

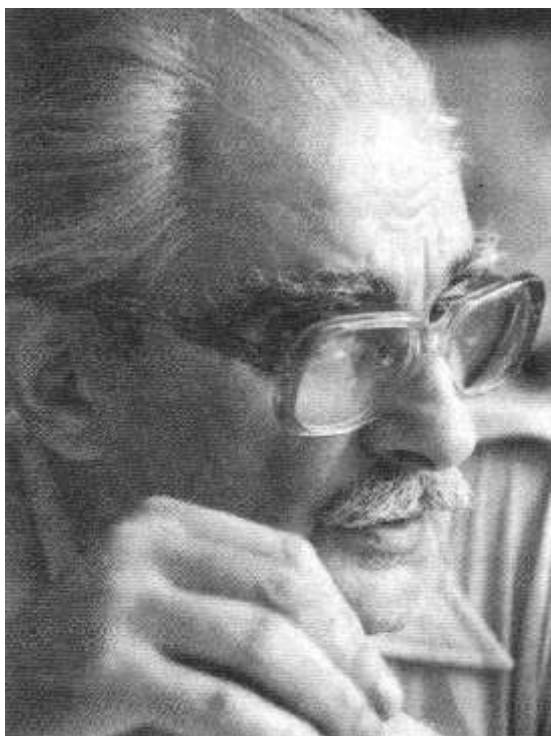


UNION^{DES} THEATRES^{DE L'} EUROPE

М.И.ТУМАНИШВИЛИ

ВВЕДЕНИЕ В РЕЖИССУРУ

(Пока не началась репетиция)



1976

Редактор и автор примечаний - Наталья Казьмина.

Рисунки - М. И. Туманишвили,
в том числе, из его книги "Режиссер уходит из театра".

Фотографии Юрия Мечитова и Виктора Баженова.

Альманах "Менон" и лично А. Васильев благодарят
Лейлу и Лику Туманишвили - за предоставленную рукопись,
Кети Долидзе - за помощь в подготовке рукописи к печати,
Дм. Крымова - за предоставленные материалы и интерес к изданию.

ИЗ ТУМАНА ВЫШЛИ...

Мой дорогой читатель! Так же, как и ты, я в первый раз взгляну в рукопись режиссера и удивлюсь, и обрадуюсь, и задумаюсь.

Не думай, что я читал рукопись, — я вместе с тобой страница за страницей, мысль за мыслью выйду из тумана, в котором нахожусь вот уж десять лет, я вместе с тобой, ныне живущим в театре, и возле и около, вернусь в благорасположенные семидесятые, чтоб встрепенуться и вздрогнуть из обморока невежества, чтоб вспомнить — как все тогда было.

Режиссер уходит из театра! Всегда меня преследовала эта мысль об уходе, она угнетала меня до и после: до того дня, как в магазинной книжной лавке у Лоры Андреевой я встретился на переплетном перекрестке с этим криком, и после, и потом, и сейчас!

Необычайной стройности фигура запомнилась мне от восьмидесят первого года, и взгляд, и расположение дружелюбия — все до сих пор рядом, как тогда в Тбилиси, во дворе Театра киноактера. Захотелось потом, в старости, быть таким же, как он, не очерстветь, не разувериться, чтоб любили захотелось, чтоб восхищались захотелось.

Дон Жуан грузинского подворья, Амфитрион, доживший до руин.

Кети! Осуществи мою мечту.

Кети отвела меня в его дом: вот дочь, вот вдова, вот кабинет, вот рукопись. Какая московская квартира, в Москве таких уж нет!

Мой дорогой читатель, не торопись бежать за временем, остановись, возьми карандаш, чистый лист бумаги, читай, вчитывайся, рисуй, подчеркивай, перед тобой удивительный труд удивительного человека, его звали

МИХАИЛОМ ИВАНОВИЧЕМ ТУМАНИШВИЛИ.



А.Васильев

ОТ РЕДАКТОРА

Альманах «Менон» театра «Школа драматического искусства» публикует рукопись Михаила Ивановича Туманишвили (6 февраля 1921 года—11 мая 1996 года), народного артиста СССР, выдающегося грузинского режиссера и театрального педагога. С 1949 года по 1971 год он работал в Театре имени Ш.Руставели. С 1968 года по 1971 год — был главным режиссером этого театра. Много лет возглавлял кафедру режиссуры Грузинского театрального института, а с 1978 года руководил известным тбилисским Театром киноактера при киностудии «Грузия-фильм».

Большинство грузинских актеров и режиссеров, составивших славу грузинского театра 1960-1980-х годов и тех, кто сегодня является надеждой грузинского искусства, — это ученики Туманишвили. Они постигали профессию, в том числе, и по его книге «Введение в режиссуру», которая вышла в Грузии в 1976 году под названием «Пока не началась репетиция». По этой книге, как и по конспектам уроков мастера, преподают и сегодня профессию старшие ученики Туманишвили. «Ученик Туманишвили» — это пароль, по которому «свои» узнают друг друга, это знак и знак качества, этим званием гордятся.

Сегодня в театральном пространстве мало сугубо профессиональных разговоров, эстетических споров, дискуссий о ремесле. Хотя одна только Режиссерская конференция 2002 года, организованная после долгого перерыва Союзом театральных деятелей России в театре «Школа драматического искусства», доказывает, что разговоры назрели. Сегодня «немодно» декларировать свое лояльное и уважительное отношение к прошлым стилям, заглядывать в учебники, изучать первоисточники. Сегодня время такое — ниспровержений, деклараций, манифестов, самоутверждения. Однако время самоидентификации тоже придет. Поэтому выпуск книги под «скучным» названием «Введение в режиссуру» кажется событием. Выпуская книги, сегодня принято говорить — «это для самой широкой публики», «это станет популярно», «это будет интересно всем». Книга Туманишвили — для посвященных и для тех, кто хотел бы быть посвящен — в театр, в режиссерскую профессию. Она станет популярной безусловно, как когда-то его первая на русском языке книга «Режиссер уходит из театра» (М., «Искусство», 1983). Она будет пользоваться успехом в среде профессионалов. Среди тех, кто сочиняет спектакли, а не печет их, простите, как блины.

Туманишвили желал понять профессию досконально, требуя от себя и других сначала «идиотских» вопросов по поводу режиссуры, а потом поиска аргументированных ответов на них. Он пытался увязать мысли о профессии в Систему, используя собственный опыт и опыт своих предшественников: «Вы работаете по методу Станиславского? - спрашивают меня, а я не знаю, что сказать. Надо бы ответить, наверное, так: я стараюсь прислушиваться к его советам, но не только его. Ведь в последние годы столько разных театров всего мира открыли нам свои секреты: Брехт, Дюллен, Вилар, Барро, Готовский, Планшон, Стрелер, Брук... Чего мы только не узнали! Да не только к советам Станиславского! Я копаюсь в материалах Мейерхольда, Вахтангова. А хочу делать по-своему. Это только кому-то (иногда и мне самому) кажется, что я работаю по методу Станиславского. На самом деле это не совсем так. Даже совсем не так... мы должны изучать правила нашего ремесла. Их

обязательно надо знать. А потом можно и нарушать». Вот, собственно, и сверхзадача книги Туманишвили, этого подробного и увлекательного «путеводителя по ремеслу». (Зная его психологию мастерового, я уверена, он не обиделся бы на такое определение. Скорее, сам бы пошутил на эту тему, как сделал это однажды в письме, адресованном автору этих строк: «Используйте мои «гениальные» цитаты, как вам угодно. Я ими не очень-то дорожу. Очень подозрительно отношусь к своей «писательской» деятельности».)

Больше всего на свете — после страсти ставить спектакли — Туманишвили занимали тайны профессии. Больше всего на свете это увлекает и основателя «Школы драматического искусства» Анатолия Васильева. Вот, собственно, самый простой ответ на вопрос: почему здесь и сейчас. Васильев и Туманишвили общались немного. Как всякие люди, активно занятые делом. Как всякие режиссеры, среди которых не принято «дружить», даже если они одной крови, — в этой профессии каждый «умирает» в одиночку. И тем не менее, они постоянно имели друг друга в виду. Собственными глазами видела в Тбилиси невероятно развеселившегося и возбужденного Васильева на спектакле Туманишвили «Дон Жуан». А ученики Туманишвили рассказывали, с каким жаром и тоже возбуждением их мастер рассказывал о Васильеве, студии на Поварской и спектакле «Шесть персонажей в поисках автора», объясняя, какой это театр и почему он настоящий.

На деле у двух этих людей нашлась масса и иных «сходств», объясняющих их тайный, но обоюдный интерес друг к другу. Любовь к отеческим гробам, например. Нежность к старым актерам и учителям. Любовь к игре и ее невероятным возможностям. Страсть опровержения самого себя. Сценическое хулиганство. Почитание слова веским, а театральной веры — незыблемой. Требование жертвы от своих учеников. Обожание их, ревность к ним и страшные их уходы, которые всякий раз воспринимались как катастрофа.

Кстати, последним спектаклем М.Т. был «Амфитрион». Правда, не Мольера, как у Васильева, а Жироду, но все же название... и тема... Движение судьбы — тоже очень похоже. Сначала М.Т. славили как продолжателя театральной традиции, затем клеймили как ниспровергателя той же традиции; одни его бесконечно любили, другие поторопились о нем забыть, когда он вынужден был уйти из Театра имени Ш.Руставели и целиком сосредоточиться на педагогике. Одни снова звали его на царство, другие распространяли слухи о его дурном характере. Он всегда был окружен студентами, друзьями, почитателями его таланта, но всегда казался немного грустен и ощущал себя, как мне кажется, очень одиноким. Он был идейным человеком, т.е. не верил в театр без смысла и посылы.

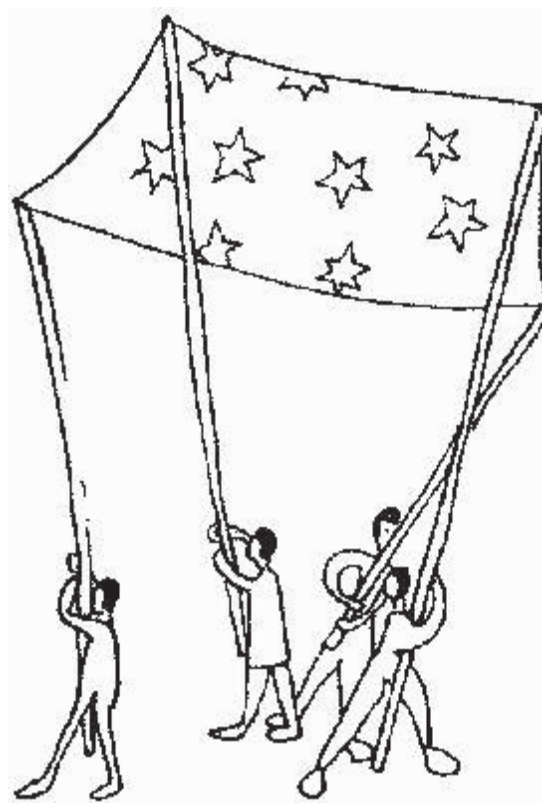
На территории театра вообще — а в стенах «Школы драматического искусства» Анатолия Васильева, тем более, — ничто не бывает случайным. Даже случайные встречи. В текущем году в «Школе» прошла XXVIII генеральная ассамблея Союза театров Европы. Теперь здесь же выходит книга М.И. Туманишвили. И на ассамблее, и в книге речь ведется о профессионализме, о режиссерской профессии и ее будущем. Знаменитый французский актер и режиссер Роже План-шон поделился с участниками ассамблеи своим парадоксальным наблюдением: «Я очень стар и видел, как рождались три или четыре великих режиссера: Ариана Мнушкина, Патрис Шеро, Жиль Лаводан. Вот что меня глубоко поразило: я обнаружил, что каждый из них видел в молодости три или четыре великих спектакля, которые оказали влияние на всю их жизнь. Они постоянно находятся в диалоге с этими спектаклями. То же самое произошло и со мной, в 16 лет я увидел спектакль Луи Жуве «Школа жен». Могу сказать, что практически все, что я сделал в области

классического театра, рождено на основе этого спектакля». Листая книгу Туманишвили, мы могли бы, вслед за Планшоном, сказать, что «находиться в диалоге» и всю жизнь «расплачиваться за свои первые впечатления» — это самое естественное существование в режиссерской профессии.

«Введение в режиссуру» открывается сразу с VI главы: именно так, без первых пяти глав, изъятых самим автором, она печаталась на грузинском языке. В первых пяти главах М.Т., по его собственному выражению, «как бабочки над цветами, пропорхал над... стилистическими царствами человеческой культуры». Эти главы, наверное, отличает определенный схематизм, ибо автором движет желание объять необъятное, желание все со всем увязать, всему найти логику и объяснение, встроить режиссерскую профессию в общий архитектурный замысел культуры. Однако движение и направление его лапидарной мысли понятно. «Менон» сохранил эти первые пять глав в Приложении к изданию, как и список литературы, который, судя по самой книге, был у М.Т. гораздо обширнее и может быть дополнен современным читателем с учетом нового времени. Там же, в Приложении, мы печатаем Конспект учебника по режиссуре, который мог бы расширить представление читателя об учебном процессе, как его понимал М.Т.

Михаила Туманишвили нет уже 7 лет. Но он достоин того, чтобы его не только помнили, но и знали.

Наталья Казьмина



Мила.

Мне сказали что мой
 записки в тебе будет
 читать вслух, поэтому
 я приобрел все необходимое
 себе. А вслух скажу
 только то, что на земле
 находится не очень много
 таких людей как ты.
 Все тебе и все известно
 от души как ты
 как человек и очень
 задушевный человек слов,
 так сказать, как человек
 произнес вслух.

Когда, впрочем, я уже
 скрываюсь от кого-нибудь
 то, как ты мне
 говорю.

Улыбка тебе, спасибо и
 любви.

Твой ^{Твой} Эфрос



Михаил Туманишвили, Сесилия Такаишвили и Наталья Крымова



ИХ НЕВОЗМОЖНО УТОМИТЬ И УСПОКОИТЬ

Природа грузина сама по себе театральна

Близок к завершению растянутый почти на четыре месяца Международный фестиваль имени Чехова. Как и ожидалось, открытий он не принес, а разочарования, увы, были. Были и потери - долгожданный спектакль «Амфитрион 38» по пьесе Жироду показывали без режиссера. За две недели до приезда в Москву Михаил ТУМАНИШВИЛИ умер. Этот очень светлый и очень добрый человек был символом того знаменитого грузинского театра, который все так любили. О нем рассказывает его друг, известный театральный критик Наталья КРЫМОВА.

Когда-то в Москву привозили «Дон-Жуана». Это был очень веселый спектакль, где серьезный смысл таился в массе розыгрышей. Природа грузина сама по себе театральна, в Грузии люди строят всю жизнь на ритуалах, на песнопениях и заведенных порядках. Дон-Жуан (его играл Зураб Кипшидзе) нарушал все порядки, но делал это с такой изворотливостью и изяществом, что его аморальная насту-пательность могла найти лишь божескую кару. А Сганарель и все женщины отступали перед его натиском. Режиссер ввел в спектакль персонаж, которого нет у автора, — чудаковатая суфлерша постоянно вылезала из своей будки и, в сотый раз переживая происходящее, авторским текстом вводила актерские вольности в надлежащее русло.



«Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера.
Театр киноактера (1983)

Союз этой современной фигуры с персонажами Мольера придавал спектаклю особое обаяние. Мольеровские типы воссоздавались живо и темпераментно, но такой же была и суфлерша с очками на кончике носа и бутылкой кефира в авоське! Она была из сегодняшней жизни, герои спектакля из мольеровской фанта-

зии, а знаки вечности в сценографии (мраморные бюсты великих мыслителей и поэтов) — из жизни всеобщей, соединяющей культуру эпох в общий поток. В этот поток не торжественно вступали, а вбегали, впрыгивали молодые актеры, готовые драться, переодеваться, петь. Их невозможно было утомить и успокоить. Когда сегодня мы видим в кадрах кинохроники, как репетирует Туманишвили, понятно делается, откуда бралась энергия спектакля и каков был истинный темперамент этого внешне меланхоличного человека с четками в руках.

Михаил Туманишвили тонко ощущал эту грань — серьезного, смешного и печального. Собственно, он всегда был серьезен, даже грустен, потому что знал о жизни много невеселого. Например, хорошо знал, как быстро эта жизнь проходит, что забвению подлежит все, что сегодня кажется единственно важным. Об этом был поставлен «Наш городок» Торнтона Уайлдера. Действие пьесы было перенесено в Грузию — маленький макет старинного храма стоял на авансцене, намекая, что на жизнь, которая шумит и движется, можно посмотреть с высоты вечности, и тогда что-то в ней примет другой облик, а концы и начала как бы исчезнут. В спектакле девочка и мальчик жили, играли, бежали в школу, а потом выросли и полюбили друг друга. Но вдруг она умерла. И выяснилось, что в городке есть такое место — кладбище. Странное место, где тишина и чуть слышно, очень спокойно переговариваются между собой умершие. Когда в «Нашем городке» хоронили героиню, шел дождь, и так грустно было смотреть на сиротливую кучку людей под зонтиками, среди могил... А потом эта девушка появилась вновь среди тех, кого любила. И они ее не заметили — завтракали, пили кофе, жили, как прежде. Мгновение, когда осознаешь, что без тебя все будет точно так же, — страшно. Что это — трагедия? Да, конечно, но извлеченная не из кладовой театральных жанров, а из самой обыкновенной жизни, которая в существе своем одинакова в Грузии, в Америке, в России. Глядя на то, как был сыгран момент осознания этого в спектакле, можно было ужаснуться. Но можно было взять такой существенный момент в собственный опыт и растворить его там. В подобном знании и растворении — мудрость. Михаил Туманишвили был мудрым художником.



«Наш городок» Т.Уайлдера — Р.Габриадзе.
Театр киноактера (1983)

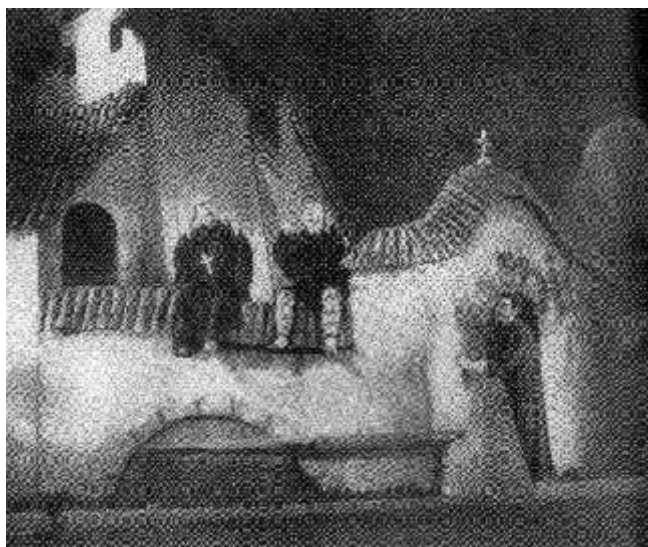
...На его похороны мы с сыном полетели в Тбилиси. Это был, если я не ошибаюсь, мой сороковой прилет в город, сегодня уже не соединенный с Россией так, как раньше. И почти сорок лет дружили мы с Мишей.

В спектакле «Амфитрион 38» есть такой диалог: «Я предлагаю вам... — Что? — Дружбу... — Что это — дружба? Это страсть? — Безумная страсть. — В чем ее смысл? — Ей предаешься всем существом, забыв о смысле. — Что же творит дружба? — Она сводит вместе самые, казалось бы, несоединимые существа и делает их равными друг другу...». Это разговаривают Юпитер и Алкмена, бог и земная женщина. Два несоединимых существа становятся равными друг другу. Нарушить эти отношения нельзя, познать их до конца тоже невозможно. Можно только улыбнуться.

Улыбка, возникнув на лицах зрителей, так и не покидает их, когда они уходят из театра — чуть отстраненные друг от друга, каждый в себе, но гораздо больше вместе, чем когда в театр пришли.

Вот это и умел делать Михаил Туманишвили и этому научил своих актеров. Можно сказать, что театр Туманишвили — светлый театр, театр улыбки.

На спектакле, который нас познакомил в 1959 году, зрители не улыбались, а хохотали. Это был «Испанский священник» Флетчера — конец 50-х, начало 60-х, время, когда люди в театре соединялись, а художественное мышление ощутимо расширялось, переставало держаться рамок, установленных государством.



«Испанский священник» Дж.Флетчера.
Театр имени Ш.Руставели (1954)

В книге «Режиссер уходит из театра» Туманишвили оглядывается на свою жизнь. Вот ее начало: детство, Мцхета, дом дяди, где все занимались театром. Потом война. Потом — возвращение, учеба в Театральном институте, уроки Товстоногова, первый самостоятельный спектакль, счастье...

Цель и смысл существования заключались для Туманишвили в работе — в режиссерской и педагогической работе.

За его спиной всегда стояли молодые, и он всегда удивлялся тому, как меняются поколения. Всю жизнь он был педагогом и эту, совсем негромкую, работу по-настоящему любил.

Пришло время, и его бывшие ученики-режиссеры разъехались, разошлись кто куда. Роберт Стурава возглавляет Театр имени Руставели, Темур Чхеидзе в Петербурге, в БДТ, Гоги Кавтарадзе в Русском театре Тбилиси. Везде, по всей Грузии — ученики Михаила Туманишвили, его школа.

Но есть еще и сложные проблемы. Их не объяснишь коротко и просто. Можно скрыться за такие слова режиссера: «Каждый раз я и мои товарищи делали с новой пьесой то, что обычно делают часовщики: они берут лупу и внимательно рассматривают все пружинки, колесики и винтики. Выясняют, что от чего зависит, кто на кого влияет, кто кому мешает и отчего этот механизм приходит в движение...» Без этих выяснений (а на них уходят месяцы) нет актеров Туманишвили, нет его школы.



:Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера.
Театр киноактера (1983)

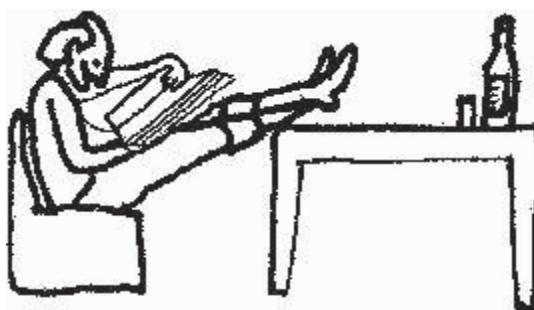
...Режиссера нет. Его похоронили в пантеоне для выдающихся людей Грузии. И большим вопросом остается: как будет жить грузинский театр теперь, когда перевернута такая красивая его страница, когда из него вынута сердцевина?

«ОГОНЕК», № 27, 2 июля 1996 г



ВСТУПЛЕНИЕ

Когда я сажусь писать книгу о законах театрального творчества, меня охватывает страшное беспокойство. А что если кто-нибудь решит ставить спектакли по этим сухим схемам? Ничего из этого не получится, если желающий познать не воспримет это всего лишь как советы и схемы, которым надо дать душу и плоть. А дать душу и плоть способны только талантливые сочинители, вдохновенные поэты сцены, художники, которых природа наделила способностью создавать художественные образы.



Великое счастье — импровизируя, создавать, как будто бы не ведая, куда идешь и как идешь, подчиняясь одной лишь «божественной» силе вдохновения. Какое прекрасное ощущение созидания, похожее на опьянение! Ведь вдохновение — это очень длинный счастливый труд! Стендаль писал о Микеланджело: «Он работал с такой стремительностью, с таким неистовством, что каждую минуту глыба грозила разлететься в куски. С каждым ударом летели на землю осколки в три или четыре пальца толщиной, и его резец проходил так близко от контура, что, если бы осколок был отбит чуть-чуть подальше, все бы погибло (...) Опаленный представшим ему видением красоты и боясь его потерять, этот великий человек словно разъярялся на мрамор, который скрывал в себе его статую».*

Как будто все делается само собой — и скульптура, и стихотворение, и спектакль, но надо знать технику своего ремесла, знать, как нужно ставить фигуру, строить скелет, выстраивать перспективу, организовывать поединки, лепить спектакль. У каждого произведения есть свои внутренние закономерности, законы соотношения частей, законы единства, законы движения и развития, законы действия. Недаром Вольтер сказал: «Танец потому и искусство, что подчиняется законам».

Именно талантливым людям нужно твердо знать законы, чтобы, сочиняя, не думать о них, творить по ним, как будто не ведая никаких правил. Когда законы внутренне освоены, тогда ради настоящего творчества их можно и нарушить. Но их надо твердо знать.

1976 год

* Выделено М. Туманишвили.

М. Туманишвили

Плохо дело. Планета постарела и поворачиваясь вокруг своей оси скрипит, как не смазанное аробное колесо. Государственная идеология, эта бутафорская химера, старается задержать развал, тормозит, что есть силы. Бесконечные памятники-чудища, ничего не выражая, пугалами расставлены по всей стране. Лозунг: «Он — живее всех живых!» страшен. Как может мертвец быть живее всех живых? Это крах выдуманной идеи. Идеи, рассчитанные на сознательность масс, не оправдали себя. Масса — стадо. Все поняли, что идеи придуманные. Духовные заповеди и идеи исчезли, сменились деичеством, стремлением нажать, накопить капитал, украсть. В партию идут, чтобы получить место, деньги, почет. Общество распалось, и пока что только огромное вооружение, армия, сдерживает катастрофу. По сути СССР — выдуманная вещь, выдуманное образование. Одна сильная держава объединила под своими могучими орлиными крылами всех остальных и держит их в своих когтях. Какая огромная вековая ошибка! И почему ее не хотят признать?! Вероятно, потому, что, признав и разрушив, общество будет раздавлено под обломками этого монстра, огромного государственного здания, построенного на лжи и силе. КРЕОН* лучше других это понимает. Потому он так бдителен, так старается сдержать развал.

М. Туманишвили

1981 год

* М.Т. имеет в виду героя драмы Ж.Ануя «Антигона», которую он ставил.

Глава VI

МОДЕЛЬ БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ

Сначала необходимо избрать направление и наметить себе конечную цель, а затем все, вплоть до любых мелочей, подчинить этому направлению. В этом заключается характер разумного человека и великого писателя. В его произведении каждое глубокомысленное замечание и каждая шутка должны содействовать главному стремлению автора. И даже, если читатель ищет развлечения, его надо развлекать так, чтобы и этим достигалась главная цель.

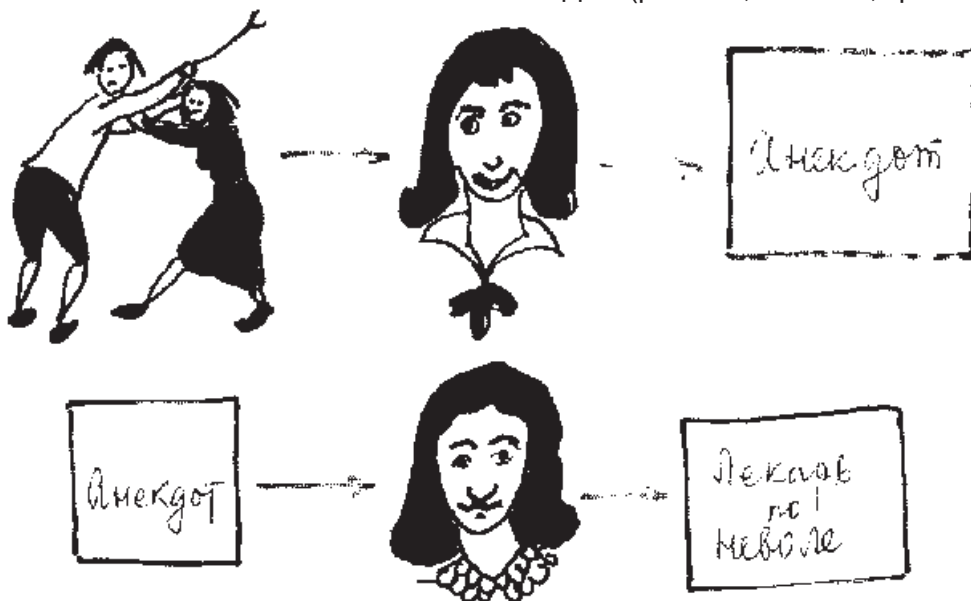
Г. Лихтенберг

Театр — это чудесный, волнующий и просвещающий мир, который посредством сценических таинств рассказывает о том, что такое человек. Театр в своих притчах отражает все то, что происходит в человеческом обществе, что происходило много лет, много веков назад, что произойдет много лет спустя после нас. Он способен рассказывать о происшествиях сегодняшнего дня, о днях давно минувших и будущих.

Как же отражает жизнь это «зеркало», как и что «увеличивает» это увеличительное стекло? Какой путь должно пройти происшествие, случившееся в жизни, чтобы оказаться на волшебных подмостках.

Где-то, когда-то, в какой-то стране, в каком-то городе или селе, на какой-то улице, в каком-то доме, какой-то муж побил свою жену, а она за это ему отомстила. Люди рассказывали друг другу об этом происшествии, посмеиваясь над одураченным супругом: «Некая женщина, которая подвергалась побоям мужа, отправилась к больному помещику и сказала ему, что ее муж — доктор, но что он никого не вылечивает, если сначала его не побьют. Таким образом, ей удалось вернуть те удары, которые она от него получила». Появился устный шуточный рассказ с неожиданной и остроумной концовкой.

ЖИЗНЕННЫЙ СЛУЧАЙ —————> АНЕКДОТ (рассказ, новелла, притча)



Писатель Мольер анекдот превратил в комедию (слова, ремарки). Режиссер прочел комедию (слова, ремарки) и **поставил** в театре **спектакль**.



Вот и весь путь: **случай — анекдот — комедия — спектакль**.

Но прежде, чем переводить комедию с языка литературы на язык сценический, вероятно, так же, как и во всяком другом деле, нужно создать план будущего произведения. Ведь сказал же барбизонец Теодор Руссо, что «картину надо сначала создать в уме». Как же рождается в голове и сердце режиссера постановочный план, как сочиняется модель будущего спектакля?

Конструктор-изобретатель Дж.Диксон, говоря о творческом процессе, так формулирует проектирование больших систем (привожу в сокращении):

1. подготовка — постановка проблемы, накопление знаний;
2. концентрация усилий — упорная работа с целью получить решение;
3. передышка — период умственного отдыха, когда творец отвлекается от решения данной задачи;
4. озарение — получение новой идеи или видоизменение уже известной;
5. доведение работы до конца — обобщение, создание большой системы. Значит, любой творческий процесс состоит из **анализа, создания идей и моделирования** — с дальнейшей проверкой, испытанием этой модели. В переводе на язык театра мы получили следующее:

1. анализ произведения — проникновение в замысел автора, накопление знаний, литературный анализ;
2. создание идейно-тематического замысла — формулировка основных идей будущего спектакля;
3. анализ произведения по действенной линии — разработка пьесы изнутри, прочерчивание основных линий спектакля, определение сквозного действия и сверхзадачи;
4. сочинение формы будущего спектакля (моделирование);
5. проверка намеченного действия (действенный анализ).

Режиссерский план — это большая и сложная система художественных образов и действий, огромное количество взаимосвязанных взаимодействующих элементов.

Построение модели будущего спектакля, то есть **сочинение** «проекта» художественного образа, требует от режиссера знаний, владения техникой театрального искусства, таланта. Он должен быть одарен природой **творческим воображением**, одним словом — быть художником головы и допята.

Модель (план) спектакля составляется из идей, точно найденных элементов действия, событий, желаний, декораций, музыки, костюма и грима, света и реквизита и — что самое главное — из систем сквозных действий и сверхзадач, из элементов **событийного ряда**.

Для того, чтобы сочинить и построить такую модель (режиссерский план) будущего спектакля, разработать все его элементы, нужно, по возможности, привлечь к этому делу все свои знания и знание всех

законов: законов жизни человеческого общества, законов естественного поведения человека в жизни, законов действия, закона сквозного действия и сверхзадачи, законов композиции, метод действенного анализа и т.п.

Сведем весь процесс создания режиссерского плана к трем этапам, или трем частям — началу, середине, окончанию:

- а) идейно-тематический замысел — литературный анализ;
- б) театральный анализ — анализ действия, изучение быта;
- в) решение — воплощение идей замысла, «реализация замысла в форме».

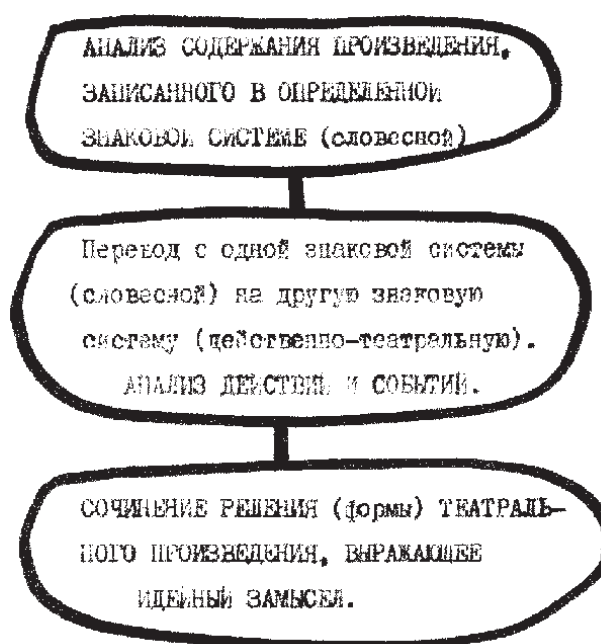
Идейно-тематический замысел — это анализ и рассуждение о пьесе со

стороны, это взвешивание и оценка фактов, отчужденных от факта. Здесь режиссер выступает как литератор. Он изучает материал и, пользуясь им, старается определить и уточнить то, что ему бы хотелось высказать людям, пользуясь авторским текстом.

Театральный анализ — это анализ и восприятие материала изнутри как происходящего в жизни события, это анализ через действие самой его сути. Это рассматривание и определение действенных линий, из которых сплетается клубок событий пьесы. Это **анатомирование** материала изнутри, из самой гущи действий и переживаний. Это перевод идей на «ноты» действия. Здесь режиссер выступает как психолог, который ищет причины и следствия поступков действующих лиц.

И, наконец, **решение** (модель будущего спектакля) как результат анализа. Это сочинение рассказа о **событийном ряде** происшествия, направляемое и оплодотворяемое режиссерской идеей. Это нахождение формы, рожденной от слияния двух первых частей. Это по действенным «нотам» лепка, сочинение «живой скульптуры — жизни человеческого духа и тела», это **сочинение образа спектакля**, нахождение приемов и способа воплощения идейно-тематического замысла. Сценическое решение спектакля — это нахождение сценического образа, который был бы адекватен литературному, это «перевод» литературы в знаковую систему театра.

Проследим, по какой схеме протекает процесс создания режиссером проекта будущего спектакля.



Литературное изучение произведения, его анализ — это еще стороннее изучение, обследование, так сказать, мертвого тела. В нем нет еще сценической жизни. Здесь зарождается **философская система** будущего спектакля. Театральный анализ пьесы — это анатомирование изнутри, это изучение пьесы из сферы действий, это **вскрытие** (археолог) и **изучение** системы **взаимодействий** и **взаимосвязей**, выстроенной автором. Этот анализ и сочинение — выстраивание того, как жил бы и действовал, что и как чувствовал и как бы проявлял свои переживания **человек**, «если бы» он действительно существовал.

И, наконец, **решение** — это **дарование** «жизни» сконструированной схеме, это сочинение «тела» спектакля и **дарование** ему «духа святого». Вспомним Адама и Бога Саваофа на плафоне Сикстинской капеллы, когда Бог **дарует** первому человеку жизнь.

Смысл спектакля — это его идея.

Существование — действия.

Первая и вторая части готовят третью, как раз в ней и происходит оплодотворение жизни будущего спектакля.

Идейный замысел, **идея** — это ген, программа спектакля, это его отец.

Действие и форма — его мать. Это среда и системы жизнеобеспечения спектакля, среда, где намечается, пробуются, развивается будущее.

Спектакль — это результат.

Сами по себе, поодиночке, они ничего не могут, но, слившись воедино, создают живой организм — спектакль. Главное здесь — система внутренних взаимоотношений частей режиссерского плана.

Самое трудное, вероятнее всего, это момент оплодотворения — собственно сочинение. Сделать это способны не все, а только те, кто наделен даром сочинительства, кто способен находить режиссерские приемы и владеет палитрой сценических выразительных средств. Если режиссер только организатор творческого процесса коллектива, тогда он всего-навсего иждивенец, хорошо приспособившийся к искусству.

Нахождение приема — это краеугольный камень режиссуры. А как мало режиссеров занимаются этим вопросом.

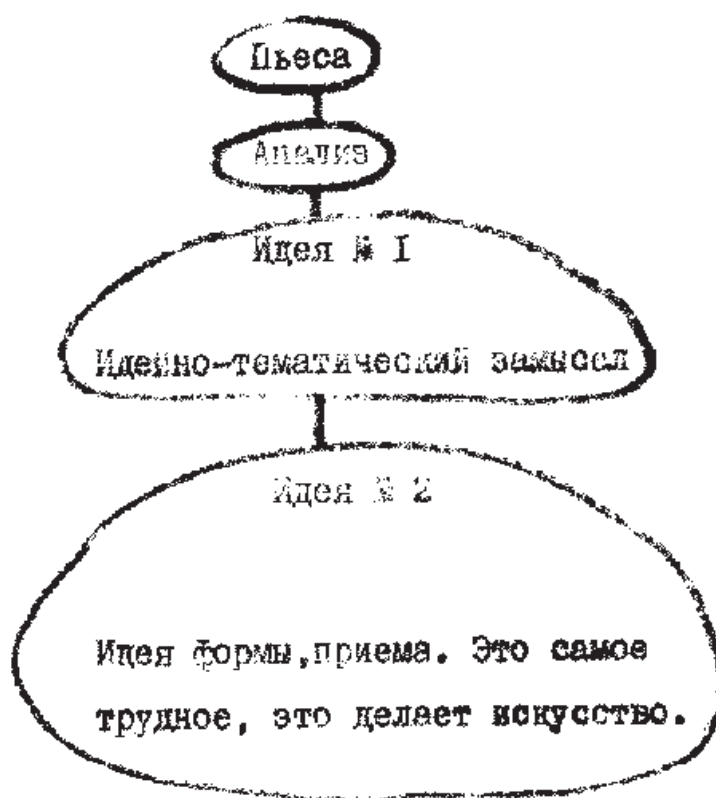
Для того, чтобы создать произведение или сочинить режиссерский план, нужны, как минимум, две идеи — **идея идейно-тематического замысла** и **идея формы спектакля**. Это два главных **творческих момента** в процессе **извлечения** из пьесы **смысла** будущего спектакля и **реализация** этого «смысла» в его **форме**. Другими словами, извлечение информации и создание канала связи. Ведь, по Толстому, суть художественного произведения — это «открытие по содержанию и изобретение по форме». Сочинять — значит, находить самые неожиданные, но точно выражающие мысль идеи.

Идеи только тогда можно считать творческими, если в них есть:

1. **новизна и уникальность** решений;
2. полезность и ценность: так как идеи могут быть организованными, но если они не полезны, то не могут считаться ценными, т.е. творчески правильно решенными;
3. изящество решений; это значит внести простоту и точность решений туда, где раньше ощущались неточность и сложность. Простые, неожиданные, но точные решения сложных задач обычно **изящны**;
4. стремление создать новые соотношения; прежде не связанные между собой элементы (эпизоды, события, факты, черты характера) приобретают единую стройную систему сквозного действия и сверхзадачи, превращаются в линии поведения действующих лиц и в точную модель главного события спектакля.

Если эти признаки существуют, идею, решение, форму спектакля можно считать творческой.

Схема двух главных идей:



Глава VII

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ (литературный анализ)

В каждом произведении искусства, большом и малом, все зависит от (концепции) замысла.

Гете

Нельзя написать пейзаж, если художник не заметил в нем чего-то особенного, чего до него не замечал никто. Способность в самом **обыкновенном** и будничном увидеть **необыкновенное** — отличительная черта художника. Он должен уметь смотреть и видеть суть события, обнаружить самую сердцевину факта, а не только его внешнюю оболочку.

Спокойное море, волны, не спеша, лобзают берег. На нем тюленьим лежбищем — человеческие тела. В море, под солнцем, беленький вертлявый сейнер тащит куда-то старую, полуразвалившуюся баржу.

Люди на пляже ничего не заметили, а художник увидел в этом несправедливость. Почувствовал, что должен переживать сейчас этот старик-пароход, который спроваживают на слом, «на пенсию». Увидел и все постепенно расставил по-новому — и пляж, и людей на нем, и новенький сейнер, и отяжелевшую задумчивую баржу, и солнце над всем этим. Изменился цвет, звук, соотношение частей, объемы, ритмы. И вот художник уже думает, переживает, страдает, возмущается, обобщает, самую обыкновенную старую баржу наделяет необыкновенной способностью мыслить, чувствовать, действовать. Художник конструирует, наделяя вещи отношениями, которые подобны взаимоотношениям человеческого общества.

А если вещи, явлению придать «душу», она приобретает совершенно новый смысл, становится носителем новой идеи.

*Я возвращаюсь домой
Во мне трепещут со стоном
Голубки — мои тревоги.
А на краю небосклона
Спускается день-бадьа
В колодец ночей бездонных.*

Ф.Г.Лорка. «Алмаз»

Так и с пьесой. Все зависит от того, какую «душу» вдохнуть в произведение, написанное для театра.

- А, может, здесь и нет никакой морали, - заметила Алиса.

- Как это нет! - возразила герцогиня. **Во всем есть своя мораль**, *
нужно только уметь ее найти.

Л.Кэрролл. «Алиса в стране чудес»

* Выделено М.Т.

Можно прочесть очень хорошую пьесу и не заметить в ней самого главного — не заметить ее «сердца». А ведь «все начинается с сердца», — сказал М.Сарьян. Сердце хорошей пьесы никогда не лежит на поверхности, оно всегда спрятано внутри, так же, как чувства, которые нельзя увидеть непосредственно глазом.

Видны только внешние проявления внутренних причин. Это как в медицине: повышенное РОЭ — сигнал для врача, который означает, что где-то в организме — очаг воспалительного процесса. Пьеса — это запись, отражающая внутренние процессы.

Прежде всего, надо взглянуть на пьесу не как на списки слов, которыми переговариваются герои, а как на **происшествие, действительно случившееся в жизни** (и записанное автором посредством слов).

Возьмем для примера пьесу Мольера «Лекарь поневоле»* и разберемся в ней. Было бы хорошо, если бы читающий эти строки предварительно еще раз перечитал пьесу (благо она небольшая), чтобы приводимые примеры были бы ему понятны и доказательны. А еще для того, чтобы можно было, например, поспорить с некоторыми положениями этой книги и занять свое собственное суждение на этот счет.

Режиссер перечитывает пьесу и не сразу понимает, зачем ее нужно ставить. О чем она? Что в ней актуально? Что может в ней взволновать современного человека? Неужели анекдотическая история о проделках Сганареля может быть сейчас кому-нибудь любопытна? О чем вообще здесь речь?!

Первое, что надо попробовать сделать, — по ходу чтения поделить пьесу на сцены, в нескольких словах определив их содержание. Когда чтение будет окончено, в наших руках окажется примерно такой список.

1. Семейный скандал.
2. Лука и Валер ищут врача.
3. Мартина мстит мужу, выдавая его за врача.
4. Сганареля бьют, чтобы он признал себя врачом.
5. Слуга Валер сообщает Жеронту, что они отыскивали замечательного врача.
6. Кормилица советует Жеронту выдать дочь за любимого, и болезнь пройдет.
7. Встреча знаменитости.
8. Сганарель волочится за кормилицей.
9. Осмотр больной, Сганарель болтает глупости. Сеанс «врачевания».
10. Леандр подкупает Сганареля.
11. Сганарель переодевает Леандра в своего аптекаря.
12. «Частная практика» Сганареля.
13. Сганарель опять волочится за кормилицей, но их ловит ее супруг Лука.
14. Жеронт волнуется и требует от Сганареля ответа.
15. Сганарель устраивает встречу Леандра и Люцинты.
16. Чудо! Больная заговорила. Припадок «болтовни». Паника.
17. Сганарель устраивает «побег» влюбленных.
18. Ожидание. Обманутый Жеронт ждет результата.
19. Сообщение. Лука мстит Сганарелю за жену.
20. Сганарель попался.
21. Мартина пытается спасти мужа от тюрьмы.
22. Свадьба.

* Скорее всего, Мольер в качестве примера выбран не случайно — еще и по той простой причине, что это любимый автор режиссера. М.Т. ставил его и с большим успехом: один из лучших его спектаклей — «Дон Жуан» (1982).

На несколько дней откладываем пьесу и начинаем обдумывать прочитанное, что-то нащупывать, пробовать, что-то переставлять. Это еще только видения, какие-то кусочки эпизодов. Сознание и интуиция все время пытаются найти ответ на вопрос: а с какой стороны взяться за пьесу, откуда потянуть, за что зацепиться?

Вспомним еще раз анекдот: «Некая женщина, которая подвергалась побоям мужа... Таким образом, ей удалось вернуть те удары, которые она от него получила». Значит, пьеса о том, как жена отомстила мужу? Не слишком убедительно. И не волнует. И разве это главное происшествие пьесы?

Находим справку, что в одном из вариантов Мольер назвал пьесу «Болтун». Может быть, это и есть в пьесе главное? Может быть, «болтун» в данном случае означает «обманщик»? Тогда что-то проясняется. Ищем по сделанному списку эпизодов.

Если мы представим себе, что пьеса — это посредством диалогов и ремарок записанный протокол какого-то судебного заседания, то начинать надо с поисков **протокольного происшествия**. Говорят, крупнейший медик И.В.Довыдов-ский любил сравнивать причину болезни со спичкой, от которой загорелся дом. Попробуйте-ка отыскать эту спичку в пепельнице! Но найти ее все равно надо, иначе не размотать весь клубок.

Как ее обнаружить? Когда людям стала известна трагедия, происшедшая с Отелло? Только после смерти Дездемоны и несчастного мавра. До тех пор все было скрыто в их душах, мыслях, страданиях, кое-что было замечено близкими, но абсолютно все открылось после кровавой развязки. В чем причина того, что влюбленный мавр задушил свою супругу, а потом убил и себя? Весть об этом сразу стала достоянием многих. Вот отсюда, вероятно, и надо потянуть. Если мы постепенно сумеем все выяснить (как это обычно делают следователи), то сможем объяснить людям нашу версию трагедии благородного мавра.

Конечно, наш рассказ (спектакль) будет субъективен, но в основу анализа (следствия) должны быть положены не ощущения и впечатления, а точные факты, поступки людей, события. Определить исходный для анализа (разбирательства дела) эпизод происшествия — это значит найти эпизод, который мог бы быть зафиксирован в протоколе на месте происшествия (преступления). Отсюда и надо тянуть, находить причины и связи. Ведь протокольное событие — всегда результат какого-то происшествия, главного очага конфликта. Помните повышенное РОЭ, сигнал для врача? Это тоже протокольное событие: оно виднее всех, оно на поверхности, за него легче зацепиться и тянуть.

Попытаемся обнаружить **протокольное событие**, происшествие в мольеровском «Лекаре поневоле». Может быть, это будет **«Скандал в доме Сганареля»**? Вряд ли, так как это происшествие явилось только причиной последующих. И потом — это такое частное событие, что не сможет оно стать чем-то особенным. Тогда, может быть, это **«Болезнь Люцинты»**? Нет, этого не запишешь в полицейский протокол. В крайнем случае, это можно было бы записать в историю болезни мнимой больной. А если **«Волокитство Сганареля»**? Его донжуанство? Тоже неправильно. Если нас волнует эта тема, не лучше ли взяться ставить прелестную пьесу того же автора «Дон Жуан»?

Может быть, протокольное событие — это **«Насильственное принуждение Сганареля стать доктором»**? Конечно, нет. Может быть, это **«Побег молодых из отцовского дома»**, который за определенную мзду устраивает Сганарель, этот пройдоха и жулик? Ведь несчастный отец Жеронт как раз по этому поводу вызывает полицейского комиссара. Видимо, поднялся такой шум, что даже Мартина, жена Сганареля (из-за которой, собственно, вся эта история и началась), прибежала его спасать. **«Побег молодых и арест Сганареля»** — это событие, с которого можно начать тянуть ниточку.

Протокольное событие важно найти еще и потому, что рядом с ним всегда «лежит» результат конфликта. Погибли молодые люди, Ромео и Джульетта, — почему? Графу Альмавиве не дали воспользоваться правом первой ночи — каким образом? Нора бросила детей — в чем дело? Антигона в заточении повесилась, рядом с ней покончил жизнь самоубийством ее жених Гемон, — в чем причина? Кто даст ответ? Какая режиссерская версия объяснит все это, и какая версия возможна? Почему убивает себя Брут, любимец народа? Почему, почему, почему?.. Версии, версии, версии.

Протокольное событие не всегда фиксируется полицейским протоколом. Это может быть анонимное сообщение, направленное властям, блюстителям порядка, телефонный звонок, заявление о разводе («Нора»), письмо («Ревизор») и т.п. Не важно, по каким каналам происшествие стало известно миру, главное — что оно где-то зафиксировано, найдено, попало на крючок. Хорошо было бы составить такие протоколы, сочинить телефонограммы или анонимки на основе самых разных литературных произведений. В них сразу бы обнаружился результат происшествия. Что могла написать полиция в протоколе о найденной на рельсах Анне Карениной? Что мог бы записать датский летописец по поводу одновременной смерти короля, королевы и принца Гамлета? Какие факты в связи с этим предстоит распутывать следователю-режиссеру?

Начинаем распутывать нить интриги, разбирать «дело», разведывать обстоятельства. Протокольное событие — это конец нити из клубка Ариадны, посредством которого Тезей сумел выйти из лабиринта. Пьеса — такой же лабиринт, и надо начинать изучать этот лабиринт всегда с выхода. Если сразу сунешься внутрь, потом не выберешься, заблудишься. А входов и выходов там столько! И все они, на первый взгляд, похожи друг на друга. Археолог заметил угол врытой в землю плиты, начал копать и постепенно докопался до исчезнувшей давным-давно цивилизации, до самой главной ее цитадели. А поначалу сквозь толщу земли обнаружить ее, вероятно, было почти невозможно.

Итак, у нас в руках нить, **протокольное событие** (это домашний, рабочий термин) — **«Побег молодых влюбленных»** (похищение). Потянем теперь за ниточку, будем не спеша разматывать запутанный клубок и выясним, что все началось с мести Мартины, а главное случилось — во время «сеанса врачевания».

Молодые люди во время осмотра больной Люцинты быстро сообразили, что имеют дело с необразованным мошенником, который способен на все. Поэтому сразу же после врачевания Сганареля Леандр предлагает ему взятку, что очень быстро и приводит к побегу. Вот нить. Но главное — это наглость и беспечность, с какой этот неуч играет здоровьем больных людей. Он хам, для которого главное — его благополучие, его желудок.

Не надо думать, что найти **главное событие** так легко. Определить его — значит, найти идейный смысл пьесы, значит, обнаружить поединок, в котором выясняется идейно-тематическая суть основного конфликта, заключенного в пьесе.

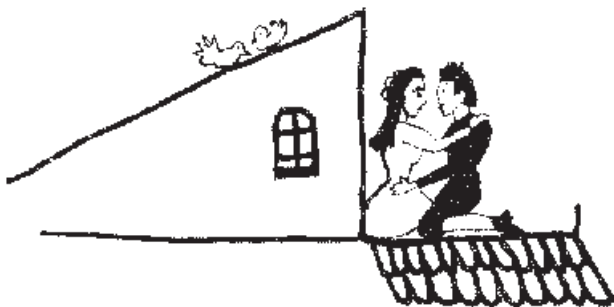
Главным событием «Пекаря поневоле», вероятно, будет «врачевание», когда Сганарель делает вид, что лечит. Вот он, центр пьесы. Сганарель бессовестно обманывает людей, попавших в беду. (В одном из первоисточников пьесы даже упоминается, что Сганарель начал принимать очень много больных, к нему стали приходить из других деревень, люди даже стояли к нему в очереди, и всех он бессовестно обманывал.)

Главное событие пьесы — это, вероятно, то, которое раньше всех было придумано автором. Или в котором он смог исчерпывающе выразить то, что ему обязательно надо было выразить, — ради чего, по сути, и писалась пьеса. Это

та сцена, где автор наконец сказал все, что исподволь готовилось с самого начала повествования, что давно уже зрело в его душе.

Тогда и разум, и чувство (сердце) начинают искать **главного виновника происшествия**.

В «Ромео и Джульетте» Шекспира главными виновниками трагедии являются Капулетти и Монтекки. Это они, носители застарелой вражды, называемой традицией рода, довели молодых людей до гибели. А кто такой мольеровский Сганарель? Веселый простака или преступник? Если, например, исходить из утверждения немецкого критика Юлиуса Баба, что драма «родилась из восторга перед человеком»...



Сганарель — обыкновенный забулдыга, и нечего его идеализировать. Искалечил жизнь жене, пропивает все деньги, работать не хочет, только болтает и философствует. Он пьяница, которого случай сделал врачом и который легко акклиматизировался в «предлагаемых обстоятельствах» и нагло стал обучать и лечить людей. Пьяницы, вообще, очень любят читать людям мораль о том, как надо жить. Бессовестно пользуясь своим положением и несчастьем бедных людей, которые готовы поверить кому угодно, лишь бы спастись от недуга, Сганарель обирает их до последней нитки, а заодно и приударяет за своими пациентками. Мне рассказывали о таких жуликах-врачах. Этот Сганарель — нахальный тип: красная рожа от бесконечных выпивок, непомерное честволюбие, неизвестно на чем основанное, и самое главное — бесконечная наглость. Он морочит людям голову, убеждая всех, что изучал какие-то науки, а, по сути, с самого детства всегда жил за счет других. Этаким паразитирующий тип, самый настоящий жулик, бандит с большой дороги. Вот кто этот Сганарель!



Пользуясь скромностью других, такие люди обычно стараются выжать из своего выгодного положения все, что можно: запомнили несколько слов по латыни, взяли для солидности в руки палку (мало их в детстве колотили этой палкой) и делают вид, что лечат больных, а на самом деле безбожно их обирают. И главное — обманывают. Эти люди — те же мещане во дворянстве, которым общество наивно и доверчиво дало право себя обманывать, а иногда и собой руководить. Хотя, на самом деле, их всех надо как следует отделать хорошими розгами. Сразу станут шелковыми. Пожалуй, надо бы сочинить в конце спектакля такую сцену. Но почему тогда у таких сганарелей все получается?

Во-первых, они обаятельны и по-своему талантливы.

Во-вторых, пугают людей своей настырностью и пробойной силой. В-третьих, умеют хорошо болтать, рассказывать анекдоты. А, в-четвертых, их всегда, когда они попадают с поличным, освобождает бедная дура-жена. Вот каков наш голубчик Сганарель.

Так что значит «Болтун»? Просто жулик, подонок, нахальный трутень, болезнь общества — деятель вообще. Бедные люди (такие, как Жеронт, Лука, Тибо, Мартина) легко поддаются под обаяние таких жуликов. Мартина с ним весь век мучается: то долги его выплачивала, то пьяного укладывала в постель и приводила в чувство, то спасала от любовниц, да еще воспитывает ему четверых ребят.

А эти двое, Леандр и Люцинта? Тоже, в общем, жулики, но по молодости. Все мы в таком возрасте «жулики» — по любви. Эти хитрят из-за любви. Им не терпится задушить друг друга в объятиях. И кормилица все это видит, замечает и понимает, чем это может кончиться. Не дай Бог, сорвутся. Надо вовремя их поженить, оба они сумасшедшие, уже ничего не соображают от любви.

Бедный папаша Жеронт! Что ему делать, как устроить дочь, которую он воспитывал без жены? Ох, как трудно! Вот поэтому он и хочет выдать ее за своего знакомого. Он хорошо его знает, это человек богатый и с положением, положительный во всех отношениях, понимает, что такое семья. Правда, он уже в возрасте, но зато все будет в семье, как надо, и папаша Жеронт успокоится за Люцинту. Правда, жалко ее, но как поступить иначе, он не знает. Да еще эта болезнь свалилась ему на голову! За что? В такие годы и паралич языка! Ужасно! Значит, не уследил, не уберег. Вот что значит — воспитывать дочь без матери. Жеронт взволнован, потрясен, не знает, что делать. Тут не только жулику поверишь, но и самому черту, лишь бы спасти девочку.

Какая же это комедия — это трагедия отца. А если попытаться снять эти пласты, что там окажется в середине, где бьется человеческое сердце? Трагедия бедного отца, которого обманул нахальный, беспросветный пьяница и жулик. Это же страшно. А тут же дочь, которая от любви вешается на шею какому-то мальчишке-стиляге. Кто он такой, откуда, кто его родители, что он может, на что собирается жить? Вот какая страшная и современная история получается из этого фарса, анекдота. Где уж тут смех — одни слезы!

А как тогда быть с комедией? Ведь Мольер писал комедию. Говорят, сам Людовик XIV хохотал на ней до упаду!

А кормилица Жаклина? Хочет помочь Жеронту, но под конец, черт ее попутал, вдруг все-таки «прилегла» с пройдохой Сганарелем. Она тоже «шалунья», не стерпела, сдалась. Все они здесь такие, не выдерживают и «шалют». А у мужа Жаклины тоже трагедия, он застал ее с этим жуликом, он видел позор своей семьи. Горе ему и этому врачу-подонку! Только месть, только «Крови Яго, крови!». Какая же это комедия?!

А двое сумасшедших влюбленных? Малолетки, сопляки, молокососы, ни на кого не обращают внимания, бросаются друг другу на шею, всю совесть потеряли, забыли стыд. Ведь дело зашло слишком далеко. Люцинта, оказывается, тоже «шалунья» — она в «положении». Где же выход? Жаклина уже давно обо всем догадалась, сама видела, как Люцинту потянуло на «соленькое». Отсюда и обморок, и тошнота. Отец как-то поймал их за поцелуями и прогнал Леандра, а дочь — в обморок. Отсюда и ее решение — замолчать на всю жизнь.

А этот парень Леандр? Хотя и стильга, но, видимо, все-таки неплохой мальчик. Другой в его положении воспользовался бы ситуацией и убрался восвояси, «отчалил бы», а этот — нет: рвется к возлюбленной, требует, добивается. Вот прокрался потихоньку к окошечку, стоит, смотрит на любимую, а она плачет от горя. Какая тут, к черту, комедия!?



Но все же Мольер написал комедию, и король хохотал, глядя ее из ложи!

У всех в этой пьесе какие-то несчастья. А мы почему-то играем такие сцены как фарс. Какая же это шутка, если у человека умирает мать, а у другого — бабушка? А пьяница и подлец Сганарель обманывает всех, валяет с ними дурака, шутит. Безжалостная свинья, красноречивый пьяница, хам, мужик и нахал, Гиппократов клятвопреступник. Поменьше бы таких в нашем обществе. Сколько людей под шуточку и анекдот они спровадили на тот свет. Сганарель, конечно, хам, но обаятелен, и тут уж не до смеха. Но Людовик же все-таки хохотал?! Проблема жанра!

Как будто бы «враг» обнаружен. Начинаешь вспоминать факты, истории кого-то из знакомых, думаешь об обществе, в котором живешь, что-то обобщаешь, ищешь причины подобных явлений, споришь с самим собой, сопоставляешь факты, перечитываешь отдельные сцены, делаешь вывод. Ты начинаешь волноваться, явление становится для тебя очень важным, ты возмущен, переживаешь, начинаешь чувственно воспринимать и оценивать события пьесы.

И так же, как с той старой баржей, которую тащили куда-то на прикол, начинаешь видеть то, что сразу не заметно, не бросается в глаза. Начинает моделироваться, организовываться будущее произведение. «Враг» найден. Он, этот «враг», не просто «какой-то человек» (в данном случае — Сганарель), это тенденция, типичное явление, с которым надо бороться. Сколько таких врачей еще живут среди нас, сколько еще тех, кто давал клятву Гиппократу, а потом бессовестно ее нарушал.

Режиссер начинает вчитываться в пьесу, часто по много раз ее перечитывает, проверяет, правильны ли его догадки, его предположения. «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить?..» (Л.Толстой. «Война и мир»). Здесь все связано с жизненной позицией режиссера, с его жизненной философской системой, мировоззрением.

Но вернемся к анализу пьесы. Если мы определили **протокольное и главное событие происшествия**, обнаружить, когда все это началось, будет гораздо легче.

Таким образом, мы получили той обязательных эпизода:

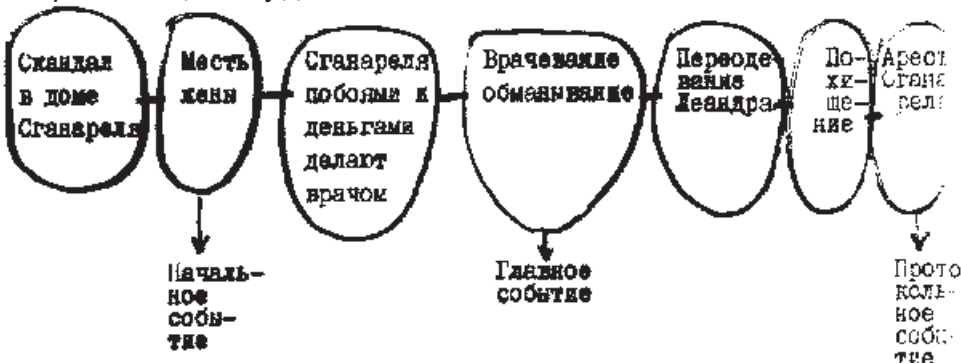


1. **Начальное событие.** Мартина мстит Сганарелю. Обучает Луку и Валера, как заставить Сганареля признаться, что он врач.

2. **Главное событие,** сеанс врачевания.

3. **Протокольное событие,** побег молодых и арест Сганареля.

Протянем цепочку действия:



Эти определения соответствуют основным элементам сюжета. Сюжет произведения делится на экспозицию, завязку, борьбу, кульминацию и развязку.

1. **ЭКСПОЗИЦИЯ** — вступительная часть сюжета, в которой намечается будущий конфликт. Экспозиция может быть прямой — предваряющей события в произведении; задержанной — когда автор сообщает некие сведения после завязки; обратной — когда автор сообщает эти сведения в конце произведения, объясняя, что было до начала событий (предыстория) или что было между ними (межистория). В «Лекаре поневоле» — это все до момента мести Мартины.

2. **ЗАВЯЗКА** — событие, с которого начинается действие, влекущее за собой все последующие события. Это момент столкновения действия и контрдействия (Мартина продает мужа).

3. **БОРЬБА** — интрига, перипетия, коллизия, развитие конфликта. Это основная часть пьесы (врачевание, главное событие).

4. **КУЛЬМИНАЦИЯ** [отлат. «вершина». - **М.Т.**] — момент наивысшего напряжения в развитии действия (арест Сганареля).

5. **РАЗВЯЗКА** — положение действующих лиц, которое сложилось в результате событий, происшедших в пьесе. Заключительная сцена. Часть сюжета, в которой выясняется итог борьбы. Апофеоз (примирение Жеронта с молодыми).

Главное событие не обязательно всегда совпадает с кульминацией.

Теперь можно попробовать сформулировать конспект сюжета — фабулу.

Фабула — это очертание сюжета, **сущность содержания**, а значит — один из очень важных моментов сочинения модели спектакля.

Попытаемся рассказать возможные варианты фабулы, чтобы выбрать тот, что наиболее соответствует намечающемуся идейному плану постановки.

Фабула «Лекаря поневоле» (варианты).

1. Бедный угольщик Сганарель во время семейной ссоры побил свою сварливую жену. Разозленная жена (Мартина) встречает на улице людей, которые ищут врача для умирающей девицы Люцинты. Желая отомстить Сганарелю, она обманывает их, говоря, что ее муж — знаменитый врач, который это скрывает. Если его как следует отдубасить, он признается, что лечит больных, и сделает это как никто другой.

Пришедшие избивают бедного Сганареля и насильно тащат в дом своего господина Жеронта. Перепуганный Сганарель вынужден изображать врача, чтобы его опять не избили. Влюбленный в мнимую больную Леандр заставляет его согласиться на обман, и Сганарель вынужден ввести Леандра в дом к Жеронту. Таким образом, он способствует побегу вдруг «вылечившейся» Люцинты и ее возлюбленного. За это Сганареля хватают и вызывают полицию. И только просьба насладившейся своей местью Мартины и примирение молодых людей с отцом девушки спасают простофилю от тюрьмы.

Это рассказ о простаке Сганареле, попавшем в беду.

2. Леандр и Люцинта беззаветно любят друг друга, но отец девушки Жеронт — против их близости и запрещает им встречаться. От этого несчастья Люцинта взбунтовалась и «заболела» — у нее отнялся язык. Никакие врачи не смогли ей помочь, поэтому отчаявшийся отец посылает слуг найти знаменитого врача.

Недалеко от них живет угольщик Сганарель с женой. Они любят поспорить, а потом тузят друг друга почем зря, но тут же мирятся. Однажды жена (Мартина) решила подшутить над любимым муженьком и посоветовала людям, искавшим врача, обратиться к нему. А если он будет скрывать свою профессию, побить его как следует, и тогда он признается. Слугам Жеронта ничего больше не оставалось, как последовать ее совету: они не могли возвратиться к Жеронту ни с чем.

На первой встрече с «врачом» Сганарелем Люцинта поняла, что имеет дело с неучем, и сейчас же послала кормилицу за Леандром. Леандр на коленях вымо-

лил у попавшего в переделку Сганареля согласие помочь бедным влюбленным. Сганарель дает им возможность встретиться в доме Жеронта и бежать. Бедного Сганареля хватают, и только просьба его жены Мартины и примирение Жеронта с детьми спасают его от ареста. Милые влюбленные обретают покой и счастье.

Это рассказ о бедных влюбленных.

3. Бездельник и пьяница Сганарель во время семейного скандала побил жену. Желая ему отомстить, Мартина советует людям, которые ищут знаменитого врача, обратиться к ее мужу. Он якобы замечательный врач, но это скрывает, а если его как следует поколотить, он согласится лечить даже безнадежного больного. Пришедшие бьют Сганареля и насильно переодевают пройдоху и пьяницу в мантию врача, обещая хорошо за это заплатить. Попав в дом Жеронта, как и подобает нахалу, Сганарель быстро осваивается со своей новой ролью и бессовестно обманывает невинных людей. У возлюбленного больной Люцинты кланчит взятку, под видом аптекаря вводит его в дом и устраивает влюбленным побег. Но Сганареля ловят, хотят посадить в тюрьму, и только мольба его жены и примирение отца с дочерью спасают от решетки этого обманщика и наглеца.

Это рассказ о жулике Сганареле.

Определение **фабулы** — не такое простое дело, как это кажется на первый взгляд. Можно проделать это на материале любой пьесы и сейчас же убедиться, насколько это трудно. Ведь при определении фабулы из пьесы надо как бы отжать все лишнее и оставить только самое главное, существенное. «Заботьтесь только о том, чтобы сюжет ваш исчерпывался единым действием; заботьтесь, чтобы ваш вымысел отнюдь не обременялся эпизодами, иначе — вещами, отклоняющимися от главного сюжета, и чтобы было нельзя отнять одну из частей без того, чтобы все здание не рушилось» (Лопе де Вега. «Новое искусство драматургии»).

Очень хорошо, если **фабула** может быть записана или рассказана телеграфным способом, где дорого ценится каждое слово. Формула будущего спектакля должна быть точна и лаконична. Перефразируя известное высказывание, мы могли бы сказать, что эта формула (фабула) должна быть настолько красива, чтобы она не могла быть неправильной. Слово «красива» в данном случае означает **точность, стройность**, безупречность **логического** построения (начало, середина, конец), **выражение** истинной **сути** идейной задумки режиссера. Очень полезно почаще возвращаться к определению **фабулы**, уточняя ее, переделывая, ужимая, упорядочивая — превращая в систему.

Фабула — это идейная формула будущего спектакля, сочиненная в виде скупого, концентрированного рассказа. Фактически, **фабула** — это телеграфное сообщение режиссера об его **отношении** к главным, основным событиям пьесы. Только не надо понимать «телеграфность» примитивно, чтобы великое произведение не превратилось в банальную историю. Ведь если в пяти-шести фразах пересказать поверхностный смысл хотя бы «Гамлета», классическая пьеса предстанет довольно пошлой историей. «Телеграфность» необходима для точности и борьбы с литературщиной.

Выбор варианта **фабулы** пьесы, по своей сути, есть момент определения **главной темы** будущего спектакля и его параллельных тем. Эти темы иногда пересекаются с **главной темой**, иногда переплетаются с ней, иногда — расходятся, но всегда стремятся вперед по руслу единого действия (сквозного действия). Каждая из этих тем — самостоятельная система, имеющая начало и конец, свое развитие — этапы, взлеты, падения, свою функцию.

Вот примеры тем из «Лекаря поневоле»:

1. о жуликах, обманщиках-врачах;
2. о бедных влюбленных;

3. о бедном обманутом муже (Лука);
4. о несчастьях отца (Жеронт): «Что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом» (А.С. Грибоедов. «Горе от ума»).

Эти «системы» можно разбирать по отдельности, но, вместе взятые (ведь отдельно они существовать не могут), они составляют **большую систему**. Ведь не может же существовать в организме человека отдельно нервная система, отдельно — система кровообращения, отдельно — эндокринная система. Они взаимосвязаны и взаимозависимы. И не существуют отдельно, хотя у каждой — своя функция.

Итак, **фабула** вычитана из пьесы, **главная тема** определена, теперь остается сформулировать **идею** произведения. Ибо «только то можно назвать произведением искусства, где **выражено** что-то»* (Жан-Франсуа Милле).



В «Лекаре поневоле» мы выделяем тему о врачах-обманщиках.

Идея: подлецов, которые используют свое положение и доверие несчастных больных и нарушают клятву Гиппократов ради своего ненасытного желудка-прорвы, нужно вешать вверх ногами и поливать уксусом! Не давайте им власти!

Теперь, когда намечен эскиз будущего идейно-тематического замысла, как бы создан компас (он направляет и горячит), можно приступить к изучению материала и литературному анализу произведения. Собственно, на этом и заканчивается «интуитивный этап» работы над пьесой. Теперь нужно собрать побольше материала, чтобы, не дай Бог, не изменить намерениям автора и не навязать ему то, о чем он и не думал.

Итак, материал. Где его искать и откуда начинать «раскопки»? Вот примерные вопросы, которые могут понадобиться при изучении материала:

- 1) социально-экономический анализ эпохи;
- 2) время, страна, классовые взаимоотношения, группировки; исторические моменты развития, приведшие к этому положению;
- 3) особенность формации, социально-экономическая база;
- 4) политическая форма выражения этой социально-экономической базы, политическое устройство данного периода;
- 5) вопросы идеологии: политические партии, философия, религия, право, наука, искусство, мораль, этика; изучение этнографии страны, быта народа, ритуалов и т.п.;
- 6) искусство, все виды искусства (музыка, живопись, поэзия); определение места данного произведения вообще в искусстве того времени;
- 7) автор; биографические моменты; творческий путь; все его творчество в целом: личные письма, записки, дневники и другие материалы, характеризующие автора и его произведения; иконографические материалы, критические и литературоведческие статьи и т.п.

Все это вместе взятое можно и нужно изучать только в том случае, если режиссер уже наметил главную тему фабулы (вариант) будущего спектакля, уже выбрал то, что способно его по-настоящему взволновать, «схватить за душу».

* Выделено М.Т.

И если эта волнующая его тема дает, соприкоснувшись с материалом пьесы, творческую искру-контакт, замысел будет жить и развиваться.

Это в том случае, если режиссер ищет и хочет найти. Обычно человек находит то, что ищет. Все зависит от установки — что хочется ему найти. Сосредоточенность на определенной мысли, теме, факте, стремление решить еще нерешенную задачу даст режиссеру возможность найти подтверждение своей догадки даже там, где, на первый взгляд, она не должна быть.

Обнаружить в пьесе материал, чтобы высказать то, что волнует художника в данный момент, — это и есть главное в начале работы. Обнаружить тему, которая в свое время взволновала автора, заставила его взяться за перо или, может быть, получилась случайно, независимо от его желания, а сегодня волнует и режиссера, и придать тому, о чем повествует автор, очень современное понимание и смысл, — это и есть суть литературного анализа, или суть идейно-тематического замысла.

Теперь попытаемся выяснить, о чем думал автор, Жан-Батист Поклен Мольер, в чем заключалась его так называемая **субъективная идея**. Вот что он говорит словами Сганареля: «Лучшего ремесла, по-моему, не сыщешь, потому что тут худо ли, хорошо ли работаешь, все равно тебе денежки платят. За плохую работу никто по шее не даст, а материал, пожалуйста, кромсай, сколько твоей душе угодно».

А что пишут об этом же знатоки — критики, литературоведы, театроведы? Выясним **объективную идею**. Читаем в статье С.Мокульского «Мольер»: «Быстро освоившись со своим новым положением, используем его с целью наживы. В Сганареле открываются блестящие способности к выполнению роли шарлатана-врача, и его наглость обеспечивает ему широкий успех у доверчивых больных. Тем самым Сганарель является убийственной карикатурой на современных врачей. Невежде Сганарелю достаточно одного нахальства, чтобы прослыть знаменитым представителем медицины. Ко всему этому Мольер присоединяет еще одну черту современных ему врачей — их продажность». Ну, чем не мой сосед?!

Произведение, не потерявшее своей актуальности даже спустя почти 300 лет, является **классическим произведением**. «Вечность влюблена в произведения времени» (Вильям Блейк).

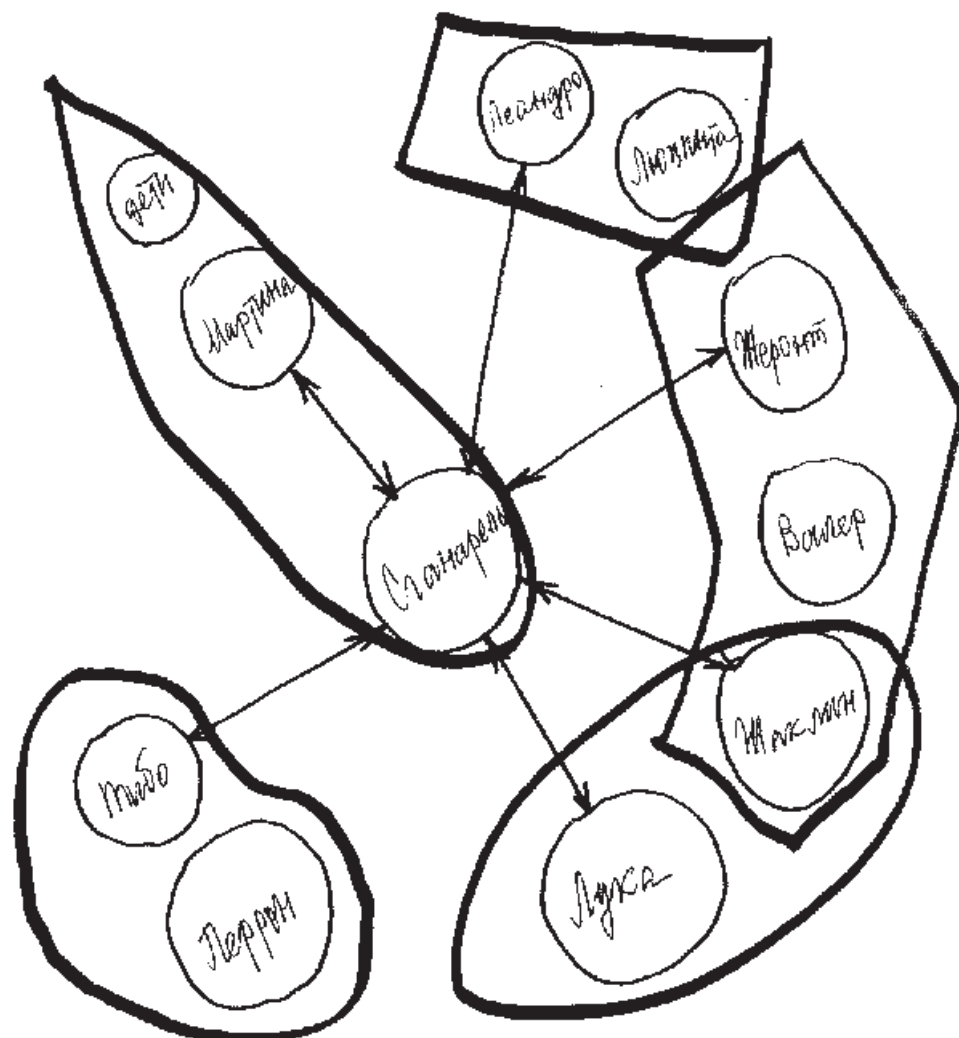
Как видно из высказывания С.Мокульского, его отношение к идее пьесы и определенная нами идея будущего спектакля во многом совпадают, поэтому можно смело продолжить разработку следующих частей режиссерского плана.

Сюжетом (фабула) движут люди, находящиеся в определенной «игровой» ситуации и действующие по определенной системе взаимоотношений, характерной для этой «игры». Во время игры в футбол противники располагаются по определенной системе по обе стороны, а между ними находится судья. Кто-то охраняет ворота, кто-то нападает, кто-то судит и т.д. Так же и в каждой пьесе: герои располагаются по определенной схеме, сочиненной автором.

Начертим для наглядности схему расположения героев происшествия и групп, борющихся между собой, в мольеровском «Лекаре поневоле». Это всегда помогает «увидеть» взаимоотношения и взаимосвязи действующих лиц (рисунок на следующей странице).

Итак, снова Мольер, «Лекарь поневоле».

Чтобы расположить действующих лиц по схеме взаимоотношений, намеченных автором, вероятно, нужно хорошенько разобраться в предложенной ситуации. Это не так легко сделать, но, сделав это, режиссер еще ближе познакомится с противоборствующими сторонами, изучит расположение «противников» перед началом боевых действий.



Кто эти люди, расположенные по группам и готовые ринуться в бой? Что у них за характеры, привычки? Откуда они, кто такие?

Анкета об образе.

Примерный список вопросов, которые стоит нафантазировать и задать себе на основании собственных впечатлений о пьесе, ролях, материале пьесы:

1. классовое происхождение;
2. национальность;
3. где родился (страна, город, местность);
4. где рос и воспитывался (в какой среде складывался характер, взгляды, образ жизни);
5. материальная обеспеченность;
6. где и кем работал и работает сейчас;
7. образование (каким путем «образовывался»? что сейчас из себя представляет в этом смысле?);
8. биологические особенности (болезни, физическое уродство, красота, полнота, худоба и т.п.);
9. его взгляды на жизнь, «философия» жизненной позиции;
10. возраст;
11. профессия и отношение к ней;
12. среда, в которой живет (с кем приходится встречаться, работать, общаться и т.п.);

13. умственные способности;
14. качество темперамента;
15. склонности (пьет, сплетничает, болтун, азартный игрок, рисует, пишет стихи, занимается спортом и т.п.);
16. вкусы (какие произведения нравятся, стихи, музыка и т.п.).

Плюс — многое другое, что покажется режиссеру важным, чтобы точно определить характеры действующих лиц данной пьесы. Если действующее лицо — историческая фигура, придется изучить материал о данном историческом персонаже. Хорошо бы, чтобы все, что говорится о данном герое, и то, что он говорит о себе сам, было выписано и принято во внимание при сочинении литературной характеристики действующих лиц.



Идейно-тематический замысел — это, по сути, первый творческий момент в построении спектакля. Это момент слияния режиссерского «гена» с «матерью», пьесой, момент «оплодотворения» будущего спектакля. Оплодотворенная клетка — это то, что мы называем сквозным действием и сверхзадачей спектакля, его сутью и смыслом. Это то, что заставляет художника браться за кисть, композитора — записывать мелодии, исполнителя — садиться за инструмент, скульптора — «отсекать все лишнее». Найдено главное — «разозленность» против кого-то или чего-то; «восхищение» кем-то или чем-то, о чем художник может говорить без конца. «Лучшие образцы драматургии так называемого классического репертуара всегда были явно тенденциозны и явно агитационны. Таковы комедии Аристофана, все комедии Мольера, «Ревизор» и т.д.» (Вс.Мейерхольд).

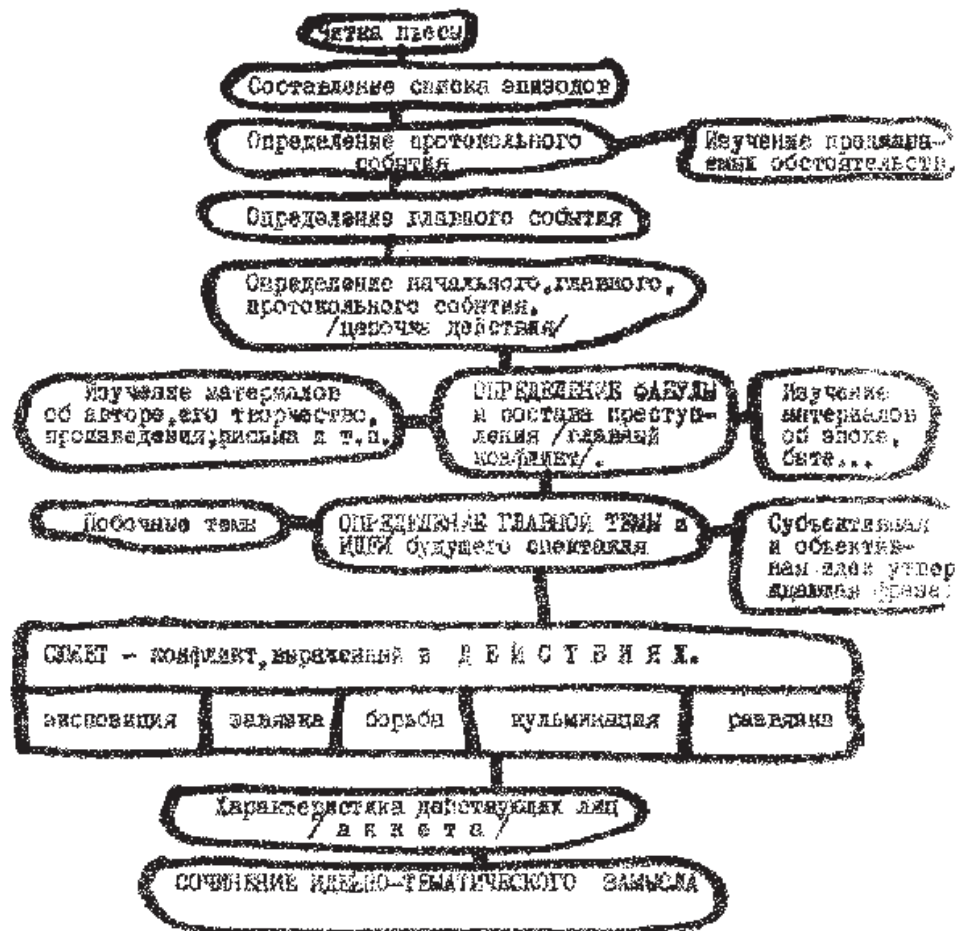
Весь процесс сочинения идейно-тематического замысла (первой части режиссерского плана) протекает примерно по следующим этапам:

1. первое знакомство с пьесой и интуитивный, эмоциональный набросок замысла. Это, скорее, настрой, установка;
2. погружение в материал и анализ литературного произведения. Характеристика действующих лиц, изучение добавочного материала;
3. сочинение **идейно-тематического замысла** будущего спектакля, что, по сути, является первым творческим моментом в работе над спектаклем.

Конечно, такая последовательность работы над созданием замысла очень условна и дается, в данном случае, только затем, чтобы соблюсти некий логический порядок работы над режиссерским планом. На практике этот процесс может протекать по-разному: то параллельно друг другу, то следуя один за другим, то, наоборот, с конца к началу, то совсем по-другому и неожиданно.

Правила и порядок — не для моцартов. Гениям правила и порядок не нужны. Они сами себе порядок и правила. «Я готов нарушить любой закон, если вещь от этого станет лучше» (Л.Бетховен). Но все же стоит не забывать, что, во-первых, не все мы гении, а, во-вторых, — и что самое главное — «всякому искусству должно предшествовать известное механическое умение» (Гете).

Схема работы над первой частью режиссерского плана:



До сих пор мы разбирали пьесу со стороны, теперь можно начать анализ изнутри — анализ действия и действием, т.е. перейти к **театральному анализу произведения**.

Глава VIII О ДЕЙСТВЕННОМ АНАЛИЗЕ (первая часть режиссерского плана)

Я стараюсь освободить слова из плена.

В.Яхонтов

(Это и есть суть метода действенного анализа)

Написано: «В начале было **слово**
И вот уже одно препятствие готово:
Я **слово** не могу так высоко ценить,
Да, в переводе текст я должен заменить.
Когда мне верно чувство подсказало
Я напишу, что **мысль** — всему начало.
Стой, не спеши, чтоб первая строка
От истины была недалеко!
Ведь **мысль творить и действовать** не может!
Не **сила** ли — начало всех начал?
Пишу — и вновь я колебаться стал,
И вновь сомнение душу мне тревожит.
Но свет блеснул — и выход вижу смело,
Могу писать: «В начале было **дело**».*

Гете. «Фауст»

ИЗ ИСТОРИИ МЕТОДА

Московский Художественный театр, Станиславский! Уже стали знаменитыми спектакли «Вишневый сад», «На дне», «Дядя Ваня». Вернее, они уже поставлены, и уже пришла слава. Но именно в этот период в уме и сердце великого реформатора сцены рождается сомнение. Правильно ли все это? Правильен ли репетиционный метод? Что он дает? И может ли дать новые возможности развиваться актерам театра?

1. Первый раз К.С.Станиславский предложил **анализировать пьесу путем этюдов** примерно в 1905 году, в студии на Поварской. Ему не поверили, отнеслись к этому как к чудачеству. Но именно в тот период и были нащупаны первые крупницы гениального открытия. Тогда же начинается свои поиски Мейерхольд. Видимо, время действительно требует новых путей и в театре. До этого основной метод работы Станиславского можно было сформулировать так: «Все дело в том, чтобы почувствовать роль, и тогда все приходит само собой». 1-й этап, поиски того «что я чувствую?», был «доисторическим» этапом системы Станиславского. И вдруг эти отвергается, или, во всяком случае, подвергается сомнению.

* Выделено М.Т.

2. В 1909 году К.С.Станиславский выпускает спектакль «Месяц в деревне». «Впервые были замечены и оценены результаты моей долгой лабораторной работы Спектакль был направлен на способы изучения и анализа как самой роли, так и моего самочувствия в ней», — пишет он. Это период, когда основным при анализе становится поиск ответа на вопрос «**чего я хочу?**».

3. 1935 год. К.С.Станиславский с удвоенной силой проповедует **идею анализа пьесы в действии**. «Переведите логику чувств на действия, на те самые физические действия». Анализируя материал, он пытливым ищет ответа на вопросы «**что я делаю?**» и «**как я делаю?**».

Это открытие! Это метод действенного анализа.

Еще раз:

- 1) что я чувствую в роли?
- 2) что я хочу в роли?
- 3) что я делаю и как делаю в роли?

ЧУВСТВА - ЖЕЛАНИЯ - ДЕЙСТВИЯ

«Различие между так называемыми пространственными видами искусства и видами искусства, основанными на факторе времени, заключается в расстановке акцентов. В картине или статуе постоянное равновесие вещи в целом основывается на действии сил, которые проявляются в пространственной последовательности формы и цвета. В танце или пьесе, напротив, общее действие состоит из вещей, которые активно проявляют себя в деятельности. Таким образом, один вид художественного средства изображения определяет **действие через бытие**, другой же определяет **бытие через действие**».*

ВСТУПЛЕНИЕ

*Теория физических действий является
значительным вкладом Станиславского в новый театр.
Б.Брехт*

В одной научной статье про общение между людьми было сказано, что чаще всего оно осуществляется **посредством разговоров**. Это так и есть:

- Что вы читаете, принц?
- Слова, слова, слова...

Умные слова, красивые, грубые, слова грустные и веселые, призывные, с восклицательным знаком, вопросительным, с многоточиями, много всяких слов, хороших и плохих, — разговоры. По сути, пьеса — это и есть записанные разговоры людей, которых писатель выбрал в герои.

Вспомним, к примеру, пьесу Д.Клдиашвили «Невзгоды Дариспана». Начинается она с разговора двух женщин о женихе. А знаменитый «Король Лир» В.Шекспира? Начинается с разговора придворных о намерениях короля разделить свое государство. А мольеровский «Тартюф»?..

* Выделено М.Т.

Разговор двух человек (диалог), или многих друг с другом, или разговор человека с самим собой (монолог) — все это разговоры. Слова, слова, слова — и ремарки. Что же должен делать режиссер со своими актерами, чтобы слова (разговоры) и комментарии к ним (ремарки) превратились в спектакль? Как это делалось раньше, до открытия Станиславским метода действенного анализа?

Приведу запись репетиций пьесы М.Горького «Мещане», которые проводил в 1945 году в Грузинском театральном институте один из выдающихся знатоков метода действенного анализа Г.А.Товстоногов.*

«22 марта 1945 года. Первая репетиция. Аудитория № 6. Вечер. Г.А.Товстонов сидит посреди комнаты, вокруг него со всех сторон столы. Все сосредоточились, читают пьесу. Тишина. Все вместе ищут задачу.

ТОВСТОНОГОВ. «Живем вместе с Татьяной»

Студентка, играющая Татьяну, вполголоса начинает читать текст.

ТАТЬЯНА. Возшла луна. И было странно видеть, что от нее, такой маленькой и грустной, на земле так много льется серебристо-голубого, ласкового цвета. Темно.

ПОЛЯ. Зажечь лампу?

ТОВСТОНОГОВ (обращаясь к студентке). Зачем так трагично? Надо проще. Найдите правильный подтекст. Что это могло бы значить? Вечер, сумрак, Татьяна устала, полулежит на кушетке. Полина у стола шьет. Еще раз проверим задачу. Поля все знает от Нила, она знает его сокровенные мысли. Она верит в них. А Нил знает? Станный вопрос. Как Нил может не знать? Поля тоже знает, но выразить этого не может, не находит слов. Поэтому в тексте так много многоточий, она ищет и не может найти слова. А сейчас надо шить, шьет она не между прочим, она увлечена, озабочена своим делом.

Читаем еще раз по тексту ролей.

ТОВСТОНОГОВ. Почему у вас так все драматически? У Поли нет абсолютно никакой драмы. Ни в одной задаче Поли нет *грусти*.** И, вообще, слово «грусть» не подходит к ней.

Еще раз начинают читать.

ТОВСТОНОГОВ. Не верю. Вы все время торопитесь, не успеваете прожить. Переживите эти слова, переживите! Поля ведь давно слушает чтение. Она мыслит. Ей так приятно это, хорошо. И не напрягайтесь, скажите отчетливо. И потом, на тексте «до сердца доходит» надо сделать акцент на слове «сердце».

Несколько раз повторяют кусок.

ТОВСТОНОГОВ. Не надо вздохов. Поле не о чем вздыхать. И, вообще, вздох — дешевый приемчик. Самое верное, самое простое для того, чтобы все время держать зрителя во внимании, нужно все задачи каждого куска доводить до предела. Никакие интонации не спасут. Все задачи скрыты в глубокие психологические сферы — это делает пьесу еще более сложной для воздействия на зрительный зал. Надо каждую задачу доводить до страстности. Если я хочу разобраться в сложности жизни, я должен всего себя вложить в эту жизнь. Если я-хочу вылить свой гнев на книгу, так уж весь свой яд обрати на этот предмет, — это единственный ключ к работе. Все свое существо вложи в роль, образ, не жалея ни себя, ни своих нервов. Все это сложное и надо найти в пьесе Горького. Чем можно подействовать на зрителя? Действием? Его почти нет в пьесе. Чувством?

* Г.Товстоногов работал в то время в Тбилиси, в Русском театре имени А.С.Грибоедова и был педагогом Грузинского театрального института. Перед нами выдержка из дневника репетиций «Мещан», который вел первокурсник М.Туманишвили, назначенный помощником режиссера, т.е. помощником своего мастера, и ставший его своеобразным Лагранжем. Дневник хранится в Грузинском государственном музее театра, музыки и кино.

** Выделено М.Т.

Они вполне обычны. Но, верно прожитые, они вызовут у зрителя ассоциацию личных, пережитых когда-то чувств. Сущность Горького в этом — в буднях, доведенных до страстности.* Вот формула Горького.»

Совершенно ясно из приведенного отрывка репетиционной записи, что режиссер с актерами начинают выстраивать будущий спектакль, стараясь очень активно проникнуть в психологию героев: отгадать их желания, ощутить настроения, найти правильный тон каждой реплики. Я помню, как только над первой фразой Татьяны «Взошла луна» режиссер работал много дней подряд. В результате четырехмесячного труда был создан очень хороший спектакль.**

Новый репетиционный метод Станиславского — метод действенного анализа—вовсе не отвергает того, что было найдено им до этого. Напротив, великий режиссер все уточняет, все превращает в закон и, самое главное, предлагает точный репетиционный метод, который вытекает из самой действенной природы театрального искусства. Из сферы еле ощутимых настроений, желаний, переживаний героев новый метод переводит репетиционный процесс в плоскость действий, поступков, событий. Это уже определенным образом упорядоченная система, схема творческого процесса.

РАЗВЕДКА УМОМ

Но начнем все по порядку.

Что такое пьеса? «Драма (пьеса) есть изображение конфликтов в виде диалога действующих лиц и ремарок автора» (В.Волькенштейн. «Драматургия»).

Если скрытно в квартире, куда забрались воры, поместить магнитофон, записанные звуки могли бы быть следующими:

после тишины, которая царит в комнате, царапанье алмазом по стеклу;

легкий удар и звон разбившегося стекла;

щелчок оконной задвижки;

шум открывающегося окна;

кто-то спрыгивает с подоконника;

еле слышные шаги;

скрип открывающейся дверцы шкафа;

кто-то переставляет вещи;

голос (издали, предположительно с улицы): «Не бойся!»;

потом шум складываемых на полу предметов;

голос с улицы: «Торопись!»;

кто-то о чем-то совещается;

звук открываемого ключом замка;

голос: «Скорей! Беги!»;

шум прыжка;

шум открывающейся двери;

И новый голос: «Господи, что это?!»;

А потом громко: «Помогите, воры! Помогите! Караул!».

Эти случайно зафиксированные остатки происшествия — только слова и ремарки. По этим остаткам звуков и шумов нужно восстановить всю картину — жизнь. Ее можно представить себе в сотнях вариантов. Но надо найти такой вариант, который бы оправдал записанные шумы и слова. Ведь, по сути, это и есть пьеса.

* Выделено М.Т.

** Впоследствии Г.Товстоногов поставил «Мещан» в Театре имени Ш.Руставели (1968) с С.Закариадзе в главной роли.

Только вместо записывающего магнитофона в данном случае мы имеем дело с писателем, **сочинившим** запись о каком-то взволновавшем его жизненном происшествии.

Как восстановить на сцене происшествие, случившееся много лет назад? Задача эта сродни задаче археолога-реставратора, который по двум-трем глиняным черепкам пытается восстановить первоначальный вид античной амфоры или по остаткам фундамента — представить себе величественный храм исчезнувшей цивилизации. В конце концов, чем несколько сказанных фраз, диалогов или монологов дают о жизни сведений больше, нежели глиняные черепки?

Что проделывает артист или режиссер, получив пьесу, роль? Каким способом он сможет представить ее на сцене, каким путем досочинит его воображение тысячи неизвестных ему вещей, действий и деталей?

Невозможно охватить всю пьесу сразу. Тем более, если это такая сложная пьеса, как «Фауст», «Чайка», «Гамлет» и т.п. Можно завязнуть в проблемах, которые подстерегают всякого, кто попытается прикоснуться к этимкладам человеческой культуры. Здесь копать и копать, разбирать, определять, постигать и т.д. Определить причины столкновений персонажей, понять цели и мотивы их борьбы — значит, определить суть произведения.

Обратимся к фактам, которые есть в пьесе и попытаемся представить их в виде эпизодов, которые сегодня происходят в жизни. Превратив любой отрезок пьесы в действие, в каждом атоме разговора обнаружив борьбу, мы тем самым приблизим литературное произведение к действенной природе театра.

Событие — одно звено в этой борьбе, часть большого целого. И **событие** — это маленькая война, где есть нападающие и обороняющиеся, где кто-то активен, а кто-то пассивен, где все построено по законам борьбы.

Если по проводу не идет ток, значит, нет разности потенциалов. Если деревья замерли и не колышутся, значит, ветер стих, прекратилось движение воздуха. Если кресалом не ударить по кремню, не родится искра. Биологи установили, что несимметричные молекулы более жизнеспособны, процессы в них идут активней. Равнозначное приводит к покою, застою. Чтобы создать движение воды в двух соединенных сосудах, необходимо создать разность уровня воды.

Режиссеры по сути своей профессии — **сочинители поединков, охотники за конфликтами**, создатели «разности потенциалов».

Чтобы составить простой конспект событий пьесы, их надо «увидеть», представить, нафантазировать. Поэтому самое главное в начале работы — всем своим существом настроиться на то, чтобы литературные «разговоры» пьесы перенести в лоно событийности, подготовиться любой диалог **пересочинить** в происшествие.

Отыскать и определить событие, т.е. в отрывке литературного текста вскрыть его действенную основу, — это очень активный творческий момент. Обычно неспособные актеры первыми выступают против «метода», поскольку «метод», как лакмусовая бумажка, очень быстро обнаруживает всем их творческую несостоятельность.

Воображение, которого обычно лишен такой актер, должно монтировать и сочинять конфликты, заложенные в тексте, переосмысливать их и разговоры между действующими лицами превращать в поединки. Чем талантливей это будет сделано, тем интересней получится спектакль.

Вот примеры по-разному определенных событий в одной и той же сцене из пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта» — сцене у Лоренцо.

В одной постановке это была лирическая, спокойная сцена в церкви, где влюбленные наконец обрели желанный покой и счастье, право называться мужем и женой. Это было **обручение** у отца Лоренцо.

В кинофильме «Ромео и Джульетта» Ф.Дзеффирелли эта сцена была решена как буйство двух молодых людей, любовью доведенных до безумия, которых отец Лоренцо физически сдерживает, чтобы они до обряда бракосочетания не бросились и не растерзали бы друг друга в объятиях. Лоренцо вынужден силой захлопнуть между ними железную решетку дверей. Здесь, вероятно, режиссер определял событие как вынужденное скоростное бракосочетание, т.к. медлить больше нельзя: молодые люди доведены до такого состояния, что промедление может довести до греха.

Одна и та же сцена автора — в зависимости от того, как определено событие и его природа, — становится совершенно разными сценами при одних и тех же словах.

По методу нужно начинать с самого простого — с определения главного происшествия. Но для этого необходимо набросать фабулу пьесы.

Возьмем пьесу Д.Клдиашвили «Невзгоды Дариспана» и расскажем фабулу (вариант).*

Марта сообщает своей бедной соседке Пелагее (у нее на выданье — четыре дочери), чтобы та подготовила дочь Наталию к встрече с молодым человеком, который должен сегодня ее навестить. В это же время к Марте вместе с незамужней дочерью Карожной заходит в гости обедневший дворянин Дариспан Кар-сидзе (у него дома тоже четыре бесприданницы, которых он никак не может выдать замуж). Является жених, который в поисках выгодной партии ходит по знакомым. Начинаются смотрины. Дариспан, воспользовавшись случаем, делает все, чтобы Карожна понравилась жениху. Между ним и Мартой, которая помогает Пелагее, возникает соперничество, переходящее в скандал. Жених, сообразив, что перед ним бесприданницы, объявляет, что у него уже есть нареченная, т.е. фактически отказывает обеим. После ухода жениха соперники-неудачники мирятся и расстаются друзьями. Попытка поймать жениха оказалась неудачной.

Теперь попытаемся создать список событий:

1-е событие — Марта готовит встречу с женихом (чтобы помочь своей крестнице);

2-е событие — непрошенный гость Дариспан. Марте и Пелагее он явно мешает провести встречу по задуманному плану;

3-е событие — явился жених. Смотрины. Марта и Пелагея стараются выполнить свой план, а Дариспан им мешает;

4-е событие — борьба за жениха между Мартой, Пелагеей и Дариспаном. Каждый хочет продать свой «товар». Это битва не на жизнь, а на смерть;

5-е событие — жених ушел. Ничего не получилось. Все стараются оправдать свое поведение во время смотрины;

6-е событие — примирение.

Пока мы еще мало что знаем, но можем уже прочертить линию действия:

1. подготовка к встрече жениха;

2. **«Непрошенный гость»** — здесь уже в экспозиции идет подготовка к будущему конфликту — Дариспан мешает планам Марты.

*На протяжении всей книги М.Т. не раз будет возвращаться к этой пьесе Д.Клдиашвили. Во-первых, Давид Клдиашвили — его любимый автор, которого он по значению и таланту сравнивал с Чеховым. Во-вторых, эту пьесу М.Т. ставил на грузинском телевидении (1958). И хотя спектакль, увы, не сохранился, многие из тех, кто его видел, говорят о нем, как об одном из лучших спектаклей М.Т. Этого автора педагог Туманишвили часто использовал и, что называется, в учебных целях. Другую пьесу Д.Клдиашвили, «Свиньи Бакулы», М.Т. поставил в 1979 году в Театре киноактера.

3. Пришел жених — **«Смотрины»**. Здесь Дариспан начинает самостоятельные действия, чем активно нарушает планы Марты. Он пытается устроить счастье дочери, и, вот, наконец...

4. **«Бой за жениха»**. Бой не на жизнь, а на смерть. Кульминация.

5. **«Жених ушел»**. Ничего не получилось. Все одурачены.

6. **«Примирение»**. А что же делать?

Сцена из телеспектакля
«Невзгоды Дариспана»
Д. Кляйшвили.



Постепенно начинает кое-что вырисовываться. Уже нащупано начало, главное событие и окончание. Определяя события, надо суметь увидеть место этого события в целом сюжете, отделить существенное от менее существенного, наметить перспективу развития действия и контрдействия, наметить исходные позиции (экспозиция, завязка), место главного сражения (кульминация) и т.п. Надо суметь увидеть пьесу как бы с высоты птичьего полета, увидеть всю сразу, пока не останавливаясь на мелочах.

Самое главное в **разведке умом** — определить процесс развития, исходя из того, что:

1. экспозиция — накапливание и расстановка фигур;
2. завязка — первые столкновения, первый бой;
3. поединки — цепь событий, развитие действия;
4. кульминация — генеральное сражение;
5. развязка — расположение фигур после главного боя, последующее положение, апофеоз.

Теперь надо определить главное событие, постараться проникнуть в суть происшествия. А что примерно произошло в происшествии под названием «Невзгоды Дариспана»? Хорошие люди чуть было не поссорились на веки вечные. Оскорбляли друг друга, вели себя по отношению к друг другу как враги, кричали, ненавидели друг друга! Из-за чего? Почему? Видимо, будущий спектакль и должен дать ответ на этот вопрос.

Пытаясь проникнуть в секрет фабулы и главного события, актеры и режиссер уподобляются судебным следователям — расследуют «дело о преступлении».

Пьесы — это фактически те же папки с делами о преступлениях. Преступление — Отелло убил Дездемону. В чем здесь причина и секрет? Почему убил? Говорят, любил и вдруг убил. Обязательно есть причина. Нора бросила детей и ушла из дома. Антигона, зная, что ее убьют, сознательно идет на смерть. Почему? Мальчишка Хлестаков погубил с десяток опытных жуликов. А «Невзгоды Дариспана»? Такие добрые, человеческие, любящие люди и вдруг подрались — из-за чего? Наверное, есть причина?! А если отгадать эту причину, то станет понятно, почему эту пьесу обязательно нужно ставить. Ведь все дело в этой причине, в этом секрете. «Ромео и Джульетта» — «дело о смерти молодых», В чем причина?! А может быть, эта причина и сегодня актуальна?

Изучение пьесы, ее анализ подобен судебному разбирательству. И тут и там тщательно собираются факты (поступки-улики) и выстраиваются в логически безупречном порядке. После этого можно попробовать ответить: как, что, кто и почему?

Очень любопытен опыт, проведенный студенткой режиссерского факультета Кетеван Долидзе, которая составила «дело о Тартюфе». «Дело» состояло как бы из протоколов допросов действующих лиц.

«Слушается дело:

Протокол № _____

Главное, исходное событие: поймали мошенника, когда он собирался совратить честную женщину, жену своего благодетеля. Показания свидетелей.

Показания ЭЛЬВИРЫ (жена Оргона, говорит очень сдержанно, старается скрыть волнение). У нас в доме между мной и моей свекровью всегда были споры на морально-этические темы. Дети, хотя и не мои родные, но, заметьте, я люблю их, как родных, были на моей стороне. Нас всегда поддерживал мой брат Клеант. Дети очень привязаны к нему и верят ему. А вот муж придерживается взглядов свекрови, я, большей частью, молчу, но это не значит, что я с ним согласна (событие №1 — спор о моральных устоях, или спор свекрови с невесткой).

Показания ДОРИНЫ (служанка в доме Оргона). Мой господин, старший, то есть Оргон, познакомился с одним мошенником, который (якобы святой) ввел его в заблуждение. Этот мошенник жил у нас. На каких правах — неизвестно, да и слуга у него был такой нахальный...

Показания КЛЕАНТА (брат Эльвиры, шурин Оргона, с недоумением и сожалением). Мой родственник — слишком добрый и доверчивый человек. Он не знал, как справиться с семьей, которая, по его убеждению, жила неправильно и шла к гибели. В это время он встретил человека, который обманом убедил его в своей святости. Он уверовал в него и ввел в свой дом, чтобы по его советам перестроить порядок в доме. Я предупредил его и высказал ему свое категорическое несогласие с создавшимся положением (событие №2).

Показания ОРГОНА (подавленным голосом, говорите трудом). Вся семья была против, чтобы Тартюф жил у меня. Чтоб узаконить его пребывание в доме, я решил выдать за него замуж свою дочь Марианну (событие №3 — «катастрофа»).

Показания ДАМИСА (очень взволнованно, нервно теребя треугольную шляпу). Этот подлец Тартюф хотел совратить мою мать! Я хотел защитить ее честь. Отец, не разобравшись в чем дело, выгнал меня из дому и проклял (событие №4 — «проклятье»).

Показания ОРГОНА (еще более растерянно, глотая валидол). Я сидел под столом и слышал, как человек, в которого я верил, как в Бога, пытался совратить мою жену. Я не мог в это поверить! Это было ужасно! (Садится, подавленный.) (событие №5 — главное).

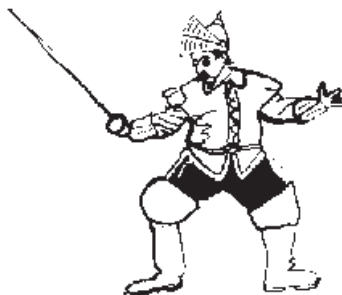
Жалоба ТАРТЮФА. Требую выселить из принадлежащего мне дома всю семью Оргона.

Ордер на арест ТАРТЮФА. Ввиду того, что Тартюф обманным путем вторгся в дом Оргона, власти арестовывают его и сажают за мошенничество в тюрьму (все ликуют, кроме Тартюфа).

В чем же крылась причина этого преступления? Как Тартюф мог дойти до этого? В силу каких обстоятельств ему вовремя не помешали?

КЛЕАНТ. Нет на свете поэтому ничего,
Противнее, чем ложь, притворство, ханжество.

Не стыдно ли, когда святоши площадные,
Бездушные лжецы, продажные витии,
В одежды святости кощунственно рядясь,
Все, что нам дорого, все втоптывают в грязь;
Когда стяжатели в соперничестве яром
Торгуют совестью, как мелочным товаром,
И закатив глаза, принявши постный вид,
Смекают, кто и чем их наградит;
Когда они спешат стезею благочестья
Туда, где видятся им деньги и поместья;
Когда, крича о том, что жить грешно в миру,
Они стараются пробиться ко двору;
Когда клеветники без совести, без чести,
Личиной благостной скрывая жажду мести,
Дабы верней сгубить того, кто им не мил,
Вопят, что он бунтарь противу высших сил.
И оттого для нас они опасней вдвое,
Что приспособили меч веры для разбоя,
С молитвою вершат преступные дела,
И стало в их руках добро оружием зла.



Это — идея.

СУДЬЯ (Эльвире). Почему вы сразу не сказали обо всем мужу?

ЭЛЬВИРА (пристыженно, но с достоинством). Потому, что он мне нравился.

СУДЬЯ. В чем же загадка?

ЗАЩИТНИК. В абсолютном обаянии этого человека, в искренности его лжи, которую он преподносит как необычайную правду.

Сквозное действие — борьба за Марианну! Вот *модель* пьесы по событиям».

События развиваются изнутри, распространяются во все стороны, — так же, как волны, которые расходятся кругами от брошенного в воду камня. Но вот брошен второй камень, третий, и все они распространяют вокруг себя волны, которые наползают друг на друга, пересекаются, создавая череду расходящихся колец. Создается событийный ряд. Ряд не должен прерываться. Если действие на сцене прервется хотя бы на мгновение, сердце спектакля перестанет биться и остановится.

Как писатель выстраивает свой словесный ряд, музыкант — мелодический, а математик — математический, так режиссер выстраивает ряд событийный. Это не просто список происходящих в пьесе событий, а стройный событийный ряд. Выстроив его, режиссер получает неизмеримо больше, чем просто действие. Умом найденная идейно-тематическая «задумка» оживает и превращается в волнующее и зовущее за собой действие — спектакль.

Событийный ряд можно играть. Повторяю, событийный ряд — это не просто список событий, это развивающийся поток действия, поведения, вытекающих одно из другого, который несется к единой цели. Событийный ряд — это всегда цепь поединков, вытекающих один из другого. Персонажи в событийном ряду неустанно действуют и реагируют. Очень хороший пример в данном случае — сравнение с большим слаломом. Сколько спусков, сколько неожиданных поворотов, зигзагов заключает он в себе. Чем сложнее и многограннее «слалом» событийного ряда, тем точнее мысль произведения, интереснее образ. Во время большого слалома задач очень много, также много, как много этапов по всему

маршруту. Поединки состоят из многих подробностей и ходов. Это событийный ряд, потому что каждый новый спуск, каждый поворот — новое событие в жизни человека, который спускается по «снежной горе». Герои на сцене рассуждают, доказывают, дискутируют, борются со всеми и против всех, и даже с самими собой, и против самих себя. Они то непрерывно от кого-то отбиваются, то сами переходят в наступление, прячут свои истинные страсти и мысли, более или менее ловко обманывают других и самих себя, но никогда не останавливаются. Остановка хотя бы на одну секунду — смерть спектакля. Для актера главное — только поступки и дела. Остальное — чувства, слова, волнения — это все результат.

Событийный ряд — это сложный маршрут сквозного действия к своей сверхзадаче (финишу), сочиненный, исходя из идейно-тематического замысла режиссера, исходя из того, «**о чем?**» и «**что?**» решили поведать зрителю актеры со своим режиссером.

Составить событийный ряд — это значит вылепить скелет спектакля. Это сложный творческий процесс, который немислим без страстной увлеченности материалом и темой, без того, что называется вдохновением.

Пример событийного ряда в пьесе Д.Клдиашвили «Невзгоды Дариспана».

Тема — о том, как подрались бедные люди из-за одного «немного» парня-жениха.

ПОДГОТОВКА

1. Паника: Марта сообщает Пелагее, что сегодня придет жених.
2. Неожиданный приход Дариспана и его дочери.
3. Хвастовство Дариспана перед Пелагеей.
4. Истерика Пелагеи.
5. Одевание Наталии. Скандал с Наталией.
6. Паника: жених идет.
7. Молитва Пелагеи.

СМОТРИНЫ

8. Встреча жениха.
9. Светский разговор. Марта преподносит Наталию Осико.
10. Дариспан путает все карты.
11. Дариспан выставляет свою дочь.

СОРЕВНОВАНИЕ

12. Приглашение к столу.
13. Дариспан просит помощи у Марты и получает отказ.
14. Пелагея молит о помощи.
15. Марта торгует Наталией.
16. Дариспан старается преподнести Карожну.
17. Конфуз! Карожна разбила стакан.
18. Танец-соревнование.
19. Танец Карожны.
20. Скандал откровенный. Между Мартой, Дариспаном и Пелагеей.
21. Уговоры Осико.
22. Катастрофа! «У меня есть нареченная».

РАССТРОЕННАЯ ОПЕРАЦИЯ

23. Прощание с женихом.
24. Истерика Наталии.
25. Отчаяние Дариспана и плач Карожны.

ПРИМИРЕНИЕ

26. Налаживание испорченных отношений.

27. Прощание.

Когда действия «разведаны» по событиям и уже определено **главное событие**, можно начать разбираться в более мелких эпизодах. Но теперь это сделать гораздо легче, т.к. установлен «фарватер» главного действия. Теперь все отсчитывается от него. «К идее должны быть подтянуты все частности» (Гегель).

Даже по этому **событийному ряду**, по определению **главного события** («исходное событие», по М.О.Кнебель) хорошо видно, что очень многое в определении этих понятий зависит от субъективного отношения художника к теме. Создавая **событийный ряд**, мы вносим в конструкцию будущего спектакля очень много личного, неповторимого, и потому будущий спектакль — это, по сути дела, человеческие откровения режиссера и актеров, с ним работающих.

Если речь идет о **разведке умом**, может возникнуть вопрос: «А сколько времени сидеть за столом?». Сколько надо. Все зависит от материала. Очень вредно вставать из-за стола раньше времени. С другой стороны, чем этот период будет короче, тем лучше. Опасно превращать момент разведки умом в «застольный метод анализа». Чаще всего это так и бывает — режиссеры и актеры, чего греха таить, любят посидеть и поговорить. Нельзя тратить на это времени больше, чем необходимо. Надо поскорее переходить к действенному анализу, или, точнее, к анализу в действии, анализу действием.

ДЕЙСТВЕННЫЙ РАССКАЗ

После определения события за столом нужно сейчас же пробовать пересказать его в действии. **Действенный рассказ** — это, прежде всего, война с литературщиной во время репетиции.

Режиссер или актер, ведя рассказ от третьего лица, старается выстроить внутреннюю модель эпизода. Действуя, он как бы репетирует свое поведение, т.е. объясняет примерный план действия своего героя в будущем эпизоде. Он где-то проигрывает, где-то что-то объясняет, проектирует, на ходу сочиняет, ищет, использует подсказки товарищей. Рассказывая эпизод в действии, актер старается проверить правильность его решения, исходит из общей идейной направленности режиссерского замысла будущего спектакля.

Действенный рассказ — это переходный мостик к **анализу действием**.

1. Действенный рассказ о событии.

2. Действование по-рассказанному.

Во время **действенного рассказа** не надо ничего переживать. Это, скорее, рассказ в движении. Актер тут **изображает** все поступки, которые совершил бы он, если бы очутился в обстоятельствах, подобных сценическим. Он как бы намечает поведение своего героя, но пока не воплощает его. Это, скорее, моделирование события. <

Для примера приведу отрывок из сценария Р.Роуза «Двенадцать разгневанных мужчин» (с сокращениями):

«Открывается дверь, входит сторож. Он принес большой план квартиры, вычерченный тушью. Окна этой квартиры, где произошло убийство, выходят на железную дорогу. Дальше, в глубине дома, ряд комнат, выходящих в длинный коридор.

Отсюда лестница спускается в подъезд.

* Т.е. по существу, о застольном периоде.

СТОРОЖ. Этот план вам нужен? ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Да, да. Благодарю вас. ВОСЬМОЙ ЗАСЕДАТЕЛЬ. Разрешите?

Восьмой заседатель берет план и раскладывает его на столе так, чтобы все могли видеть. Некоторое время ВОСЬМОЙ молчит, внимательно изучает план. Часть заседателей подходят к нему, чтобы рассмотреть план получше.

ВОСЬМОЙ. Да, это та самая квартира, где произошло убийство. Комната старика прямо под ней. Она точно такая же [показывает]. Вот надземная железная дорога. Спальня. Старик, следовательно, был в этой комнате. Он говорит, что встал, вышел в прихожую к входной двери, открыл ее и выглянул как раз в тот момент, когда юноша сбежал вниз. Правильно я говорю?

ТРЕТИЙ. Да. Таковы данные.

ВОСЬМОЙ. Выглянул он через 15 секунд после того, как услышал шум от падения тела.

ПЕРВЫЙ. Правильно.

ВОСЬМОЙ. Его кровать стоит у окна [всматриваясь в план]. От кровати до двери футов двенадцать. Длина коридора сорок три фута шесть дюймов. Значит, он должен был встать с кровати, взять свою палку, пройти двенадцать футов, открыть дверь спальни, пройти еще сорок три фута и открыть входную дверь. И все это за 15 секунд. Вы считаете это возможным?

ДЕСЯТЫЙ. Но вы же знаете, что это оказалось возможным.

ОДИННАДЦАТЫЙ. Он ходит очень медленно, его пришлось поддерживать, чтобы он дошел до места для свидетелей.

ТРЕТИЙ. Вы хотите изобразить дело так, будто тут очень большое расстояние. Но это же вовсе не так.

Поднявшись, ВОСЬМОЙ заседатель идет к задней стенке комнаты и берет там два стула. Составляет их вместе. Это должно изобразить кровать.

ДЕВЯТЫЙ. Для старого человека, который ходит, опираясь на палку, это очень большое расстояние.

ТРЕТИЙ [Восьмому]. Что вы там устраиваете?

ВОСЬМОЙ. Хочу знать одну вещь. Проверим, сколько времени ему было нужно, чтобы пройти это расстояние. Я сейчас отмерю 12 футов длины его спальни. Шагами начинает отмерять.

ТРЕТИЙ. Вы с ума сошли! Вы не сможете воспроизвести все это! ОДИННАДЦАТЫЙ. Но, может быть, если мы сами увидим.. Это очень важное обстоятельство.

ТРЕТИЙ. Глупая потеря времени. ШЕСТОЙ. Ну, а вам-то что? Пусть делает. ВОСЬМОЙ. Передайте мне еще один стул. Ему передают стул.

ВОСЬМОЙ. Спасибо. Вот это — дверь из спальни.

Подходит к сдвинутым стульям. Садится на них. Ложится на стулья.

ВОСЬМОЙ. Я готов.

Все внимательно следят за ВОСЬМЫМ заседателем. ВТОРОЙ смотрит на часы, дожидаясь, когда секундная стрелка подойдет к 60. Наконец, он топает ногой. **ВОСЬМОЙ заседатель начинает подниматься на своей импровизированной кровати. Медленно перекидывает ноги со стула на пол, берет воображаемые палки и встает. Походкой старого калеки ВОСЬМОЙ заседатель направляется к стулу, который изображает дверь спальни. Доходит до него. Делает вид, что открывает дверь.** *

ДЕСЯТЫЙ. Поторапливайтесь. Он ходит в два раза быстрее.

* Выделено М. Т.

Не останавливаясь, не отвечая на реплику ДЕСЯТОГО заседателя, ВОСЬМОЙ начинает проходить воображаемый коридор, направляясь к входной двери.

ОДИННАДЦАТЫЙ. А мне кажется, он идет быстрее, чем ходил старик в зале суда.

ВОСЬМОЙ. Если вы считаете, что следует идти быстрее, — я пойду.

Немного ускоряет шаги. Доходит до двери, поворачивает обратно. Идет он, немного прихрамывая, так, как должен прихрамывать старик, опирающийся на свои палки.

Заседатели напряженно следят за ним. Снова доходит до стула, который теперь изображает входную дверь. Делает вид, что поворачивает ключ, затем распахивает ее.

ВОСЬМОЙ [громко]. Стоп!

ВТОРОЙ. Правильно.

ВОСЬМОЙ. Сколько секунд?

ОДИННАДЦАТЫЙ. 31 секунда.

Несколько заседателей выражают удивление.

ВОСЬМОЙ. Мне кажется, что старик лишь попытался дойти до двери, услышав, что кто-то быстро спускается по лестнице и решил, что это был обвиняемый.»

Этот отрывок из сценария — очень хороший пример рассказа в действии. Никто ничего не играет, не переживает, все только анализируют, пытаются представить себя в действии, как это было бы, заняты тем, что выстраивают возможную логику действующих лиц происшествия. Во время действенного моделирования они спорят, исправляют ошибки, определяют желания, предполагаемые обстоятельства и темпо-ритм события. Фактически они сочиняют жизнь, расшифровывая ее по фактам и словам.

Не надо бояться отбросить, перечеркнуть уже найденное, если чувствуешь, что можно найти лучший вариант поведения. Не надо жалеть себя, надо делать все возможное, чтобы в каждом кусочке пьесы создалась борьба, т.е. событие.

Рассказ в действии сразу определяет конкретность совершаемых актером поступков и их качество. Когда у актера все еще в тумане, все приблизительно, то и рассказ его сбивчив, литературен, описателен. И, наоборот, когда актеру все ясно, его рассказ скуп, точен, предельно конкретен, похож на конспект поступков, и потому его легче проверять и управлять им. В самом процессе «рассказывания» возникает осмысление всего материала, его основной линии по отношению центрального события и сквозного действия. Правильно рассказать линию поведения своего героя по событийному ряду — значит, уже наполовину сыграть роль. «Рассказывать» линию роли и всего спектакля нужно вплоть до самой премьеры. «Картину надо сначала создать в уме» (Теодор Руссо).

Рассказать линию роли (а режиссеру — всего спектакля) довольно трудно. Поэтому надо заниматься этим как можно чаще. В момент такого рассказа актер уже творит. Рассказать линию роли — значит, сочинить ее. Это творческий момент. Хотя обычно актеры избегают этого способа.

АНАЛИЗ (РАЗВЕДКА) ДЕЙСТВИЕМ

Однажды я наблюдал, как девочку обучали игре в шахматы.

— Ты умеешь играть? — спросили ее.

— Конечно, умею, — явно соврала девочка. Она была самоуверенна и дерзка. Начали играть, и сразу же выяснилось, что девочка и понятия не имеет о

шахматах. Тогда партнер стал объяснять ей, как ходят фигуры, где они должны стоять, на каких клетках, как они «убивают», как производится рокировка и т.д.

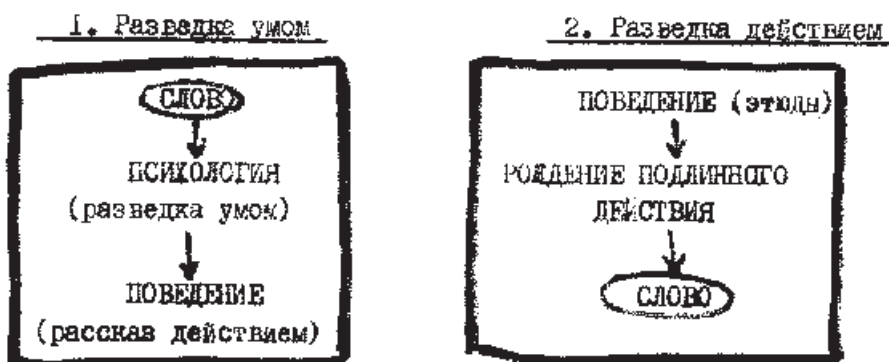
Девочка на все объяснения кивала головой и говорила: — Знаю, знаю,...

Но было видно, что она старается все, что ей объясняют, запомнить. Однако запомнить она смогла только самое главное — в шахматах **надо убить короля**. Сразу и вправду запомнить все подробности этой сложной игры не так уж легко. Девочка все время путалась. Когда ее наставник понял, что из «учебы» ничего не получается, он расставил фигуры и стал с ней в шахматы играть. Девочка и тут все время делала ошибки: конем ходила как пешкой, а пешкой — как турой. И тогда наставник стал поправлять ее во время игры (действия). Девочка стала постепенно овладевать секретами игры, практически осваивать фигуры (эпизоды), их возможности и правила их поведения. Когда она ошибалась несколько раз, то после этого понимала, что так играть нельзя. А когда партнер, несколько раз подставив свою фигуру под удар, дал ей возможность практически убедиться в выгоде движения конем или другой фигурой, это правило девочка тут же запомнила и дальше уже выполняла его вполне сознательно. Так очень быстро девочка поняла, что значит — играть в шахматы. В первом случае она сразу получила очень много сведений об игре, но, перепутавшись в ее сознании, они потеряли стройность и ясность. Еще и потому, что не все эти сведения сразу же ейгодились на практике. Во втором же случае правило всякий раз возникало тогда, когда было практически необходимо, и использовалось тут же, поэтому правило запоминалось не только умом, но и сердцем, быстрее и лучше усваивалось.

Примерно то же самое происходит в момент **разведки умом** и **разведки действием**. В первом случае девочка поняла только одно — надо убить короля. Во втором — попробовала искать, какими способами можно добиться того, чтобы убить этого самого короля.

Этот пример с шахматами выражает суть метода действенного анализа. Мне, правда, могут возразить, что в данном примере девочка постигает уже существующие правила игры и ею руководит наставник, тогда как при «действенном анализе» мы всякий раз заново открываем новые правила для каждой пьесы. Да, каждая новая пьеса — это новая игра с совершенно новыми правилами. А роль наставника в этом случае играют автор произведения и режиссер. И всякий раз актер осваивает правила игры данной пьесы, и они отличаются от предыдущей игры, как шахматы отличаются, например, от нарда или шашек.

Изучая, что происходит в пьесе по линии больших событий, актер смотрел на происходящее со стороны. Теперь ему предстоит самое сложное — представить себя на месте действующего лица. Нужно обязательно учесть, что после «разведки умом» сведения о действиях, поступках действующих лиц у актера самые общие, и нельзя надеяться, что актер уже представляет сюжетную линию роли и пьесы четко. Поэтому самое главное в начале работы «разведка действием» — освободить актера от непосильных задач, которые неминуемо толкают его к наигрышу.



Лучше начинать с несложных этюдов.

Этюдные репетиции — это и есть, по сути, «действенный анализ» произведения. Все остальное делается для того, чтобы подготовить этот процесс. И «разведка умом», и «рассказ в действии» — это все для того, чтобы актер, переходя на этюды, точно знал, что надо искать в действии.

Репетировать — значит, **узнавать, исследовать, конструировать событийный ряд**, а вовсе не просто повторять.

Перед началом каждого этюда надо поставить перед собой три главных вопроса и в процессе репетиции обязательно на них ответить.

1. Какая у события функция относительно главного события? Что в этом событии происходит для главного?

2. Что для этого надо делать по действию? Найти ход. «Что» играть?

3. Как делать это «что», как играть?

Осознав логику и последовательность действий, надо проделать самое важное — перенести себя в те положения и в те обстоятельства, которые предложены автором и режиссером.

Очень важно, чтобы этюдные репетиции протекали в атмосфере творческой увлеченности и заинтересованности. Ни в коем случае нельзя превращать такие репетиции в подобие экзамена, когда режиссер задает тему для импровизации и ждет от актеров результата: «А ну, покажите, на что вы способны?!». Этого делать нельзя, т.к. возникает момент насилия над актерской природой. Ведь не секрет, что очень часто исполнитель, особенно в начале работы, делая этюд, не может побороть смущения, физической скованности.

Произнося в этюде импровизированный текст, актер порой делает это неуклюже. Если товарищи по работе не включаются в работу, то способность и желание импровизировать вообще парализуется. Поэтому самая главная задача режиссера — незаметно подвести актера к этюдным репетициям, чтобы не спугнуть его творческую природу. Совершенно не обязательно режиссеру объявлять о начале этюдных репетиций. Очень часто актеры сами к ним стремятся.

Так случилось во время репетиций спектакля «Чинчрака».* Под видом шуток Рамаз Чиквадзе и Серго Закариадзе под хохот товарищей нащупывали главные сцены своих ролей. Это были этюдные репетиции, но никто это не объявлял, они рождались незаметно. Так же незаметно, путем импровизации родилось балет -но-танцевальное решение главных ролей — героев Белы Мирианашвили (Мзия) и Карло Саканделидзе (Чинчрака).

Во время таких репетиций совершенно не важно, какими словами будут пользоваться исполнители. Важно, чтобы эти слова были продиктованы мыслью автора и режиссерским решением событий.

С помощью импровизаций можно добиться чудесных результатов. Самое главное — полюбить импровизировать и научиться руководить этим процессом. Особенно этот метод незаменим в студийной обстановке. Сколько раз я обращался к нему, и результат был всегда любопытным. «Люди, будьте бдительны», «Чинчрака», «Обманщики», «Похождения зубного врача»** — вот спектакли, которые, в основном, делались по методу этюдных репетиций.

* Спектакль поставлен М.Т. (1963) в Театре имени Ш.Руставели.

** М.Т. называет свои спектакли, поставленные в разные годы: «Люди, будьте бдительны» — композиция по книге Ю.Фучика «Репортаж с петлей на шее», спектакль поставлен в Театре имени Ш.Руставели (1951), сказка Г.Нахуцришвили «Чинчрака» — см. выше, «Обманщики», сценарий Марселя Карне, и «Похождения зубного врача» А.Володина (1967) М.Т. ставил со студентами.

Правильнее всего, репетируя сцену, перенести время и место действия на «сегодня, здесь, сейчас». Так актеру будет легче освободиться от хрестоматийных наслоений и штампов. Кто такой Отелло? Кто такой Яго? Знаменитые герои знаменитой трагедии? Ничего подобного! Оба они, прежде всего, обыкновенные люди.

Гораздо легче разобраться в обстоятельствах, похожих на те, в которых жили и действовали Ричарды, Глостеры, Макбеты, Дездемоны, но реально сегодня существующих. Многое станет понятным, как только актер все проверит через самого себя. Постепенно все прояснится, возникнут «неожиданные открытия». Актеры физически почувствуют **события**. Только тогда и надо возвращаться к обстоятельствам пьесы, эпохи, месту действия, этикетам, ритуалам, костюмам, характерам героев. Здесь уже можно сказать актеру: «Вилка во времена Шекспира только входила в обиход», или «Фарфор еще не был изобретен», или «Королева Елизавета сморкалась пальцами, плевалась и ругалась нехорошими словами». Сейчас это актеру уже может понадобиться. Обычно все эти сведения сообщают бедному актеру в самом начале работы, а он не в силах их ни запомнить, ни использовать, т.к. еще не знает главного. Простая логика человеческих взаимоотношений, в которую веришь, как в сегодняшнюю, незаметно, без насилия над природой перейдет в эпоху, давно забытую, известную лишь по легендам и литературе.

В период этюдных репетиций **ни в коем случае не надо ничего фиксировать**. Повторяю еще раз: **репетировать — это значит, исследовать, узнавать, моделировать**. Надо смело менять обстоятельства, место действия, чтобы импровизация не приедалась актеру, чтобы он не воспринимал ее как готовую сцену, которую можно сыграть в спектакле. Не надо забывать, что **это еще анализ**. Иначе этюдные репетиции теряют свой смысл.

В чем главная суть этих репетиций? **Не спеша, как можно точнее выстроить поведение героя, через которое станет зримой тонкая линия психологической жизни (психологических ходов) человека в событии. Это суть.**

Путем этюдных репетиций можно «сыграть» и прозу. Это особенно важно при постановке в театре инсценировок, романов, рассказов и киносценариев. Вот пример того, как можно прозаический текст перевести на язык действия — «Похождения зубного врача» А.Володина. л

Отрывок из литературного сценария: «Он стал веселым, открытым, счастливым человеком, Если он проходил мимо Дома культуры, его останавливали и уговаривали зайти, его усаживали поблизости от сцены и соседи по ряду приставали, улыбались и здоровались с ним.

Он полюбил ходить на вечеринки, кто-нибудь непременно провозглашал тост за него, а он смущался и возражал, но тоже чокался и выпивал свою рюмку. Как многие счастливые люди, он стал невнимательным».

Сцена из спектакля, сочиненная импровизационно во время репетиций:

По обе стороны сцены два телефона. Разговор по телефону. Событие — «сплетня».

ВЕРА. Попросите, пожалуйста, Людмилу Ивановну... Людмила Ивановна, это вы? Это Верочка говорит. Здравствуйте... ЛАСТОЧКИНА. А, Верочка, здравствуйте.

ВЕРА. Людмила Ивановна, как там Чесноков? Это правда, что о нем говорят? ЛАСТОЧКИНА. Я, наверное, необъективна. Но мне кажется, что в его методах есть что-то шаманское. ВЕРА. Что?

ЛАСТОЧКИНА. Шаманское.

ВЕРА. А-а-а-... Людмила Ивановна, а вы знаете, что его недавно пригласили в Дом культуры, усадили у самой сцены, а весь ряд встал, приветствовал его и улыбался.

ЛАСТОЧКИНА. Ну и что?

ВЕРА. Нет, ничего, я просто так. А в последнее время он стал часто ходить на вечеринки, раньше смущался и возражал, а теперь чокается со всеми и выпивает.

ЛАСТОЧКИНА. Выпивает? Я что-то этого не замечала. ВЕРА. Да, да, Людмила Ивановна, выпивает. И вообще он стал невнимательным... Алло... Алло...

На том конце провода повесили трубку.

КОНСТРУИРОВАНИЕ СОБЫТИЙНОГО РЯДА

«Розыгрыш» по большим событиям я пробовал в начале работы над спектаклем «Похождения зубного врача» А.Володина. И делал это по принципу мистери-ального театра.

В большом репетиционном зале с помощью ширм и мебели условно воспроизводился провинциальный городок: поликлиника, райздрав, дом зубного врача, квартира главврача, бульвар, буфет в училище и т.п. В каждом из этих мест действия «поселялись» действующие лица. Актеры обставляли мебелью и реквизитом свои «дома», делали то, что обычно делают люди в этих местах каждый день: работали, обедали, отдыхали, веселились, грустили, жили в обычных будничных обстоятельствах. Потом мы начинали «лепить» сюжет пьесы. Люди выходили из дома, шли по бульвару, заходили в поликлинику, некая журналистка брала интервью в райздраве. Люди встречались, знакомились, спорили, расходились и опять встречались, но уже в другом месте. Говорили по телефону, сплетничали. Все по событийному ряду. Это были этюды-импровизации, которые сочинялись на ходу. Это было очень интересно, увлекательно и незаметно для актеров. Сюжетная линия схематично была выстроена за несколько репетиций.

Примерно так же мы репетировали в Театре имени Ш.Руставели спектакль «Доктор философии».* Здесь тоже были устроены комнаты в богатом доме, и в эти комнаты «вселились» действующие лица спектакля. Импровизационным путем, с помощью этюдов актеры анализировали и сочиняли поведение своих героев в повседневной жизни, а потом, не спеша, по сюжету встречались, ругались, объяснялись в любви и т.п. Никакого текста актеры не знали и знать не могли, они разговаривали собственными словами, стараясь разобраться в происходящих событиях.

Так за одну-две репетиции был **прочитан** в действии 2-й акт. Вначале актеры от непривычки растерялись и не совсем понимали, для чего нужен этот эксперимент. Ведь в результате такой репетиции ни в коем случае нельзя ожидать готового акта. Это делается лишь для того, чтобы **разобраться в действии (происшествии) пьесы**, а не для того, чтобы сразу сыграть его. Цель разведки действием есть проявление за словами пьесы невидимого действия.

Однако такой способ набрасывать действия больших событий можно применять не всегда. Психологически сложную пьесу таким путем, так сразу не набросаешь. Здесь надо быть осторожней, чтобы не остаться на уровне схемы, а постепенно, не спеша, набравшись терпения, от больших событий перейти к небольшим эпизодам.

* Пьесу Б.Нушича М.Т. поставил в 1956 году.

Еще раз повторяю: **самое главное в «разведке действием» — освободить актера от непосильных задач.**

Конструировать событийный ряд можно только через поведение героев, только посредством физических действий.

В самом деле, что ярче всего и точнее характеризует человека? Конечно, его поступки, его дела. Только то, что человек делает, помогает нам распознать его истинную сущность. Бывает, впервые встретишься с человеком и он очарует тебя эрудицией, красноречием, широтой взглядов, принципиальностью. А познакомишься поближе (т.е. проследишь за его поступками, его поведением) и видишь: здесь он выступил против живого полезного дела, потому что оно ему почему-то невыгодно; там во имя собственных интересов он трусливо уклонился от прямого и честного разговора; холодно отказал в дружеской помощи товарищу, оказавшемуся в беде. Какими бы цветистыми и правильными словами он теперь ни прикрывался, желая произвести на вас впечатление, вас уже не обманешь. Загадка разгадана. Его поведение разоблачено, перед нами его суть. Человеческий характер и его поведение — это, прежде всего, результат идеи (веры), которой этот человек служит, это его жизненная позиция, его мировоззрение.

Актеры и режиссеры — это, в сущности, «отгадчики» человеческого поведения по словам и поступкам роли. Поведение составляется из небольших, как будто не слишком значимых физических действий.

Однако многие актеры в своем творчестве лишь на словах признают главным действие, поведение, на практике же ищут только **в слове**, а не **за словом**. Ведь главное — откуда тянуть нить, откуда начать «вязать». Актерская профессия заключается в том, чтобы вычитать через **слово и ремарки** автора психологию действующих лиц, а затем перевести эту **психологию** на язык **поведения и действия**. Это лепка действующих, мыслящих, говорящих, чувствующих скульптур, которые мы творим «по образу и подобию» жизни человеческого тела и духа. Они и шагают по дороге сквозного действия к своей сверхзадаче.

Возьмем, к примеру, развернутый событийный ряд, сочиненный для спектакля Театра имени Ш.Руставели «Король Лир».*

1. Безумие, культ личности

Суровый дикий край. Суровый, дикий способ правления, простой и добротный. Король, сидящий на камне, покрыт шкурой. Король — сила, король правит целым народом, государством. Но прошло время его расцвета, король состарился. Правит уже не силой, а воспоминаниями о ней. Решил разделить государство между дочерьми. Для себя оставил центр, будет жить с любимой младшей дочерью. И все останется по-прежнему. Он уверен в том, что он сам по себе ценность. Корона и трон — только атрибуты власти, но не сама власть. Лир сидит в центре, в зеркальном замке иллюзий и не видит того, что в действительности его окружает. Он видит в зеркале лишь отражение своего величия: я — самая главная фигура жизни, я сам по себе, я держу государство в повиновении своим умом, опытом и талантом.

А в это время за стенами зеркального замка царит ненависть, заговоры, убийства, интриги. Герцог Корнуэл затеял план уничтожения Альбани — война между ними вот-вот начнется. Регана и Гонерилья, сестры-принцессы, тоже ненавидят друг друга, а вместе они ненавидят любимицу короля, Корделию.

* Спектакль был поставлен М.Т. в 1966 году, заглавную роль сыграл С.Закариадзе. Спектакль считался не вполне удавшимся. М.Т. сам это признавал. Может быть, поэтому, желая еще раз проверить правильность своего замысла, отыскать ошибки, М.Т. так подробно говорит о «Короле Лире».

По дорогам страны рыщут шпионы, шляются бандиты и бродяги. В застенках — пока что в тайне от короля — пытаются людей. Подкупы, запугивание, накопление оружия — и обещания. Государственные мужи попрятались по своим замкам, погрязли в разврате. Страна, по сути, кровоточит, но внешне все осталось по-прежнему. Все прекрасно понимают, что государство Лира доживает последние дни. Все чувствуют необходимость подготовиться к тому, чтобы при дележе не оказаться обманутым. А если окажутся обманутыми, то надо заранее иметь силу, чтобы отнять свое, уничтожить врага. И вот сегодня король решил разделить государство. Все примерно знают, как оно будет поделено. Но малейшая ошибка в поведении наследниц может вызвать негодование самодура Лира, и все полетит к черту.

Ко двору приехали герцог Бургундский и король Франции. Между ними тоже нескрываемая государственная вражда. Ни о какой женитьбе по любви тут речи быть не может, — только дипломатическая сделка. От того, кого выберет себе в зятя Лир, зависят межгосударственные связи. Именно в такой ситуации король спутал все карты, совершил глупость, поддавшись настроению, загубил государство, любимую дочь, изгнал преданных друзей, обрек себя на нищету. Главное здесь — страшная ситуация и неожиданная выходка Лира.

2. Пенсионер — катастрофа!

Фигуры сдвинуты. Нет больше центра. Нет системы. Каждый занят своей задачей — все лихорадочно готовятся к грядущим боям. Каждый хочет занять место в освободившемся центре. А Лир, окружив себя несколькими верными рыцарями, все пытается сохранять иллюзию королевской власти. Он бушует, требует к себе уважения, проклинает дочерей и всеми силами пытается отодвинуть момент, когда придется признать, что он, Лир, — ничто. Враги терпят его, как терпят пенсионера не у дел. Они не хотят силой заставить Лира спуститься вниз и сесть на отведенную ему скамью приживала. Он мешает им, он болтается под ногами со своими претензиями. Это раздражает, тем более, что ситуация накаляется.

Между сестрами идет скрытая дипломатическая война за любовника. Любовник делает все возможное, чтобы пробиться «наверх». Корнуэл ночью рыщет по дорогам, собирая по замкам сообщников. По его следу спешат шпион Освальд и сплетник Куран. Все готовятся, как звери, рвать зубами то, что оставил в наследство Лир. Пока они еще только рычат друг на друга, пока время еще не пришло. А Лир бушует, негодует, переживает, ругается — мешает, но нельзя уже просто так его выгнать. Лир думает, что он все еще король, а остальные видят, что он — обыкновенный ворчливый старикашка. Снял человек платье, — и все, в бане все люди одинаковые. Так неужели сила Лира была только в платье?

3. Академия Лира

Прозрение, изучение человеческой природы, — Лир наконец в отчаянии покидает пределы построенного им зеркального замка. Буря и гроза заставили этого упряма смириться со своей участью. Поставили его на колени. Дали понять, что есть сила сильнее его. Лир огляделся вокруг и вдруг впервые увидел мир таким, каким он был на самом деле. «А это что? А это как?» — как в детстве, задает он вопросы. Лир начитает с азбуки. Познает мир, как школьник. Чем больше новых сведений он получает, тем больше успокаивается, признавая свое ничтожество. Вот он, великий Лир, среди бродяг и полусумасшедших, в ночлежке, среди полей. Вот он каков, этот мир!? Это академия Лира!

А вокруг уже льется рекою кровь. Пытают Глостера, Эдмунд проникает в дом к обеим королевам, убит Корнуэл, убит его слуга. Люда озверели и еле сдерживаются, чтобы не сорваться в истерику, не поддаться психозу. Они поняли, что совершили ошибку, отпустив Лира на все четыре стороны. Вызывая жалость к себе, он настраивает народ против них. Его надо поймать, тем более, что на побережье высадились французские войска во главе с Корделией.

Представьте себе на секунду: ночь, буря, на берег моря высаживается французский десант под голубыми знаменами. Для Корделии ставят шатер. По холмам разбросаны замки. В одном из них заперся герцог Альбани, в другом — Регана: хозяйничает, торжественно хоронит мужа, слуги разграбляют замок Глостера, где-то по дороге скачут Гонерилья и Эдмунд, где-то в поле бродит бедный Лир. Слышны стук копыт, стоны, мольба о пощаде, бряцают оружием воины, вокруг — пьяные глаза и страшные рожи. Все это вдруг увидел Лир и задал себе вопрос: «Что же такое человек? Зверь?»

4. «Людоедство!». Буйство самовластья!

И ринулись друг на друга люди, так долго сдерживаемые обстоятельствами. Теперь их желания просты — перегрызть друг другу глотку и успеть раньше противника. Забурлил водоворот конфликтов, ненависти и интриг. Уже никто ничего не скрывает — игра идет в открытую. Смерть рубит направо и налево. Это не люди, а тигры, пантеры. А Лир — спокоен. Он снова обрел Корделию, он наконец обрел веру. Лир стал мудрым, как настоящий король, но теперь эта мудрость уже не требует оправы. Лир стал поистине великим, он познал суть явлений. Вокруг Лира собираются друзья. Начинается последняя схватка, смертельная, идейная (кульминация — поединок), и неожиданно вдруг все обрывается и затихает.

5. Воскресение

Лир оплакивает Корделию. Ее смерть — это высшая несправедливость, но справедливость торжествует. Это будущее. На трон садится «Лоренцо Медичи».

Вот **событийный ряд**, но из скольких эпизодов, событий, действующих пластов он состоит. Сколько поединков и конфликтов, сколько узлов и отклонений, скрытых за **разговорами** действующих лиц, — море материала для импровизации! Но осознание этого теперь уже не страшно, потому что мы уже придумали скелет будущего спектакля, наметили дорогу, или, во всяком случае, тропинку, по которой можно идти. И, немного перефразировав мысль режиссера Де Сика, можем сказать: спектакль фактически сочинен, остается его только поставить!

ОЦЕНКА ФАКТОВ

Что такое факты? Кривое зеркало.

Все зависит от того, как в него смотреть.

Начиная работу над известной ролью классического репертуара, актер — по существу, еще ни в чем не разобравшись, — уже вспоминает, как эту роль играли его знаменитые предшественники, что об их исполнении писали в прессе, что написано в учебниках и воспоминаниях, как это было сыграно, например, в театре и как решено на экране и т.п. То есть актер попадает в плен чужих представлений о характере его роли.

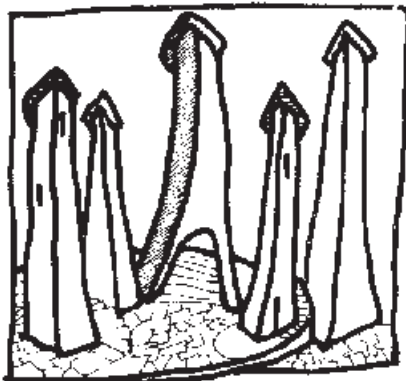
Простой, но очень интересный пример.

Мы все привыкли считать Отарову вдову старухой*. А по существу, ей всего сорок лет. Сорок лет — значит, она женщина в расцвете сил. Но из-за того, что когда-то эту роль в театре играла уже пожилая Тамара Чавчавадзе, а в кинофильме — пожилая Верико Анджaparидзе, и играли талантливо, хорошо, убедительно, — теперь постоянно совершается огромная ошибка. В нашей памяти отложился образ Отаровой вдовы как старой женщины. И будет он теперь кочевать по сценам и экранам, в представлениях людей. И будет это продолжаться до тех пор, пока не явится актриса, которая в свои сорок лет, силой своего таланта окажется способной зрителя переубедить.

Таких ролей, по поводу которых давно выработались определенные установки, характеристики, очень много. Это, своего рода, стандарты, штампы, которые, поселившись в хрестоматиях, не изменяясь годами, переходят из одной эпохи в другую. Такими окаменевшими, из учебника в учебник, из спектакля в спектакль переходящими, и существуют эти будто навек сочиненные образы главных классических героев. А ведь когда-то же они были глубоким отражением своей эпохи.

Не странно ли? Время изменяло взгляды и взаимоотношения людей, изменялась жизнь и само понятие времени, современности, а герой классического произведения все больше обрастал штампами и в конце концов превратился из живого человека в мумию, из характера — в схему. Поэтому теперь часто на сцене актер играет не классическую роль, написанную автором, а лишь расхожее представление о ней. Эту роль вообще уже невозможно играть, на ней нет живого места.

И если с самого начала работы не снять с



этой роли «известковый налет», не поставить себе задачу проникнуть внутрь этой знаменитой «окаменелости» и не обнаружить замурованную в ней живую душу и тело, ваш спектакль ничего не сможет дать искусству, кроме фальши.

Дариспан, Хлестаков, Фигаро — разве можно сыграть их, не познакомившись с ними, как в первый раз. Не сделав сначала для себя тысячу открытий, не «переоценив факты». Дариспана почти всегда играли как маску полунормального человека, а на самом-то деле — это ведь несчастнейший из героев. Многие герои классического театра, начиная с Корделии и кончая ибсеновской Норой, давно и торжественно водружены на котурны времени и традиций. Герой Бомарше Фигаро, в представлении большинства людей, эффектный театральный комический персонаж, а не человек со своими горестями и радостями. Вероятнее всего, не это чучело-манекен сочинял автор, тем более, что его герой во многом автобиографичен.

Как «срезать» с персонажа мозоли времени?

Оценка фактов имеет огромное значение в современном прочтении роли и всего спектакля. Ведь иные из фактов, поступков, событий с течением времени стали совсем по-другому «цениться». «Цена» на некоторые из них «упала», а на другие — «взлетела». Переоценка ценностей происходит постоянно. В свое время поступок Норы, бросившей семью и детей, был вызовом обще-

* Речь идет об известной повести классика грузинской литературы Ильи Чавчавадзе «Отарова вдова». Т.Чавчавадзе играла эту роль в спектакле А.Васадзе в Театре имени Ш.Руставели (1952). В.Анджaparидзе сыграла эту роль в одноименном фильме М.Чиатурели (1957), а затем и в Театре имени К.Марджанишвили (1981) у режиссера Т.Чхеидзе в спектакле «Сто лет тому назад» по трем новеллам И.Чавчавадзе.

ству, а сегодня эта проблема никого не волнует. Сегодня в этой пьесе волнует, вероятно, что-то другое. И образ этой сегодняшней Норы будет, вероятно, другим, чем та женщина, которую играла Вера Комиссаржевская.

Интересен в связи с этим пример Бертольда Брехта, читающего «Короля Лира». Брехт рассказывает, что Кент, избивая Освальда, не просто сбил его с ног, дав ему затрещину, как мы привыкли думать, а, вероятнее всего, переломал ему хребет. И Лир за это благодарит его. Какие же это, оказывается, люди? Звери, а не идеальные придворные Кент и Лир, не благородные старички. Приняв во внимание эту небольшую, на первый взгляд, «переоценку факта», роль Освальда можно развивать совсем по-иному: его фактически искалечили, и он будет мстить за это. Отсюда понятна сцена Кента и Освальда в следующей картине. Да и вообще, ухватившись только за один такой факт, можно постепенно по-новому «переложить все карты» спектакля, неожиданно сделать массу замечательных открытий, посмотреть на пьесу другими глазами.

Поэтому в процессе действенного анализа, поставив себя на место действующего лица, актер должен проделать сложный отбор фактов, все время стараясь перебороть в себе наслоившиеся представления о роли. В этом-то и есть суть действенного анализа — взвесить всевозможные варианты поведения героев в небольшом событии, действенном эпизоде: как поступил бы я, окажись я в подобных обстоятельствах? а как поступает мой герой? в чем причина этой разницы?

Оценка фактов следует за действенной разведкой, как параллель, питая актера все новыми фактами, сведениями и этим уточняя логику поведения героя.

Вот вам сказка: ЛИСА, ВОЛК и КРОЛИК собрались подискутировать о вопросах зоопсихологии.

— Человек, — начала ЛИСА, — когда судит о других животных, всегда очень заблуждается. Он полагает, что я страшно хитра, но это неверно. Я только притворяюсь хитрой.

ВОЛК. Обо мне думают, что я ненасытный обжора. Недоразумение! Мой рацион настолько скуден, что я еле жив.

КРОЛИК. Обо мне ходят басни, будто я робок. Однако иногда и я становлюсь героем.

Сказка не лжет. Человек часто превратно судит о других людях. Он их меряет на свой аршин, приписывает им свои побуждения, мысли, желания, чувства. А может быть, Яго вовсе и не такой подлец? А Дездемона не так уж невинна? Это же любопытно — оценить факты с самого начала. И все сразу становится как будто в первый раз.

КОНТРОЛЬ ОРИГИНАЛОМ (ПЬЕСОЙ)

Значит ли, что, перейдя к этюдным репетициям, не следует больше возвращаться к столу?

Само понятие «стол» в данном случае очень условно. Неважно, где сядут актеры, но после каждого этюда нужно обязательно возвращаться к пьесе, чтобы проверять, насколько точно выполнен замысел драматурга и насколько велики расхождения между пьесой и сочиненным эпизодом. Надо сейчас же устроить разбор событий, надо проконтролировать все, что было нащупано в этюде.

Проверка пьесой за столом — это фактически определение ошибок в логике выстраивания ряда. Поэтому режиссер вместе с актерами в этот момент уподобляются наладчикам (профессионалам по выявлению неполадок в электрических

схемах), которые отыскивают ошибки и дефекты в логических связях событийного ряда.

Проверять надо всегда, опять-таки идя от центрального события пьесы. Очень хорошо пригласить на репетицию «свежего» человека, совершенно не знакомого с данной пьесой или довольно слабо ее помнящего. Он должен стать как бы катализатором, способным разжечь спор вокруг самых уязвимых мест вашей конструкции. Проверка пьесой — это проверка вариантов действия. Чем чаще режиссер будет прибегать к проверке импровизационных находок, тем увереннее он будет экспериментировать, выстраивая сквозное действие будущего спектакля.

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ!

*Всем, работающим методом
действенного анализа.*

Во время работы этим методом актера подстерегает целый ряд опасностей, поэтому нужно их перечислить.

1. Не надо забывать, что анализ действием — лишь начальный период в работе над ролью. Это только приближение актера к роли — это надо помнить.

2. Нельзя путать действенный анализ со «скоротечной» разводкой спектакля.

3. Надо опасаться, чтобы импровизации не приучали актера сочинять на спектакле любительские диалоги и «отсебятину». Импровизация — это сочинение поведения, а не плохого литературного текста. В противном случае это усыпляет действие. Слов нужно как можно меньше. И все же лучше авторский текст, чем собственный плохой.

4. Этюд нужен как этап в процессе познания, в процессе анализа роли и пьесы. Если актер разобрался в происходящем, не надо искусственно держать его на пройденном этапе, не надо задерживаться.

5. Иногда **актер**, повторяя этюд, **начинает фиксировать** его. **С этим необходимо бороться**. Как только этюд становится повторением, а не поиском нового, как только он не уточняется по линии физического поведения, этюд следует немедленно прекратить. Это значит, что неправильно сделан анализ и надо переходить к следующему этюду.

6. Ненатренированный по этому методу актер обычно очень смущается, и вся его энергия в этюде поначалу идет на борьбу с зажимом. А некоторые просто отказываются работать — это тоже от смущения.

Некоторым актерам этот метод кажется излишним — детской игрой, игрой режиссера в экспериментаторство, т.к. репетиция напоминает ему этюды на первом курсе театрального училища. **Режиссер должен увлечь актера**, раскрепостить его, превратить репетицию в веселую игру, **убедить актера практикой в целесообразности этого метода**.

7. **Метод очень и очень прост**. Он очень близок к органической природе. Не следует его усложнять, философствовать вокруг него и мудрствовать. Чем проще его понимают, тем интереснее результат.

Главная цель метода — освободить актера и его природу от насилия, чтобы он мог с самого начала включиться в общий творческий процесс.

РЕЗЮМЕ

«В области режиссуры Станиславский, **художник могучей фантазии**, призывает к протоколированию действия и фактов. **Художник огромной эмоциональности** ополчается на эмоцию, переживание и «состоянчество», утверждая действие и логику поведения. **И как ужасно получается, когда эти репетиции попадают в руки людей с бедной и убогой фантазией или людей, лишенных творческого темперамента.** Боже мой, как они рады, и в то же время как они скучны и бедны в искусстве. **И как не похожи на Станиславского»*** (А.Д.Попов. «Из записных книжек»).

Метод физических действий учит, как по словам автора разгадать все условия текущей жизни, поместить в эти условия человека и привести его к такому правдоподобию, которое оправдывает произносимые слова.

Метод действенного анализа — не секрет китайского фарфора, но работать им могут не все. Так же, как лампа Аладдина горела только в его руках, так и метод сработает только в том случае, если подходить к нему творчески и — самое главное — веруя в него. Творческий момент в методе решает все.

Итак, как же производить «действенный анализ» пьесы и роли?

За несколько дней за столом определяются основные и **главное** события пьесы.

Разобравшись в них, мы встаем из-за стола и пытаемся проиграть пьесу по основным **событиям**, всю с начала до конца (можно своими словами). Когда главное станет понятным, начинается отработка действия, все по принципу — от больших событий постепенно переходя к более мелким и к мельчайшим.

В чем преимущество **«действенного анализа»**?

1. Сразу же выясняется, что главное, а что второстепенное.
2. Сразу же можно расставить идейные акценты.
3. Сразу же проверяются сквозные действия пьесы и ролей.
4. Быстрее устанавливаются отношения и взаимоотношения.
5. Процесс лепки характера начинается сразу же, в период анализа, а не после него.
6. Работать «действенным анализом» трудно и долго только вначале, по мере освоения метода актерами, время сокращается.

* Выделено М.Т.

Глава IX

ТЕАТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ (вторая часть режиссерского плана)

*Трудно нарисовать кости дракона,
трудно узнать, что на сердце у человека.
Древняя китайская поговорка*

*Человеческий разум испытывает меньше
трудностей, когда он продвигается
вперед, чем когда он углубляется в себя.
Лаплас*

*Когда я собираюсь писать комедию,
я запираю правила на шестерной замок.
Лопе де Вега*

Всякий раз, начиная сочинять спектакль, я испытываю ощущение, что я — путешественник, который отправляется в дорогу и должен открыть до сих пор неизвестную страну и жителей, ее населяющих.

В дремучем лесу воображения, словно в потемках, я бреду вперед на ощупь, спотыкаясь на каждом шагу. Часто теряю из виду тропу, интуитивно что-то ощущиваю, осознаю, пытаюсь сориентироваться, понять, где я и что вокруг меня происходит.

Постепенно проявляются отдельные детали, возникают видения, ощущения. Появляются и сейчас же исчезают какие-то люди. Снова появляются, но уже неуловимо изменившись. Собираются группами. И то, что еще минуту назад было тайным, вдруг становится явным. Воображение, как фонарик, выхватывает из тьмы неизвестности отдельные лица, слова и поступки, а то и целые жизненные эпизоды.

Вот возле леса герои пьесы о чем-то спорят. (Я-то знаю, о чем им полагается спорить: это мы определили еще в первой части режиссерского плана — в замысле.) Вот я вижу бегущих женщин. Опять что-то где-то случилось! В некой деревне («Кровавая свадьба» Г.Лорки*) два парня зарезали друг друга из-за какой-то дрянной девчонки. Господи, как это могло случиться!? А вот совсем рядом со мной неожиданно — лицо матери и ее глаза, я вижу это вполне реально. Впечатления и видения, подкрепленные изучением быта и личными воспоминаниями, постепенно накапливают материал для будущего спектакля. Он разнообразен по ценности и значимости, что-то еще обрывочно и хаотично. Но, проникая в глу-

* «Кровавую свадьбу» Г.Лорки на курсе М.Т. ставила К.Доллидзе (1974). Он считал этот спектакль удачным.

бинные пласты жизни, постигая мир обстоятельств, в которых произошло событие, подчиняясь логике жизни, ты находишь всему этому свое место, сложность и непонятность уменьшается, все части подгоняются друг к другу, как шестеренки в часах у хорошего часовщика. Отдельные детали сливаются в единое целое, подчиняются главным событиям, все стягивается вокруг сути конфликта, и постепенно наступает ясность. События и люди приобретают контуры, очертания, а в один прекрасный день появляется в воображении и сама жизнь, погруженная в конкретный быт.

Тогда впервые над горизонтом мною сочиненного мира восходит мною увиденное солнце. Оно освещает извилистую «тропинку» жизни, составленную из отдельных эпизодов и видений. Мое воображение дало мне возможность увидеть эту тропинку не так, как до сих пор ее видели другие, а по-своему, заметить то, чего еще не замечал никто.

Благословенны минуты поиска! Кто не ощущал их, тот беден и достоин сожаления. Тот не понимает, что значит «муки творчества», счастье открытия, счастье постижения!

Итак, нужно нарисовать «кости дракона», анатомировать его тело, взлезть к нему в душу. Нужно взглянуть на пьесу изнутри, как это обычно делает часовщик с часами: берет лупу, заглядывает внутрь и с любопытством рассматривает все эти пружинки, колесики, шестеренки, маятники и т.п. Выясняет, что из чего состоит, что от чего зависит, что на что влияет, что чему мешает, и как весь этот часовой мир приходит в движение.

Приступая к анатомированию пьесы, режиссер, не спеша, старается постичь секреты взаимоотношений действующих лиц, воочию увидеть их, почувствовать все, что скрыто за скупыми ремарками и словами автора. Какая жизнь, какое небо, какое солнце, какие характеры, какие конфликты и события?

Как-то я видел фильм, уже не помню ни названия, ни сюжета, ни даже актеров, но хорошо помню, как после какого-то убийства в деревню приезжал молодой, очень заинтересованный журналист и, не спеша, без всякого шума, незаметно для других распутывал это дело. Примерно так и режиссер со своими актерами, «поселившись» в своей «деревне» (пьесе), старается разобраться в происшествии через характеры, через быт, через погоду, через привычки и традиции жителей этой «деревни» — одним словом, через конкретный жизненный быт.

Жизнь, которую художник собирается изображать, необычайно многоцветна и многозвучна, ей нельзя ставить какие-то ограничительные рамки, ее нельзя нарисовать с помощью трафарета. Она сочетается и создается из разнообразнейших явлений, все время меняющихся, движущихся, противоречивых, вступающих в конфликт друг с другом. Жизнь не повторяется, она все время в движении, а потому, перечитывая пьесу, надо, прежде всего, оберегать свою творческую фантазию от театральных клише и штампов в изображении явлений и событий на сцене. Надо категорически бороться со всякой мыслью или видением, хотя бы отдаленно напоминающими театральный прием или театральных героев, хороших или плохих, уже виденных когда-то. Жизнь, изображенную автором в пьесе, надо постараться увидеть вне театральных подмостков, кулис и всего остального, что так присуще старинному театру.

Жизнь пьесы надо представлять в своем воображении реально существующей где-то, в некотором царстве, некотором государстве. Она должна быть изучена, сочинена, разработана как реально существующий жизненный поток.

Как жалок бывает режиссер, которому сейчас же, после первого прочтения пьесы, все бывает понятно и ясно. Ему нечего открывать, он немедленно требует репетиций, у него все под рукой, свои и чужие избитые приемы и театральные штампы.

СОЗДАНИЕ СРЕДЫ (ПОГРУЖЕНИЕ В БЫТ)

Если на первом этапе сочинения режиссерского плана работу режиссера можно сравнить с работой терапевта и рентгенолога, то, работая над второй частью плана, постигая жизненную конкретность описанных в пьесе событий, он уподобляется хирургу. Он уже не только рассуждает, не только делает выводы, а постигает душу, сердце, ум, убеждения и все жизнеобеспечивающие системы непосредственно на «театре военных действий». Он сам в гуще этих событий.

В изучаемой пьесе сначала все должно быть одинаково важно. Перед режиссером, исследователем и первооткрывателем, должны без конца возникать вопросы, вопросы, вопросы, на которые не так уж легко дать исчерпывающий ответ. Чем больше вопросов, тем глубже врежется заступ исследователя в почвенные пласты пьесы. Если у режиссера вопросов не появляется, это явный признак того, что поиск идет по неверному пути.

Что, почему, откуда, как, зачем, когда? И еще тысячи тысяч вопросов — по характерам действующих лиц, по всем направлениям действия и конфликтов, взаимоотношений и предлагаемых обстоятельств.

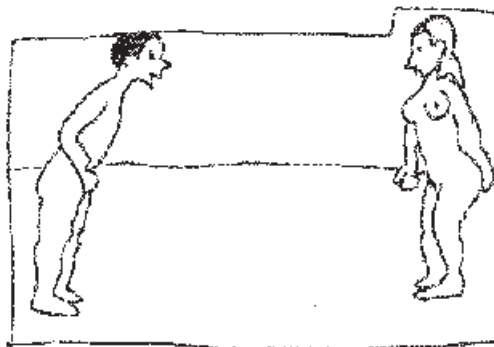
Надо все время задавать себе побольше «дурацких» вопросов, как будто прямого отношения к действию не имеющих, самых неожиданных, исходящих не столько от пьесы, сколько от жизни: курит или не курит герой? о чем мечтает? как проводит нормальный буднично-денный день от зари до зари? какую пищу любит? как проводит праздники? есть ли у него друзья? любит ли ходить по улицам, когда идет дождь? как умывается? как срезает ногти на ногах? любит ли ловить рыбу или ходить на охоту? читает ли книги? как и какие? любит ли ухаживать за девушками? а танцевать?... И т.д.

Миллионы вопросов! Чем больше вопросов ставит перед собой режиссер и творчески их решает, тем любопытнее, интереснее и неожиданнее будут решения сцен, характеров, атмосферы будущего спектакля.

Бог, Создатель (обратите внимание на само слово — Соз-да-тель!), был неплохим режиссером-постановщиком. В начале он создал «предлагаемые обстоятельства», «среду», небо и землю. «Земля была бесформенна, пустынна и погружена в вечный мрак. Всюду простиралась только вода, а над ними носился дух божий. И сказал Бог: да будет свет! Увидев, что свет хорош, он отделил его от тьмы и назвал днем, а тьму назвал ночью. На следующий день он сотворил небесный свод посреди вод, разделив их на две части: на воды, которые были на земле под небом, и на воды, которые в виде туч и дождей повисли в небе. На третий день он собрал воды под небом в одном месте, и тогда показалась суша. И назвал Бог скопление вод морем, а сушу землею. И повелел он тогда, чтобы на земле произросли многие виды растений, дающих семена, и деревьев, родящих плоды. На четвертый день он создал два тела небесных, светящихся на своде неба: большее, чтобы светило днем, и меньшее для освещения ночи. Так возникли солнце и луна, для того, чтобы отличать день от ночи и обозначать времена года, дни и месяцы. На своде неба бог поместил множество звезд. На пятый день он призвал к жизни чудища морские и всякую иную тварь, обитающую в воде, а также птиц, парящих над землей. И благословил их, сказав: плодитесь и размножайтесь и заполняйте как море, так и воздух. На шестой день создал он скотов и гадов и всяких других животных, передвигающихся по земле. И под конец сотворил человека по образу и подобию своему, чтобы властвовал над всею землею, над всем, что жило и росло на земле» (Зенон Косидовский. «Библейские сказания»^{*}).

^{*} Тут резонен «дурацкий» вопрос: а почему режиссер цитирует Косидовского, а не «.ервоисточ-ник»? А потому что на дворе — середина 70-х годов: цитировать Библию в советском государстве невозможно, достать — трудно.

А затем тот же «режиссер» в этом мире «предлагаемых обстоятельств» разыграл целый ряд пьес-поединков: конфликт между Адамом и Евой, Змеем-обольстителем и Богом, скандал между братьями Каином и Авелем, семейные неприятности у старика Ноя и его сыновей и т.п. и т.д.



Режиссер должен суметь увидеть и нафантазировать, вычитать из пьесы и воссоздать в своем воображении в деталях всю местность, горы, реки и поля, селения и города, где происходит действие пьесы. (Например, местечко, где живет плут Сганарель со своим несчастным семейством. Или селение, где страдают герои «Кровавой свадьбы» Лорки. Или ту часть Англии, по которой скитается бездомный король Лир, и берег моря, на который высаживаются воины Корделии. Или деревню в верхней Имеретии, по которой разъезжает в поисках своей мачехи Платон Саманишвили*, и т.п.) Режиссер должен населить эту местность людьми, участниками будущего происшествия, построить каждому из них дом, проложить между этими домами дороги, тропинки и перелазы, прокопать русла рек и ручейков, заполнить впадины озерами и прудами, поставить на них мельницы, открыть магазины, запустить на небо солнце и луну, определить цвет этого неба, если нужно вырастить лес, выкопать овраг и провести железную дорогу. Одеть героев, дать им пищу, работу, составить всем распорядок дня. Решить, как живут и одеты эти люди летом, а как ведут себя зимой, в стужу, в слякоть, в дождь... Где хранят что и как? И еще много чего, что и составляет вместе взятое — жизнь. И самое главное — не стоит беспокоиться о том, понадобится все это потом в спектакле или нет. Если воображение художника не воссоздаст мир человеческой жизни во всех его подробностях, если он будет думать лишь о том, что конкретно нужно сцене, спектакль, в конечном итоге, всегда будет схематичен и нежизнен. Для того, чтобы потом на сцене существовали только две-три самые необходимые, характерные детали, нужно иметь их для выбора тысячи.

Беда, если режиссер «проскакивает» этот период работы, а потом тащит на сцену стоявшее уже в тысяче спектаклей трафаретное кресло, или стол, или что-нибудь в этом роде. Только после того, как у режиссера накопилось множество бытовых деталей, можно выбирать наиболее характерные и точные. И когда, уже после выпуска спектакля, рецензент напишет, что режиссер на сцене оставил лишь скамью, цветок и падающие с деревьев осенние листья, — это не значит, что во время работы он не представлял себе всего парка и не использовал сотню других деталей, просто после долгих поисков он сознательно «отсек все лишнее».

* Герой произведения Д.Клдиашвили «Мачеха Саманишвили». Кстати, спектакль «Мачеха Саманишвили» шел в Театре имени Ш.Руставели (1969), был поставлен Р.Стуруа и Т.Чхеидзе вместе. Невероятный и единственный случай в их судьбе. Причем, творческий почерк обоих в спектакле читался, ни один из двоих не предал своей веры, а сочетание приемов двух разных стилей дало восхитительно сочный результат.

У каждой реки свой характер. Он зависит от русла, по которому течет река. Характер действия спектакля зависит от его предлагаемых обстоятельств. От таланта и мастерства режиссера зависит, насколько интересным и увлекательным получится «русло» предлагаемых обстоятельств, по которому потечет действие. Если предлагаемые обстоятельства, сочиненные им, окажутся похожи на русло горной реки, с ее многочисленными обрывами, нагромождениями скал, водосбросами, водопадами, то река действий будет пениться, бушевать, затягивать в водоворот, срываться со скал, успокаиваться в заводях и снова выбрасываться на скалы и берега. А может быть, это будет внешне спокойное, но мощное, глубинное течение равнинной реки. Такие реки иногда выходят из берегов, затопляют все вокруг, уничтожают все живое, разрушают города, с корнем рвут леса. Это страшные реки, и берега у них совсем не похожи на русла горных бурных потоков. Они иные.

Создавая предлагаемые обстоятельства спектакля, режиссер подобен скульптору, с той только разницей, что вместо глины и камня, он лепит свою скульптуру из событий, поединков, настроений, звуков, шумов, времени дня и ночи, мест действия, характеров действующих лиц и т.д. и т.п., — из всего того, что дает режиссеру-художнику возможность создать полноценную сценическую жизнь. Я думаю, эта способность режиссера — выстраивать из предлагаемых обстоятельств русло будущего действия — и есть критерий его способностей.

Обратимся для примера к примитивной истории о Красной Шапочке. Возьмем два начальных эпизода, до встречи Красной Шапочки с Волком.

ДОМ	ЛЕС
1. Традиционный вариант Мать посылает Красную Шапочку к бабушке для того, чтобы она подышала свежим воздухом. Прекрасная погода, лето. Девочке хочется погулять.	Красная Шапочка гуляет в лесу, собирает цветы, ловит бабочек, слушает птиц.
2. Детективный вариант Мать читает «Манон Леско». Хочет отделаться от дочери и ее бесконечных вопросов «почему?». Девочка идет к бабушке неохотно. А может быть, у матери — любовник. И мать старается выпроводить дочь из дома. Даже придумала для этого болезнь бабушки.	В лесу тихо, страшно. Сухие листья падают с деревьев. Девочка торопится. Каждое дерево кажется ей разбойником. Красная Шапочка заблудилась. Какая-то собака бежит по голому лесу. А оказывается, это вовсе и не собака, а самый настоящий волк.
3. Мелодраматический вариант Мать очень больна. Еле двигается по комнате. Бабушка тоже больна. Лежит, бедная, одна без еды. Послать, кроме девочки, к ней некого. Мать заботливо укутывает ребенка, старается развеселить: дом бабушки совсем недалеко, метрах в ста, он даже виден из их окна.	Ветер гнет ветви деревьев, завывает и зло хохочет. Конечно, накрапывает дождь. Идет бедный ребенок по лесу. Ему всего три года. Еле идет. Потеряла туфельку, плачет. Мать, укутавшись шалью, наблюдает за ней из окна.

Вариантов начала тут очень много: девочка охотно идет к бабушке, ее посылают насильно, она боится идти одна по лесу, она не боится, ей 10 лет, ей 3 года. Ей надо пройти дремучий, непроходимый лес или лужайку в триста метров? Стоит солнечный день или дождливая погода? С деревьев осыпаются листья? Воеет злой ветер? А может быть, сегодня спокойное утро, веселое и приветливое? Мать девочки может быть босой, в красивых туфельках, большой чистюлей, воплощением здоровья, больной, неряхой, хорошо одетой, доброй и злой. Можно насочинять множество предлагаемых обстоятельств, и от этого действие потечет совсем в иную сторону,

Надо вычитать из пьесы и нафантазировать мир взаимоотношений между людьми. Человек обычно связан со средой и людьми. Между ними протягиваются еле заметные нити взаимоотношений. Они, на первый взгляд, невидимы, но ощутимы — через поступки и поведение. Режиссер должен это увидеть и определить.

Вот, к примеру, имеретинское село, где проживает дворянка Марта. Какой сложный клубок взаимоотношений между людьми, населяющими это село! А пришедший издалека Дариспан Карсидзе со своей дочерью? А Онисимэ, который привел этого молодого человека, молчаливого жениха? Неужели вот так просто, взял и от нечего делать привел? А может быть, у него с Мартой какие-то отношения? Может быть, Онисимэ сделал это в благодарность за услугу, которую оказала ему Марта? Кто знает? А этот несчастный Дариспан, который очень уважает свою родственницу Марту, но не пользуется у нее взаимностью? Еще неизвестно, какая она ему родственница! Знаем мы этих родственников, которые вспоминают о родстве только тогда, когда это им для чего-то понадобится!

А вот с Пелагеей Марта в хороших отношениях. Она ей покровительствует. Крестит ее детей, помогает, наставляет, руководит. Но это очень неприятное ощущение, когда тобой руководят, тебе покровительствуют. Все время тем самым подчеркивают свое превосходство. Это унижает. Поэтому Наталия, дочь Пелагеи, и не очень счастлива от того, что Марта вмешивается в ее судьбу. Вероятно, дома она часто говорит про нее матери: «Надоела, чего пристала!». А может быть, не говорит так, но думает. Это ведь все равно определяет ее поведение и отношения с окружающими. А несчастный жених Осико? Каков он? Может быть, такой же несчастный и голодный, как эти невесты-бесприданницы? Но, возможно, наоборот, расчетливый стяжатель. Марта подхалимничает перед этим мальчишкой, но мы же знаем, что истинное ее отношение к Осико совсем другое. И т.д. и т.п.

Увидеть, восстановить, создать связи и отношения между героями, проживающими в насочиненном драматургом мире, — очень важная проблема театрального анализа. ***Талантливо обнаружить и наладить тонкую и точную сеть взаимосвязей между героями, насытить эти взаимоотношения интересными жизненными деталями и нюансами — это, может быть, и есть самое главное при создании режиссерской экспликации.*** А разве это легче сделать, чем написать поэму или роман, сочинить стихотворение или многофигурное живописное полотно? По-моему, нет.

УБЕЖДЕНИЯ

*У меня нет убеждений - у меня есть
убеждения моих действующих лиц.*

Б. Шоу

Поступки человека, если эти поступки сознательны, полностью определяются его жизненными установками. Прежде чем поступить так или иначе, человек обдумывает поступок, проверяет его на целесообразность, оценивает с точки зрения своих и чужих нравственных представлений. Делец, вор или добропорядочный буржуа, ученый или честный труженик оправдывают свои поступки с разных идейных позиций. У каждого человека свои «хорошо» и «плохо». Что считать героизмом, а что подлостью? Что считать приличным в обществе, а что неприличным, красивым или нет, достойным подражания или наоборот? Ведь все условно. Все зависит от убеждений. Пока у человека есть определенные убеждения, с ним ничего нельзя поделаться, потому что именно его убеждения руководят его действиями и поступками.

Эдмон Ростан в своей записной книжке пишет: «Идея-фикс. Призвание. Предназначение. Жить внутренней жизнью, своей идеей. Не разбрасываться. Единая линия жизни. ...Будем богами: возьмем пригоршню, рассмотрим, поймем. Ничто не должно отвлекать нас от нашего труда».

Чтобы заставить человека изменить его поведение (не врать, не воровать, не убивать, не обсчитывать и т.п.), прежде всего нужно изменить его убеждения. Вору ведь не кажется, что, воруя, он совершает преступление. Напротив, он убежден, что совершает акт справедливости.

Поступки и поведение обуславливаются убеждениями людей. То же самое и с героями пьес. Режиссеру, прежде всего, надо как можно лучше разобраться в убеждениях героев будущего спектакля. Ведь убеждения у них всегда разные. К примеру, у Гамлета свои представления о чести и смысле жизни, у Клавдия — свои, а у Полония — собственные принципы жизни. То, что они не понимают друг друга, происходит как раз из-за разницы в их убеждениях. Мать Гамлета Гертруда не может понять (хотя и догадывается) причину ненормального, с ее точки зрения, поведения сына. У них — разные взгляды на жизнь, разные убеждения. Отсюда и разное поведение. У могильщиков тоже — свои убеждения, своя жизненная философия, своя норма жизни. Поэтому их поведение и объяснение ими целого ряда жизненных явлений необычайно интересны. Надо найти убеждения своего героя и только после этого приступить к сочинению его поведения в спектакле.

Несколько примеров.

1. «Не поддаваться, все проглотить... сколько влезет. Пользоваться, пока можно... Быстрая езда, девушки, вино... да! Но все это получить без денег... к черту честолюбие... И не верить бредням, что деньги добываются трудом.... это шантаж, к которому прибегает общество... не поддаваться обману... ты что, считаешь окружающий мир прекрасным? Что ты дашь своему ребенку? Среднее существование с зарплатой, которой хватает всего на неделю? Проституцию в качестве профессии для себя или мужа? Если это будет парень, то в двадцать лет ему будет



обеспечена миленькая колониальная война или какая-нибудь другая. И в довершение всего его ждет водородная бомба! Хорошенькая перспектива!»

(рассуждения экзистенциалиста Алена из сценария Марселя Карне «Обманщики»)

2. «Клянусь, что вечно буду бороться *(подразумевается, что за справедливость. - М.Т.)*, даже если меня ожидают страдания...»

(песня Дон Кихота из мюзикла «Человек из Ламанчи»)

3. «Только надеждой, мой дорогой, только надеждой живем, а то бы не выдержали! Только надеждой, и еще терпением, дорогой мой... других способов у нас нет... Много ты терпел, еще потерпи, и Бог тебя не оставит!»

(монолог Майи из пьесы Д.Клдиашвили «Несчастье»)

4. «Быть или не быть?..»

(монолог Гамлета из трагедии В.Шекспира «Гамлет»)

5. «В отместку тем, кто препятствует осуществлению наших планов, разрушать их собственные... Люди, которые из ничего не хотят ничего сделать, ничего не достигают и ни к чему не годны. Вот мое мнение! Я рожден быть царедворцем. Получать, брать и просить — вот в трех словах тайна этого ремесла».

(монолог Фигаро из комедии Ж.Бомарше «Женитьба Фигаро»)

Какая колоссальная разница в убеждениях!!! Это суть их жизненной философии, а отсюда их поведение и поступки. Убеждения человека что-то разрешают ему, а что-то запрещают, на что-то дают право, на что-то накладывают запрет. Убеждения человека — двигатель и компас его поведения в жизни при самых разных обстоятельствах.

«МАЛЕНЬКАЯ ПРАВДА»

Для того, чтобы самолет смог взлететь, ему необходима взлетная полоса, ему нужен разбег. Для того, чтобы актер смог правдиво жить в нафантазированной среде, в предлагаемых автором и режиссером обстоятельствах, ему тоже необходим «разбег», толчок, трамплин. Такой трамплин актер должен искать в вещах конкретных, бытовых, знакомых ему из жизненного опыта. Нахождение и использование точных жизненных деталей служит актеру той «маленькой правдой», о которой говорил Станиславский: «Надо уметь владеть маленькими правдами, потому что большой правды вы никогда без них не найдете».

Для того, чтобы молоко превратилось в мацони, в него обычно кладут всегда одну ложку «мацвниседа» *(закваски. - М.Т.)*, и эта ложка перестраивает всю органическую структуру молока. Так и с «маленькой правдой».

В спектакле Театра Марджанишвили «Я, бабушка, Илико и Илларион» по Но-дару Думбадзе Сесилия Такаишвили играла Бабушку.* Режиссер и художник очень условными средствами воссоздали на сцене мир

* Спектакль поставлен Г.Лордкипанидзе (1961). Сесилия Такаишвили (1906—1985) была уникальной актрисой, по органике — на уровне знаменитых «старух» Малого театра, по эксцентризму — на уровне нашей Ф.Раневской. М.Т. с ней дружил. В фильме «Я, бабушка, Илико и Илларион» Т.Абуладзе она тоже играла Бабушку.

гурийской деревни. Все было обозначено чуть-чуть. А Сесилия Такаишвили отказалась играть, пока ей не поставили настоящий бухари {камин. - **М. Т.**), не дали ступку и душистую траву, которую она будет в ней толочь, и обязательно — трехногую низкую скамейку! И еще массу подробностей и мелочей продумала актриса, которые и составляют секрет ее творчества.

Среда, в которой живет человек, — что это такое? Это может быть городская среда, производственная, курортная, сельская. Ее можно всего только ощущать, чувствовать, но, чтобы это ощущение возникло, стало полезным, необходимо иметь какие-то признаки этой среды.

Актриса ищет детали быта. Очки. Какие должны быть очки у такой бабушки? Вспоминаются все очки, когда-либо виденные в жизни. Надо найти именно те, которые помогут ей создать образ бабушки. Черное, бесформенное платье, впалые щеки. Черная повязка на лбу, а под повязкой — чистый-чистый белый платок, только узенькая полоска видна. Это очень важно. И легкая обувь, которую почти не ощущаешь. И так постепенно и незаметно, неизвестно, на какой по счету репетиции, возникает видение мира, который окружает эту женщину, среда, в которой может существовать актриса, ее играющая, — только в этой и ни в какой другой!

Серго Закариадзе играет сапожника*. Требуем от постановочной части на сцену почти весь сапожничий инструмент — и кожу, много кожи, и всевозможные иные приспособления, необходимые для этого ремесла. Актёр погружается в бытовые детали среды, в которой живет его герой. Расклеивает по стенам своей сапожничьей будки фотографии, вырезанные из журналов и газет, точно так же, как это делают в жизни настоящие сапожники. Актёр режет настоящую кожу настоящим сапожничьим ножом, как заправский мастер, стучит молотком, забивая гвозди, прошивает вошьеными нитками ранты — заставляет себя через детали быта поверить в условное как в реальное. Вместе с режиссером актер старается все это увидеть, чтобы с помощью воображения погрузиться в чужую жизнь, нарисованную автором.

Но нельзя слепо следовать указаниям автора (ремарки, слова...), надо воспринимать их через призму когда-то и где-то существовавшей жизни. Надо вспомнить в реальности существовавших или существующих людей, подобных героям пьесы или похожих на них. Вспомнить, как они мыслят, как страдают и радуются, что делают и как делают в похожих обстоятельствах.

Хорошо при изучении быта и жизни использовать свои личные впечатления, воспоминания, личный опыт и реальные ситуации. Это даст воображению толчок. Надо убедить себя, что все, происходящее в пьесе, происходило в действительности с вашими знакомыми, близкими, родными. Надо вспомнить, как все это с ними происходило, каковы были причины и как они себя вели и действовали.

Для того, чтобы сочинить и определить характеристику действующих лиц, надо их услышать, увидеть, понять, определить их стремления и мечты. Постараться увидеть в воображении и попробовать вместе с актером:

1. как они ходят, какая у них походка;
2. какая пластика у этих людей (один — порывистый, другой — вялый, угловатый, ловкий и т.д.);
3. какие у них ассоциативные признаки. Это значит, на кого они похожи или кого напоминают. Один человек напоминает нам лису, другой — шкаф. Иногда про человека говорят, что он похож на старого злого пса;

* Вероятно, речь идет о спектакле Театра имени Ш.Руставели «Под сенью Метехи» по пьесе О.Мам-пория (1963) режиссера Г.Лордкипанидзе.

4. как они говорят. У каждого человека своеобразная речь;
5. какие у них привычки или тики;
6. как они одеты, в конце концов. Это очень важно, от костюма многое зависит;
7. каким будет их грим;
8. какими аксессуарами они будут пользоваться.

И воображение, воображение.... «Лучший образ всегда готов вспыхнуть в воображении, если вы имеете смелость отказаться от предыдущего» (Михаил Чехов). Ничего не надо фиксировать, только сочинять, фантазировать, монтировать из отдельных воспоминаний. И постепенно все начнет проявляться, вырисовываться, проявятся контуры нового насочиненного сценического мира...

СВЕРХЗАДАЧА И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ (ПОЗВОНОК)

*Высокое искусство - «это такое искусство, в котором есть **сверхзадача и сквозное действие**».*
*К.С.Станиславский. «Работа актера над собой». **

Так же, как отдельные шестеренки, колесики, пружинки — это еще не часы, так жизненные видения, детали быта, отдельные события, характеры, увиденные воображением режиссера, — еще не жизнь. Необходима какая-то **закономерность во взаимосвязях** всех этих отдельных частей, единая стройная система, объединяющая и подчиняющая себе отдельные части, все отдельные элементы. Такая система есть — **сверхзадача и сквозное действие спектакля**. Что это такое?

Общество составляют люди. У каждого человека, маленького или большого, своя мечта, задача на всю жизнь, к которой он стремится и которой всеми силами добивается. Но люди бывают разные, поэтому и главная задача их жизни — у каждого своя. Один человек всю жизнь стремится получить хорошее образование, чтобы все знать и понимать, другой — мечтает накопить побольше денег, стать богатым. Один увлечен спортом и хочет стать лучшим спортсменом в мире, другой — добивается поста мэра города. Молодой актер мечтает о славе великого артиста, а вот Кай Юлий Цезарь мечтал и чуть было не стал императором Римской империи. Несчастный Дариспан Карсидзе, имеретинский дворянин, все свои силы тратит на то, чтобы счастливо выдать замуж своих четырех дочерей-бесприданниц. Разные бывают стремления у людей.

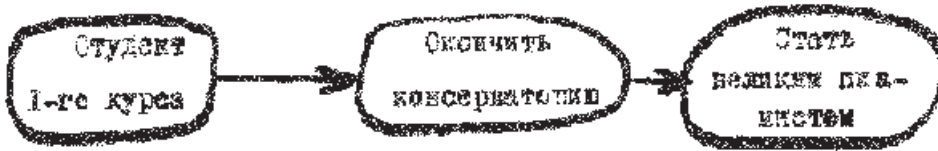
Задачи их складываются не сразу, а постепенно, открывая все новые и новые горизонты. Вряд ли корсиканец Наполеон Бонапарт с детства стремился стать императором. Но факт, что он с малолетства стремился к власти. Недаром история сохранила его высказывание: «Лучше быть первым в деревне, чем последним в городе».

Пьеса — это большое происшествие, событие, вокруг которого группируются люди совершенно разных убеждений, характеров, разных потребностей и **стремлений**. И пьеса — это только один эпизод, может быть, главный эпизод в их жизни. Поэтому их стремления добиться своей мечты зародились задолго до начала происшествия, описанного автором в пьесе, и продолжают формироваться после окончания этого происшествия. Ни один настоящий герой ни в одной пьесе еще никогда не добивался своей мечты, потому что она чаще всего обитает вне пьесы, за ее пределами.

* Выделено М.Т.

Где это возможно — встретить человека, который бы достиг при жизни своей мечты?! Такую мечту Станиславский называет **сверхзадачей**.

Пример: **сверхзадача** — **стать выдающимся пианистом**. Таким, как С.Рихтер. Но эта мечта сразу не осуществима, поэтому появляется задача на данный отрезок жизни (пьесы): **сквозное действие** — **окончить консерваторию с отличием**.



Но этой мечты, вероятнее всего, не так легко добиться. Пять долгих лет учебы в консерватории были полны множества жизненных событий, происшествий. Сессии, концерты, конкурсы, увлечения, мешающие заниматься, болезни, конфликты с родителями, соперничество и т.д. — множество событий, наполненных борьбой, переживаниями, удачами и поражениями. И все это только для того, чтобы выполнить одну задачу, одно желание — окончить консерваторию. А окончить консерваторию нужно для того, чтобы когда-нибудь **стать выдающимся пианистом**. Это мечта, реальная мечта, задача на всю жизнь.

И, конечно, эта задача никогда не может быть выполненной. Настоящий музыкант не может догнать мечту, точно так же, как нельзя дойти до горизонта. Задача укрупняется, отодвигается все дальше, изменяется само понятие «выдающийся пианист», появляются новые рубежи, и музыкант устремляется к ним. Ведь у выдающегося пианиста Святослава Рихтера есть своя сверхзадача, но она очень сильно отличается от задачи молодого пианиста, даже победившего на конкурсном состязании.

«Что такое **сквозное действие и сверхзадача**?» — спрашивают меня студенты. Я черчу им мелом на классной доске белую линию со стрелой на конце, а немного дальше от стрелы — кружочек.



Вот они, эти два главных понятия системы Станиславского! Но все получается сухо и слишком схематично. Я чувствую, что неверно передаю суть понятий. Я стираю белую стрелу на доске и говорю, что **сквозное действие** — это не сухая, мысленно существующая линия действия, а **живая, дышащая, пульсирующая артерия**, по которой несутся тысячи кровеносных телец — физических действий, к центру жизни — сердцу. Сердце — ведь это большой насос, который гонит кровь по всему организму. Так и **сверхзадача** — должна «гнать» **сквозное действие**, подчинить себе все, питать все клетки действия, энергично нестись вперед бурлящим потоком сценической жизни.

Тогда только успевай выстраивать на пути этого потока **преграды** из предлагаемых обстоятельств, чтобы еще яростнее становилось сопротивление и стремление к цели — к сверхзадаче. Ведь если у меня задача — выйти через дверь в коридор, а двери открыты, задачу выполнить гораздо проще, чем если дверь кто-то специально запер на ключ.

Нет, это не то. Сквозное действие — это ужасно большое желание добиться чего-то важного для себя или для других. Кто-то очень хочет стать хорошим пианистом, написать пьесу и увидеть ее на сцене большого театра. Кто-то страстно хочет сделать свой дом самым лучшим

домом в городе, получить самую лучшую квартиру, обставить ее лучше и моднее всех. Это грандиозная задача на всю жизнь. Это может двигать всеми поступками человека, если только очень, до фанатичности очень захотеть этого добиться.

Сколько энергии, страстности, фантазии, здоровья нужно потратить, чтобы достигнуть желаемого. Сколько знакомств необходимо завести, сколько деловых операций проделать, сколько ночей не спать — и все только для того, чтобы добиться своей великой цели, заветной мечты. Это страстное желание, эта потребность и есть сквозное действие, всеподчиняющий двигатель человеческого существования, владыка стремлений и командир его мыслей и поступков.

Человек мечтает стать доктором наук, академиком, президентом академии, использовать всю жизнь без остатка и получить от нее удовольствие, уединиться от всего человечества. Может быть, такое желание или мечта и привели к тому, что был построен Давид-Гареджи*. Разобраться в неясности научного закона Проникнуть в секрет философского камня Открыть закон стать главным в городе все равно кем, но главным и т.п. и т.д.

Разве такие страстные желания не в силах направлять всю жизнь человека по определенному руслу? Не в силах подчинить его существование единому стремлению, каждый час жизни настраивать его на главную цель? Это и есть сквозное действие. **Сквозное действие — это идея фикс человека, это самое главное в его жизни.**

Сквозное действие можно сравнить с гигантским слаломом: чем больше перед скользящим на бешеной скорости лыжником препятствий, неожиданных поворотов и спусков, тем более захватывающей становится борьба между соперниками.

Возьмем, к примеру, пьесу Ануя «Антигона»** и проследим, каким «маршрутом гигантского слалома» должны пройти герои трагедии, чтобы прийти к цели. Каждый эпизод действия — это поворот, препятствие, которое необходимо преодолеть, чтобы перейти к следующему.

Вот каковы, примерно, сквозные действия героев трагедии.

АНТИГОНА — перебороть страх и нарушить закон и порядок Креона.

КРЕОН — спасти Антигону и этим спасти свой порядок.

ИСМЕНА — ни с кем не портить отношений, а в особенности, с царем.

ГЕМОН — спасти Антигону, быть всегда рядом с ней.

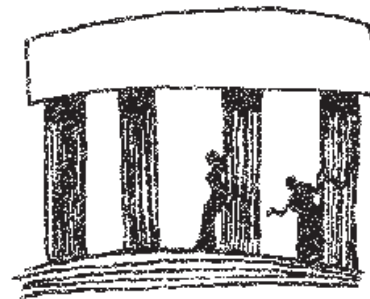
СТРАЖНИК — получить премию, может быть, орден и повышение по службе.

Какие действия надо совершить, какие препятствия преодолеть всем героям трагедии?

1. После драки братьев и их смерти Креон хоронит одного, как героя, а второго оставляет для устрашения жителей города в поле на съедение шакалам и воронам. Запрещается под страхом смерти кому бы то ни было хоронить его.

2. Антигона, сестра погибшего, уговаривает Йемену тайно похоронить брата. Это событие.

3. Перепуганная Йемена не приходит в условленный час. Антигона идет в поле одна и хо-



* Название местности в окрестностях города Рустави со старой крепостью, монастырем и другими постройками, представляющими собой культурную и историческую ценность. ** Пример для М.Т. естественный. «Антигону» Ж.Ануя он ставил в Театре имени Ш.Руставели (1968) с С.Закариадзе и З.Кверенчиладзе в главных ролях. Это один из самых известных и лучших спектаклей М.Т.

ронит брата. Новое осложнение, новые трудности. Нарушен запрет Креона, за это кто-то должен ответить.

4. По возвращении домой Антигона встречает Йемену, та, оправдываясь, пытается отговорить ее от задуманного. Антигона спорит и ругает сестру.

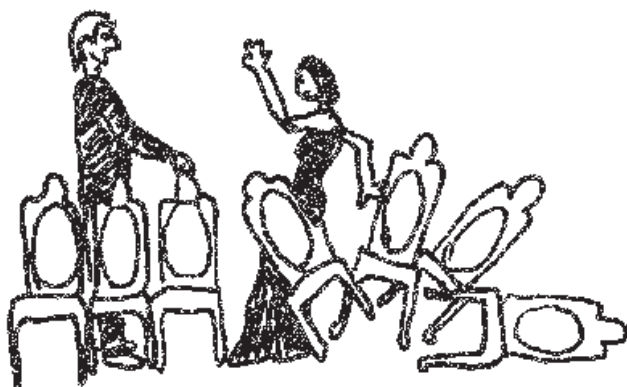
5. Хорошо зная, что Креон не простит нарушения его приказа, Антигона призывает к себе любимого Гемона и прощается с ним. Ей это очень трудно, она страдает, отказываясь от личного счастья с Гемоном. Еще один поворот, может быть, для нее самый тяжелый. Но действие несется вперед.

6. Во дворце поднимается паника. Стражники приносят сообщение о том, что кто-то нарушил приказ Креона. Креон, чтобы не «упасть на повороте», решает объявить преступником своего секретаря-мальчика и, таким образом, покарвав его, закрыть дело о Полинике.

7. Антигона, несмотря на суровый приказ, вторично идет хоронить брата, но ее ловят стражники и приводят к Креону. «Трасса слалома» усложняется, напряжение растет.

8. Креон очень рассердился, но тут же, пользуясь своей властью, находит средство спасти Антигону. Антигона отказывается от его плана, настаивая на своей казни. Этим она выражает протест режиму лжи и насилия.

9. Креон в бешенстве и пытается объяснить Антигоне всю наивность ее поступка. Антигона спорит с ним, доказывая, что она сильнее его, так как может делать только то, что считает нужным, а он ничего не может с ней поделать. Головокружительные повороты и скачки в борьбе.



10. Потом Креон лаской пытается уговорить Антигону и, как ему кажется, добивается своего. Он отправляет Антигону домой, но она опять упрямо направляется к двери, чтобы похоронить брата, могила которого снова разрыта.

11. Доведенный до отчаяния Креон со всей откровенностью объясняет Антигоне всю пошлость игры, в которую она ввязалась. Доказывает ей, что для него нет ничего святого, если дело касается государственного порядка, им установленного, и что ее благородные порывы никому не нужны, что все это выдумки идеалистов.

12. Антигона решается высказать ему все до конца, все, что она думает о нем и его правлении людьми. Она в истерике объясняет ему, что его порядок построен на лжи и обмане, что все его правление — фашизм, хамство, и она не хочет жить в царстве этого хамства.

13. Креон вынужден предать ее смерти. Проиграв этим сражение с маленькой племянницей, он все-таки упал на повороте «слалома».

14. Гемон умоляет отца спасти Антигону, Креон отказывает ему.

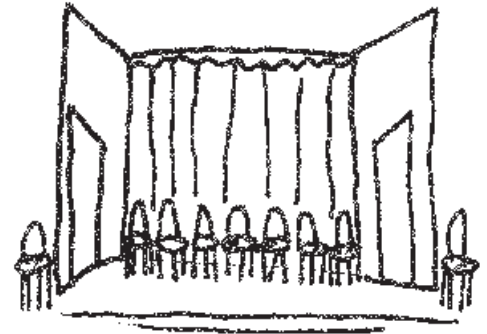
15. Антигону уводят на смерть. Креон, «поднявшись с лыжни», пытается снова установить порядок в своем хозяйстве, но тут ему сообщают, что вместе с Антигоной погиб и его сын. Еще один неожиданный поворот.

16. Затем следует весть о самоубийстве жены Креона. Еще поворот, который нужно пережить. Это удар для Креона.

17. Но он все же берет себя в руки и продолжает заседание, которое должен был провести еще утром.

Даже из этого далеко не полного списка событий, происходящих в спектакле, понятно, какие многочисленные и сложные препятствия (в основном, психологические, нравственные) приходится преодолевать героям, идя по линии сквозного действия (гигантского слалома) к сверхзадаче. И чем больше режиссер обостряет предлагаемые обстоятельства действия, чем активнее герои сталкиваются с ними, тем лихорадочнее и активнее движется действие спектакля.

Очень важно, чтобы, глядя на школьную доску, молодые режиссеры и актеры видели бы не мелом выведенную схематическую линию,



а физически ощущали, как «тянет» их сквозное действие на бой, как подчиняет оно себе разрозненные и вроде бы существующие отдельно сцены пьесы (хотя они объединены фабулой, сюжетом, но здесь идет разговор о сценическом действии, а не о литературе), как оно теребит и возбуждает воображение художника, как открывает шлюзы подсознания.

Спектакль всегда похож на бой! На ринге боксеры бьют друг друга. Их мечта, их сверхзадача — стать чемпионом мира. И как активно, как настойчиво их сквозное действие — сделать все возможное и невозможное, чтобы победить всех, кто стоит на пути и мешает добиться цели. Что они для этого только не делают! Тренируются, отказываются от многого, щ пьют, не курят, не едят лишнего, придерживаются строгого режима. Во время боя стараются нанести противнику точный удар, измотать его, отточить свою технику, стать сильным, приобрести опыт и т.п. — и все это только ради того, чтобы победить чемпиона и стать чемпионом.

Как во время боя страстное желание и стремление победить толкают боксера вперед, так и сквозное действие должно быть бурным, толкающим к цели — это самая суть сценической игры.

Сквозное действие — это не просто нитка, на которую нанизаны «бусинки» отдельных эпизодов спектакля, это полноводный бурный поток, стремительно несущийся с горы к долине. Состоящее в начале своего бега из отдельных «ручейков», сквозное действие постепенно насыщается силами и стремлениями, преодолевая преграды, несется вперед к цели своего бега —сверхзадаче. **Сквозное действие — позвоночник событийного ряда.**

«Для сквозного действия надо найти меткую фразу, которая определяла бы: «Вот мне кажется, что это то, к чему я должен в этой роли стремиться. Когда работаешь над ролью, то часто в самой роли можно найти слова, в которых выражено ее сквозное действие. Например, в пьесе «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого, у Федора есть такая фраза: «я хотел всех согласить, всех сгладить». И для Федора это будет совершенно правильное сквозное действие... Это значит, что у меня, Федора, в пьесе будет миллион дел. Получается действенная роль. В какие бы обстоятельства меня эта роль ни поставила, я все время буду думать о том, чтобы «все согласить и все сгладить». Я буду думать о моей **главной задаче***, чтобы все было мирно и спокойно, чтобы все было тихо... Сквозное действие — это то, чем я в данной роли живу» (И.Москвин. «Беседы с молодежью»).

Приведу еще несколько примеров сквозных действий.

1. Б.Нушич, «Доктор философии». Благой — **через Живота добиться персональной пенсии.**

2. М.Горький, «Мещане». Бессеменов — **не допустить развала семьи.**

3. К.Чапек, «Мать». Мать — **удержать детей дома.**

5. Э.Де Филиппо, «Неаполь — город миллионеров». Амалия — **выжить, спастись, вывернуться.**

Все эти сквозные действия очень конкретны, стремительны, действенны. Сквозное действие всегда определяется глаголом. Оно должно быть точно сформулировано всего в нескольких конкретных словах.

В 1936 году, во время беседы с учениками, Станиславского спросили: «Вы сами должны сказать актеру сверхзадачу? Вы сами ее определяете до начала работы?» Станиславский ответил: «Я боюсь преждевременно решать ее окончательно. Какой-то намек должен быть, я знаю, куда иду, — в правую или левую»

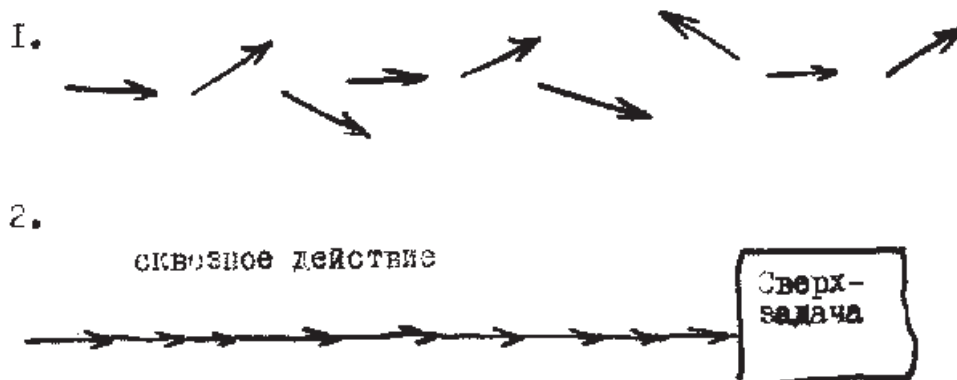
* Выделено М.Т.

сторону. Но я ищу такой прием, чтобы сама логика носом нас толкнула, что вот именно это **сверхзадача***, а другой не может быть».

Пьеса состоит из многочисленных эпизодов, надо подчинить их все единой закономерности, заставить служить единой мысли, единому движению, единому действию. Этот единый знаменатель и есть сквозное действие и сверхзадача. Надо научиться переосмысливать каждую сцену, подчиняя ее единому сквозному действию.

Очень интересным представляется мне схема Станиславского — схема подчинения всех отдельных эпизодов одной единой силе, сквозному действию и сверхзадаче. Это схема творческого подчинения действия идейно-тематическому замыслу.

СХЕМА СТАНИСЛАВСКОГО



Сверхзадача спектакля — то, ради чего режиссер берется за постановку данной пьесы. Это то, что поразило его в жизни. В сверхзадаче он с максимальной активностью старается выразить то, что его волнует. Сверхзадача должна быть вразумительна (идти от ума), но очень эмоциональна, должна заражать и возбуждать весь постановочный коллектив. Сверхзадача спектакля — это позиция режиссера по отношению к окружающей его действительности, это его идейная установка, его проповедь гражданственности как он ее понимает и чувствует.

Приведу несколько примеров сверхзадач.

1. Г.Ибсен, «Бранд». Бранд — **все или ничего!**

2. А.П.Чехов, «Три сестры». Три сестры — **мечта о лучшей жизни.**

«**Сверхзадачу** можно придумать эффектную, какую угодно, но она не будет теплой, она меня не будет греть», — писал Станиславский. — Я думаю, что **сверхзадача** должна тянуть, звать вперед и вперед, а **сквозное действие** — это **позвонок*** всего действия будущего спектакля, это основа конструкции».

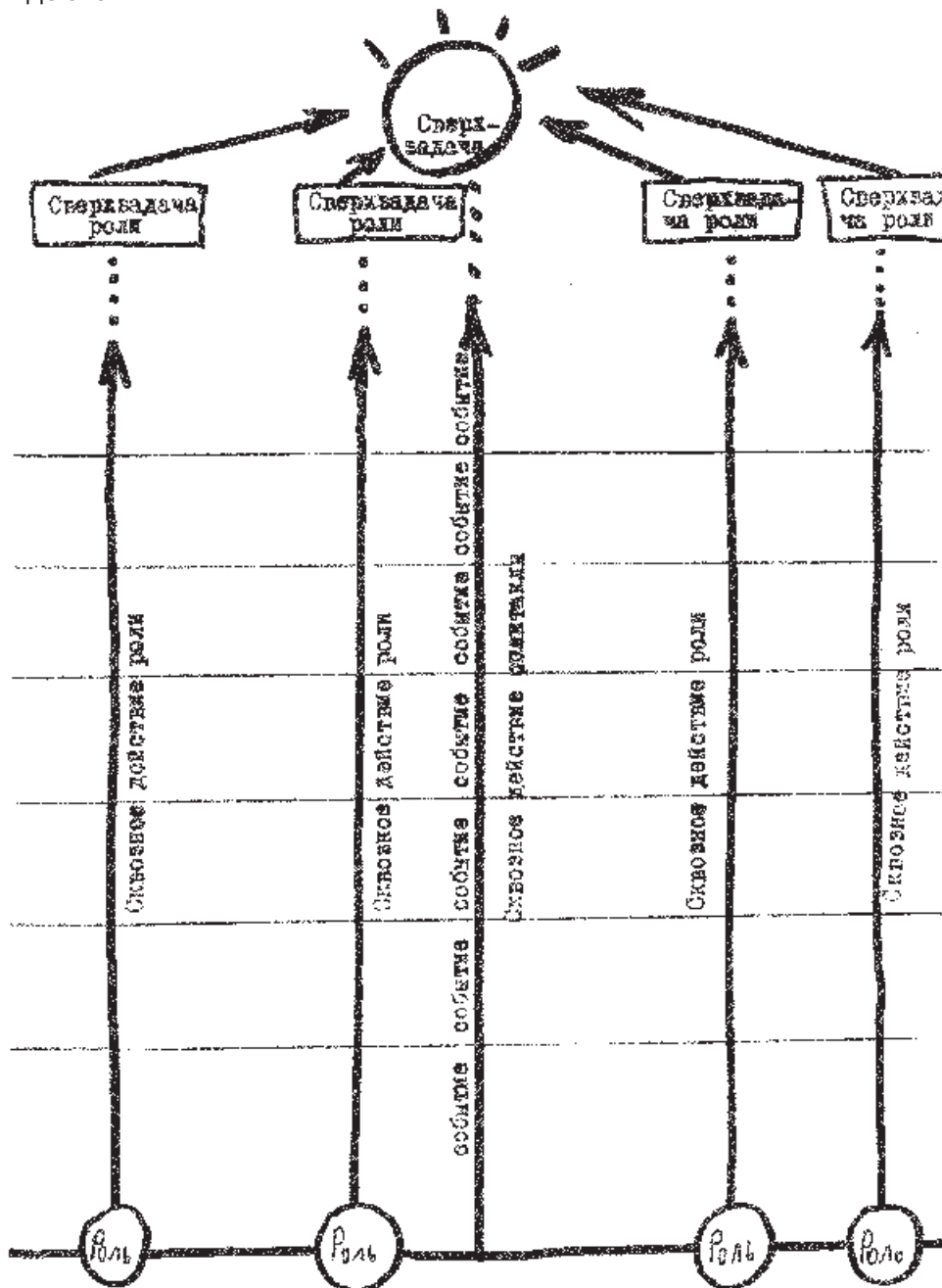
КОСТИ ДРАКОНА

Раз уж «нарисован» позвонок дракона и его череп, надо прочертить и весь скелет.

Еще раз предупреждаю, используя слова И.Яссера, что «техника в искусстве способна иной раз как-то притушить искру вдохновения у посредственного художника, но она же раздувает эту искру в великое пламя у подлинного мастера».

* Выделено М.Т.

Итак, из чего состоит скелет будущего спектакля? Представим это в виде схемы:



1. Позвонком является **сквозное действие** и **сверхзадача**. Это главное, и все опирается на это главное. Это несущие опоры будущего спектакля.

2. Но кроме этого необходимо определить еще **сверхзадачу и сквозное действие каждой роли**. Без этого вряд ли удастся выстроить в будущем спектакле систему взаимоотношений действующих лиц. Определение сквозного действия и сверхзадачи всех героев — это момент, когда режиссер расставляет, словно на шахматной доске, своих героев для будущей битвы. Он каждому из них дает определенное задание (сверхзадача и сквозное действие) и тем самым заранее определяет его функцию в процессе борьбы. Он программирует, кто, как, с кем, какими средствами и когда будет сражаться. От того, как будут определены сверхзадачи и сквозные действия будущего сражения, зависит его качество и характер.

Ничего, что на первый взгляд все это кажется слишком схематичным. Что поделаешь, — все эти вопросы так или иначе надо решать, и будет лучше, если они будут решаться творчески. Все ведь зависит от меры таланта.

Объясню, что такое **сквозное действие спектакля, сквозное действие актов, сквозные действия и сверхзадачи ролей** на примере пьесы Г.Ибсена «Привидения».

Сквозное действие спектакля — начать жизнь сначала

Сквозные действия ролей

ФРУ АЛЬВИНГ — устранить все последствия прошлого

ОСВАЛЬД — обеспечить себе спокойное существование

МАНДЕРС — вразумить грешные души, выйти из игры чистым

РЕГИНА — стать женой Освальда

ЭНГСТРАНД — выжать из знакомства с семьей Альвинг побольше выгоды

Сквозное действие первого акта — покончить с прошлым

Сквозные действия ролей

ФРУ АЛЬВИНГ — рассеяться и найти решение

МАНДЕРС — убедить фру Альвинг в правоте своей морали

РЕГИНА — подготовиться к встрече с Освальдом

ЭНГСТРАНД — выяснить, может ли он рассчитывать на Регину

Сквозное действие второго акта — начать жизнь сначала

Сквозные действия ролей

ФРУ АЛЬВИНГ — воспрепятствовать намерениям сына

ОСВАЛЬД — убедить мать, что Регина ему необходима

МАНДЕРС — помочь всем стать на путь истины

РЕГИНА — добиться расположения Освальда

ЭНГСТРАНД — сделать пастора своим союзником

Сквозное действие третьего акта — спастись

Сквозные действия ролей

ФРУ АЛЬВИНГ — найти в себе силы, чтобы спасти Освальда

ОСВАЛЬД — добиться от матери помощи

МАНДЕРС — не потерять хорошую репутацию

РЕГИНА — сделать Освальда своим

ЭНГСТРАНД — выжать из положения побольше выгоды

Сверхзадачи ролей

ФРУ АЛЬВИНГ — увидеть сына счастливым

ОСВАЛЬД — спастись от страха перед катастрофой

МАНДЕРС — создать себе незыблемую репутацию праведника

РЕГИНА — вырваться из провинции и непременно уехать в Париж

ЭНГСТРАНД — открыть шикарное заведение для капитанов и штурманов

У каждого персонажа — твердое намерение довести свой план до конца, хотя на пути к цели каждому встречаются бесконечные препятствия, которые и активизируют действие.

«Сверхзадача одна, а способ воспроизведения сквозного действия может быть разный. Надо, чтобы актеры брали ее не формально, а из жизни своей, из эмоциональной памяти принесли в роль. А откуда взяли сверхзадачу? Из роли. Значит, происходит слияние актера и роли, как в каждом творческом процессе» (К.С.Станиславский).

3. Сквозное действие составлено из отдельных событий и эпизодов, которые должны образовать **событийный ряд, позвонок** сквозного действия.

4. Надо определить место каждого события и отдельных эпизодов в общей линии действия будущего спектакля (начало, середина, окончание).

5. Каждый эпизод, каждое событие должны быть изучены, проанализированы, каждому — должно быть найдено действенное (глагол) эмоциональное название.

Возьмем несколько эпизодов из пьесы «Невзгоды Дариспана» и проследим за желаниями и действиями персонажей. Например, в сцене «Смотрины».

Эпизод «Начало смотрин»

В этом эпизоде Наталия расставляет посуду и угощение, а Пелагея и Марта наблюдают, какое впечатление она произвела на жениха. Её «демонстрируют» молодому человеку. А бедный Дариспан старается заставить жениха перенести внимание на Карожну. Это соревнование. Только одна Карожна страдает и не знает, как выйти из унижительного положения.

МАРТА — «подать» Наталию.

ДАРИСПАН — использовать момент, чтобы Карожна понравилась.

ПЕЛАГЕЯ — помочь дочери.

КАРОЖНА — пересилить себя и выполнить все просьбы отца.

ОСИКО — выбрать, какая из двух девушек лучше.

ОНИСИМЭ — сделать вид, что ничего не замечает.

Эпизод «Дариспан взывает о помощи»

ДАРИСПАН — заставить Марту помочь ему воспользоваться возможностью выдать дочь замуж.

МАРТА — отвязаться от Дариспана, чтобы он не мешал ей делать свое дело.

ПЕЛАГЕЯ — понять, что затевает Дариспан: не обманывают ли ее?

Эпизод «Мольба»

ПЕЛАГЕЯ — умолить, упросить Марту не изменять своему обещанию.

Эпизод «Начало боя»

МАРТА — заставить Осико восхищаться Наталией.

ДАРИСПАН — начать тайные переговоры с

ОНИСИМЭ, чтобы «обойти» Марту.

ПЕЛАГЕЯ — обезвредить Карожну, помешать ей общаться с Осико.

КАРОЖНА — собрать все силы, чтобы выдержать эту пытку и не расплакаться.

ОСИКО — сравнить, кто лучше, Наталия или Карожна.

ОНИСИМЭ — посплетничать про Наталию. Кажется, у Дариспана дело сладилось.

НАТАЛИЯ — сдержаться, чтобы не расхохотаться; ей уже надоела эта комедия.

Эпизод «Непредвиденное происшествие»

Дариспан просит Карожну подать Онисимэ, с которым он наладил дипломатические отношения, стакан чаю. Перепуганная Карожна роняет стакан и разбивает его.

ДАРИСПАН — оправдать дочь.

КАРОЖНА — попытаться «слепить» осколки стакана; спрятаться от людей; провалиться сквозь землю.

МАРТА — рассеять атмосферу неловкости. Она очень довольна: так и надо этому Дариспану, не будет лезть в чужие дела.

ПЕЛАГЕЯ — скрыть радость.

НАТАЛИЯ — сдержать истерический хохот.

ОСИКО — поймать взгляд веселой Наталии.
ОНИСИМЭ — воспользоваться шумом и поесть.

Эпизод «Пока»

Пока Дариспан и Марта ликвидируют последствия «катастрофы», Осико выпытывает у Онисимэ, какая невеста выгодней.

ОСИКО — понять, какая лучше.

ОНИСИМЭ — предупредить, что здесь ничего не получится.

Эпизод «Рукопашный бой»

Марта придумала устроить танцы и заставляет Наталию и Осико танцевать, чтобы сблизить их. Дариспан же выталкивает дочь вперед, чтобы хотя бы сейчас взять реванш после неудачи со стаканом. Карожна плачет, но, подчиняясь воле отца, играет на бузуки* и танцует. Это трагический танец Карожны.

МАРТА — распалить Осико близостью Наталии.

ПЕЛАГЕЯ — не дать Дариспану возможности действовать.

ДАРИСПАН — использовать последний шанс и заставить дочь танцевать.

ОНИСИМЭ — узнать у Марты насчет Дариспана.

НАТАЛИЯ — поскорей отделаться от приставаний Марты и матери.

КАРОЖНА — провалиться сквозь землю.

ОСИКО — вырваться из рук Марты.

Эпизод «Страшная неприятность»

ДАРИСПАН — выразить свое негодование Марте. Сдержаться, чтобы не сказать лишнего.

МАРТА — излить Дариспану свое к нему отношение, отомстить ему.

КАРОЖНА — скрыться, исчезнуть.

Эпизод «Марта идет ва-банк»

Марта бросается в атаку на Осико. И прямо ставит перед ним вопрос: женится ли он на Наталии или нет.

МАРТА — быстро договориться с Осико.

ОСИКО — отделаться от всех.

ДАРИСПАН — понять, что еще придумала Марта.

ПЕЛАГЕЯ — догадаться, хорошо или плохо идут у Марты дела.

ОНИСИМЭ — отделаться от Дариспана.

КАРОЖНА — спрятаться от всех.

НАТАЛИЯ — дожидаться ответа от Осико.

Эпизод «Катастрофа»

Вот это удар, неожиданный для всех! Осико одним словом разбил все надежды! Как, у Осико уже есть нареченная?

МАРТА — понять, что хочет сказать Осико, разобраться в том, что произошло.

ОСИКО — удрать отсюда поскорей.

ОНИСИМЭ — помочь Осико выйти из неловкого положения.

ДАРИСПАН — сообразить, что случилось.

ПЕЛАГЕЯ — не упасть, взять себя в руки.

НАТАЛИЯ — сдержаться, чтобы не разорвать всех в клочья, в особенности, мать.

КАРОЖНА — не попасть никому под ноги.

* Грузинский духовой инструмент.

Эпизод — это молекула сценической жизни. Надо очень подробно разобраться, разгадать, что на сердце у человека. Какой поединок происходит в эпизоде? Между кем и кем, каким способом, какие у действующих лиц стремления, задачи, с помощью каких действенных ходов они ведут борьбу. Ведь спектакль, как определяет его Г.А.Товстоногов, — это «цепь непрерывных поединков». Каждый эпизод состоит из миллионов атомов сценической жизни, каждый — нужно довести до конфликта. Не участвующих в борьбе «атомов» тут не бывает, это только на первый взгляд кажется, что они есть.

Кажется, что в течение целого эпизода идет разговор, никакого отношения к действию не имеющий. Не верьте этому! Это ошибка! Просто вы еще не разобрались в сложностях происходящих событий. Каждый атом сценической жизни надо подчинять единому сквозному действию, все ненужное — отметать.

6. Мелкие задачи должны поглощаться более крупными и, составляясь вместе, превращаться в сквозные действия роли так же, как сквозные действия роли, в свою очередь, должны слиться в сквозное действие всего спектакля.

Эта схема действует как «обязательная программа» для фигуристов, пока они не приступили к «произвольной программе», т.е. художественной. Все это обязательно надо решить, определить и знать. Это скелет. Иначе ничего не получится.

С одной стороны, это схема творчества, с другой — как же творчество не любит и боится таких схем! Неспособный человек может превратить все это в догму, в протокол. Художник — никогда. Ни один талантливый режиссер на практике не чертит таких схем. Но всегда может точно ответить на любой из вопросов по поводу репетируемой пьесы. Поэтому уместно здесь будет вторично привести слова А.Д.Попова, с возмущением отметившего в записной книжке: «В области режиссуры Станиславский, художник могучей фантазии, призывает к протоколированию фактов и действий. Художник огромной эмоциональности ополчается на эмоцию, переживание и «состоянчество», утверждая действие и логику поведения. И как ужасно получается, когда эти рецепты попадают в руки людей с бедной фантазией или людей, лишенных творческого темперамента.

Боже мой, **как они рады** и в то же время как они **скучны и бедны*** в искусстве. И как не похожи на Станиславского».

Надо всегда это помнить. А поэтому — по «обязательным схемам» затем сочинять и сочинять плоть, душу, героев спектакля, сочинять, не останавливаясь.

ТРИ ЧАСТИ

*Трагедия должна иметь умеренную величину для того, чтобы быть легко обозримой и легко запоминаемой; размер трагедии должен определяться самой сущностью дела, так как лучшей пьесой по величине следует признать такую, которая расширена до полного выяснения сюжета... Действие трагедии должно быть четко, сжато и целостно... Целостно то, что имеет **начало, середину и конец...****

Аристотель. Поэтика

Это аксиома, не требующая доказательств, т.е. каждое временное явление в жизни имеет свое начало и конец, все течет, все изменяется... Утром встает солнце, а вечером — садится за горизонт. Утро, день, вечер. Но каждый день

* Выделено М.Т.

встает другое солнце, и уходит оно от нас, не похожее на то, что встало из-за горы утром. Вернее, так по-разному видит это солнце человек.

Надо считать неудавшейся ту роль, которая, несмотря на интересную внешнюю характеристику, не претерпевает в спектакле никаких изменений. Это противопоставлено закону драматического искусства. А как часто, к сожалению, мы встречаемся на сцене с актерскими работами, которые на протяжении спектакля никак не меняются, т.е. лишены процесса развития.

Даже в отдельных эпизодах герой спектакля должен претерпевать изменения в поведении, состоянии, ритме, эмоциональности. Не может быть, чтобы герой, войдя в сцену и выдержав в ней поединок с партнером-противником, вышел бы из нее, не изменившись ни в чем. Это первый признак того, что сцена неправильно построена или партнеры не общались, не воздействовали друг на друга. Ведь общение — это стремление что-то изменить в поведении партнера. А раз изменения не произошло, значит, не было и **общения**, этой основы сценической жизни.

Каждый сценический эпизод, каждое событие, каждая роль только тогда могут считаться законченными, если состоят из трех составных частей: начала, середины и конца. Если перевести эти понятия на терминологию шахматной игры, то можно сказать, что у каждой роли должен быть свой **дебют, миттельшпиль и эндшпиль**. Очень интересно сравнить законы шахматной игры и законы сценической борьбы, сценической жизни. Эти законы точно передают формулу любого сценического акта, будь то развитие роли, развитие действия или построение всего спектакля.



I часть. Подготовка (начало, дебют).

Обычно в данной части роли актер должен охарактеризовать героя, рассказать, каким он кажется окружающим, с кем ему приходится встречаться и какие у него с людьми отношения. Актер должен подчеркнуть своим поведением, какое место в назревающем конфликте отведено его герою, какую тему придется ему разобрать и как он, актер, к этому относится.

II часть. Поединок (середина, миттельшпиль).

Это центральная часть роли, самая обширная и трудная. Здесь сосредоточены главные бои-поединки героя за свои убеждения. Здесь должен полностью стать понятным его характер. Здесь герой проявляет себя в столкновении с главным конфликтом пьесы, демонстрируя, по сравнению с началом, скрытые в его характере наклонности и стремления. К концу этой части герой или выигрывает поединок, или проигрывает его. Очень важно для этого определить главную, центральную, сцену роли. Эта сцена, чаще всего, расположена ближе к концу этой части.

И, наконец, **эндшпиль!**

III часть. Конец.

Нет роли без окончания. Его надо найти. Во что превратился герой? Каким он стал? Чем кончается повествование о его роли в этом происшествии? Найти окончание роли — важный момент в создании художественного сценического образа. Поэтому я настоятельно советую режиссеру, ставящему спектакль, и всем актерам, работающим над ролями, составлять (хотя бы мысленно) «таблицу развития характеров героев»: по их состоянию, по их поведению.

К примеру:

НАЧАЛО	СЕРЕДИНА	ОКОНЧАНИЕ
Дариспан Карсидзе 1. Уставший, желающий отдохнуть	2. Возбужденный, общительный, деятельный, очень активный. Добивающийся своей цели	3. Опустошенный, смущенный, испытывающий вину за свое поведение. Удрученный
Пелагея Сабелашвили 1. Стараются подготовиться к встрече жениха, чтобы не осрамиться	2. Перебороть страх и не дать Дариспану выиграть бой за дочь. Спасти	3. Скрыть свое горе, неудачу. Заползти в свою нору. Никого не видеть
Карожна Карсидзе 1. Быть вежливой, как велел отец. Но у нее ничего не получается	2. Выдержать эту пытку	3. Сдерживать рыдания. Исчезнуть из этого дома навсегда

На первый взгляд, все как будто абсолютно понятно. Но на практике определить эти три этапа развития роли не так уж легко. Как начать рассказывать о человеке, которого я должен сыграть? как развить рассказ и показать героя в момент наивысшего нервного напряжения? как закончить повесть о нем? — все это очень важные вопросы в процессе построения и постижения роли. «Театр (драма) показывает **развитие** человеческой воли, преодолевающей препятствия, воздвигнутые на ее пути роком, судьбой или обстоятельствами...», — так говорит французский критик Брюнетьер, подчеркивая слово «развитие».

Именно через противоречия и конфликты все меняет свой вид, характер, становится новым и неузнаваемым. Борьба — это начало, источник всякого изменения, благодаря борьбе и происходит вечное обновление в жизни героев. «Все течет! Ничто не остается неподвижно, одинаково: все быстро ли, тихо ли движется, видоизменяясь, превращаясь, колеблясь между бытием и небытием» (Герцен. «Письма об изучении природы»).

Когда разговор идет о создании режиссерского замысла спектакля, не надо это понимать слишком прямолинейно. Не надо думать, что режиссерский план готовится как вполне законченное литературно-описательное сочинение и уже после этого приносится на первую репетицию, чтобы актеры начали процесс воплощения. Ничего подобного в творчестве не бывает, а если и случается, то крайне редко. Давая советы по сочинению режиссерского плана, мы стараемся наметить основную схему всех элементов будущего спектакля и проблем, которые режиссер вместе со своим коллективом соавторов (с актерами, в первую очередь, с художником, композитором и др.) должен решить.

А когда это будет сделано — до репетиций, во время анализа за столом или в действии, во время репетиций на сцене или, как иногда случается, даже на генеральной, — все равно. Это зависит от воображения художника, от близости ему темы, авторского материала, от распределения ролей, от того, из кого состоит коллектив, работающий над спектаклем, и еще от множества разных причин и обстоятельств. Не так важно **когда**, важно, чтобы эти проблемы и многие другие в принципе были творчески освоены и решены. Слепое следование советам, нетворческое их восприятие приведут только к неудаче. В особенности, все вышесказанное касается проблем, поставленных в главах о театральном анализе.

Глава X

ПРЕОБРАЖЕНИЯ

*ГАМЛЕТ. Театр должен держать **зеркало** перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинные низости, и каждому веку истории - его неприкрашенный облик.*

*МАЯКОВСКИЙ. Нет, театр не отображающее зеркало, а **увеличивающее стекло**.*

*ГЮГО. Да, театр есть оптический прибор. Все, что существует в истории, в жизни, в человеке, все должно и может найти в нем свое отражение, **но под волшебной палочкой искусства**.*

ТУРБИН. Все искусство в целом - грандиозная условность, и в этом его сила.

*Воображаемый спор о театре**

ДИАЛОГ С ГОГИ ГЕГЕЧКОРИ

Гоги возвращался из театра немного усталый, расстроенный. Видимо, репетиция была не совсем удачной.

— Как дела?

— Очень трудно в последнее время стало играть роли. Все режиссеры требуют, чтобы роль игралась в ключе автора, и еще — в его режиссерском ключе. А ключи все разные. Откуда бедному актеру подобрать столько ключей?

— А разве раньше играли без ключей?

— Раньше главным было — сыграть правдиво.

— Нет, это не совсем так. Раньше правдиво нужно было, и играли Дон Сеза-ра, Катамадзе, Волка-жулика**, но все это в совершенно разных ключах, и правда у всех у них была разная.

— Да, вероятно, это так.



* Все выделения в тексте цитат сделаны М.Т.

** М.Т. называет роли, сыгранные Г.Гегечкори в разные годы на сцене Театра имени Ш.Руставели: Дон Сезар де Базан в одноименном спектакле режиссера Д.Алексидзе (1953), Катамадзе — в спектакле «Повесть о любви» К.Буачидзе (1958) и Волк — в спектакле «Чинчрака» Г.Нахуцришвили (1963), две последние роли — в спектаклях самого М.Т.

Гоги помолчал, а потом добавил:

— А вот художница Е.Ахвледиани пишет свои произведения в одном-единственном ключе, поэтесса А.Каландадзе пишет свои произведения в одном-единственном, а мы... Какие мы, актеры, несчастные люди....

— И режиссеры, и певцы, и пианисты.... Да, это так. Святослав Рихтер в совершенно разных ключах играет Бетховена, Дебюсси, Прокофьева.

— Интересно было бы его спросить, как он это делает? — уже шутит Гоги.

— Рихтер говорит так: **«Я просто стараюсь прочесть то, что написано в нотах»**. Лучше этого не скажешь!

В дни моей юности почти в каждом Парке культуры и отдыха и даже на базарах устраивались так называемые «комнаты смеха». По стенам комнаты, куда людей пускали по билетам, были развешаны кривые зеркала всевозможных форм и видов (кстати, французское слово «жанр» значит «вид»). Посетители переходили от одного зеркала к другому, безудержно хохоча и радуясь своему необычайному преобразению. Человек перед зеркалом, в зависимости от изогнутости его плоскости, отражался в нем, совершенно изменив свои пропорции и вид. Проходя перед десятком по-разному изогнутых зеркал, он становился то очень худым, то очень толстым, его ноги укорачивались до минимума, а голова превращалась в грандиозную тыкву и т.д.

Посетители, стоя перед зеркалом, принимали разные позы, совершали перед зеркалами ряд движений, отчего их фигуры, отраженные в кривых зеркалах, становились еще смешнее, а хохот — еще громче и сердечнее. Но в этих «кривых зеркалах» появлялись не только смешные изображения, были здесь и трагичные, и мрачные, были беспомощные и грустные.

А при входе в «комнату смеха» висело обыкновенное зеркало. В него посетители обычно смотрелись уже на выходе, на всякий случай, чтобы убедиться, что отражения в кривых зеркалах не оставили на них никакого отпечатка, или просто чтобы вспомнить себя обыкновенного после стольких преобразений. Вот он, человек, отражается в нормальном зеркале таким, каким является на самом деле, но стоит ему опять взглянуть в искривленное под определенным углом зеркало, как изображение искажается, или, вернее, человек преобразается в другого человека, хотя и в чем-то ему знакомого. Ведь, по сути, он же остался самим собой. Это только элементы зеркальной поверхности претерпели различные изменения, но не утратили взаимного соответствия.

Если перед обыкновенным яблоком строго под прямым углом мы поставим зеркало, изображение в нем будет абсолютно подобным реальности, только перевернутым. Яблоко будет отражено «как в жизни». Но стоит нам, хотя бы немного (как в «комнате смеха») изменить градус угла отражения, и линия яблока тотчас же изменит свою протяженность, мы получим уже другое изображение. В зеркале будет все то же яблоко, но отраженное в несколько не свойственном ему виде. Степень условности этого изображения будет зависеть от степени изогнутости зеркала.

В искусстве роль зеркала выполняет художник. Это он, в зависимости от своего отношения к явлениям действительности, от характера и качества своего дарования, изображает отражает мир с той или иной мерой условности. Искусство всегда условно, но каждое произведение искусства подчиняется только одной степени условности.

Мы стоим перед знаменитыми «гастрономическими» натюрмортами Ван-Дейка. На полотне — рыба, дичь, фрукты и т.п. Изображены они настолько похоже на настоящие, что, как говорится, хочется взять их в руки. Но стоит нам осторожно вырезать из холста хотя бы одно яблоко, а на его место в образовавшееся отверстие поместить настоящее, точно такое же яблоко, как вся картина потеряет ценность, и ее придется просто выкинуть. Что произошло? Нарушилась степень

условности. Ведь правда жизни и правда искусства совершенно разные. Художник отображает жизнь в своем, только для него неповторимом ключе, с только для него характерной степенью условности.

Сравним, например, два способа отображения одного и того же происшествия «Адам и Ева у древа познания добра и зла» в творчестве двух различных художников: Микеланджело и карикатуриста Жана Эффеля.



Степень условности изображения настолько различна, что не требует дополнительных пояснений. Но как понимать **условность** в театральном искусстве?

На сцену вышли два человека, вынесли большую кукольную голову, обыкновенную вешалку и перекинутое через руку черное бальное платье. Актеры поклонились публике, повесили платье на вешалку, приделали к ней кукольную голову и, не прячась от зрителя, прямо на наших глазах начали манипулировать куклой. И, хотя перед нами все время красовалась вешалка с платьем, которую специально не прятали, чтобы подчеркнуть условность происходящего, рядом с актерами возникла страстная дама, которая пела, танцевала бостон, смеялась, кокетничала, соблазняя кукловодов, то одного, то другого. И постепенно в **воображении зрителя**, а значит, при его непосредственном участии, это **воскресшее из небытия существо** приобрело самостоятельность, отделилось от кукловодов. У этой возникшей в нашем воображении женщины проявился характер, темперамент, эмоции, наконец, человечность. Перед зрителем произошло очень любопытное явление: два актера посредством очень отдаленного подobia человека творили свое искусство. И во время этого творческого акта **появилось нечто третье, реально существующее лишь в момент сценической магии**. Это третье и есть смысл театра, его **чудо**, не похожее ни на один другой вид искусства. Это и есть **условность театра**, самое ценное, что в нем есть.

Когда мы теряем ощущение этого «обмана» (ведь недаром вешалка все время торчала перед глазами зрителя, чтобы он не забыл, что перед ним всего лишь кукла!), когда хотим перенести на сцену существующую вокруг нас жизнь как она есть, мы обворовываем себя, обворовываем свое искусство. Назначение театра, его секрет заключены в его условности, в том, что театр — это **игра в жизнь**, а не сама жизнь, перенесенная на подмости.

Театр должен преподносить зрителю **своеобразную модель жизни**, как он ее понимает, а не просто копию жизни. Тогда это уже не искусство. Ведь в драматическом театре происходит примерно то же самое, что с кукловодом и его куклой, с той только разницей, что «в руках» у драматического актера вместо куклы — он сам. Назовем это более благозвучно — **человековод и образ**. Когда **образ** исчезает и на сцене остается один лишь актер, сам по себе, искусство исчезает, так как — за редким исключением — актер вообще-то никого не интересует. Спектакль — это просто **оживленная жизнь**, некий новый, реально существующий **феномен**. Если хотите, это **философское осмысливание жиз-**

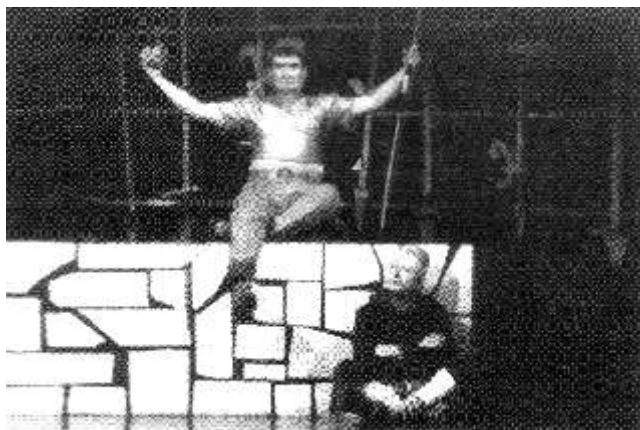
ни* модель человеческого бытия. Представим в своем воображении картинку времен «детства человечества». Первобытный человек, чтобы задобрить богов охоты, устраивает ритуальные пляски-пантомимы. С этой целью один из наших древних предков (шаман) надевает на себя маску бизона и в пластике изображает поведение зверя во время охоты, а остальные участники древнейшего театрального представления подражают действиям охотников. Шаман, изображавший зверя, на настоящего бизона был похож относительно, вся сцена охоты разыгрывалась весьма условно, но первобытные «зрители» хотели верить и верили в подлинность происходящих в пантомиме событий. Изображение могло быть в большей или меньшей степени похоже на оригинал (поединок между бизоном и охотниками), и от этого степень театральной условности всякий раз была совершенно иной. **Степень условности в театре — это, вероятно, разновидность театральной игры, степень ее удаления или приближения к жизни, мера похожести.**

Приведу, для примера, три спектакля, поставленные мною на сцене Театра Руставели. Степень их условности — совершенно разная.

1. «Такая любовь» П.Когоута.**
2. «Чинчрака» Г.Нахуцришвили.
3. «Антигона» Ж.Ануя.

События, которые происходили в этих пьесах, могли бы происходить в действительности (кроме явно сказочных эпизодов в «Чинчраке»), но на сцене они приобретали особые «искажения» по отношению к жизненной правде, хотя и подчинялись законам жизни. Они существовали в определенной степени театральной условности. В этих спектаклях были заняты почти одни и те же актеры, но как различны были их игра, сценические приемы, с помощью которых они выстраивали сценическое поведение своих героев и лепили их характер. Достаточно взглянуть на фотографии актеров С.Закариадзе и Р.Чхиквадзе, чтобы сразу обнаружить две совершенно разные степени театральной условности.

«Чинчрака» Г.Нахуцришвили.
С.Закариадзе — Дэв
и Р.Чхиквадзе — визирь Коса.



Теперь представим себе на миг, что в сценическую жизнь «Антигоны» вдруг неожиданно попал бы Коса из «Чинчраки». Какой была бы встреча Креона—Закариадзе и Коса—Чхиквадзе?

* Поначалу мы думали заменить слово «осмысливание», звучащее вроде бы не совсем по-русски, словом «осмысление», но не сделали этого, поскольку слово «осмысливание» подчеркивает протяженность во времени, движение, а это для М.Т. было очень важным.

** Спектакль поставлен в 1959 году. Поскольку П.Когоут был активным участником Пражской весны и после 1968 года эмигрировал из Чехословакии, впоследствии во всех советских источниках спектакль фигурировал без имени драматурга.

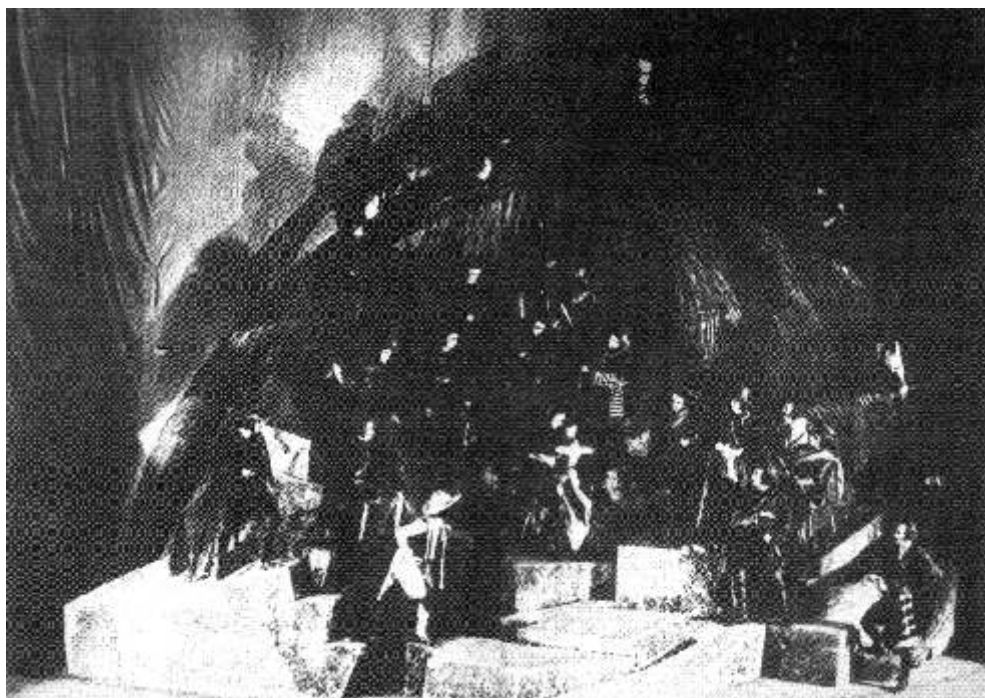
«Чинчрака» Г.Нахуцришвили.
Р.Цхиквадзе — визирь Коса.



«Антигона» Ж.Ануя,
С.Закариадзе — Креон.

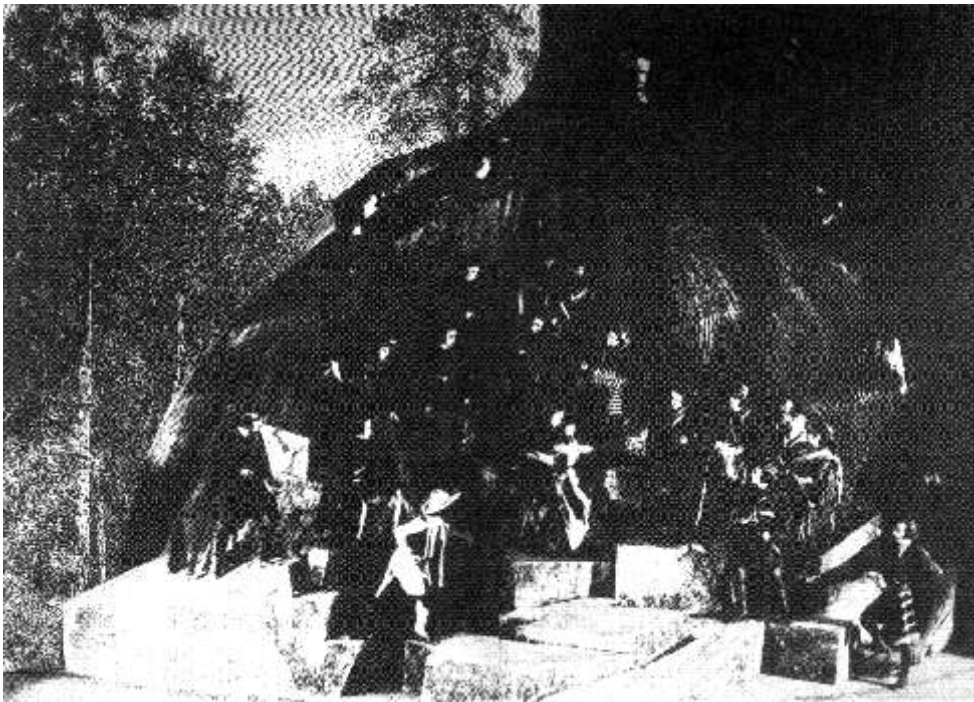
Они бы просто не поняли друг друга. Это было бы, вероятно, очень смешно, но ничего бы не получилось. Так же, как настоящее яблоко нельзя соединить даже с натуралистически написанным натюрмортом, так же нельзя соединить несоединимое из разных спектаклей. Закон несовместимости разных степеней театральной условности так же жесток, как и закон несовместимости биологической. И хотя оба персонажа созданы по общим законам жизни, но живут и действуют они в разных «царствах», сочиненных с разной степенью условности.

Я еще хорошо помню, как в период «борьбы с формализмом» в Театре Руставели условный фон за замечательным гамрекелиевским деревом в Богемском лесу («Ин тиранос!»)*...



* Художник И.Гамрекели оформлял известный спектакль С.Ахметели «Ин тиранос!» («Разбойники» Ф.Шиллера), поставленный в 1933 году.

...был заменен «настоящим» лесом. Такой лес в те годы называли «реалистическим». И декорация погибла. Нельзя соединить несоединимое.



Разная степень условности в театральном искусстве, прежде всего, зависит от степени условности произведения автора. «Кинооператоры знают, что съемки разных объектов требуют разных объективов. Этот набор зеркал, объективов, фильтров и линз есть и у авторов. Для разных пьес, разных проблем они пользуются разными способами отражения. Кое-кто подсматривает жизнь только боковым видоискателем, у вторых — существуют только широкоугольные объективы, третьи — пользуются стереоскопической аппаратурой. У одних жизнь изображена на контрастном снимке, у других — очень мягкое, чуть-чуть не в фокусе, у третьих — изображение цветное, у четвертых — черно-белое... Режиссер, как и всякий человек, видит жизнь под своим собственным углом. Но после встречи с жизнью, отраженной и преображенной автором, он обязан еще раз взглянуть на жизнь, но уже под авторским углом зрения» (Г.Товстоногов. «Открытое письмо Н.Охлопкову»).

Вспомним диалог с актером Гоги Гегечкори, который я привел в начале этой главы. Да, для каждого произведения, для каждого спектакля, для каждой роли надо найти особый ключ условности, без которой немислимо искусство театра. Надо подыскать ключ — не отмычку, которой одинаково можно взломать все пьесы без разбора, а ключ, единственный. Этот ключ надо **вычитать** у автора, а это, вероятно, не так просто сделать. Как настройщик настраивает каждую струну фортепиано, так и режиссер обязан настроить все компоненты будущего спектакля **с помощью единого ключа**. Разница только в том, что у настройщика один ключ для всех инструментов, а режиссер обязан найти для каждого спектакля **особый ключ**.

К примеру.

1. Режиссер Евг.Вахтангов устраивает в спектакле «Принцесса Турандот» К.Гоцци игру в старинный театр в современном театре.

2. Великий Станиславский устраивает в своем театре игру в жизнь. Чем больше это похоже на жизнь, тем лучше («На дне» М.Горького).

3. Сандро Ахметели устраивает романтическую, ни на какую другую не похожую, темпераментную национальную театральную игру в «Анзоре» С.Шаншиа-швили.

4. Вс.Мейерхольд спорит со всеми, кто театральную игру называет словом «жизнь». Если другие скрывают, что играют, то Мейерхольд показывает сам процесс игры («Лес» А.Н.Островского).

5. Бертольд Брехт всерьез устраивает политическую агитацию под видом театральной игры и т.д. и т.п.

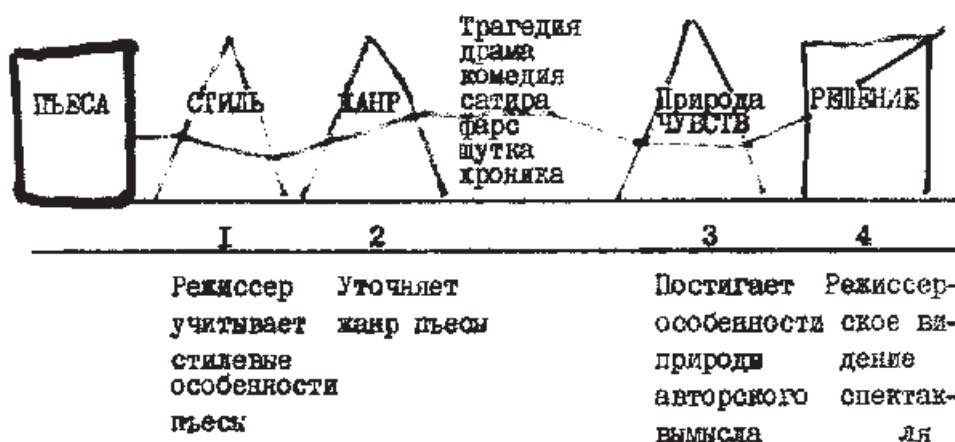
Это все разные виды условности, и приближение к жизненной похожести у всех совершенно разная.

«Феллини? Я думаю, что самым большим его достоинством является преобразование реальности в том виде, **в каком это свойственно ему одному**»* (М.Антониони. «Федерико Феллини»).

После зимы приходит весна, и сад перед моим окном преобразается. Он покрывается молодыми веселыми лепестками, цветет вишня и миндаль, выползают откуда-то жуки, на ветках деревьев появляются незнакомые птицы. Пришла весна, и все преобразилось. А за весной идет лето с его буйной растительностью, поездками на дачу и оглушительным солнцем. А потом — осень с золотом листьев и листопадом, с бесконечно разнообразной палитрой базаров. И вдруг, однажды проснувшись, я снова вижу сад перед моим окном, но уже перекрашенный в белый пушистый цвет. Как в калейдоскопе, бесконечны преобразования природы. Все остается почти тем же: и деревья, и дома, и улица, — только убор, только образ преобразается.

Точно так же и пьеса. Ее путь от библиотечной полки до сценической площадки — это путь целого ряда преобразений. Для того, чтобы жизненное происшествие, которое описал автор, дошло до зрителя в виде спектакля, режиссер должен **четыре раза** произвести коррекцию «отображающего зеркала», четыре раза подгонять **ключ** для того, чтобы «пещера Али-Бабы» открыла для него свои сокровища. Что это за четыре коррекции?

1. Произведение должно пройти через призму **стилевого** освоения.
2. Описанное автором жизненное происшествие нужно пропустить через призму **жанра**, выбрав из всего жанрового спектра единственный его вид.
3. Найти природу авторского вымысла, названную К.Станиславским «природой чувств».
4. Выбрать режиссерское видение и ощущение степени условности будущего спектакля. Выбрать способ театральной игры.



* Выделено М.Т.

ЖАНР

Лето, жара, проспект. Только что прошел дождь. Кругом лужи, с деревьев еще падают теплые капли. Улицу переходит очень толстый человек в белом, хорошо отутюженном летнем костюме. И вдруг посреди улицы толстый человек поскользнулся и упал в лужу. Вокруг заулыбались. Молодой человек у кромки тротуара громко захохотал. Проходившая мимо пожилая дама укоризненно заметила: «Как не стыдно! Пожилой человек упал, а вы смеетесь, вместо того чтобы помочь ему подняться!» Один захохотал — другая пожалела. Две разные реакции на одно и то же происшествие.

В каждом драматическом произведении описывается возникшее в воображении писателя происшествие. Происшествие — это обязательно борьба. Эту борьбу можно рассказать и как печальное событие, и как веселое приключение, даже анекдот. Все зависит от точки зрения того, кто рассказывает, и от его отношения к явлениям жизни. То, что одному может показаться грустным, у другого может вызвать смех.

Вспомним хотя бы «Лекаря поневоле». Что в этом происшествии было смешного? А что смешного в «Несчастьях Дариспана»? Несчастные люди стремятся выпутаться из беды. Почему это должно быть смешно? А писатель Д. Клдиашвили написал комедию и, значит, хотел рассказать эту историю как смешную. И сколько бы мы ни пытались превратить ее в трагедию, сам способ повествования и те средства, которыми пользуется писатель, не дают нам возможности перевести это произведение на язык другой жанровой системы.

Что такое жанр! Это определенная **закономерность во взаимоотношениях содержания и формы**. Жанр — это определенный способ выражения, описания. Определенный вид драматического повествования.

В драме это проделывается через драматическую борьбу. «В драме все борются и надеются победить» (Ж. Ануй). В трагедии все заранее предопределено. Когда борются герои драмы (тем более, мелодрамы), зритель переживает за их судьбы. В трагедии никто не переживает, что случится с героем. Здесь все заранее известно. Здесь главное — наше участие в разборе страшной безвыходной ситуации. В трагедии потрясает безвыходность ситуации и обреченность героев, загнанных обстоятельствами в тупик. В комедии мы смеемся над героем, потому что он в неведении оказывается в смешном положении. Он всегда поступает не так, как надо было бы поступить, а потом старается вывернуться из неудобных для него положений. Вспомним героя Чарли Чаплина. Когда драматический писатель, взволнованный каким-либо жизненным явлением, берется за перо, он, прежде всего, занят поисками того, каким способом ему это изобразить. Он ищет жанр, который более других подходит для описания происшествия.

Мы знаем, что луч света, пропущенный через призму, разлагается на спектр, который состоит из разноцветных полосок, похожих на радугу. То же самое в искусстве. Жизненное явление, пропущенное через жанровую «призму», мы видим по-разному, начиная с трагедии и кончая фарсом: трагедия, драма, мелодрама, трагикомедия, комедия, сатира, фарс.

Жанр — это формы драматического произведения. Это примерно то же самое, что формы музыкальные: симфония, кантата, песня, романс, соната, ноктюрн... Формы эти имеют определенные композиционные законы, по которым организуется материал произведения, они определяют различные виды взаимоотношений формы и содержания.

Между вышеперечисленными жанрами в жанровом «спектре» еще очень много других «полосок»-жанров:

водевиль	пантомима
лирическая комедия	памфлет
мюзикл	ревью
романтическая драма	историческая хроника
героическая комедия	философская драма
документальная драма	комедия масок
мистерия	народная комедия
опера	и т.д. и т.п.
оперетта	

В основе жанрового постижения материала лежит особый способ сценического повествования и организации сценической борьбы. Жанр подчиняет всю систему образов спектакля одному внутреннему строю, одному жанровому «знаменателю». Ведь у каждого жанра — свои законы, и режиссер должен очень подробно их изучать и постигать.

Как надо ставить трагедию? А как — комедию? Почему в оперетте танцуют и поют даже тогда, когда, по действию, героям грустно и тяжело на сердце? Разве в жизни, когда им грустно и тяжело, они танцуют? Очень редко. Ничего подобного в жизни не бывает, а вот в драматическом искусстве бывает, и режиссер очень тонко должен ощущать секреты и закономерности этого жанра.

Каждая эпоха тяготеет к определенному жанру. Вероятно, он лучше других выражает мировоззрение данной общественной группировки. Ведь жанр так же, как и стиль, определяется идейными признаками. Например, высокая трагедия была любимым жанром греков, а римляне больше любили комедии Плавта. Миракли и мистерия процветали в средние века, а во времена Просвещения полюбили мещанскую драму.

Возникают новые жанры, отмирают старые, а бывает и так, что старые обретают вторую жизнь. Сегодня, например, ощущается явное тяготение к новому жанру — мюзиклу.*

Мне рассказывали, что в Англии несколько лет тому назад была написана и разыграна комедия, в которой трагедия Гамлета была переведена на язык другого жанра. Пьеса называлась «Розенкранц и Гильденстерн».** Говорят, что это было очень злободневное и смешное представление.

Примерно с начала XX века многие писатели стали определять **жанр** своих произведений несколько расплывчато, границы жанров стали размываться. Появились такие определения жанров, как **шутка, картины из жизни, современные диалоги, документальная драма, повесть для театра** и т.п. Но режиссер, работая над спектаклем, даже в этом случае должен очень точно определиться с **жанром будущего спектакля**. Режиссер должен как можно точнее разобраться в этой очень важной проблеме постановки — и не приступать к репетициям, **определенным образом не настроившись** на точную жанровую «волну». Ведь сам способ организации репетиционного процесса всеми своими нитями связан с пониманием жанра. Начиная работать над комедией, режиссер, вероятно, найдет иной способ репетиций, нежели работая над трагедией, не

* Здесь было бы не лишним напомнить, что книга написана в 1976 году, когда моды на мюзиклы ни в России, ни в СССР не существовало. Даже о том, что такое мюзикл, люди знали приблизительно. Кажется, единственным образом этого жанра были для нас «Моя прекрасная леди» Ф.Лоу и «Иисус Христос — суперзвезда» Э.Л.Веббера — его слушали полуподпольно, в магнитофонных записях или на пластинках, привезенных из-за границы. Однако умение М.Т. смотреть в будущее и чувствовать время поражает.

** Речь, безусловно, идет о пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т.Стоппарда, точное название которой в 1976 году М.Т. знать не мог. Ее напечатали куда как позднее. Но, без сомнения, это его, туманишвилиевская, пьеса, и можно только сожалеть, что он ее не поставил.

так ли? Он постарается создать такую атмосферу работы, которая постепенно настроит актеров на точную жанровую волну, т.е. на особый способ (особую условность) общения и действия в данном спектакле.

ПРИРОДА ЧУВСТВ

Необходимо найти еще способ актерской игры, который годен только для этого произведения, а для находящегося рядом с ним не годится.

Г. Товстоногов

Когда мы определяем **жанр** пьесы, мы тем самым направляем наше воображение по особому руслу театральной условности. Возьмем для примера несколько комедий:

«Невзгоды Дариспана» Д.Клдиашвили
«Кваркваре Тутабери» П.Какабадзе
«Раздел» Г.Эристави*

Хотя все они и написаны в жанре комедии, но не похожи своей манерой друг на друга. Они написаны в совершенно разном ключе. Неожиданно перед нами возникает еще один неизведанный мир, который Станиславский называет «природой чувств».

Всякое произведение искусства, в том числе, и спектакль, — это способ отражения действительности. Но у каждого художника, артиста и режиссера, писателя и музыканта этот способ отражения глубоко индивидуален, не похож на способ другого. Иногда этот способ называют **манерой** художника, которая, по определению Гете, есть «выражение субъективного отношения художника к жизни». Вспомним хотя бы произведения Д.Клдиашвили с их неповторимым колоритом и интонационной мягкостью рассказа. Хотя, если как следует вдуматься, события, которые он описывает, мир героев, который он создает, не так уж прост и радостен. Если бы на его месте был другой художник, он создал бы, может быть, очень жестокие и злые произведения. Но Д.Клдиашвили об очень жестоком пишет мягко, как будто в его руках акварель или тонкая игла офортиса. Это происходит из характера самого писателя, зависит от его взгляда на жизнь. «Я никого не высмеивал, а использовал юмор только лишь как литературный прием, чтобы посредством его как можно более живо и ясно нарисовать картину тяжелой жизни моей страны. Я видел невзгоды моего народа, страдал от этого и с болью в сердце писал» (Д.Клдиашвили. Из речи, произнесенной на юбилейном вечере в Тбилиси в 1930 г.).

Давид Клдиашвили — это целый театр, особый мир, созданный его воображением. У него свои законы и способы обрисовки героев и событий. Но, если сравнить его маленькие пьесы друг с другом (Почему он не написал больших? Как это было бы хорошо!



* Спектакль «Кваркваре» П.Какабадзе поставил в Театре Ш.Руставели (1974) Р.Стура. «Раздел» Г.Эристави (1923) — К.Марджанишвили.

В Грузии теперь существовал бы особый «театр Клдиашвили», так же, как существует во Франции «театр Мольера», в России — «театр Островского»), при всей общности авторской манеры письма мы остро ощутим в них совершенно разную **природу чувствований**. В «Невзгодах Дариспана» — одна природа повествования, в «Несчастье» — совсем другая, а в «Счастье Ирины» — уже и вовсе не похожая на все остальное. И речь тут идет уже не о разных жанрах, хотя и это, конечно, играет определенную роль, а о том, что в каждом из этих произведений — совершенно разный настрой. Любопытно, что сам Д.Клдиашвили все свои пьесы определял как «картины из деревенской жизни»:

«Невзгоды Дариспана» — «картина в одном действии»;

«Счастье Ирины» — «картины из деревенской жизни в двух действиях»;

«Несчастье» — «картина в одном действии».

Автор не определяет жанра своих пьес в общепринятом смысле, хотя очень легко приписать каждой из этих пьес свой жанровый ярлык: первая — комедия; вторая — драма или мелодрама; третья — трагедия.

Но в том то и дело, что, кроме жанрового определения, есть и еще определение, более точное, лучше выражающее характер произведения, — природа чувств. **Природа чувств есть глубоко личные, неповторимые способы выражения художником своего отношения к жизни**, сугубо индивидуальные особенности художника, которые проявляются в замысле и исполнении формы конкретного произведения.

Нельзя же предположить, что высокообразованный Д.Клдиашвили не мог определить жанр своих пьес. Почему-то же он называет их «картинами из деревенской жизни»? Вероятно, этим определением он что-то хотел подчеркнуть, и к его просьбе надо прислушаться. Может быть, он чему-то и научит всех тех, кто пытается **«исполнить» его партию**. Ведь и Чехов неспроста свои маленькие комедии называет «шутками».

Писатель Серго Клдиашвили* рассказывал мне интересный эпизод из жизни Давида Клдиашвили. Как-то беседуя с отцом, молодой Серго высказал мнение, что «Невзгоды Дариспана» по своему стилю отстали от современной драматургии, и привел в пример пьесу М.Метерлинка «Слепые». Давид обиделся, ничего не сказал ему и уединился. Несколько дней он ни с кем не разговаривал, что-то писал. Прошла неделя, и писатель преподнес сыну новую пьесу «Несчастье». Видимо, он писал ее, как ему казалось, «по-современному». Значит, эта пьеса все же чем-то отличается от остальных: в ней есть своя **природа чувств**.

Мы часто забываем, что, добиваясь наибольшей достоверности действия и характеров, каждый драматург, в каждом отдельном случае рисует **жизнь в своем особенном, неповторимом ключе**, в характерной только для этого произведения **природе чувств**.

Как точно разгадали и почувствовали природу чувств Д.Клдиашвили в «Невзгодах Дариспана» Ушанги Чхеидзе, Серго Закариадзе и Тина Чарквиани!** На мой взгляд, это было глубокое проникновение в тайную лабораторию художника, а затем передача этого неповторимого чувствования со сцены в зал через поведение героев, даже через саму мелодику их речи.

Что же это такое — **природа чувств**? Сугубо индивидуальное проявление внутреннего мира художника во внешней форме произведения. Это **особый способ образного видения мира**,

* Сын Д.Клдиашвили и сам известный драматург.

** Знаменитые грузинские актеры, в разные годы игравшие в этой пьесе: У.Чхеидзе — в радиоспектакле, Т.Чарквиани и С.Закариадзе — в телеспектакле М.Т.

это свойства и особенности данного художника, характерные только для него и никого другого.

Ф.Шиллер весьма общо определяет жанр «Разбойников» как **представление**, а «Дон Карлоса» — как **драматическое стихотворение**. Разве это не говорит о каких-то особенностях этих произведений? Разве это не есть указание автора на то, в каком ключе вскрывать **природу страстей** данных произведений? А если подойти к этому вопросу с позиций литературы, жанр обеих пьес можно было бы определить как трагедию, но молодой Шиллер, видимо, хотел подчеркнуть что-то еще, так необычно («представление», «драматическое стихотворение») определив жанр своих произведений.

Каждый художник, режиссер или актер, смотрит на жизнь по-своему, его взгляд зависит от его характера и темперамента, образованности и таланта, от среды, в которой он живет и развивается, от его взглядов на жизнь, от традиций и стиля эпохи и страны, где он родился. Каждый писатель или режиссер отражает действительность с только ему присущей определенной степенью условности. Сравним хотя бы два произведения, написанные на одну и ту же тему: «Гвелис мчамели» Важа Пшавела и «Хогаис Миндиа» К.Гамсахурдия*. Жизнь, увиденная в обоих случаях, отражена с помощью особой «линзы», в своей тональности, разнится способ повествования, совершенно разная **природа чувствования**.

Разве можно сыграть то или иное музыкальное произведение, читая ноты, но не зная, в каком ключе они написаны? Так же и актер: работая над пьесой и ролью, он ничего не сможет сделать, пока не разгадает индивидуальности автора, не откроет **для себя секрет природы вымысла и чувств**, характерных только для этого автора и для этого конкретного произведения. «То, что хорошо для Шекспира, бессмысленно для Чехова. И наоборот. Найти, подобрать, изготовить ключ, которым открывается замок пьесы, — кропотливое ювелирное и чрезвычайно хитрое дело... не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а открыть пьесу. Угадать, расшифровать, подслушать то самое волшебное слово — «сезам», которое само распахивает ворота авторской кладовой» (Г.Товстоногов. «Открытое письмо к Н.Охлопкову»).

Полное и глубокое проникновение в природу авторского замысла дает возможность освоить природу чувств будущего спектакля. Когда актер не владеет точным ключом произведения (природой чувств), он не способен добиться правды сценической жизни. В этом случае «правда окажется ложью, как всякая полуправда». Если не идти за автором, он каждый раз жестоко будет мстить за это. Если не настроиться на его волну, если не сумеешь уловить логику действия и чувств, только данному автору и данной пьесе присущую, ничего не получится, сколько бы деталей ни придумывал себе актер в роли. А таких случаев очень много. **Сценическая** правда для актера — всегда новая, не похожая на ту, которая так подходила к вчерашнему спектаклю, за которую еще вчера ему так аплодировал благодарный зритель. Сегодня от актера требуют новой правды сценической жизни, одной-единственной, только для этого спектакля и для этого актера.

Вот почему был так расстроен Гоги Гегечкори, возвращаясь домой с неудачной репетиции. Видимо, он никак не смог в тот день обнаружить, почувствовать, нащупать **природу чувств** своей новой роли. А без точно найденной **природы чувств** невозможно выстроить подлинную

* «Гвелис мчамели» — поэма грузинского поэта-классика Важа Пшавела «Змееед» (1901); его же «Ламара» шла в Театре Ш.Руставели в постановке К.Марджанишвили (1926) и в постановке С.Ах-метели (1930). Это название для театра считается символическим. Ставил и даже привозил в Москву свою «Ламару» в изложении Г.Робакидзе и Р.Стуруа (1998). «Хогаис Миндиа» — произведение известного грузинского советского писателя К.Гамсахурдия (кстати, отца З.Гамсахурдия, первого президента Грузии), шло в Театре Руставели (1967) в режиссуре Г.Жордания.

логику «придуманной» в этом спектакле жизни. **Природа чувств** — это степень условности в актерском искусстве, **расстояние между правдоподобием жизненным и правдоподобием вымышленным**. Это тональность, и у каждой пьесы и спектакля она особенная.

Возьмем, к примеру, пьесу К.Гольдони «Слуга двух господ».* Какова ее природа чувствований? Это надо вычитать из самого произведения. Вычитать и практически обнаружить в конкретном действии, поведении, способе общения партнеров, в средствах, которыми придется лепить характеры героев. Какова природа вымысла комедии, каким представлен мир, в котором живут ее герои, каков характер здешних происшествий, событий? Разве поединок между Беатриче и Сильвио (это уже очень существенный признак условности — что поединок происходит между мужчиной и женщиной, но мужчина этого как будто не замечает!), может быть похож на поединок между, например, Лаэртом и Гамлетом? В совершенно разных «кривых зеркалах» увидены эти поединки. Поединок героев Гольдони отразился, вероятно, в очень «смешном» зеркале, а поединок из «Гамлета» — совершенно в другом. Скорее всего, в мире, сочиненном венецианцем Гольдони в этой конкретной пьесе, и дождь не такой, как обычно идет на вашей улице, и солнце совсем иное, чем наше или даже гамлетовское. И слезы, и улыбки героев — тоже, наверное, не совсем такие, как в жизни, и не такие, как слезы и улыбки героев трагедии «Гамлет». Как надо плакать Офелии или Гертруде и как Клариче или Беатриче? А Карожна, вероятно, плачет и смеется совсем по-иному! Вот в чем вопрос!?

Режиссер должен очень хорошо **ощущать** (это можно только **ощущать**) **природу чувств** автора, точно определить **жанровый ключ** будущего спектакля и безошибочно знать все **стилевые особенности** пьесы — в этом и заключается краеугольный камень его профессии. Эта очень сложная художественная задача решается с помощью всех компонентов театрального искусства, настраивается по единому, найденному режиссером **камертону**. Поэтому на режиссера ложится огромная ответственность — **обнаружить природу чувств автора и повести за собой коллектив художников**, чтобы этим приемом выразить идейную позицию своего коллектива. Ради этого люди и ходят в театр.

Как обнаружить в пьесе это неповторимое, субъективное, глубоко индивидуальное и личное — то, что отличает эту пьесу от всех остальных? Чтобы быстрее проникнуть в природу авторского вымысла, постичь характер авторского воображения, надо опять-таки обратиться к пьесе. Я категорически не согласен с теми режиссерами, которые используют пьесу только как повод для собственного формотворчества. На мой взгляд, честнее в таком случае написать свою собственную пьесу. Так делал Б.Брехт, так делал Ж.Ануй и, между прочим, сам великий Шекспир. Реформатор современного театра Вс.Мейерхольд, ни с кем не сравнимый открыватель новых сценических форм, все время подчеркивал одно и то же: **«Литература подсказывает театр»**. А пьеса состоит из реплик действующих лиц и ремарок. Автор предстает перед нами без забрала, не маскируясь под действующее лицо, именно в ремарках, а поэтому изучение ремарок автора пьесы — для режиссера очень важный момент. Ведь ремарка — это авторские комментарии к действию. Здесь мы ближе всего к его характеру, темпераменту, природе его воображения. Стилистика ремарки — это **ключ к определению природы чувств**. В чем это проявляется? Режиссер должен найти способ

* Драматург Гольдони не раз и не два попадался на творческом пути М.Т. «Слугу двух господ» поставил режиссер О.Зауташвили в Театре Ш.Руставели (1959), когда М.Т. там работал. Экспликацию именно этой пьесы М.Т. подавал при поступлении в театральный институт. На курсе участвовал в спектакле Г.Товстоногова «Хозяйка гостиницы». Очень высоко ценил спектакль другого своего учителя Д.Алексидзе «Слугу двух господ» в актерской студии Госкинопрома.

«договориться» со зрителем о «правилах игры» данного произведения. В этой *игре* и заложена **природа спектакля**. Репарка диктует нам, **какую театральную игру предполагает устроить автор**.

В своей книге «Театр эпохи Шекспира» А.Аникст пишет: «Иногда эти указания были письменными и вставлялись автором в текст в качестве репарок. Э.К.Чем-берс писал об этом: «Репарки автора имеют двоякую цель. Не все они необходимы для проведения спектакля. Частично они служат, чтобы **объяснить труппе структуру пьесы и сделать ясным, как ему мыслится ее постановка**»*.

Но обратимся снова к примерам. Почитаем репарки...

1. Эсхилл. «Прометей прикованный».

«Власть и сила ведут Прометея. Сзади них идет Гефест».

«Появляется **Хор** Океанид на **крылатой** колеснице. Океан улетает».

«При ударах и блеске молний Прометей вместе со скалой **проваливается** под землю».

2. Мольер. «Тартюф»

«Действие происходит в Париже, **в доме** Оргона». «**Собирается** дать пощечину и, говоря с Марианной, **смотрит** на Дорину, но та **стоит молча**».

«Валер и Марианна берутся за руки, **не глядя** друг на друга».

3. Шекспир. «Макбет»

«Поле близ Фореса. Шум битва вдали. **Входят** король Дункан, Малькольм, Дональдбайн, Ленокс и другие. **Они встречают раненого солдата**». «Степь. Гром. Три ведьмы **сходятся**».

«Комната в замке Макбета. **Входит** леди Макбет, **читая письмо**».

4. Г.Эрстави. «Раздел»

«Комната не оштукатурена. Окно, заклеенное какой-то бумагой. С одной стороны стоит большая тахта. Андукапар сидит на тахте. На коленях у него мутака,** обеими руками опирается на мутаку.

«Думает».

«В это время слышен голос Иване: ла, ла, ла, ла, лаи-да дела-ла! Иван держит в руках пруттик. Войдет, сделает антраша, пируэт, закрутится на одной ноге. Затем подойдет к Андукапару. Они с удивлением смотрят на него».

«Улыбаясь, поет».

5. Д.Клдиашвили «Невзгоды Дариспана»

«Просто убранная комната в доме Марты. Выход первый. Марта и Пелагея».

«Встает и идет за Наталией, которая ходит туда-сюда. Потом Пелагея сажает ее рядом с собой и старается увлечь разговором».

«Наталия взглянула на Пелагею и засмеялась. Карожна встает, берет со стола чай и идет».

6. Б.Шоу. «Ученик дьявола»

«Тусклый зимний вечер на исходе темной ночи в 1777 году. Миссис Даджен из Нью-Гемпшира на своей ферме близ города Уэстербриджа сидит на кухне, служащей и общей комнатой. Она не из привлекательных женщин...» (далее репарка еле умещается на трех страницах).

* Выделено М.Т.

** Подушка, напоминающая диванный валик.

Разве можно ставить и играть все эти пьесы в одном и том же ключе, в одной **природе чувств**? А ведь мы очень часто ставим и играем разные пьесы именно так, одним и тем же способом. Умение почувствовать автора, его **прием** в данной пьесе, найти его «шифр», его «ключ» не только в постановочном образном решении спектакля, но и во внутреннем психологическом содержании роли, в природе чувствований героев, в их душевной настроенности — это есть главное качество современной режиссуры.

Если хотите, одаренность режиссера должна, прежде всего, определяться его способностью **по-разному чувствовать жизнь** разных жанров, стилей, приемов, природы чувств. И ремарка в решении этих проблем играет очень большую роль. **Ремарка** — это как несколько камней на кургане, по которым археологи открывают исчезнувшие цивилизации, это следы скрытой под толщей земли прошлой жизни. **Ремарка** определяет характер **предлагаемых обстоятельств**, характер ведения диалога, предлагает характер сценической жизни, природу сценической условности.

Как не бывает одинаковых отпечатков пальцев у двух людей, так не бывает пьес, похожих друг на друга, пьес с одинаковыми театральными способами «игры в жизнь».



Глава XI

РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ (третья часть режиссерского плана)

Есть высшая-смелость: смелость изобретения, созидания, где план обширный объемлется творческой мыслью.

А.С.Пушкин

БЕСЕДА СО СТУДЕНТКОЙ РЕЖИССЕРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА Н.К-ДЗЕ

— *Мне бы хотелось поточнее понять, что значит «решение спектакля»? Из того, что мы изучали, это, по-моему, самое трудное.*

— Вы уже знаете, что прежде чем начать «лепить» спектакль практически, мы все же должны построить, если так можно выразиться, его модель, его режиссерский план. Каждый это может делать по-своему, в воображении или на бумаге, задолго до репетиций или во время репетиций, как кому удобней, но главное, что такой план режиссер должен иметь.

— *Что такое, в конце концов, режиссерский план?*

— Это лишь заметки к будущему спектаклю, это только подготовка к репетиционному процессу. Я много раз объяснял вам, что термин «репетировать» — вовсе не значит «повторять». Репетировать — это значит исследовать, анализировать, изучать. Находить модели будущих сцен. Репетировать — значит, лепить плоть мысли, т.е. реализовывать замысел в конкретных сценических формах. Перефразируя Флобера, мы можем сказать, что мысль — душа сценической жизни, а форма — ее плоть.

— *Значит, фактически, репетиция — это одновременно и процесс постановки задач (аналитический момент), и реализация их в материале (творческий момент)?*

— Это единый процесс, он экспериментален на всем протяжении, его невозможно разорвать на части. Две стороны этого процесса развиваются параллельно, обогащая друг друга. Но для того, чтобы было легче анализировать и изучать этот процесс, мы искусственно все же поделим его на части:

1. замысел;
2. театральный анализ;
3. решение спектакля.

Замысел - это только отправная точка, подготовка решения. Затем следует период погружения в конкретный действенный мир событий, развивающихся в пьесе. Но все это — только подготовка к моменту, когда режиссер сочиняет сам спектакль, его плоть.

Это называется решением спектакля.

Решить спектакль - значит, придумать, сочинить определенный способ театральной игры и выразить его в пластической форме: через актера, декорацию, костюмы, музыку, аксессуары и т.д. Решение спектакля — это плод воображения

режиссера (и актера, и художника, и композитора), его сочинение. Это всегда художественный образ, образное решение спектакля. Понятно?

— **Понятно. Но что такое «образное»?**

— Приведу пример. В 1945 году в Грузинском театральном институте ставили дипломный спектакль по пьесе Горького «Мещане». На сцене было расставлено много вещей: большой сундук, буфет, обеденный стол, диван и много всяких мелочей. Но стены были легкие. Собственно, никаких стен вообще не было — были лишь занавески-сукна в цветочек. А над сценой — громадный, тяжелый потолок с огромной балкой и большим абажуром. Потолок давил, низко опускался над мебелью, людьми, давил на все живое. На сцене возник *художественный образ - потолок давящий*. Стало ясно, что здесь, конечно, людям жить невозможно, дышать нечем.

К прямой информации (люди живут в комнате — это ремарка, которая информировала зрителя, где происходит действие. А комната — это всегда стены, окна, двери, пол, потолок), присоединяется дополнительная информация, которая своим эмоциональным накалом (потолок давящий, удручающий, огромный...) усиливает или углубляет эмоциональную окраску прямой информации — придает ей новый оттенок. Эта дополнительная информация, если можно так выразиться, и есть *образная информация*. Создание сценических образов — это процесс абстрагирования, поэтому в искусстве *образная информация* основная.

Эмоциональная окрашенность явления или вещи (т.е. образность) делает ее восприятие живым, углубляет его, позволяет *ощутить* отношение к ней и, следовательно, выработать ответную реакцию. Сценическая информация, лишенная эмоциональной окраски, мертва. Без этого нет живого, воздействующего на человека искусства. Очень хорошо сказал Г.Лорка: *«Миссия у поэта одна: одушевлять, в буквальном смысле — дарить душу»*.

— **Это понятно. Но как это делать? Нельзя ли этому научиться?**

— К сожалению, этому можно научиться только в том случае, если у человека есть определенный дар. Разве можно научиться писать стихи или музыку? Говорят, что можно научить рисовать, но нельзя научить быть художником. Режиссер — это человек, который способен сочинять сцены, образы и не может этого не делать!

«Для меня воображение — синоним способности к открытиям. **Воображать** — открывать, вносить частицу собственного света в живую тьму, где обитают разнообразные возможности, формы и величины. **Воображение** дает связь и жизненную очевидность фрагментам скрытой действительности, в которой движется человек. **Воображение** поэтическое странствует и преображает вещи, наполняет их особым, сугубо своим смыслом и выявляет связи, которые даже не подзревались, но всегда, всегда, всегда оно явно и неизбежно оперирует явлениями действительности. Оно остается в рамках человеческой логики, контролируемое рассудком, с которым не в силах порвать. Его творческий процесс предполагает организацию и ограничение. Это **воображение** придумало четыре стороны света, это оно открыло причинную связь вещей; но оно никогда не могло погрузить руки в пылающий жар алогизма и безрассудности, где рождается вольное и ничем не скованное **вдохновение**. **Воображение** — это **первая ступень и основание поэзии**» * (Г. Лорка). Лучше не скажешь.

— **Если можно, уточним, что надо делать в третьей части режиссерского плана? Какие задачи надо решать?**

— Определить:

1. конкретный способ театральной игры на данный спектакль;
2. пластическое решение спектакля: это декоративный образ спектакля, включая костюмы, это органически связано с первой задачей;

* Выделено М.Т.

3. сценические решения всех эпизодов спектакля;
4. решение начала спектакля;
5. решение финала спектакля;
6. решение окончания актов;
7. музыкальное решение спектакля;
8. световое решение спектакля.

— **Теперь мне понятно, о чем идет речь. Сейчас я работаю над пьесой Сарояна «Эй, кто-нибудь!». Я придумала такое решение. Я хочу, чтобы у меня на сцене было три площадки: одна площадка — с решеткой, другая площадка, мир девушки-героини, — розовая площадка, а третья, большая, площадка — серая, отсюда и пришел этот третий человек. Это вообще мир, нас окружающий. Можно ли так решать спектакль или нельзя?**

— Вероятно, можно. Хотя, на мой взгляд, это решение вряд ли дойдет до зрителя. Эта выдумка — только иллюстрация очень примитивной мысли. Я, например, не убежден, что разноцветные площадки донесут до зрителя вашу мысль, кто из какого мира пришел, кто хорош, кто плох, если вообще это нужно подчеркивать. Да еще и таким способом. Нет, это не решение, это иллюстрация.

— **На днях Вы меня спросили, можно или нет, чтобы в третьем акте Электра, обращаясь к Клитемнестре, стала к ней спиной. Так можно это делать или нельзя?**

— На такие вопросы я всегда отвечаю: «Вероятно, можно». Я всегда добавляю слово «вероятно», потому что не могу сказать вам наверняка, можно это делать или нельзя, пока не узнаю, каким ключом вы собрались «открыть» ваш спектакль, какова его модель, что это за театральная игра? Вы начинаете придумывать, сочинять свой спектакль с частностей, с деталей, нюансов. Они могут быть сами по себе даже интересны, но подойдут ли они всему целому? Ведь это самое главное — *найти способ театральной игры для данного спектакля, а после искать его составные части*. А не наоборот. Только после этого можно дать ответ, стоит или не стоит Электре садиться к Клитемнестре спиной, можно или нельзя это делать и, вообще, насколько эта проблема серьезна, чтобы ее обсуждать.

Если вы хотите поставить «Электру», чтобы призвать людей к мщению за каждое совершенное преступление, чтобы сказать, что человек должен нести ответственность перед обществом, что нет ему прощения, если он в личных целях пренебрегает долгом, и такое преступление должно обязательно караться, — если *эта идея* волнует вас, она должна быть выражена в какой-нибудь определенной форме. Вы можете выразить эту идею в скульптуре, в поэзии, в живописи и, конечно же, в театре.

Сценическое решение очень конкретно и реально. Решение - это реализация замысла с помощью всех компонентов театра и, что самое главное, через актёра.

Актер — все же самый главный материал театра. Надо использовать его не как марионетку, для выражения ваших построений, а как творца сценической жизни-действия. Вы смотрели «Гамлета» у Любимова?

— **Да, мне очень понравился этот спектакль!**

— А что вам понравилось в нем?

— **Прекрасно придуман и использован занавес. Он создает очень интересные пластические комбинации. Занавес у Любимова превращается в метафору.**

— А понравился ли вам спектакль Любимова «А зори здесь тихие»?

— **Очень.**

— А что в нем вам понравилось?

— **Очень хорошо играет сержант и все девушки-солдатки. И все это преподносится в интересной форме —**

трансформирующегося военного грузовика. Это захватывающий образ.

— По-моему, это и есть лучший спектакль Любимова. Решение органически слито с актерским действием, и все это рождает сценическое открытие—философское, жизненное, эмоциональное, зрелищное.

Я хочу добиться той ясности метода, когда смогу лепить свою идею из действий, настроений, состояний, атмосферы, желаний, конфликтов, поединков посредством живого человека, посредством живописи и музыки, костюма и реквизита, света и шума, как художник, как скульптур, высекающий из камня свою тему, свой действенный рассказ об «униженных и оскорбленных».

Режиссер-художник—это человек, который выражает свое отношение к устройству этого мира, а не является разводящим мизансцены (пусть даже гением!) кем-то написанной пьесы. Даже в небольшом жизненном факте все гораздо сложнее, чем это кажется с первого взгляда. Он не такой уж простой, и каждую «ноту» этой истории можно пропеть по-разному. Все зависит от режиссера, от его позиции по отношению к конкретным жизненным явлениям, личностям, фактам. Творчество отличается от халтуры, прежде всего, тем, что в основе его лежит открытие. И, как это ни грустно, не каждый может быть первооткрывателем. Художник — это человек, которому есть что сказать людям.

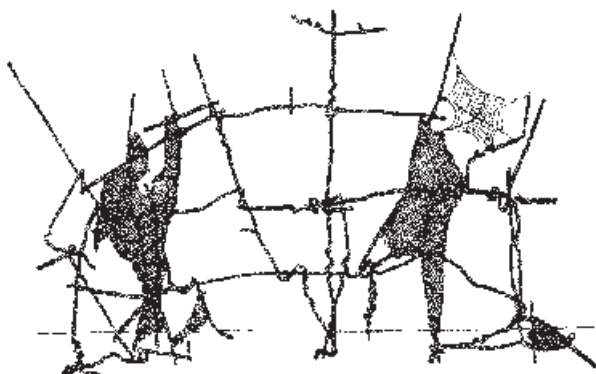
— Приведите какой-нибудь пример режиссерского решения из ваших спектаклей, которые нам знакомы. Если можно, объясните решение спектакля «Чинчрака»?

— Ключом к этому спектаклю явилось воспоминание детства. В то лето мы отдыхали в очаровательном местечке Мзета-Мзе*, на даче, окруженной густым лесом. Однажды вечером, когда полная луна, заглянув к нам в окна, залила светом лужайку перед дачей, мы устроили импровизированный спектакль. Вынесли байковые одеяла, повесили их вместо занавеса на протянутые для белья веревки. Спектакль наш состоял из разных номеров. Мы импровизировали, каждый делал то, что мог: кто-то танцевал, изображал Пата и Паташона, Чарли Чаплина, пел, кто-то показывал фокусы, читал стихи, соревновался в произнесении скороговорок и т.д. и т.п. Это было очень веселое дачное представление. Потом в лесу завыл шакал, и мы стали ему подражать. «Зрители» сидели на балконе, пили чай и от души смеялись нашим выходкам. Все мы в детстве, каждый по-своему, устраивали такие представления.

Веселый дачный спектакль на лесной лужайке стал ключом и правилом театральной игры при постановке пьесы Г. Нахуцришвили «Чинчрака». Отсюда родился репетиционный способ — импровизация, что впоследствии и перешло в спектакль. Если вы вспомните спектакль, то убедитесь, что все его элементы решены в этом ключе.

— А каково было решение спектакля «Такая любовь» Когоута?

— Решением этого спектакля, его постановочным ключом была модель судебного разбирательства. Не представление суда на сцене, а суд, который был



* С грузинского языка Мзета-Мзе можно перевести как «солнечное» — в прямом значении слова и как «прекрасное» — в переносном.

расположен в самом зрительном зале и на сцене, весь театр как бы стал залом суда. Поэтому всякая ложь, всякая бутафорщина этому спектаклю были противопоказаны. Это касалось оформления и, в первую очередь, природы чувств исполнителей ролей. Я много раз посещал судебные заседания, водил с собой актеров, меня интересовала не сама процедура судебного разбирательства, а ее атмосфера, настроения и ритмы жизни людей, которые связаны с этим процессом, — сами подсудимые, свидетели, те, кто хотел помочь делу, и те, кто всеми силами пытался уйти от ответственности или просто хотел держаться подальше от суда. Мы даже хотели однажды сыграть спектакль в большом зале суда.

— А чем этот спектакль по решению отличался от «Антигоны» Ануя?

— Постановочное решение «Антигоны», ее ключ — это дискуссия. Площадка, которая очень отдаленно напоминала об античности, была вынесена вперед, в зрительный зал. Были даже ступени к зрителю, т.е., если бы, теоретически, кто-то захотел принять участие в дискуссии, он бы мог подняться на площадку. Ведь, если помните, никто из актеров ступенями не пользовался. На площадку были вынесены осветительные приборы, которые освещали стулья: сидя на них, можно было дискутировать. Вокруг площадки собирались все участники будущей дискуссии. Все сидели сосредоточенные и будто ждали, когда им разрешат броситься в бой, в спор. На площадку выходил человек, эдакий председатель, со вступительным словом. Он обращался к зрителю, коротко объяснял им суть дела и предлагал принять участие в обсуждении.

Спор начинался и достигал апогея в 45-минутном диалоге-споре между Антигоной и Креоном. Каждый отстаивал свою позицию, они дискутировали. Это было правилом игры спектакля. Во всяком случае, нам именно этого хотелось добиться при постановке спектакля. Получилось это или нет, решать было зрителю, который смотрел спектакль.

Этот способ игры и явился затем мерилom, той лакмусовой бумажкой, которая определяла, имеет ли право на существование в этом спектакле та или иная мизансцена, то или иное средство, аксессуары, покррой костюмов и вообще их решение.

Эта игра была камертоном спектакля, компасом для решения многих проблем, которые всегда накапливаются в процессе постановки. Ведь кто-то сказал, что режиссер — это тот человек, которого все обо всем спрашивают. Если у режиссера есть такой компас постановки, он всегда готов ответить на любой вопрос. Если такого компаса у него нет, у него нет точки отсчета, не с чем сверять то, что получается. Так, например, произошло и на спектакле «Антигона». Когда постановочная часть принесла нам стулья, сразу стало ясно, что они для этого спектакля не подойдут (хотя они, к сожалению, так и остались в спектакле: постановочная часть не захотела их менять). Они были хороши для столовой, а не для дискуссии. Здесь были необходимы стулья из кабинета или, в крайнем случае, из гостиной. А в лучшем случае — те, что стоят обычно в приемных разных учреждений.

— Какие примеры из постановок других режиссеров вы можете привести?

— Ну, хотя бы марджановский «Уриэль», ахметелиевский «Анзор»*, Брехтов-ский «Кориолан», «Король Лир» Питера Брука. Все это открытия, школа режиссерских решений спектакля.

* Имеются в виду спектакли «Уриэль Акоста» по пьесе К.Гуцкова, поставленный К.Марджанишвили в Театре имени К.Марджанишвили (1929), и «Анзор» С.Шаншиашвили, поставленный С.Ахме-тели в Театре имени Ш. Руставели (1930).

Я вспоминаю матросские сцены в ахметелиевском «Разломе».* На почти пустой сцене — капитанский мостик и две огромные пушки. И везде матросы, многоликое, многоголосое, многохарактерное существо. Оно как море — то грустит, то негодует, то шутит, то звереет, то превращается в дитя. Эти сцены были подобны симфоническому оркестру, исполняющему сложнейшую партитуру. Они были эмоциональны, неожиданны, а по ритму это было открытием нового мира. Режиссером был увиден и найден совершенно новый ракурс описанных в пьесе событий. Невозможно забыть впечатление от этих решенных поистине полифонически матросских сцен.

На мой взгляд, хорошее *решение* можно «украсть», его можно пересказать, можно физически ощутить. Сценическую иллюстрацию текста автора не «своруешь».

Часто режиссер, имея *замысел*, пренебрегает поиском сценического *решения*, считая, что *замысел* и есть *решение*. Таким образом, он не идет дальше идей, забывая, что для того, чтобы зритель увидел замысел, требуется сценическая *плоть*. Такие режиссеры-литературоведы никогда не создадут настоящего произведения искусства. Без *решения* нет спектакля, так же как нет его без четкого идейно-тематического *замысла*.

Конечно, нужно понимать, что найденный прием театральной игры не должен стать самоцелью и назойливо преподноситься зрителю. Его не надо слишком подчеркивать, это обычно раздражает зрителя. Это ведь только «секрет» постановки, ее ключ. *Решение* организывает спектакль изнутри, создает определенную систему внутренней взаимосвязи компонентов спектакля, уточняет природу чувствований.

Очень плохо, например, когда режиссер, решив спектакль как цирковое представление, использует лишь внешние приметы цирка. Гораздо больше материала он получит, если заинтересуется внутренней жизнью цирка, его атмосферой, работой актеров, их взаимоотношениями со зрителем, природой их выступлений. Надо использовать саму суть цирка, а не только поверхностное о нем представление.

Существуют два типа режиссера: те, кто в процессе поиска постановочного решения оперирует приемами, виденными во многих других спектаклях, и те, у кого рождаются новые, еще неизвестные идеи сценических решений. Первый тип режиссера считает комментарий и свои рассуждения по поводу пьесы сценическим решением, второй тип режиссера ищет неизведанные способы театральной игры. В этом огромная разница.

Ведь что такое творчество? Это прирожденное стремление человека создавать что-то новое. Творчество — это беспокойное стремление вырваться из обыденного, из стереотипного, из привычного способа мышления в новый чудесный мир неизвестных форм и мыслей.

Нетворческое режиссерское мышление протекает в одной плоскости, оно пользуется набором стандартных приемов, форм и известных сценических штампов. Сколько мы видели спектаклей, которые очень скоро исчезали из нашей памяти.

Разведенный по авторским ремаркам, разыгранный актерами, как бог на душу положит, всаженный в придуманную художником декорацию, спектакль, кстати, почти никогда не проваливается. Но он почти никогда и не побеждает — за исключением случайного «попадания», когда все само собою правильно сложится. Что ж, в нашем деле и такое бывает!

Современная режиссура в поисках сценических *решений* все чаще стала пользоваться *косвенным способом изображения* - *через отстраненность* (с другого ракурса), *метафору*, *через подтекст*,

* Пьеса Б.Лавренева поставлена С.Ахметели в Театре имени Ш.Руставели (1928).

через моделирование жизни. Все это еще острее ставит вопрос поиска постановочных решений. Ингмар Бергман писал: «Искусство ведут вперед всегда большие художники, те, кто шаг за шагом отшлифовывают свои старые приемы, отказываются от них, те, кто по причине внутренней необходимости, опираясь на весь свой колоссальный профессиональный опыт, идет вперед, проявляют новую инициативу»*.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Думай о смысле, а слова придут сами.

Льюис Кэрролл.

«Алиса в стране чудес»

В каждом отдельном случае у каждого режиссера процесс сочинения спектакля протекает по-разному. Это зависит от таланта, темперамента, осведомленности и образованности режиссера, от пьесы, от темы, от того, с кем и где он ставит спектакль.

Но так же, как каждое жизненное явление подчинено неким общим закономерностям, так и творческий процесс, вероятно, подчинен некой единой логической схеме. Во всяком случае, мне кажется, что хотя бы приблизительно можно определить этапы, которые должен пройти каждый режиссер по мере сочинения спектакля.

Во время работы режиссер обычно этих этапов не замечает. Часто они сливаются, в отдельных случаях — как будто вообще отсутствуют, протекают на разных участках быстрее или медленнее, но они обязательно есть, логически вытекают один из другого и психологически обусловлены.

Жизненный опыт и наблюдения, переживания и знания, участие в духовной жизни общества непрерывно сообщают режиссеру новые мысли и впечатления. Его творческие «склады» сознательно или бессознательно пополняются. Многие из накопленного используется сразу же, а что-то предается забвению или «дремлет» в подсознании до тех пор, пока однажды не понадобится и не будет извлечено для творческого использования.

Сценическое решение приходит иногда совершенно неожиданно — даже при первом чтении пьесы. Решение возникает как бы само собой, интуитивно, подсознательно. Подсознание режиссера как будто случайно «набредает» на хранящиеся в человеческой памяти, когда-то найденные и глубоко запрятанные образы. Они, помимо воли самого режиссера, неосознанно припоминаются как раз в тот момент, когда это нужно.

Но подсознание — это не бездонный источник, из которого извлекаются на свет в нужный момент готовые приемы и формы. Это случается только иногда, очень редко, в момент удачи, а нас больше интересует длительный, часто мучительный процесс поиска, который является более частым спутником нашего творчества.

Нельзя ли научиться тогда, когда это необходимо, проветривать свои «запасы»? Тогда содержание наших творческих «запасников» можно было бы использовать для новых догадок и идей. Но каким образом привести в действие механизм, который извлекает из этих «запасников» именно то, что необходимо в данный момент?

Наряду с интуитивным началом, творческая мысль возникает у режиссера, если он исходит из замысла спектакля (первая часть режиссерского плана), следуя хорошим традициям, использованию

* Выделено М.Т.

установившихся правил, использованию способов, выработанных веками. Конечно, разговор здесь идет не о копировании чужих спектаклей и уже износившихся театральных штампов, а об использовании законов и методов, о приобщении к опыту лучших режиссеров прошлого и настоящего.

Процесс нахождения решения будущего спектакля можно поделить приблизительно на шесть этапов:

1. подготовка;
2. поиск, разведка;
3. вынашивание идеи, инкубационный период;
4. эврика!
5. проверка правильности решения;
6. разработка.

ЭТАП ПЕРВЫЙ. ПОДГОТОВКА

Нынешние артисты все больше сложа руки сидят и ждут вдохновения от Аполлона. Напрасно, батюшка! У него своих дел достаточно.

*Г.Федотова**

Режиссер, если хотите, — это генератор театральных идей, катализатор творческого процесса, вдохновитель поиска. Но как ужасно, когда у этого «вдохновителя» не возникает вокруг пьесы никаких новых идей, и ему, скрывая стыд, приходится продавать старье, как новое. Это состояние похоже на бесплодие, на ощущение неполноценности, на пустыню без оазиса, пустоту без границ, на беспомощное ожидание поезда, который никогда не придет.

Для того, чтобы что-то найти, надо точно знать, что ищешь. Зародившись в сознании режиссера еще в момент созревания замысла, росток образной жизни все время присутствует в творческом процессе. Но любой прообраз испытывает в период работы над материалом (вторая часть режиссерского плана) самые различные воздействия, потому видоизменяется, трансформируется. Хочет режиссер этого или нет, но, изучая частности в момент погружения в мир конкретного быта, он теряет ощущение целого. Поэтому на первом этапе поиска особое значение приобретает **уточнение замысла** спектакля, уточнение того, ради чего ставится спектакль. Для того, чтобы **дать замыслу плоть и душу**, режиссер сначала должен **проникнуться замыслом**, как бы забеременеть своей задачей.

Но для того, чтобы человек что-либо совершил, ему, прежде всего, надо настроиться на задачу и сосредоточиться на ней. Без этого невозможно настоящее творчество. **Решение** не приходит само собой, к нему надо подкрасться, его надо спровоцировать, вызвать к жизни, найти. В творческом акте, который должен произойти, вероятно, главную роль сыграют такие качества человека, как эмоциональная память, воображение, способность отбирать нужное и отбрасывать ненужное. Эти качества надо привести в состояние боевой готовности, наибольшей обостренности и возбужденности. Ковать можно только раскаленное добела железо. Это похоже на чувство влюбленности, когда режиссер все двадцать четыре часа в сутки думает и мечтает только об объекте своего поиска, страстно желает увидеть, найти его.

Творчество не терпит равнодушных и бежит от них. Я всегда с завистью и восхищением наблюдаю за спортсменами, за их умением сосредотачиваться перед совершением рекорда.

* Цитируется по кн. К.С.Станиславского «Моя жизнь в искусстве». - М.Т.

Они накалены добела, ощущают себя один на один со штангой, планкой, соперником, они по-хорошему, ненормально отрешены от всего постороннего, от всего, что мешает перепрыгнуть всех, пробежать быстрее всех, поднять нечеловеческий вес. Нельзя творить без одержимости, без вдохновения. Но вдохновение само по себе очень редко нас посещает, а поэтому мы должны научиться его вызывать.

У Микеланджело эта капризная особа была все время на привязи. Он не отпускал ее от себя ни на шаг, а когда она все же пыталась от него ускользнуть, неистово волочил за собой. У него не было времени на ожидание, ему очень многое надо было сделать. Его сосредоточенность была феноменальной. Это первое и обязательное условие для творчества.

А что надо делать, как надо настраиваться, когда настроиться не получается? Надо обязательно работать, работать даже тогда, когда не хочется, работать насильно. Работать упорно и настойчиво, страстно желать найти и искать везде, где только можно. Когда заставишь себя работать, когда увлечешься работой, когда она станет необходимой, тогда появится установка. По Р.Натад-зе, активность человека обусловлена потребностью чего-то добиться. Она, эта потребность, и вызывает в режиссере соответствующую установку.

Мне посчастливилось быть невольным свидетелем того, как настраивался и сосредотачивался, готовясь к концерту, Святослав Рихтер. Во-первых, он потребовал, чтобы во всем театре была абсолютная тишина, и добился этого. Долго ходил по комнате, потом сел, закрыл лицо руками и так очень долго сидел и чем-то очень активно был занят. Потом он встал, зажег свечу, потушил электрический свет, опять сел и стал вглядываться в огонь. Потом опять закрыл лицо руками. Подготовка шла долго. Иногда он выходил из комнаты, шел на сцену, подходил к роялю, но не прикасался к нему. Потом возвращался в комнату отдыха. Но это был не отдых, а очень активный настройка дело, которое он должен был совершить.

Итак, на первом этапе работы главное — уточнение задачи поиска и творческий настрой, или установка.

ЭТАП ВТОРОЙ. РАЗВЕДКА (ПОИСК)

Завихрения Мейерхольда, которым многие наивно пробуют подражать, сочетались с редчайшим даром отыскать, изобрести, «на фантазировать», как говорил Вахтангов, единственную в своем роде, неповторимую форму, легко и естественно выражающую режиссерский замысел.

*Ю.Завадский. «Мысль о Мейерхольде»**

В первую очередь, необходимо разбудить воображение, дать толчок «маховому колесу» и заставить его вращаться в нужном направлении. Это и есть режиссерская разведка по всем возможным направлениям. Наблюдение, манипулирование понятиями и образами, фактами, изучение их сути, сравнения и догадки,

* Выделено М.Т.

изобретательство, сочинение метафор — вот основная сфера деятельности режиссера на этом этапе.

У многих режиссеров существует мнение, что первая пришедшая в голову идея формы — всегда самая лучшая. Чем дольше искать, говорят они, тем больше искусственности и меньше искусства, а **избыток логики и ясности только вредит замыслу**. Это неверно, так как первая идея всегда должна быть поводом для сомнения. Первая пришедшая в голову идея (за редким исключением) всегда банальна и поверхностна, ее надо остерегаться. Ее надо проверить, много раз опровергнуть, найти другую идею, много идей, и наконец, может быть, вернуться к первоначальному решению, если оно удовлетворяет здравый смысл и высокие запросы творчества. И только тогда режиссер может считать идею решения проверенной и надежной, когда выяснится, что это не просто оригинальная мысль, а открытие, способное заинтересовать людей. В идею надо поверить, а поверить в идею — значит, увидеть ее в четкой сценической форме.

Но, с другой стороны, не следует пришедшие в голову варианты сразу же отвергать и выкидывать. В конце концов, идеи формы слишком дороги, чтобы дать им исчезнуть или, в крайнем случае, кануть в «склады» нашего подсознания. Не так-то легко они оттуда извлекаются. Идею решения лучше подольше **повертеть, пощупать** и, если это идея стоящая, но в данном случае не пригодная, сразу не отбрасывать. Надо ее каким-то образом зафиксировать, запомнить. Она может пригодиться в другой раз, для другого спектакля.

Выбор решения спектакля основывается на **сравнении многих вариантов**. Поэтому в начале работы надо накопить их как можно больше, пусть не совсем стройных, часто абсурдных, наивных (это не беда!), но главное — чтобы они не походили друг на друга.

Как их искать и накапливать? Приведу некоторые советы, которыми можно воспользоваться во время практической работы над спектаклем. Может быть, некоторые из них и могут быть полезны.

1. Освобождение от навязчивых идей

Режиссер читает пьесу, и сейчас же в его сознании возникают знакомые ему образы из известных театральных постановок. В прошлом — открытия, а сегодня — уже банальные, набившие оскомину приемы, не несущие никакой новой информации, они тормозят возникновение новых идей решения спектакля. Перебороть привычную схему таких «дежурных блюд» и пробиться сквозь джунгли знакомых, избитых решений, лежащих на поверхности, воображению режиссера бывает очень трудно. Таких навязчивых идей и приемов — тысячи, они всегда подкарауливают вас, о них не надо даже задумываться. Они как назойливые соседи, всегда готовы предложить свои услуги, когда их об этом никто не просит.

Понравился режиссеру спектакль А.Эфроса, и вот он уже попадает в плен психологической инерции, если это так можно назвать, и все его спектакли начинают **внешне** походить на эфросовские. Посмотрел спектакль гастролирующего у нас театра из-за рубежа, и все его театральные опусы становятся внешне похожими на приемы этого спектакля. Вывел какой-то режиссер актеров из зрительного зала (кажется, в первый раз это сделал Мейерхольд), и, как грибы после дождя, повторяются эти приемы в тысячах спектаклей, это уже некий косяк спектаклей. Решил Питер Брук в одном из своих спектаклей («Король Лир») одеть героев трагедии в кожу, и вслед за ним пошли гулять по сценам мира герои всех времен и народов, одетые в кожу. Это и есть **психологическая инерция**.

Это вовсе не значит, что вообще нельзя использовать уже найденные нашими великими предшественниками театральные приемы. Наоборот, этот арсенал находки и приемов нужно хорошо знать, изучить, отталкиваться от них, в крайнем

случае, их использовать, но не надо делать это механически, по «моде» на определенный сезон — единой отмычкой, для всех спектаклей подряд. Один сезон все спектакли решают как цирк, второй — как карнавал, третий — «как Эфрос». Было время, когда все спектакли в Грузии ставили «по-ахметелиевски». И до сих пор плодятся по разным сценам спектакли, поставленные «по-ахметелиевски», «по-брехтовски», «по-любимовски». И живут среди нас эти спектакли-привидения — с рабочими сцены, с героями в абстрактных свитерах, в костюмах из мешковины, в белых масках, спектакли без занавеса, под фуги Баха в вокальном исполнении, спектакли «под Пиросманишвили» и т.д. и т.п. Стоит режиссеру взять в руки новую пьесу, как сразу перед ним возникают видения эти выходцев с того света — избитые, набившие оскомину приемы и решения. И, если перефразировать реплику фру Альвинг из пьесы Ибсена, можно сказать, что весь наш театр кишит такими «привидениями», они неисчислимы, как песок морской.

Предрасположение к какому-либо знакомому способу мышления при решении конкретных постановочных задач тормозит возникновение новых идей или вообще уничтожает благоприятные условия для их появления.

Дабы избежать этой болезни, нужно сделать все, чтобы выйти из-под психологической инерции уже ранее найденного и много раз использованного. Что же такое **психологическая инерция**? Продолжение движения чужой мысли, чужого сочинения, чужого художественного образа, использование стереотипа. Как с этим бороться?

1. Все время помнить о том, что болезнь существует, и делать все возможное, чтобы моментально отгонять от себя знакомое решение, не обманывая себя, будто бы нечто подобное еще нигде не было использовано. Воспитать в себе чувство брезгливости по отношению к приему, который используется в другом спектакле;

2. Задавать себе вопросы, которые стимулируют творческое мышление и воображение:

а) что получится, если сделать наоборот, вопреки тому, что кажется верным в первую секунду. Такая позиция «низвергателя» старых приемов, попытка сделать заведомо наоборот всегда вызывают приток новых идей;

в) поставить вопрос хотя бы так: к какому театру принадлежит данная пьеса? Ведь известно, что существуют два направления театра — театр, который стремится создать иллюзию, что на сцене жизнь и нет никакого театра, и театр, который стремится создать театральную игру, моделирующую саму суть жизни. Один приглашает зрителя стать соучастником, сопереживателем происходящего на сцене, а второй все время старается вывести зрителя из-под этого гипноза и предложить ему стать соучастником театральной игры, посредством которой театр завязывает бессловесный диалог между сценой и зрителем. Это два разных способа, два разных подхода к назначению театра. Первый тип театра возник в результате **натурализма** (Золя, Антуан, Кронек) и достиг наивысшего развития в творчестве МХАТа, а второй — возник еще в каменном веке и в каждой исторической эпохе по-разному развивался, дойдя до наших дней. Надо решить, в каком театре искать нужное решение — и попробовать это сделать наоборот;

с) опровергнуть только что найденный новый способ или прием. Придирчиво спорить с появляющимися идеями. Вспоминать, где это уже было использовано. Увлечясь **спором с самим собой**. Можно продельвать это и вслух. Этот спор с самим собой обычно приводит к целым цепочкам умозаключений и самым неожиданным выводам. **Спор с собой** помогает продолжить поиск;

д) очень полезно абстрагировать задачу. Это значит — воображением переносить происходящие в пьесе события из конкретного места, описанного автором, в места, совершенно неожиданные, противоположные. Например, историю прин-

ца Гамлета перенести на знакомую для режиссера почву, к себе в город, в свой двор, или наоборот, в совершенно незнакомую страну, например, Африку. Или куда-нибудь в воображаемый мир, на Луну, Марс и т.п. Можно придумать вариант для кукольного театра, для оперетты, для берикаоба* и т.п. Надо делать все, чтобы вырваться из привычных представлений, чтобы уничтожить все, что мешает нашему воображению сотворить мир, описанный автором в пьесе.

2. Сочинение бредовых идей

В художественном произведении происходит «трансформация правды жизни в правду искусства».

Н.К. Гей

Очень часто тормозом для возникновения новых интересных решений служит боязнь: а что скажет критика и общественность. Заранее ограничив себя бытующим на данный момент в обществе мнением, режиссер, по сути, с самого начала творческого процесса занимается самоограничением. Поэтому и не в силах вырваться на **простор воображения**. Чтобы избежать этого, нужно использовать способ, который на практике получил название **«в порядке бреда»**. Это способ сочинения «бредовых» идей. Надо убедить себя, что этот период позволяет вам полную безответственность и свободу заниматься **дуракаванием**. В это время можно сочинять сотни идей — чем больше, тем лучше, пусть одна будет парадоксальнее другой. В работе должно быть использовано абсолютно все, что может послужить материалом для создания разных форм решения спектакля. Идеи надо все время накапливать, наблюдая окружающую жизнь, читая стихи, пересматривая репродукции произведений изобразительного искусства, слушая музыку, как будто бесцельно перелистывая старые журналы, книги, альбомы. Нужно брать все, что способно в этот момент дать толчок творческому акту, возникновению решения. Надо искать раздражитель воображения, катализатор идей.

Как только режиссер ухватится за что-нибудь, увлечется возникшей идеей, ни в коем случае нельзя на ней останавливаться. Надо зафиксировать идею и идти дальше. Как только режиссер уцепится за что-нибудь конкретное, воображение уже не вырвется на творческий простор, процесс генерирования идей мгновенно прекратится, и вы окажетесь в цепких руках одного-единственного решения. Надо научиться обретать полную свободу сочинительства, надо быть щедрым и не бояться отбрасывать даже любопытное. Поверьте, **настоящая идея никогда не проскочит мимо**, она сразу видна, ее ощущаешь физически. Ее невозможно случайно потерять по дороге. А если это случится, значит, она только казалась стоящей, а на самом деле была пустяшной.

Чаще всего **способ «в порядке бреда»** (это сугубо домашний, рабочий термин) хорошо применять в совместной работе с художником. Надо научиться свободно высказывать свои мысли и варианты решения. На этом этапе **не разрешается никакая критика** идей, ни плохих, ни хороших. Идеи могут быть глупыми и неостроумными, не учитывающими конкретные сценические условия и исполнителей, возможности и традиции. На них просто не стоит останавливаться, но их ни в коем случае нельзя стесняться, нельзя смущаться того, что они наивны. В такой период **запрещены** всякие реакции, как отрицательные, так и положительные (настоящее не потеряется!).

* Берикаоба — представление народного площадного театра, можно сравнить с представлениями русских скоморохов (по-грузински — бериков).

Очень полезно бывает в таких случаях провоцировать на беседы и споры о вариантах решения людей нетеатральных профессий, которые способны задавать «идиотские» вопросы вокруг постановки: почему, зачем, для чего, а разве в пьесе это так, а разве так бывает. Эти незаинтересованные, часто не связанные с театром люди неожиданно своими вопросами наталкивают вас на прекрасные идеи. Поэтому полезно рассказывать им свои варианты решения будущего спектакля и по реакции определять их ценность. Обычно такие люди не воспринимают условностей театра, но дают возможность режиссеру в процессе рассказывания самому еще больше фантазировать и тут же проверять свои фантазии. Талантливый режиссер сразу ощущает в своем рассказе хорошее и плохое, стоящее и обманное.

Этот период обычно очень активен, действенен. Режиссер возбужден и увлечен процессом сочинительства. Он не ограничен никакими рамками и поэтому, ни на что не оглядываясь, может свободно творить и получать от этого колоссальное удовольствие. Это период активной режиссерской разведки по всем возможным и невозможным направлениям, без учета конкретных результатов. Это момент накопления идей.

3. Аналогии

Большое число оригинальных идей рождается по аналогии с уже известными сценическими решениями. Многие театральные решения, примеры которых стали классикой режиссуры, бывают прекрасным трамплином для создания совершенно новых. Никто не удосужился собрать их и перечислить, составить некий сборник примеров классических театральных форм на основании опыта лучших режиссеров в истории этой профессии. Но примеры эти все же существуют — в памяти людей, в описаниях очевидцев, в эскизах и фотографиях. Вот некоторые из решений спектакля:

КАРНАВАЛ
ИГРА В ТЕАТР
ИЛЛЮЗИЯ ЖИЗНИ
РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
СКАЗКА
ПАТЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
КОМЕДИЯ МАСОК
ЦИРКОВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
КОНЦЕРТ
ПАМЯТНИК
ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
РАЗДУМЬЕ, РАЗМЫШЛЕНИЕ
ДОКУМЕНТ
ПОЛИТИЧЕСКИЙ КАПУСТНИК
МИТИНГ, МАНИФЕСТАЦИЯ
ДИСКУССИЯ
ИГРА В МИР ИГРУШЕК
ЛЕГЕНДА
ПРИЕМ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА
Спектакль, ПОДСМОТРЕННЫЙ В ЗАМОЧНУЮ СКВАЖИНУ
ПЛОЩАДНОЙ ТЕАТР
БАЛАГАН
БАЛЕТ, хотя в нем никто не танцует
СУДЕБНОЕ РАЗБИРАТЕЛЬСТВО

ИМПРОВИЗАЦИЯ РЕСТАВРАЦИЯ ЖИЗНИ АГИТАЦИЯ

Много, очень много разных примеров и способов театральной игры, которые полезно изучать и штудировать. Их надо знать досконально, чтобы уметь использовать, отталкиваться от них, вкладывать новое содержание в старые мехи и, конечно же, ничего не переносить в свой спектакль слепо, осваивать самую суть приема, а не готовую форму. Брать готовую форму у другого режиссера — это воровство и плагиат. Почему-то за это не привлекают к ответственности.

Надо изучать разные виды театров и их приемы: **театр античный, театр Шекспировский, японский театр Кабуки, испанский, уличный театр масок, агитационный театр Пискатора, театр литературный** и многие другие. Все это может стимулировать новые идеи сценических решений.

4. Отчуждение

Это, на мой взгляд, очень хороший способ получения новых идей, способ создания вымышленной ситуации для действия пьесы. Способ перенесения действия в вымышленный мир с целью увидеть его со стороны в совершенно неожиданной среде.

Чтобы перевернуть мир, Архимеду была необходима точка опоры вне его. Так же и режиссеру полезно увидеть происшествия, события пьесы в условном мире. Например, перенести действие в мир «Мудрости лжи» Сулхан-Саба Орбелиани, или в страны, сочиненные Д.Свифтом, — Лилипутию, Лапуту, страну Великанов или Гуингнмов. Или в мир зверей, сочиненный великим Гете, в мир, где проживал Рейнеке Лис. А если перенести действие в мир кукол из сказки А.Толстого «Золотой ключик»? А если прямо отправиться в страну Пинокио? Или в страну Кондарети, сочиненную А.Сулакаури и т.д. и т.п. Взгляд извне, взгляд со стороны, перенесение в воображаемую среду — хороший толчок для рождения новых решений.

5. Поиски театральных идей в играх народов мира

А для этого нужно очень много читать, изучать, искать, расспрашивать очевидцев, искать в библиотеках, музеях, на выставках. Надо быть всегда в курсе театральных дел во всем мире.

Но больше всего надо искать в своих собственных национальных формах народного театра, народных играх, празднествах, ритуалах, верованиях и действиях, связанных с ними. Ведь как мало используется еще в наших театрах такое богатство форм и театральных приемов, какое содержат всевозможные виды берикаоба (у каждого района свои традиции, не похожие на другие), кееноба оплакивание (для трагедии!), свадьба, мариамоба, мцхетоба, алавердоба и т.д.* Сам грузинский стол — это неповторимая театральная форма, со своим началом, развитием и окончанием. В каждом уголке Грузии эти празднества и ритуалы принимают совершенно разные формы, приобретают особое и характерное только для этого уголка своеобразие. Если музы-



* М.Т. перечисляет типы грузинских традиционных народных игр и обрядов.

канты-фольклористы собирают это богатство, чтобы потом использовать в своих произведениях, то почему бы и режиссерам не заниматься тем же? Ведь прочитанное и увиденное — это совершенно разные вещи. Режиссер должен **видеть и прочувствовать**, чтобы потом смочь использовать.

Но для некоторых режиссеров прием **итальянского карнавала**, использованный режиссером Дзеффирелли как прием решения его спектакля, а затем и фильма «Ромео и Джульетта», почему-то кажется большим катализатором, чем более органичная для нас **берикаоба**. Секрет заключается, видимо, в том, что Дзеффирелли уже разработал в спектакле принцип карнавала и снабдил эту форму, знакомую ему с детства, определенной идеей, а берикаоба еще надо освоить с позиций современного искусства, т.е. вложить в эту форму мысль. **Образность в спектакле ведь не источник воздействия, а его усилитель, который становится бесполезным, если нечего усиливать.**

Я предлагаю некоторые способы, подходы, которые помогают накопить варианты решений будущего спектакля, освободиться от навязчивых, поверхностных идей. Но разве можно превратить это в правило? Так же, как нельзя пересчитать все варианты шахматных партий, так же нельзя определить все способы сочинения художественного сценического образа. Этот процесс **объективен** и хрупок, он зависит от очень многих условий, не поддающихся анализу. Как-то Л.Толстой в письмах к А.Фету жаловался на то, как трудно обдумать миллионы возможных вариантов только лишь для того, чтобы выбрать из них один-единственный. Итак, второй этап — это **этап разведки** по всем направлениям. Этап **аналитический и экспериментальный**, поиск любопытных идей и решений.



ЭТАП ТРЕТИЙ. ИНКУБАЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Я всегда по-хорошему завидовал живописцам, композиторам, писателям, которые могут на время отложить свою работу и немного отдохнуть. По прошествии определенного времени, когда им этого захочется, они снова могут взглянуть на полотно, прослушать мелодию, перечитать написанное как бы чужими глазами. Взглянуть на свое произведение как на чужое, беспристрастным взглядом — и значит, увидеть ошибки. Режиссеры лишены такой возможности во время репетиционной работы с актерами, ведь театральное производство же не остановишь. И только во время сочинения режиссерского плана будущего спектакля режиссер имеет такую возможность.

Этот этап наступает незаметно. Накопив «бредовые идеи», режиссер как бы уходит в себя и внешне вообще перестает думать о будущем спектакле. Режиссер начинает **ждать**. Нет, это совсем **не отдых**, не покой, не расслабление, а наоборот. В этот момент идет подсознательный отбор нужного и ненужного из всего накопленного. Разные варианты решения **перевариваются, пережевываются — подсознание ведь нельзя отключить**. Оно продолжает работать даже тогда, когда режиссер занят совершенно другими вопросами, разговаривает на отвлеченные темы, играет в нарды или выполняет чисто бытовые дела, сидит на собрании или смотрит новый кинофильм. Режиссер как бы притаился и ждет. Расставил, как охотник, свои сети и ждет, когда появится в них то, что так

желанно и необходимо. Абсолютно подсознательно прокручиваются варианты решения, прослеживаются связи между событиями пьесы, уточняется суть конфликтов, и все это связывается с разными накопленными приемами театральной игры и их пластическим воплощением.

Мозг режиссера не только сохраняет, но, что самое главное, незаметно перерабатывает каждую мимолетно возникающую мысль, идею, образ, впечатление. Время от времени, неожиданно, неизвестно, от чего, он вытаскивает со своих «складов» то одну, то другую идею, что-то меняет, что-то переделывает, кое-что отбрасывает, кое-что добавляет и опять запрятывает в свои тайники-арсеналы, хранилища своих богатств. У каждого настоящего художника они всегда полны всякого, пока что не нужного «хлама», который хранится на всякий случай. У малоодаренного режиссера в этих хранилищах обычно бывает пусто, или там покоятся две-три идеи, которые при каждом удобном случае вытаскиваются на свет божий и от частого употребления давно потеряли способность к «деторождению». Настоящий режиссер все время сосредоточен на объекте своего поиска, его воображение и мышление в моменты такого кажущегося покоя-отдыха способны незаметно для него самого рождать самые неожиданные парадоксальные образы и делать логические выводы.

Но внешне — режиссер отдыхает от пьесы и спектакля. Он не дотрагивается до текста, старается развлечься чем-нибудь иным, часто начинает работать над другой пьесой. Это период (он может быть и длинным, и коротким) ожидания и вынашивания, это этап, когда созревает плод. Очень плохо, когда этот этап пытаются искусственно ускорить. Итак,



ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ. ЭВРИКА!

*В гении замечательно умение
отсеивать возможность.*

У.Р.Эшби

И вот, наконец, наступает момент, когда всем существом режиссера овладевает ощущение безошибочности избранного сценического решения. Его сознание становится внезапно необычайно ясным, и искомое решение приходит. Все становится сразу понятным и легким, все само собой раскладывается по местам, как карты, когда пасьянс получился. Подсознание вытянуло из своего сейфа новую идею, которая наверняка давно созрела, но до сих пор ее оттесня-

ли другие идеи. Решение возникает как бы само собой, подталкиваемое, может быть, чисто случайными мыслями, фактами, но давно подготовлявшееся во внутренней творческой лаборатории, среди набросков, проб и самых фантастических моделей.

Часто небольшая, как будто незначительная **деталь**, вдруг, интуитивно заинтересовавшая режиссера, становится той нитью Ариадны, с помощью которой начинает раскручиваться, виться психологическая догадка, источник сценического открытия. Чаще всего именно такая случайная **догадка** неожиданно раскрывает режиссеру еще недавно глубоко скрытые причинные связи событий в пьесе.

Вахтангов, работая над пьесой К.Гоцци «Принцесса Турандот», долгое время никак не мог найти решения спектакля. Озарение пришло, как это бывает, внезапно. Вахтангов решил, что при постановке спектакля нужно использовать привычку актеров итальянской комедии вставлять по ходу спектакля в роль свои собственные, злободневные реплики и репризы. Тем самым, пьеса становилась лишь поводом для актуальной театральной игры. Этот прием и стал источником вахтанговского открытия. И вот со дня постановки этого спектакля прошло уже больше пятидесяти лет, на протяжении всех этих лет ему подражали, его безбожно обворовывали, но он все же вечно будет жить в нашем воображении.

Так бессмертно всякое театральное открытие. По мере лет оно преобразуется в воображении людей театра в легенду, и эта легенда становится эталоном одного из способов театральной игры.

Счастливых находок очень мало, их можно перенять, «украсть», запомнить. Я помню интересное сценическое решение «Ричарда Ш»* (режиссер В.Кушиташ-вили, художник И.Сумбаташвили) — закрепленный в глубине сцены и трансформирующийся знаковый помост. Он превращался то в стол для заседаний, то в потолок интерьера, то в мост, то в замок и т.п. Весь пластический образ спектакля выстраивался вокруг этой любопытной выдумки.

Интересно был решен спектакль «Сейлемский процесс» А.Миллера** (режиссер Р.Стурау, художники О.Кочакидзе, А.Словинский, Ю.Чикваидзе): основой решения стала громадная, из больших бревен сколоченная виселица с грубым канатом и настоящим металлом.

Символ этого мира — **громадное устройство для уничтожения людей**. Уничтожается малейшая попытка свободомыслия. И все, живущие под сенью этой виселицы, объята невероятным страхом неведения перед надвигающейся смертью. Вот почему все герои спектакля существуют на грани истерики.

Часто вспышки, озарения происходят под воздействием удачных эскизов художника. То, что долго искал, вдруг неожиданно обнаруживается в пластическом решении, найденном художником. В этом смысле интересны, на мой взгляд, сценические решения спектакля «Мудрость лжи» по Сулхан-Саба Орбелиани (художник Н.Игнатов, режиссеры Н.Хатискаци и Т.Магалашвили) и спектакля «Вчерашние» по Ш.Дадиани, сделанного со студентами Театрального института (художник М.Чавчавадзе, руководитель постановки Т.Чхеидзе).*** В первом случае как решение была использована огромная, интересно выполненная панорама Грузии и детали представления берикаоба, в другом — длинный стол, за которым происходило и застолье, и все основные события спектакля.

* Поставлен в Театре имени К.Марджанишвили в 1956 году.

** Поставлен Р.Стурау, учеником М.Т., в Театре имени Ш.Руставели (1965).

*** Спектакль «Мудрость лжи» поставлен ученицей М.Т. Н.Хатискаци в Театре имени Ш.Руставели (1965). Премьера знаменитого спектакля «Вчерашние» еще одного ученика М.Т., Т.Чхеидзе, состоялась в том же театре (1972). Т.Чхеидзе работал еще и педагогом на курсе М.Т.

«Вчерашние» — это был особый мир, собирательный образ Грузии, которая все свои дела, важные и неважные, решает за столом со стаканом вина в руке. И радуется, и печалится, и встречает гостей, желанных и нежеланных, справляет свадьбу и провожает в мир усопших. Красивый грузинский стол, опустошенный грузинский стол, стол, превращенный в приманку для пройдох, стол строгий и печальный после возвращения близких с похорон — это все сценические символы. Такой мир надо найти, увидеть, точно так же, как Алиса увидела Зазеркалье, шахматную страну.

Так однажды заглянули и вошли в золотую раму «эпохи пудры» И.Гамрекели и Д.Алексидзе, увидев в ней смешную историю из жизни веселых марионеток в стиле Ватто («Невеста из афиши» К.Гольдони*). Или лучше вспомним спектакли Станиславского и Немировича-Данченко, «На дне» М.Горького и «Три сестры» А.П.Чехова, где быт босяков из ночлежки и жизнь интеллигенции начала века были переданы со скрупулезной достоверностью. Даже сырость и плесень на стенах ночлежки, даже шуршание под ногами настоящих осенних листьев в старом парке играли в спектаклях важнейшую роль. Точность воспроизведения натуры здесь стала принципом.

Настоящее сценическое решение всегда неожиданно по форме, в нем все логически точно, но элемент непредвиденности делает его искусством.

ЭТАП ПЯТЫЙ. ПРОВЕРКА ПРАВИЛЬНОСТИ РЕШЕНИЯ ПЬЕСОЙ

*Нельзя обесмыслить форму,
нельзя обесформить содержание.
Н.Охлопков*

Теперь, когда **решение** найдено, режиссер сразу же должен **перечитать** пьесу, над которой работает, и проверить, не расходится ли найденное решение с замыслом автора. Нужно **проверить, как «акклиматизируется»** заданная автором жизнь в новой найденной для нее «квартире» (форме). Не станет ли изобретенная форма, способ театральной игры, чуждой самой сути пьесы. Надо проверить, не произойдет ли насилия, если мы соединим два вымысла, авторский и режиссерский. Режиссер должен очень придирчиво к самому себе проверить совместимость своей выдумки с выдумкой автора.

Помню, как один из моих учеников-режиссеров поставил «Несчастье» Д.Клди-ашвили, подражая, как ему тогда казалось, сценическим приемам ахметели-евского «Анзора».** И ничего, естественно, не получилось. Хотя спектакль был очень хорошо организован, был страстен, игра актеров была темпераментной, в нем были четкие мизансцены, но в нем не было Д.Клдиашвили. Получилось нечто совершенно чуждое этому интеллигентному, мягкому, доброму художнику. Ему были бы неприятны формы и ритмы «Анзора». В спектакле ощущалась несовместимость, и пьеса (организм) отторгла неорганичное для нее решение (сердце).

* Спектакль поставлен в Театре имени Ш.Руставели (1942).

** Надо сказать, что и сам М.Т., некогда подпав под обаяние стиля С.Ахметели, пытался поставить свой спектакль «Тариэл Голуа» Л.Киачели (Театр имени Ш.Руставели, 1955) «под Ахметели», под его «Разбойников». Но несмотря на то, что материал позволял сделать из него героико-романти-ческий спектакль, затея не удалась. Впоследствии М.Т. писал, что «часто видел этот спектакль в кошмарных снах». «Нет, нельзя делать спектакль «под кого-то». В этом есть что-то противоестественное — реставрировать давно прошедшее, думая совместить его с современным» (Цит. по книге М.Туманишвили «Режиссер уходит из театра»).



Ведь все же, сколько бы мы ни спорили, **театр вырос из литературы**. А литература, как сказал сам Мейерхольд, подсказывает театр. Это аксиома.

Всем понятно, что Д.Клдиашвили нельзя ставить как Важа Пшавела, а Ш.Дадиани как Д.Клдиашвили, Это как если бы играть Шопена в манере Бетховена. Представим себе такое на миг: получится нечто дикое и несуразное, но в театре почему-то редко кто возмущается, сталкиваясь с подобной театральной необразованностью. **Решение спектакля должно соответствовать авторскому приему** рассказывать происшествие. Можно ставить «Гамлета» в любой режиссерской интерпретации, но за всеми опытами стоит все же один «Гамлет» — первый, шекспировский.

СХЕМА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ПОЭТАПНО

1. УТОЧНЕНИЕ ЗАДАЧИ
ПОИСКА И НАСТРОЙ

2. РАЗВЕДКА
/ ПОИСК /

3. ИНКУБАЦИОННЫЙ
ПЕРИОД

4. ЭВРИКА!
(Озарение)

5. ПРОВЕРКА ПРАВИЛЬНОСТИ
РЕШЕНИЯ ПЬЕСОЙ

6. РАЗРАБОТКА

ЭТАП ШЕСТОЙ. РАЗРАБОТКА

Мейерхольд понимал режиссерское искусство, как строгое и точное мастерство, одухотворенное поэзией и фантазией. Он знал цену «ремеслу», уметь «мастерить» спектакль, он дорожил умом и «арифметикой» не меньше, чем поэзией, расчетом не меньше, чем смелостью. Прикидки, догадки, вычисления во времени и пространстве - это была его родная стихия, в которую он входил во всеоружии широчайших познаний, обнимавших и литературу, и живопись, и музыку.

Ю.Завадский. Мысль о Мейерхольде

Разработать решение — это значит практически приступить к «лепке» спектакля во всех подробностях. Примерную схему разработки можно набросать на бумаге до начала репетиций, можно заниматься этим непосредственно во время работы с актерами. Это зависит от самого режиссера, от его пристрастий, привычек, удобства, способностей. Разработка, конечно, лишь заметки для будущего процесса.

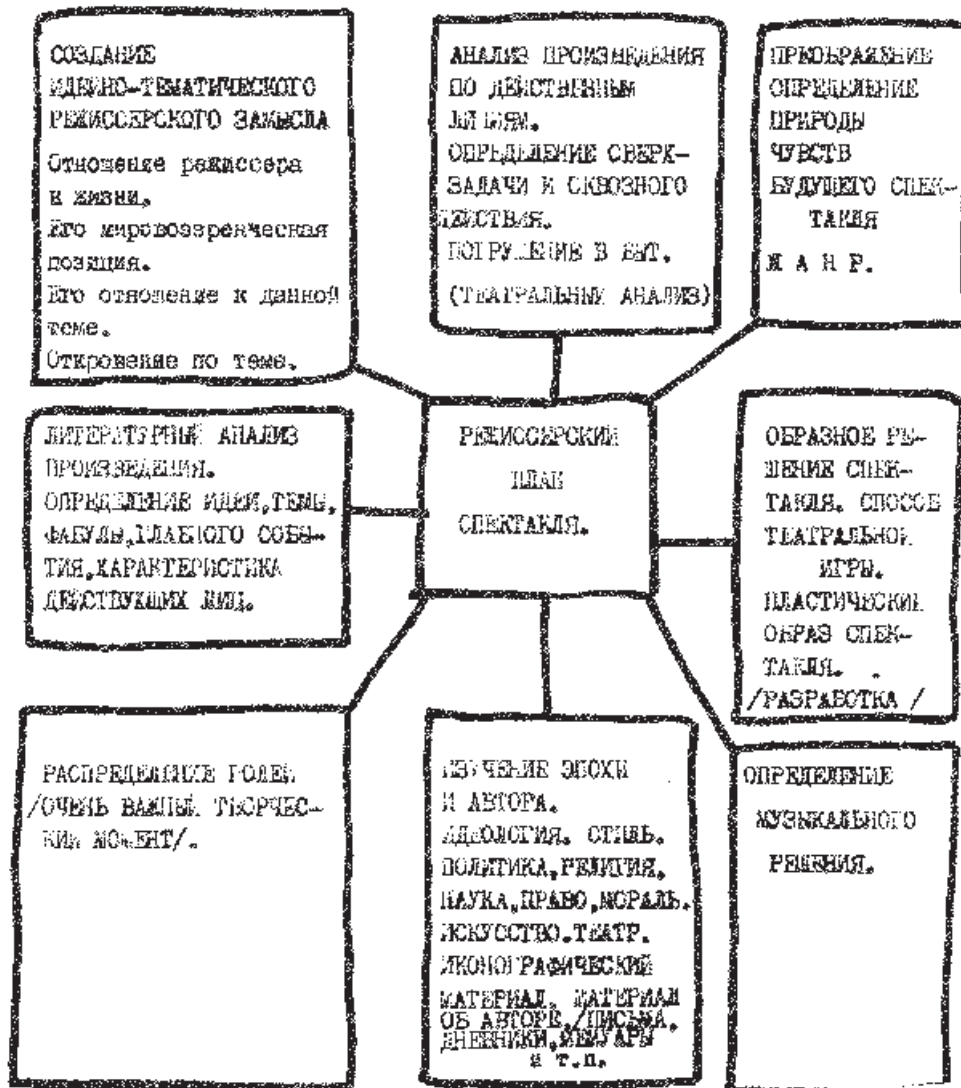
Разработать решение — это значит все события будущего спектакля увидеть и сочинить через призму надежного решения. Это значит — **нафантазировать каждое событие**, каждый эпизод. **Разработать — значит, увидеть в действии все детали спектакля, решение в пластическом, звуковом и ритмическом выражении. Разработка — это реализация решения.**



Вот **шесть этапов**, которые должен пройти режиссер в поисках сценического решения. Мы остановились на каждом и приблизительно их разобрали — для того, чтобы не забывать, что:

1. нельзя искать решение, если не уточнена задача поиска и режиссер не настроен на творчество;
2. надо искать много вариантов, а не останавливаться на первом;
3. нельзя форсировать процессы, но надо искать все время;
4. надо обязательно проверить найденное решение пьесой — это закон театра;
5. найти решение — это не значит, что спектакль готов. Решение надо реализовать в разработке.

Итак, **схема режиссерского плана (резюме всех рассуждений)** — это схема всех процессов, которые необходимо пройти, чтобы сочинить план будущего спектакля. Все эти части и элементы **зависят друг от друга и взаимодействуют друг с другом.**



Глава XII

ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ. Экспликация

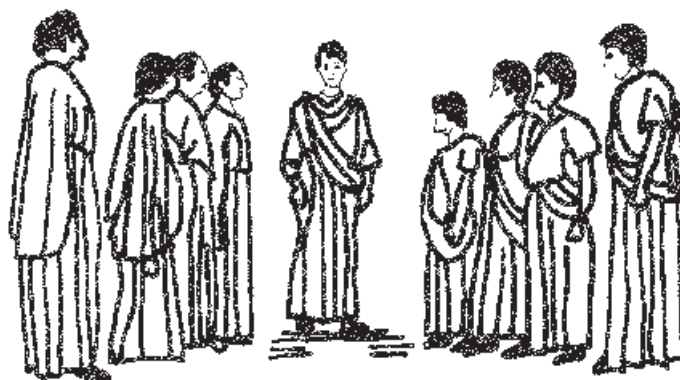
Чтобы было ясно, **что** надо **понимать под разработкой**, приведу пример режиссерской экспликации спектакля Театра Ш.Руставели «Юлий Цезарь». * Коротко о замысле спектакля и его решении.

О чем этот спектакль? В основу замысла положены слова М.Монтеня («Об искусстве **жить достойно**»^{**}): «Всякий, кто хочет устранить только то, что причиняет ему страдание, недостаточно дальновиден, ибо благо не обязательно идет следом за злом; за ним может последовать и новое зло, и притом еще худшее, как это случилось с убийцами Цезаря, которые ввергли республику в столь великие бедствия, что им пришлось раскаиваться в своем вмешательстве в государственные дела. С того времени и вплоть до нашего века со многими произошло то же самое».

Это о том, как кучка политиканов, увлеченная личными интересами и стремлениями, использовав недовольство произволом и культом Цезаря, **ввергла народ в пучину кровавой междоусобицы и убийств**. И никто не думал ни о родине, ни о благе народа, ни о процветании страны — все думали только о себе. Хотя были убеждены, что совершают общественно-полезное дело. Все, кроме донкихота Брута.

Каким должен быть спектакль?

Словами Шекспира, но от себя о сегодняшнем дне — вот принцип спектакля! У входа в театр «Глобус» — надпись: «Весь мир играет комедию». Деревянный помост-площадка для сценической игры, а вокруг — люди. Обыкновенные люди, как и все мы. Перед ними и при их участии разыгрывают трагедию о Юлии Цезаре.



Я помню, что много лет тому назад, когда театр был еще любим, во время спектаклей возле кулис собирались рабочие сцены и с большим вниманием наблюдали за происходящим на сцене. Эти простые, преданные театру люди прекрасно знали все полюбившиеся им спектакли. Могли произнести наизусть лю-

* Спектакль поставлен М.Т. в 1973 году (художники М.Чавчавадзе и Г.Месхишвили). Это единственный спектакль, поставленный режиссером после того, как он в 1971 году покинул Театр имени Ш.Руставели.

^{**} Выделено М.Т.

бую реплику и даже прочесть любимый монолог. Они были первыми ценителями игры актеров, по ним проверяли, будет или не будет на этот спектакль ходить зритель.

Я вспомнил о них и подумал: а нельзя ли устроить такое представление, где рабочие сцены, готовящие спектакль, а затем наблюдающие за ним, увлекаясь событиями, которые происходят в спектакле, незаметно бы сами вошли в действие и приняли в нем участие, как римский плебс. А когда кончится спектакль, они придут в себя и поймут, что, в общем, были лишними во всей этой истории.

Развитие линии плебса в спектакле. В каждой сцене по-разному должна быть показана судьба народная.

1. Театр, помост, подготовка к представлению. Сегодня здесь актеры разыгрывают трагедию, а пока рабочие сцены, костюмеры, реквизиторы готовят все необходимое для сцены. Уборщица метет пол, две женщины зашивают разорвавшийся на прошлом спектакле занавес. Осветители расставляют на рампе «керосиновые фонари», как это было в старинном театре. Откуда-то несут копья и щиты, с потолка спускают большие барабаны, с помощью которых в театре изображают гром и дождь. Это будут творить прямо здесь же, на глазах у публики. Вкатывают деревянные арки. Конечно, это не римские триумфальные гиганты, но ведь и театр — это не совсем жизнь, а всего лишь модель жизни. Ее создают для раздумий, для того, чтобы посмотреть на проблему со стороны. Но пока спектакль только готовится, и все это напоминает разворошенный муравейник.

Кто-то из рабочих поет о том, что каждый вечер в театре оживает воображаемая жизнь, и у каждого артиста, так же, как в жизни у людей, есть свои роли. Эти роли люди играют до самой смерти, стараясь понять их смысл. Жизнь — лицедейство! Но она прекрасна и ни с чем не сравнима.

Вползает откуда-то суфлерша, в шапочке с козырьком, в громадных очках. Вынимает экземпляр пьесы, старый-старый, листы еле держатся.* Видимо, эту пьесу играли много-много раз. И, наконец, появляется помощник режиссера, звонит в колокольчик, предупреждая всех, что спектакль начинается.

2. На пустом помосте появляется **Пролог**, человек в черной мантии и зеленом колпаке. Такие «прологи» существовали в елизаветинском театре. В руках у него плакат-афиша: «Сегодня будет показана правдивая и старинная история о Юлии Цезаре, написанная знаменитым Шекспиром». Выбежала девушка и вынесла надпись — **«Улица в Риме»**.

3. **Площадка.** Вокруг натянуты веревки. По одну сторону — блюстители порядка, по другую — народ, люди. Много людей, рабочие, ремесленники, римский плебс. Их согнали сюда и заставили ждать. Если они начнут высказывать недовольство, на них прикрикнут или пообещают посадить в кутузку. **Это первое их положение.**

4. **Положение второе — толпа ликующая.** Словно кровавый дождь каплет на площадь, как предвестник трагедии народной. Это бросают красные цветы из толпы людей. Народ вопит: «Слава, слава, слава Цезарю!».

5. Дождь, но уже театральный. Видно, как его делают рабочие сцены. Толпа бежит со стадиона. Кто-то ругается, кто-то волнуется о детях, кто-то шутит и визжит от удовольствия, кого-то несут на спине. Бежит под проливным дождем **беззаботная городская толпа**, которая ничего не ведает, ничего не подозревает. Цезарь жив, значит, все в порядке!

6. Вечером, после дневных трудов уставшие люди устраиваются на покой. Кто-то баюкает ребенка, кто-то уже видит страшный сон и тихо стонет, целуются в объятиях друг друга муж и жена. **Народ заснувший.**

* Любопытно, что подобный персонаж затем появится в спектакле М.Т. «Дон Жуан» Мольера, поставленном в Театре киноактера.

А в это время, несмотря на ночь, в темноте сада — **Брут**, политиканы плетут сети заговора против покоя и крепкого сна людей.

7. Кто-то сказал, что в верхах не все в порядке. Откуда-то просочились слухи. **Заволновались люди**. Побросали дела, пошли на площадь, к помосту, чтобы хоть что-нибудь узнать. Настороженно ждут. Пока жив Цезарь, может быть, надо подать прошение, потом будет поздно. Кто его знает, что еще будет.

И вот бросились они к Цезарю, с надеждой протягивают сотни прошений, подписанных и анонимных, Спешат, волнуются. Но эти прошения до него не доходят. Их тут же сбрасывают в Тибр, как сор, — сотни свидетельств о нуждах людей.

8. Народ ждет. Что-то будет. **Ожидающая толпа**. Только однажды все разом вскрикнули — это когда Каска, подлец, нанес удар. Съежилась толпа, онемела, поняла, что мир кончился.

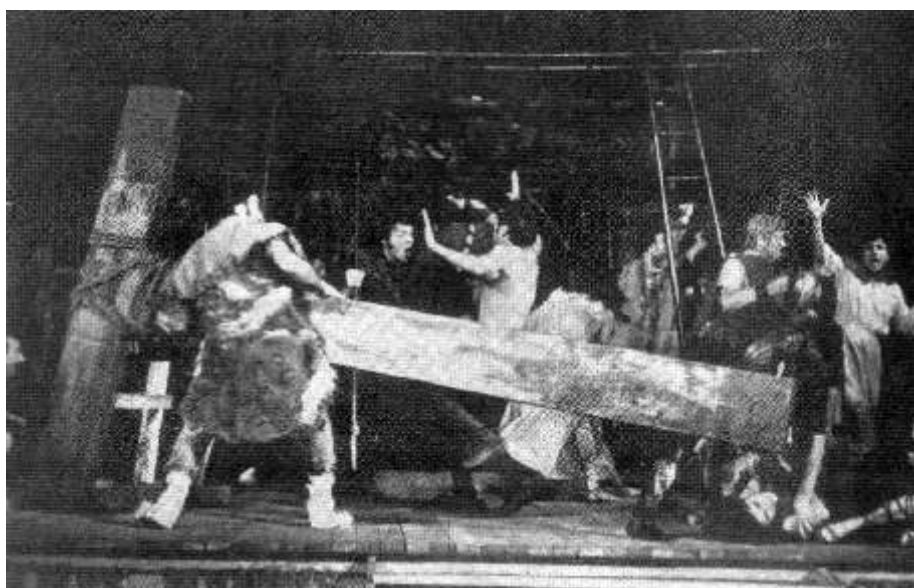
9. Выбежали на форум заговорщики с окровавленными мечами. Шарахнулась от них толпа. Бросились в разные стороны. В панике толкают, топчут друг друга, валят на землю, дети плачут, ищут матерей, обезумевший отец зовет сына, все бегут, не оглядываясь, спасаясь от побоища. **Это седьмое положение толпы.**

10. Выползли из своих переулков. Стоят, молчат, ждут. Эта игра не совсем им нравится. Всему есть свой предел. Зачем надо было убивать? А если новый будет хуже?

И вдруг бросились к ним сенаторы: «Друзья, братья и сестры!», «Народ — основа основ общества!», — вспомнили вовремя! Хлопают дружески по плечам, объясняют, советуются, убеждают. А наивные люди поверили, что они, и правда, — «основа общества». Недаром всех их затащили на помост. И начинают их агитировать. То один уговаривает, то другой. Толпа то к одному агитатору шарахается и кричит «Слава!», то к другому, и опять кричит «Слава!». Толпа ищет себе нового Цезаря, потому что она привыкла к тому, что Цезарь обязательно должен быть.

11. Но вот один из претендентов (Антоний) сумел победить всех и увлек за собой толпу людей. Патриотическими лозунгами довел их до безумия, и люди-потеряли контроль над собой, превратившись в **мятежную толпу**, в бешеный, все на своем пути уничтожающий поток.

12. После победы толпу народа прогнали с помоста. И вот теперь народ пилит и стучит топорами, сколачивая кресты, на которых их же распинают за то, что посмели бунтовать. А кругом, по всем дорогам, **распятая толпа**.



13. И вдруг кто-то (опять кто-то!) решил, что необходима война, чтобы кому-то что-то доказать. И вот бросились сверху с помоста опять на людей штурмовики с патриотическими лозунгами — «За Рим!». Стали хватать народ и напяливать людям на головы железные каски, и совать в руки оружие. Но народ не хочет этого, старается удрать. И стали сгонять людей в одно большое стадо. **Это мобилизованная толпа.**

14. Началась муштра. Дрессируют людей, превращают в машину для убийства, перемонтируют их, вынимают из голов сознание и вставляют запрограммированные устройства, реагирующие только на определенные сигналы: «Кру-у-гом!», «Бе-е-гом!», «Ша-а-гом!» и т.п. И вот постепенно появляется порядок, строй, неестественный для человека шаг, неестественный разговор, неестественные взаимоотношения. Это уже вымуштрованная **толпа новобранцев.**

15. Затем их уводят, а матери и сестры, невесты и жены провожают их и плачут. Это **провожающая толпа.**

16. И грянул бой-мясорубка. Люди-роботы убивают себе подобных. Режут, стреляют, ослепляют, душат, давят, рвут на части, отрывают части тела, вспарывают животы, оглушают, насилуют, сжигают, четвертуют — руками, зубами, машинами, орудиями. Такого даже звери не способны совершить. Это **озверелая толпа, убивающая толпа.**

17. Бой окончен. Трусами людей покрылась страна. Женщины в черном бродят по дорогам. Ищут своих убитых. Оплакивают своих и чужих. **Оплакивающая толпа.**

18. Но появляются новые политики, которые выкрикивают все те же старые лозунги. А народ стоит вне помоста и уже ни на кого не смотрит. У людей вынули душу. Они только разводят руками и механически, по привычке повторяют: «Слава, слава, слава...». Это окончательно **растерянная толпа народа, она безмолвствует.**

Внизу—толпа народа, а на помосте —политиканы, которые борются за власть. Оттуда, сверху, своими поступками они влияют на судьбы общества. Это **разыгрывается в спектакле.** Ничего от патетики, главное — страстная заинтересованность актеров проблемами, которые решаются на помосте. Не изображать героев, а создавать модели споров, заговоров, митингов, переворотов и т.п. — это главное в спектакле. И все это надо проделывать на уровне современного театрального мастерства. Надо выяснить **взаимоотношения народа и политиканов.** Это любопытно.

ЭКСПЛИКАЦИЯ (РАЗРАБОТКА)

Итак, начинается рассказ.

№ 1. Событие первое. Уличное злословие.

Стоит большая толпа. Молчит. Протянуты толстые канаты, чтобы люди не переходили границ. В руках у народа трещотки, но никто ими не трещит. Вооруженный солдат следит за порядком. Но никто порядка и не нарушает. Народ молчит, ему приказали ждать, он и ждет. Его привели, поставили, приказали ждать — вот он стоит и ждет. Кто-то сказал, что надо танцевать, — танцуют. Кто-то раздает цветы — берут цветы.

Флавий и Марулл проходят с венками в руках. Подлезают под канаты к толпе народа. С некоторыми раскланиваются, как со знакомыми. Становятся среди толпы и злословят. Тихо злословят, опасаются, чтобы их не поймали. Народ знает, что это провокация, не хочет их слушать. Отворачивается. Но провокаторы продолжают свое злобное дело, сплетничают о великом Цезаре. Делают свое дело даже

с некоторой смелостью. Знают, что многие думают так же, как и они, но не хотят попасть в нехорошую историю. Кто-то из народа острит в их адрес (кажется, это сапожник), дети, почувствовав ситуацию, начинают их поддразнивать. Трибуны выходят из себя и уже открыто ругают народ, который изменяет памяти великого Помпея. Главная задача здесь — «отравление», бессильная злоба, желчь. Трибуны говорят с цинизмом, прямолинейно.

№ 2. Подготовка к встрече

Перед выходом Цезаря вбегают воины с корзинами, наполненными розами. Они раздают цветы народу. Некоторые берут их с охотой, некоторым — суют насильно.

Вокруг появляется много воинов, народ стал организованнее, все приготовились к ритуалу.

№ 3. Проход Бога

Гремит музыка, вернее, это просто звуки литавр и труб. Где-то фоном — нечто вроде «фашистского марша». Народ начинает скандировать: «Слава Цезарю, слава Цезарю, слава Цезарю!!!».

Цезаря встречает грохот. Народ трещит в трещотки (надо стучать и за кулисами во все, что попало, чтобы все стучали, включая суфлершу и пожарников, начинать стучать надо раньше, еще до выхода Цезаря и его свиты).

Впереди, перед Цезарем, идут солдаты, сенаторы, жены сенаторов (ведь они все отправились на стадион, где должны состояться бега). Антоний — по правую руку, чуть сзади и слева — Каска. Он особенно внимателен к Цезарю. Несут знаки отличия (римские топоры, орлы и другие регалии; их должно быть очень много; надо сделать их из настоящей латуни, железа, бронзы, чтобы не было ощущения бутафории; надо посмотреть фрески Помпея). Народ заволновался. Некоторые вытащили из-под одежды свои анонимки, заявления, жалобы, кто-то кричит, старается пробиться к Цезарю. Сыплются, как дождь, красные розы (кровь), народ бросает их под ноги Цезарю, подбрасывает высоко вверх. (Надо дать каждому по пять или шесть роз, чтобы кидали их по очереди, по одной, процесс должен продолжаться долго.)

Октавий и Лепид — тоже в свите Цезаря, Сам Цезарь — на высоких красных каблуках.

Как только Цезарь поднял руку, **завопил Каска** (именно **завопил**), и сейчас же наступила тишина. Страшная тишина. Грохот перед этим только подчеркнет ее. Цезарь в хорошем расположении духа. Говорит очень тихо, еле слышно. Даже слишком тихо, небрежно, чуть улыбаясь. То, что он говорит насчет ритуала во время бега, не очень-то важно. А это неважное окружающие

воспринимают как нечто очень важное. Все запоминают его слова, как нечто гениальное. Кто-то записывает. Все присутствующие напряженно и блаженно слушают то, что так небрежно произносит Цезарь. Каждый старается выразить ему свою безграничную преданность. Это от страха и, конечно, от любви. Многие любили Цезаря. Он был незаурядной личностью. От него всегда ждали чего-то необычного, важного. Верили в него, как в Бога. Иногда со страхом думали: а что будет, если он умрет, что будет с людьми, — и молились, чтобы этого не случилось.



Цезарь говорит, но ни на кого не смотрит, его взгляд устремлен куда-то вдаль, он как будто немного утомлен. Он Бог, делает великое дело!

Бруту не очень нравится весь этот шум, поднятый вокруг Цезаря. По всем правилам, он должен идти где-то возле Цезаря, но он незаметно отстал и старается не оказаться в центре поставленного Антонием торжественного ритуала.

Он не понимает, для чего Цезарю вся эта шумная возня вокруг него. Для чего такому талантливому человеку, каким является Цезарь, необходимы эти ритуалы и поклонение. Разве он не знает, что все это рождает среди его врагов лишние, никому не нужные разговоры и пересуды? Вызывает озлобление. А вдруг, поверив во все это лицемерие, он уже не видит того, что вокруг него творится? А вдруг он соорудил вокруг себя стеклянный замок и кроме своей персоны уже ничего увидеть не в силах? Брут раздосадован, он хочет незаметно ускользнуть от взглядов и остаться в стороне. Он очень любит и ценит Цезаря, но иногда не в силах переносить его слабости.

Брут сейчас вне политики. Изучает Платона, стоиков. Немного пишет сам. В особенности, с увлечением пишет он историю изгнания царя Тарквиния из Рима. Брут занимается науками, его вилла возле Рима, скорее, напоминает дом ученого, чем политика. Он любит искусство, понимает его. Сейчас живет не политическими вопросами, хотя и внимательно следит за всем, что происходит в государстве. Источник трагедии Брута заключен как раз в том, что он отчужден от современных для его общества идей. Брут романтичен и наивен в своих республиканских мечтах. Он отошел от политики, но «кто-то» не оставляет его в покое. Вот и сейчас, во время шествия Цезаря, кто-то подсунул ему анонимку, а он, желая прочесть ее, немного отстал.

№ 4. Истерика Прорицателя

Цезарь, отдав необходимые распоряжения, вновь начинает шествие, и опять — грохот литавр, крики народа, дождь цветов. Но в это время послышался чей-то резкий голос: «Цезарь!». Один раз, второй. Цезарь обратил на голос внимание. Остановился. В чем дело? Каска опять свехуслужливо заорал на толпу. Все стихло.

Прорицатель. Толстый, лысый, с короткими руками. Сидит себе на приступочке и сосредоточенно ест каштаны. Говорит лукаво, даже не глядя на Цезаря, сидит спиной к процессии. Бормочет себе под нос: «Ид марта берегись!», — без остановки, много-много раз. Словно мурлыча, совсем негромко. Цезарь опешил. В первый раз конкретно взглянул на кого-то. Даже пошутил. Сам подошел к Прорицателю. Нагнулся, переспросил. Вся громадная толпа сосредоточенно старается не упустить ни одной подробности. Стража насторожилась. Прорицатель продолжает себе под нос повторять одно и то же: «Ид марта берегись!».

Цезарь отвернулся и зашагал мимо, к стадиону. Литавры вновь загрохотали. А Прорицатель как-то неестественно заерзал на месте, его шепот постепенно перешел в крик, в истерику, как будто он хотел докричаться до сердца Цезаря. Но ничего не вышло.

Ему стало дурно, и солдаты оттащили его в сторону, где он и продолжал причитать и плакать. Народ, выполнив свои обязанности, постепенно стал расходиться. Кто-то еще немного постоял возле припадного, поглазел и побежал по своим делам. Многие пошли на стадион.

№ 5. Шум прошел. На улице тишина

На площади почти никого не осталось. Брут, читающий анонимку, и Кассий, наблюдающий за ним. Порция с Люцием одними из последних отправились к стадиону. Порция так же, как Брут, не выносит всех этих парадных ритуалов, но

так как Брут отстал, она вынуждена последовать за шествием, чтобы не вызвать лишних разговоров и сплетен.

№ 6. Охота на Брута

Это событие строится из шести эпизодов.

1. Пристройка. Давно не виделись. Почему ты на меня обижен?
2. Галантный разговор, так просто, уличная болтовня.
3. Кассий злословит, а Брут хочет отделаться от разговора.
4. Кассий заставил его слушать себя. Брут молча слушает.
5. Кассий агитирует Брута, призывает его «проснуться». Брут молчит, но уже видно, что нервничает.
6. Брут ушел от ответа. Сделал вид, что воспринял все сказанное как обычный «салонный» разговор, пикантную сплетню. Кассия такое поведение Брута привело в бешенство, но он старается сдерживать себя.

Основная задача. Кассий пытается поймать Брута в сети заговора, а Брут, прекрасно понимая, о чем речь, желает ускользнуть от ответа, от серьезного разговора. Он не очень-то доверяет этому Кассию. Он не любит его, так как часто замечал за его патриотической деятельностью личный интерес и выгоду. Это всегда было связано с приобретением чего-то или с выгодным назначением куда-то. Он не очень доверяет темпераментному возмущению Кассия, вызванному поведением и делами Цезаря. В такие минуты он еще сильнее начинает любить Цезаря. Внутренне спорит с ним, пытается оправдать его поступки. Но иногда, когда хитрец и прекрасный политик Кассий касается его предка, Брут все же невольно подпадает под влияние этого сенатора, и его возмущение волнует Брута.

Начиная с эпизода № 4, декорация меняется, почти незаметно. Брут с Кассием оказываются в таверне, где никто не мешает им тихо беседовать, они делают вид, что зашли выпить по кубку вина. Стол, табуреты, тяжелые кубки. Рабыни, принесшие вино. И **гром**.

Да, гром неожиданно ударил с небес. Сверкнула молния, полил сильный дождь.

Пробег народа со стадиона

Дождь полил, как из ведра. Со стадиона с веселыми криками побежал народ. Укрывают головы, кто чем может, прячутся под деревья, в подъезды. Мальчики с удовольствием переносят молодых девочек через потоки воды, разлившиеся по улицам города. Бегут вперемешку: народ, ремесленники, рабы, сенаторы, солдаты, патрицианки и гетеры — все одной демократичной толпой. Под дождем все всегда становятся равными — и министры, и простые торговцы.

Где-то пронесли рабы с носилками Цезаря и Кальпурнии. Отсюда, из таверны, этого не видно. Слышен только шум труб и литавр.

Брут заметил среди бегущих Каску и позвал его. Каска обрадовался возможности спрятаться от дождя и забежал в таверну. За ним устремился Марулл.



№ 4. Каска сплетничает*

Как только Каска и Марулл вбежали в таверну и заказали вина, вновь **ударил гром**. Каска перепугался не на шутку, Брут усадил его за стол и стал с интересом расспрашивать, что произошло на стадионе. Это обсуждение горячей сплетни. Пересуды, шепоты, торжество из-за того, что слабость проявил не ты, а кто-то другой, от того, что противник что-то проиграл, что-то сделал не так. Они испытывают счастье от этого сладкого злословия. Каска и Марулл, захлебываясь, перебивая друг друга, рассказывают о глупостях, которые наделал на стадионе Цезарь. Визжат от удовольствия, но все очень тихо, почти на ухо своим собеседникам. Сплетня и желчные рассказы Каски вызывают возмущение Брута, но все же волнуют его по сути. И для чего Цезарь разыгрывает эти комедии? Неужели он действительно решил стать императором, неужели хочет поправить законы демократии и надеть корону? Это его очень волнует, но ему трудно находиться в обществе этого хама Каски. Его интеллигентная природа противится тому, что он и эти нечистоплотные люди, какими он считает Каску и Маруллу, участвуют в одном деле. Брут не любит Каску, не переваривает его. Брут вообще не переносит хамства, он аристократ с головы до пят.

Он всем своим поведением хочет показать, что на него они могут не рассчитывать, несколько демонстративно прощается со всеми и уходит. Только перед самым выходом из таверны он останавливается, подзывает Кассия и обещает подумать над проблемами, о которых они беседовали. Приглашает его придти к нему домой. **Новый удар грома**, еще громче и сильнее прежнего.

Все эти разговоры очень взволновали Брута, и он ушел домой, так и не дождавшись Порции, которая где-то задержалась, спрятавшись от дождя.

Самое главное в сцене «Таверна» — найти верный тон разговора, который очень сильно должен напоминать современные кулуарные разговоры, и абсолютно исключить приподнятость шекспировского стиха. Сейчас так читать нельзя, как это делали десять лет тому назад. Поведение и манера разговора сенаторов должна быть верным проводником в наше сегодняшнее время. Зрители должны увидеть не каких-то исторических героев, а наших современников, себя самих во время сплетен, кулуарных обсуждений и политических разговоров. Если этого не освоят актеры, пропадет весь эффект, так как без этого сегодня нельзя играть Шекспира.

Вот Каска сплетничает о Цезаре, покраснел от удовольствия. Жестикулирует и «переживает» прямо перед самым лицом Брута. Лезет прямо в ухо Кассию и Бруту. Гадость какая-то! Брут грустен. Ему больно. Ему противно злословие Каски и то, что приходится сидеть в обществе этого подонка Маруллы. Кассия больше заботит точность информации о событиях, которые произошли на стадионе. Для него все это очень важно. Марулл, как неприкаянный, все время бегаёт от стола к дверям таверны и обратно. Подхалимничает перед сенаторами. Хочет влезть в их общество, стать среди них своим.

Проход сумасшедшей

Здесь можно, чтобы на улице случилось какое-то странное событие. Плутарх описывает, что в эти дни всякие чудеса и небывалые дела творились на улицах Рима. Можно, например, сочинить проход умалишенной женщины, босой и несчастной (как та армянка, что ходит по тбилисским дворам и поет высоким голосом. Говорят, она окончила консерваторию на «отлично», но потом сошла с ума). Придумать ей песню-стон, танец. Она зашла в таверну, пугает Кассия и Каску. Для нее надо сделать сцену, используя текст Каски о том, что в Риме в после-

* Здесь нумерация «событий» у М.Т. нарушена, но мы решили оставить все как есть. В конце концов, сути экспликации это не меняет.

днее время происходят всякие страшные знамения. И об этом все в городе со страхом говорят. Ее сумасшедший бред. Она забрела от дождя в таверну.

№ 5. Нападение на Каску

Брут ушел. Каску надо брать другими средствами. Каска — подонок, трус. Каска — всегда на стороне силы. Поэтому с ним Кассий избирает для агитации совсем другой путь, чем с Брутом. Кассий пугает Каску силой, обвиняет его, называет трусом, чуть ли не изменником родины. В своей ненависти и бешенстве против Цезаря он обвиняет римлян, ругает их, но обращается к Каске.

Это нападение. Каска растерян, перепуган, сбит с толку. Поднял сразу обе руки вверх, хотя до конца не убежден, правильно ли поступает, доверяясь Кассию. Но Кассий не дает ему опомниться, действует напористо, убежденно, пугая Каску тем, что потом, когда все будет кончено, он, Каска, может остаться не у дел.

№ 6. Начало заговора

На дворе уже ночь. На улице зябко. И хотя дождь уже прошел, на улице мало людей. Тем более настороженно встречает Каска вошедшего в таверну Цинну. Кто знает, а вдруг он потом донесет, что видел его в таверне вместе с Кассием? Кто может поручиться за людей в этой сложной обстановке? Но Кассий, наоборот, старается использовать встречу, чтобы положить начало заговору. Он знакомит их как сообщников в одном общем деле. Главное сейчас — завоевать сердце и убеждения Брута, и тогда заговор готов. Наконец желанное близится. Наконец республика освободится от Цезаря, наконец они отомстят за погрязшие демократические свободы. И наконец он, Кассий, освободится от вечной зависти ко всем делам этого гения! Цинна уже действует, хотя и с осторожностью. Один Каска колеблется. Он трус, сразу скис, ему стало страшно: а вдруг ничего не выйдет. Это же не просто — убить Цезаря! Поэтому Каска ставит условие: если только Кассий привлечет Брута, тогда он согласится, а не то...

Все это очень бурно, но соблюдая конспирацию. Эта сцена — «Шабаш ведьм». Тихо шепчутся в дрянной таверне взволнованные, нервные, злословящие люди. Объединенные желанием уничтожить сильного, они убеждают себя, что это необходимо бедному, страдающему под игом цезаризма народу. Только ради него и Рима! Они, сидящие сейчас в темном римском подвале-таверне, считают себя обязанными идти на подвиг во имя родины, во имя демократии, во имя народа.

Переход на сад Брута

Надо все время подчеркивать, что мы на сцене, играем спектакль в спектакле. Поэтому рабочие сцены, уже переодетые в римский плебс, на этом переходе убирают таверну после очередных посетителей. Помогают опустить с колосников кипарисы, уносят стол и табуреты и ставят скамью в саду Брута.

А Брут, как бы не замечая их, уже бродит в ночном саду, исполненный сомнений и тяжелых дум.

Слуги, убрав все, что им полагается, отправляются на покой, каждый к своей жене, к своим детям, к своим заботам. Сошли с помоста люди, шмыгнули в свои норы-квартиры. Кто-то очень тихо поет любовную песенку, где-то стелют постель, баюкают детей.

Наступает ночь, а где-то против всех этих уставших людей какие-то другие люди плетут заговор.

№ 7. Ночные кошмары Брута

Ночь, когда ты остаешься один и вдруг начинаешь чувственно ощущать все то, что знал теоретически: что ты живешь на планете Земля, что существуют

другие галактики, звезды, Вселенная, мироздание, что сейчас на всей земле царят спокойствие и порядок, и можно подумать, порассуждать, все взвесить и что-то решить. Хорошо человеку в такие минуты, если проблемы, которые его волнуют, обыкновенны. А когда надо решить «Быть или не быть?..»

Дом Брута — это дом великого донкихота. Здесь книги, скульптурные портреты предков, музыкальные инструменты, диковинное старинное оружие, макет Птолемеевой системы мироздания, сделанный из бронзы искусным мастером. Вечность мироздания — и Брут, который пытается вычитать из старинных философских книг, как надо поступать в жизни.

Брут сидит на скамье в саду. Чуть слышно перебирает пальцами струны лютни. О чем-то думает. Как это «о чем-то»? Он точно знает о чем. Цезарь или республика? Убить Цезаря? Но можно ли этим вернуть романтическую республику предков? Не ошибка ли это?

Брут встает и, несмотря на поздний час, бродит по притихшему саду, по парку. На ступенях, ведущих в дом, заснул в ожидании его Люций. Монолог Брута. Он убеждает себя, что убийство — необходимая акция. Но для этого он должен быть уверен, что не обманется и не обманет других. Он должен быть уверен, что это нужно Риму, обществу, республике, о которой он мечтает. Само убийство ему противно. Он спорит сам с собой, страдает, ищет ответа. Пытается оправдать Цезаря. Найти оправдывающие его факты, аргументы. Он блуждает в потемках, страдает, он никак не может решиться на убийство. Это противно его природе. Нет и еще раз нет! Это ничего не изменит!

Музыка. Эта вечность, мироздание, ночь, и среди этого покоя — смятение Брута. Он, хороший человек, чуть-чуть наивный и немного смешной, мучается в собственном мире идей и страстей. О, этот благородный Брут!

№ 8. Анонимка. «Рим зовет, Родина зовет!»

Проснулся Люций. Пошел за свечой и вдруг на подоконнике нашел записку. Подал Бруту. Тот схватил анонимку. То же, что и сегодня на площади, во время шествия Цезаря. Читает письмо с иронией, издевается над тем, кто трудился над его сочинением. Но потом вдруг откуда-то изнутри появилось желание дать Риму клятву верности. Он идет к скульптурному портрету предка и, облокотившись на его пьедестал, мысленно дает ему клятву: клянусь, все свои силы и жизнь я отдам Риму!

Какой-то странный длинный звук. Как будто со стоном, с небес вниз полетела чья-то звезда. Может быть, это звезда самого Цезаря?

В этом спектакле нет музыки, скорее, только шумы, но они не должны быть иллюстрацией жизненных шумов.

Стучат.

№ 9. Брут встречает заговорщиков, чтобы им отказать

Брут хватается лютню и начинает ее настраивать, медленно, основательно, как будто сейчас это для него самое важное, как будто только из-за этого оставил он теплую постель Порции и вышел, полуодетый, в прохладный после дождя сад. Возле ворот стучат.

Кто это стучит? Неужели заговорщики? Сколько сейчас времени? Часа три ночи. Что за время для свиданий, что должно было случиться, чтобы нарушить покой Брута в такую рань. Три часа ночи — это фактически еще не утро и уже не ночь! Чего они рыщут по городу, как воры?

Послал Люция узнать, в чем дело. Разозлился, бросил лютню и взвыл, проклиная себя за то, что посмел думать об убийстве. Это его твердое решение — отказаться от участия в заговоре. Ему противно иметь что-то общее с этим нече-

ственным делом. Он сердится на себя даже за то, что подумал об этом мерзком деле.

№ 10. Собственно заговор

Издали появились, словно из тумана, темные силуэты заговорщиков. Стоят молча. Никто не шелохнется. Ждет и Брут. Всем своим видом показывая, что не понимает причины прихода этих людей. Он не груб, наоборот, изысканно вежлив, но холоден и официален. «Зачем пришли?», — спрашивает он. Он уже овладел собой и готов отказаться от участия в заговоре. Кассий сразу понял это. Бросается к Бруту и просит его отойти в сторону, чтобы сообщить нечто очень важное. Вероятно, он сообщает Бруту, что решено объявить Цезаря императором. У Шекспира об этом ничего не сказано, но, вероятнее всего, это так и должно быть. Иначе, почему же Брут, решившись отказать заговорщикам, сейчас же согласился? Вероятно, должна была быть очень веская причина.

Но пока Кассий и Брут отошли в сторону от остальных заговорщиков. Из окна дома, привлеченная шумом, выглянула Порция. Она старается понять, что творится в ее доме.

Эпизод «Очередная грызня»

Впереди — фигуры заговорщиков, головы которых прикрыты черными тогами. Вообще, если бы можно было придумать костюмы более современные, было бы лучше, но я боюсь, что это может произвести впечатление «модности», а это само по себе плохо.

Оставшиеся заговорщики тихо разговаривают о восходе солнца. Они разговаривают так, что, кажется, вот-вот бросятся друг на друга с мечами. Такой хамский, безудержно хамский спор. Ощущение, что они ненавидят друг друга.

Вышла из дома Порция. Ее сопровождает Люций. Она прячется за деревьями, хочет понять, что случилось.

Заговор

Быстрыми шагами к заговорщикам приближается Брут. Он торжествен и взволнован. Он подходит близко к сенаторам и фактически подает им знак, что согласен принять участие в заговоре. Заговорщики в восторге. Теперь все в порядке, теперь никто не назовет их убийцами: с ними благородный Брут!

Потом они сразу начинают, перебивая друг друга, обсуждать подробности будущей «операции», не слишком обращая внимание на хозяина дома. Но он не согласен на это. Брут входит в круг столпившихся заговорщиков и фактически начинает дирижировать обсуждением. Он явно против тех методов, на которых настаивает Кассий и другие. В этом эпизоде больше всего проявляется его романтическое отношение к событиям, больше всего видно его донкихотство в этом сугубо политическом деле. Брут все же верит, что мир устроен красиво и что в этом мире живут бескорыстные люди, которые ради идеи могут пожертвовать личным, даже самой жизнью, пойти на все во имя демократии. Он верит, что все заговорщики только так должны относиться к заговору. Фактически, при решении всех вопросов он ставит свои очень твердые условия. Кассий требует, чтобы заговорщики дали клятву верности (их обносят чашей, где человеческая кровь смешана с вином. Все капают в чашу по капле крови, а затем пьют). Брут против этого. Не надо клясть. Разве мы не доверяем друг другу, для чего клясться? Не надо убивать Антония — мы же стремимся не к убийствам, а к справедливости. Мы должны убить не Цезаря, а принести этого талантливейшего человека, которого любим, в жертву высшим принципам, идеям демократического Рима. Если вы будете делать по-своему, то я вас брошу. Брут тут явно ставит условия.

Он доказывает заговорщикам свою точку зрения и хочет, чтобы ей подчинились. Он объясняет, убеждает, требует.

Кассий пытается спорить с ним, но чувствует, что это может привести к отказу Брута принять участие в заговоре. Он очень недоволен тем, что фактически Брут вместо него становится истинным руководителем и вдохновителем заговора, а ему придется смириться и отступить. Требоний и Деций советуют ему не спорить с Брутом, намекая, что потом, когда будет вырвано согласие Брута, можно будет и не спрашивать его, а делать то, что понадобится для дела. Все подчиняются Бруту. Эпизод кончается патетическим воззванием Кассия. Он делает это для того, чтобы хоть как-то восстановить свой поправленный авторитет среди заговорщиков.

Брут провожает их до самых ворот, как дорогих его сердцу гостей, вместе с которыми он идет на благородный бой за чистоту республиканских идей.

Эпизод «Раскаяние»

С таким ощущением возвращается Брут к скамье. Тяжелое раскаяние овладело им, страх перед неизбежным.

«Так значит, он должен умереть?» — переспрашивает он сам себя. Этой реплики у Шекспира нет. Ее надо перенести из начала сцены, взять из монолога Брута.

№ 11. Тревога Порции

Как тень, появляется возле Брута Порция. Она застала его врасплох. Почему она встала с постели? Порция прильнула к мужу. Шепотом умоляет сказать ей правду. Что это были за люди, которые прятали свои лица? И потом, почему они пришли так поздно ночью?

Когда мы читаем у Шекспира про ночной визит заговорщиков к Бруту, мы почему-то не принимаем во внимание очень важное обстоятельство: около десятка неизвестных постучались в три часа ночи к вам в дом. Что бы вы стали делать, как бы вы стали вести себя? В спектакле мы никогда не учитываем, как бы повели себя сами в тех же обстоятельствах, если бы то же самое произошло в жизни. Вероятно, в жизни это посещение вызвало бы очень сильное волнение домочадцев Брута.

Тысячи вопросов возникают в голове и душе Порции.

Эпизод «Семейная ссора»

Порция, не получив ответа, обиделась, возмутилась. Она отходит от Брута, бранится, требует, чтобы с ней считались. Брут терпеливо выслушивает ее, но она сейчас мешает ему сосредоточиться на содеянном. Он старается уйти от ответа.

Эпизод «Плач Порции»

Наконец, она не выдержала. Ей стало просто по-человечески страшно. Она чувствует, что на их счастливый дом и семью надвигается несчастье, она должна помешать этому! Она требует по-женски, со слезами. Сперва плач ее обидный, злой, а потом беспомощный и подетски бессильный.

Это задело Брута, он обнял любимую супругу.

Эпизод «Семейная идиллия. Брут успокаивает»

Лаской, теплым словом, признанием в любви и высочайшим уважением Брут понемногу успокаивает Порцию. Она уже улыбается, шутит, шуткой выключивает секрет. Брут, хотя ему и трудно это сделать, вероятно, под конец сдался бы и признался Порции в заговоре, но....

Эпизод «Тревога»

Брут не успел сделать признания, Порции все стало ясно и без него. В ворота (а уже, вероятно, четыре часа утра, светает) кто-то стучит. Все насторожились. Что случилось? Кого это черт принес в такую рань? Люций полусонно поплелся к воротам. Супруг пошел вслед за ним. Легарий! Порции все стало ясно. Только такой ненавистник Цезаря, каким был Легарий, мог придти в такую рань. Порция вскрикнула и убежала в дом, чтобы пришедший сенатор не застал ее.

№ 12. Брут начинает борьбу

Брут несколько торжественно встречает Легария, своего давнишнего друга, помпейца с головы до пят, ненавистника Цезаря и противника всех его реформ. Они часто вдвоем сидели у Брута, вспоминали старые добрые времена и мечтали о том, что когда-нибудь смогут реализовать свои мечты о настоящей демократии.

Брут в этот ранний час встречает друга взволнованный и настороженный. Легарий, в полном смысле, в истерике. Его подняли с постели, он сильно болен. Лихорадка измучила старого сенатора. Но, несмотря на температуру, он все же пришел, едва заслышав о начале выполнения священной миссии своей жизни. «Веди меня, отпрыск великого рода!», — умоляет он Брута. Они оба взволнованы. Легарий, не стесняясь, громко выражает свои чувства, теряет всякую осторожность.

Финал первого акта

Утро, крики взволнованного Легария разбудили слуг. Они с удивлением смотрят на дом своего господина, в котором скрылись сенаторы. Что случилось? Народ ничего не понимает, но сердце сжимается от предчувствия беды. Так последней сценической многофигурной композицией слуг Брута, настороженного народа, кончается этот акт.

Очень важно для всего спектакля и, тем более, для первого акта: надо обязательно добиться от актеров выполнения всех задач очень современными средствами общения и поведения. Если не добиться «перевода» развивающихся в пьесе событий на язык современного поведения, на язык, который будет напоминать зрителю жизненные ситуации, с которыми он сам сталкивался, все пропало. Это есть суть этого спектакля, если добиться этого не удастся, можно считать, что спектакль не получился.

ВТОРОЙ АКТ

Эскиз разработки картины «У Цезаря».

1. «Лихорадка» Цезаря. Он дает задание Антонию убрать с его пути Кассия.
2. Истерика Кальпурнии. Она привела с собой ненормальную старуху-пророчицу.
3. Вошел жрец, принес ответ. Оценка Цезаря. Получил страшный удар в живот.
4. Истерика Цезаря. Ласка, мольба Кальпурнии.
5. Подхалимаж Деция. Цезарь согласился.
6. Приход сенаторов. Цезарь нервничает.
7. Одевание Цезаря. Превращение больного старого человека в великого.
8. Винопитие из чаши Иуды.
9. Повели на заклание.

Картина «Покои Цезаря»

Одно из помещений великолепного дворца Цезаря. Много вооруженных солдат. Это галлы. Они стоят на часах. Каждые пять минут они обязаны менять посты. Это происходит как раз на границе эпизодов.

Ночью бушевал ливень, сверкала молния, гремел гром. Было множество неприятных знамений. Люди напуганы. Как во время войны, люди все время искали приметы: хвостатые, кровавые кометы, надписи на небе, появлялись проповедники и предсказатели. Цезарь в домашней одежде. Совсем обыкновенный, больной и невзрачный. Он бредет по своим покоям и как будто бы рассуждает сам с собой, но обращает свои слова к Антонию, который следует за ним по пятам.

Это фактически задание Антония — обратить особое внимание на Кассия. Свою личную неприязнь к Кассию он хочет оправдать тем, что его деятельность якобы представляет опасность для общества. Личное превращается им всегда в общественное. Может быть, Цезарь дает Антонию задание уничтожить Кассия. Антоний не хочет этим заниматься, это вовсе не входит в его планы, а потому пытается отделаться от поручения. Цезарь прекрасно видит это. Он злится. Слова «Я ведь Цезарь, мне не страшно» — это каждый раз для оправдания своего волнения. Вот если бы я не был Цезарем, я бы знал, как надо поступить, я бы просто уничтожил этого проклятого Кассия. Но мне не страшно, а вот вам бы надо об этом подумать. А вообще он нехороший, он не патриот, этот Кассий.

Эпизод «Предсказание»

Цезарь позвал слугу. Полушутя, как будто бы шутки ради, посылает его к жрецам. Так, на всякий случай. Слуга ушел.

Эпизод с Кальпурнией

Кальпурния увидела во сне, что Цезаря зарезали. С криком проснулась. Кинулась к Цезарю, но не нашла его в постели. Перепуганная, набросила хитон и пошла искать своего повелителя. По дороге к ней подвели сумасшедшую, которая возбужденно предсказывает несчастье. Кальпурния от страха кричит, хватается сумасшедшую за руку, тащит за собой в поисках Цезаря. Она вбежала в покои, где находятся Цезарь с Антонием, силой втолкнула за собой сумасшедшую. Та завопила. Цезарь вздрогнул и гримасой приказал всем молчать. Кто посмел кричать вблизи самого Цезаря?!

Кальпурния взволнована, старается убедить Цезаря. Все предсказания сходятся на том, что сегодня ему надо опасаться выходить из дому. Для подтверждения своих слов она заставляет сумасшедшую повторить свое предсказание. Обе женщины взволнованы и перепуганы.

Цезарь испугался

Этого с ним никогда не бывало. Он резко оборвал вопли Кальпурнии и вне себя стал объяснять, что все это его не касается. Он разозлился, что ему кто-то что-то советует. Стоит, отчужденный, слушает, нервничает. Он вообще обижен на всех, обижен очень сильно. Никто не может или не хочет понять, как много он делает для всех, для Рима, для республики. Никто не хочет оценить его усилий и деяний. Завидуют его успехам, мешают, стараются скомпрометировать все его победы и нововведения. Неблагодарные свиньи, недостойные рабы. А еще эта Кальпурния со своими страхами и воплями!

Но, несмотря на незнакомое для него волнение, Цезарь говорит Антонию реплику «Трус много раз до смерти умирает» так, будто продолжает начатый в первом эпизоде разговор. Ведь каждая мысль Цезаря — это гениальное изречение. Во всяком случае, так привыкли считать окружающие. Гении часто изрекают об-

щеизвестные истины, но преподносят их так, будто открыли только сейчас. Цезарь говорит для истории. И один из слуг, стоящий немного поодаль, записывает каждое его слово. Поэтому Цезарю нельзя говорить как обыкновенному смертному, он должен выбирать выражения.

Эпизод «Предзнаменование жрецов»

Вбежал воин. Он должен передать Цезарю ответ жрецов. Он хорошо знает Цезаря и потому боится его гнева. Сказал. Побагровевший Цезарь, не сдержавшись, неожиданно сильным ударом в живот сбил воина с ног. Тот застонал, уполз прочь.

Волнение Цезаря возросло. Кальпурния, видя, что происходит с супругом, бросается к нему на медвежью шкуру, обнимает, старается лаской успокоить. Цезарь стал оправдываться. Что, мол, он с удовольствием бы остался, но остаться ему нельзя. Сам себя убеждает, что ему ничего не страшно.

Он обнял Кальпурнию за плечо, как будто без слов хочет сказать: «Спаси меня!». Он болен, его бьет озноб, но он старается побороть в себе эту обыкновенную человеческую слабость. Он обязан быть сильным, сильнее всех. Никто не должен знать, как ему сейчас тяжело.

Кальпурния старается уговорить его остаться дома. И он, как будто бы сжалившись над женой, благосклонно соглашается: «Ну ладно, я останусь!». Он очень рад. Лишь бы Антоний тоже хотел этого. Цезарь решает тут же послать Антония к сенаторам с приказом не ждать его сегодня в сенат. Антоний бросился к выходу, но...

Как ведут себя гении? Может быть, как обыкновенные люди, а окружающие любой их поступок трактуют, как необыкновенный.

Эпизод «Деций лаской и любовью обводит великого Цезаря вокруг пальца»

Что здесь надо играть? Надо оставить все в покое и начать искать природу преклонения и влюбленности в великого человека.

Надо найти, как смотрит Деций на Цезаря, как относится он к нему. Это влюбленность, истинное преклонение, истинное уважение и стремление сделать максимум приятного великому человеку. Между прочим, они родственники. Это ни в коем случае не должно быть похоже на примитивное раболепство, **это великая любовь**.

Не надо забывать, что Цезарь, и вправду, обыкновенный **гений**.

«Спасенный» Кальпурнией Цезарь, вздохнув, сел в кресло, надулся. Ему обидно, что Деций пришел так не вовремя. Он не злится (как по тексту) — он вещает. Но произносит слова, очень недовольный сенатом, обиженный им.

Кальпурния насторожилась, ей почему-то кажется, что сегодня с утра все идет не так, как нужно. И к Цезарю, ее великому супругу, нет достойного уважения и преклонения. Она насторожена и вызывающе ведет себя по отношению к родственнику Децию.

Деций предает Цезаря, уговаривает его идти на заседание сената, для того, чтобы нанести ему удар в спину. Но делает это настолько правдиво, убедительно, естественно, что зритель убежден: Деций говорит правду. Вот почему главное для исполнителя Деция — изучить природу влюбленности и преклонения. Искренность здесь — главное, и сам Деций в данный момент убежден в своей искренности.

Цезарь ошибся, вероятно, потому, что, несмотря на подозрительность, поверил, что большинство его любит и уважает и — самое главное — что он им еще нужен. Вот здесь и ошибка!

Хотя где-то в каком-то уголке своего сердца Цезарь чувствует, что сегодняшнее утро все же необыкновенное. Что-то должно случиться! Но, может быть, это «что-то» — возложение на его голову венца, может быть, именно сегодня случится то, о чем он давно мечтал?

Тщеславие притупило его необычайную бдительность и чувство осторожности. В этом ему не было равных.

№ 16. «Одевание Цезаря»

А если посмотреть на следующее событие глазами Антония, который «сплетню» Деция принял за правду?

То, что рано утром к Цезарю пришел Деций, не очень удивило Антония, так как последний часто навещал этот дом. Но то, что в покоях появился Брут, а за ним Кассий, даже Легарий, Метелла и все остальные сенаторы, насторожило его. Что могло случиться? Деций принес весть о решении сенаторов преподнести Цезарю венец. Сенаторы, чтобы выразить ему свою признательность, пришли проводить его в сенат. Это особое подчеркивание их отношения к великому Цезарю. Но почему Антонию трудно поверить, что Кассий может радоваться этому факту, почему он не поверил в искренность их решения? Уж очень это не похоже на его отношение к Цезарю. Антоний ведь знает, кто о ком что думает и кто к кому как относится. И почему все это происходит без него? Почему — без него?! Все эти мысли мешаются в голове у Антония. Но он видит, с какой любовью сенаторы приветствуют своего Цезаря. Он не может поймать ни одного подозрительного взгляда или движения.

Сенаторы входят, приветствуют Цезаря, приветствуют его супругу, Антонию. В это время, по приказу Цезаря, слуги приносят его одежды. Сенаторы бросаются к этим одежам, вырывая их друг у друга из рук, и начинают с любовью и удовольствием одевать Цезаря.

И вот перед ними происходит метаморфоза: был больной, раздраженный, небольшого роста человек со своими человеческими страстями, волнениями, и вдруг все это исчезло, — обыкновенное человеческое прикрыли пурпуром и регалиями, и перед сенаторами оказался великий полководец, великий дипломат и хитрец, гений истории — Цезарь.

Как только его одели, зазвучали трубы. Один, другой, третий раз. Все стало официально, приподнято и недосягаемо. И вокруг него — улыбки, улыбки, с любовью смотрящие глаза. Глаза сладкие, лживые, отвратные, продажные. И **улыбки, улыбки, улыбки**. Это улыбки убийц. Бог и улыбки. Улыбки стыдливые, похотливые, хитроватые, черт знает, какие!

И Брут со своим интеллигентским дон-кихотством свершает свое священное дело и в то же время страдает. Он как в храме перед жертвоприношением. Как Авраам перед закланием сына. (Между прочим, есть такая историческая версия, будто бы Брут был незаконным сыном Цезаря.)

Кальпурния, вся как автомат, который чувствует в воздухе грозу, нервничает, не может успокоиться. Пытается остановить Цезаря, не дать ему идти в сенат, но разве теперь это остановишь? Видимо, сам Цезарь этого уже сделать не в силах.

И они уводят великого Цезаря на заклание ради республики.

Эпизод «Кальпурния осталась одна»

Кальпурния еще держит чашу, из которой поила супруга вином. Идет к окну и следит за уходящими сенаторами. Она смотрит на удаляющегося Цезаря и почему-то думает, что больше никогда его не увидит. Почему же она не кричит? Почему не поднимает шума, почему не пытается спасти мужа? Потому, что все пере-

живания и подозрения — где-то на уровне подсознания, в ощущениях, неясных предчувствиях, а в реальности — радость, величие. Цезаря ведут короновать! Это ли не мечта каждой женщины, тем более, женщины типа Кальпурнии.

Ей вдруг сделалось холодно, ее словно охватил озноб. Как раньше бывало во время малярии. Да она почти не одета. Как была в постели, так и сорвалась бегом к Цезарю, чтобы не отпустить его в сенат. Но ничего не получилось. Цезаря все же увели.

Форум. Площадь перед портиком Помпея

Толпы народа расхаживают по форуму. Древние описывают, что плебс, римские ремесленники, очень любили бродить по форуму, сплетничать о политике, обсуждать последние события в мире.

Здесь надо вспомнить описания дня, когда в Далласе убили президента Америки Джона Кеннеди. Все улицы были запружены народом, бегали полицейские, некоторые из тех, кто хотел обратиться к президенту, нервничали.

У многих свернутые прошения, свитки спрятаны за пазухой. Но все ходят небольшими группками, поодаль друг от друга, чтобы не выдать своих просьб, чтобы об этом не узнали другие. Все что-то хотят строить, судятся друг с другом, добиваются повышения жалования, пенсии. Все также, как было всегда и везде.

Вероятно, так же, как и в древнем Риме, в день убийства какой-нибудь американский учитель греческого, а может быть, русского языка, в последний раз перечитывал свое прошение, чтобы предупредить Президента о том, что против него готовится покушение. Артемидор нервничает, считает свою миссию очень важной, готовится к великому поступку своей жизни. Он должен спасти великого Цезаря, он цезарист до мозга костей.

Эпизод «Встреча Прорицателя и Порции»

На площади появляются торжественно одетая Порция и Люций. Порция взволнована, хотя и пытается скрыть это. Она ищет глазами Брута. Она понимает, что должно произойти, и хочет, на всякий случай, быть где-нибудь рядом с ним.

Бродит по площади **Прорицатель**. Сегодня Мартовские иды.

Он нервничает, все его тело возбуждено, нервы взвинчены. Сегодня он комок нервов, ушедший мыслями в себя.

И вот они встретились: **Порция и Прорицатель**.

Сразу «увидели» секреты друг друга, сразу «прочли», что творится в душе у обоих. Это две враждующие стороны, это два лагеря.

Небольшой диалог, который полон намеков, окончательно вывел Порцию из равновесия. У нее началась истерика, хотя она всеми силами и пытается ее скрыть. Поэтому срывает свое волнение на бедном Люции.

Народ очень чувствителен к политическим переменам, потому что эти перемены всегда отражаются на их повседневной жизни. Может быть, многие и недовольны правлением Цезаря, но никто не знает, будет ли лучше при ком-то другом. Разве народу не все равно, кто будет сидеть во главе, Помпей, или Цезарь, или кто-то еще? Все равно, но народ всегда волнуется, как бы не стало хуже. Среди народа снуют, шныряют сотни сплетников, злопыхателей, болтунов. Они создают мнение, настроение, разжигают страсти. Ничего точно не зная, они будоражат толпу, а несчастная толпа слушает всех подряд, потому что боится попасть впросак и проиграть. Пусть все остается, как есть. Может быть, этот Цезарь и не очень хорош, но другой может быть еще хуже. Лучше с ним не портить отношений, лучше подать ему петицию, просьбу, донос, анонимку.

№ 18. «Попытка народа спасти Цезаря»

Появилась процессия сенаторов. Все очень торжественно, но в то же время по-деловому. Цезаря, вероятнее всего, несут на носилках (этих древних лимузинах), но для спектакля, по-моему, будет лучше, чтобы он шел пешком, вместе с остальными сенаторами.

Вперед вышел Артемидор, но его сразу затолкали и отодвинули от сенаторов. Цезарь, увидев Прорицателя, остановился возле него. Он любил похвастаться своей силой и волей. Вот и сейчас он хвастает перед Прорицателем. Мол, иды марта настали, а ничего плохого не случилось. Говорит он это шутя. Цезарь острит, и поэтому все окружающие реагируют на это дружным смехом. Он снимает страшное напряжение, которое овладело всеми.

Цезарь пошел дальше, и вот тут-то совершил Артемидор, учитель греческого языка и литературы, главное деяние своей жизни — попытался предотвратить убийство великого государственного деятеля. Артемидор бросился в толпу, стал расталкивать всех вокруг себя и пробиваться к Цезарю.

На ходу выкрикивая свою просьбу, чтобы Цезарь прочел его письмо. Сенаторы сразу сообразили, что это письмо ничего хорошего им не принесет. Всеми силами они постарались оттеснить Артемидора подальше от Цезаря. Если бы он прочел его! А что было бы, если бы прочел? Еще неизвестно, чем бы все это кончилось.

Артемидора подвело еще и то, что, когда он бросился спасать Цезаря, вся толпа, до этого группами бродившая по форуму, окружила Цезаря и стала совать ему в руки личные просьбы. Сенаторы окружили Цезаря, к ним бросились воины. Выскочившего вперед Артемидора Кассий сильно оттолкнул в сторону. Порция, наблюдавшая за всем этим, прячется за колоннами.

Внешне Цезарь ведет себя чрезвычайно спокойно, даже излишне добродушно. Марулл отбирает прошения у народа, собирает их в свой плащ, а после выбрасывает в ящик с сором. Или, может быть, в Тибр. Кому интересно читать о тяжбе между соседями — когда решаются такие важные вопросы жизни государства.

№ 19. «Подготовка к началу заседания»

Для Брута все, что происходит вокруг Цезаря, — торжественный ритуал движения к священному месту заклания, к месту, где свершится священнодействие. Он приподнят, возбужден, торжественен.

Как Цезарь относится к главным сенаторам

1. **Антония** любит и ему доверяет.
2. **Брута** уважает, почитает за ум и благородство, за честность.
3. **Деция** любит, оставляет ему половину наследства. Усыновляет.
4. **Каску** терпит, как подхалима. Подхалимов все любят, даже великие люди.
5. **Кассия** очень не любит, боится.
6. **Цинне** не доверяет, его опасается.
7. **Метелла** ненавидит.
8. **Требония** терпит при себе, как хорошего военного.
9. Над **Легарием** издевается, подшучивает, его унижает.
10. **Марулла** презирает; от него пахнет чесноком.

Народ остался на форуме, а сенаторы вошли в портик Помпея. Дворец очень богат. Мрамор, высокие колонны и, что самое главное, статуя Помпея.

На улице — горячее солнце, а здесь прохладно. Шуршат по мраморному полу сандалии и башмаки сенаторов. Они не спеша собираются и рассаживаются по своим местам.

По Плутарху, в зале заседания было больше ста сенаторов, да еще много прислуживающих людей. Так что, народу очень много, не только несколько заговорщиков были в курсе дела. Для нас сейчас самое главное — кресло, на котором будет сидеть Цезарь и две скамьи для сенаторов-заговорщиков. Роль остальных, в какой-то степени, сыграет народ, который соберется вокруг помоста.

Все происходит в этом эпизоде замедленно: все переходы заговорщиков, перегляды, шепоты между собой. Все очень настороженно готовится к великому делу, но стараются создать атмосферу обыкновенности.

Даже Марулл подошел к Кассию и, не останавливаясь, пожелал удачи в задуманном деле. Кассий перепугался и сразу бросился к Бруту предупредить. Все сейчас смотрят на Брута, и он, верный своему слову, берет бразды правления заговором на себя. Но что же делать с Антонием? Ведь договорились же, что Требоний под каким-нибудь предлогом уведет его отсюда. Почему же он медлит?

Цезарь вошел в портик. У входа задержался, с кем-то разговаривает. Кажется, это все тот же Марулл, крутится у всех под ногами.

Заговорщики не спеша идут к своим местам на скамье. По дороге взглядами ободряют друг друга. Цезарь подошел к своему креслу.

Образовалась какая-то зловещая пауза. Все замерли. Ждут, что будет. И в этой паузе — непонятно откуда — еле заметный, еле слышный, но неумолимый стук. Словно стук метронома. И так долго-долго.

А на улице ждет народ. Народ всегда ждет. Где-то в толпе заплакал ребенок, мать пытается его утихомирить, но ребенок вопит на всю площадь. Мать уносит его в соседний переулок.

Люди на форуме стоят и ждут. Чего они ждут? А кто их знает. Кто-то сказал, что Цезарю сегодня передадут символ царства, а кое-кто говорил еще и про покушение. А, в общем, никто ничего толком не знает. Но вот почему-то стоят и ждут.

№ 20. «Провокация»

Начал Метелл, так было договорено. Он подал Цезарю прошение об освобождении брата из ссылки. Все сенаторы заранее знают, что за реакция последует на этот наглый выпад Метелла.

Цезарь, ожидающий коронования, растерялся, потом гнев овладел всем его существом, но, призвав на помощь всю свою волю, он сдержался и постарался вести себя спокойно. Но как это трудно дается великому Цезарю! Он не выдержал и швырнул прошение в Метелла, закричал, оскорбил сенаторов, чуть было не ударил провокатора.

На помощь Цезарю бросился благородный Брут. Он упал перед ним на колени и стал умолять вернуть Метеллу высланного брата. Это последняя попытка Брута спасти любимого человека. Брут верит в добро и чудеса. Брут просит, умоляет Цезаря, как друга, как брата, как отца, как Бога. Но ничего из этого не получилось. Просьба Брута еще больше вывела Цезаря из равновесия. Он вспыхнул и погиб. Они довели его до иступления постепенно, по заранее намеченной партитуре.

После Брута бросился к его ногам Кассий, который еле скрывает свое отношение к Цезарю. Кассия захватило чувство мести, убийство стало потребностью. Вслед за ним все заговорщики громогласно стали требовать от Цезаря прощения брата Метелла. Все повскакали со своих мест.

А на форуме в это время народ молча ждет событий, не двигается. Застыл в ожидании чего-то: не то придется кричать «Да здравствует венценосец!», не то — «Упокой его душу!».

№ 21. «ЗАРЕЗЫВАНИЕ»*

Его не убили, его фактически *зарезали*. Когда 23 человека бросаются на одного с мечами, это называется *зарезывание*. Его зарезали, как режут овец, коров, как режут свиней. Обычно это происходит в полной тишине. Надо ее добиться.

Подталкиваемый рукой Кассия Каска, уже к тому времени перепуганный, наносит удар Цезарю. Это, в общем, символический удар, так как он очень слаб и не мог убить Цезаря. Ударил подлец *Каска*... подал сигнал. *И вскрикнула разом площадь, полная народа*... и опять тишина. Но уже тишина смерти.

Кто из сенаторов как наносил удары Цезарю

Из этого надо исходить, определяя характеристику и всю логику поведения каждого сенатора. Плутарх пишет: было 23 удара, многие заговорщики поранили друг друга.

1. **Каска**. Первым нанес удар мечом в затылок. Но был смущен своим поступком. Рана оказалась неглубокой. Он испугался, когда Цезарь стал ему сопротивляться: «Негодяй, что ты делаешь?». И Цезарь проткнул руку Каски стилетом.

2. **Требоний**. «Схватил обеими руками тогу и хотел снять ее с шеи». Хитрец. Ударял кинжалом спокойно, но много раз, чтобы быть уверенным, что удар смертелен. Он как опытный боксер. Это для него профессиональное дело. Часто приходилось убивать.

3. **Кассий**. Ударил один раз. Дело сделано. Остался возле Цезаря проверять, все ли ударили. Теперь главное — организовать последующее. У него все продумано до мельчайших деталей.

4. **Цинна**. Нанес удар, как опытный закалыватель свиней и овец. Он точно знает смертельную точку. Он умеет это делать. Делает это взволнованно, т.к. Цезарь — все же не овца. Скорее, для него это хирургическая операция.

5. **Легарий**. Еле прикоснулся мечом. Чуть не свалился в обморок. Он же болен.

6. **Марулл**. С наслаждением ударяет много раз. Получает от всего этого удовольствие, старается его продлить, не спешит.

7. **Деций**. Аристократично, по-спортивному. Был потрясен прозаичностью убийства. Единственный, почувствовавший в этом факте «зарезывание». И ничего романтического, освободительного, красивого. Нанес удар только потому, что был обязан сделать это по договору.

8. **Брут**. Один точный удар, как жертвоприношение. Точный и быстро окончивший мученья. (Между прочим: Брут нанес Цезарю удар в пах.)

Ударил Каска. Бросились к Цезарю одновременно Марулл, Легарий, Цинна и Требоний. Ударили мечами. Тишина, только слышно тяжелое дыхание людей, режущих мясо. Надо вспомнить, как режут овец. Тихо, без криков, только судороги.

Все же вырвался Цезарь, увидел Деция, родственника, которому хотел оставить половину наследства, кинулся к нему за спасением. Но, подойдя, получил удар мечом. Тогда, обезумев, бросился на заговорщиков-убийц. Потом, когда стало невозможно держаться на ногах, увидел Брута, потянулся к нему. Брут нанес ему последний удар.

Так они и стояли: Цезарь и Брут, который его поддерживал. Потом Брут опустил его на пол. Цезарь прикрыл лицо тогой, чтобы красиво выглядеть мертвым. Брут опустился на колени, целует лицо Цезаря, ласкает его, не стыдится своих слез. Потом поправил тогу и встал.

* Мы боролись с искушением заменить это не слишком по-русски звучащее слово на другое — хотя бы «зарезали», или «убийство». Но потом поняли, что М.Т. очень важным был в этом слове оттенок протяженности, продления действия.

Все сенаторы разбежались по углам.
Пауза.

№ 22. «Оргия свободы»

Нет, не сразу, а постепенно все заголосили. Сперва шепотом: «Свобода, воля, тирания пала!». Бросились друг к другу, поздравляют, обнимают, целуют, словно в день Пасхи, «Христос воскрес!». Наконец, дожили! Нет больше тирана, что хочу, то и делаю! Свобода! И нет никого, кого надо слушать! Свобода, тирания пала! И вот уже кричат все, выкрикивают один и тот же лозунг: «Тирания пала, свобода республике!».

Но бесконечно ничего не продолжается, окончилась и эта оргия свободы.

Все успокоились.

Пауза какая-то в жизни народа, сената, республики. Как будто все на секунду прекратилось. Даже птицы и те перестали летать.

Народ ждет и смотрит, но ничего не знает, ничего не видит, ничего не понимает. Только ощущает, что произошло сейчас (или происходит) нечто страшное и непоправимое. Народ напряженно смотрит и ждет. Не знают что делать сенаторы. Пауза без правительства.

Теперь надо принимать какие-то решения. Ведь, если сброшен один руководитель, кто-то должен занять его место. Обычно это решается вначале компромиссно: выбирают коллегию. Но здесь, в сенате, пока об этом еще не думают. Все думают о том, что надо что-то сказать народу, который все еще стоит, как «Граждане Кале» Родена, на форуме. Стоит народ и ждет. Все сенаторы сгруппировались возле кресла Цезаря. На нем скипетр Цезаря, его стилет. Все стоят, чуть растерянные, никто не знает, что делать, с чего начать. Даже Кассий на мгновение растерялся. Все уставились на Брута. Никто не обращает внимания на поверженного у подножия статуи Помпея, обыкновенного сейчас мертвеца, никому не нужного Цезаря, никого не утрашающего, никого не пугающего Цезаря. А он лежит, как и все мертвецы, спокойный и безобидный.

Эпизод «Паника на площади»

Брут указал Требонию и Метеллу на выход: мол, посмотрите, что там с народом. Требоний с большой неохотой идет к дверям, в его руках окровавленный меч. За ним пошел Метелл.

Вышли на форум. Народ увидел окровавленные мечи, шарахнулся от них. Завопили женщины. Требоний бросился к ним, желая успокоить, но это внесло еще больше паники в народ. Кинулись в разные стороны с криками о помощи. Заплакали дети в поисках родителей. Натыкаются друг на друга бегущие группы обезумевших людей, сбивают друг друга с ног. Где-то заревели трубы. Паника овладела улицами и площадями вечного города. Весть полетела, как птица, по закоулкам и подворотням, страшная весть: «Убили Цезаря!».

Требоний вбежал в сенат, передал весть о страшном волнении народа. Каска бросился на колени перед Брутом, умоляет что-то предпринять. Зарыдал. Все же, видно, нелегко было первому решиться нанести удар великому Цезарю, много нервов понадобилось. Деций тоже просит. И Брут берет правление в свои руки, старается всех успокоить и требует, чтобы все вымазали руки кровью: пусть никто не думает, что они скрывают свое деяние. Все выполнили требуемое. Теперь пойдем к народу!

А великий Цезарь лежит на полу. И через него все время переступают. Человек умер, труп его — никому не нужный предмет. От него все стараются побыстрее освободиться. Человек очень циничен. И, в общем, мало чувствителен, когда горе не коснулось непосредственно его самого.



Брут вдохновенно, с увлечением руководит республиканской революцией. Он как никогда деятелен, возбужден. Поэтому надо предупредить Эроси Манджгаладзе*, чтобы здесь он добился очень большой правды жизни и похожести во всех действиях, чтобы не было «общего темперамента» и игры. Кассий сейчас охотно поддакивает ему, т.к. Брута нужно еще использовать как щит против возможного гнева народа. Ох, как им всем трудно выйти к народу после убийства Цезаря! И вот все готово, осталось только пойти!

№ 23. «Потрясение»

Ему** сказали об убийстве на форуме. Он бросился бежать и вот сейчас ворвался в помещение, где заседал сенат. Остановился, как вкопанный, окаменел. Потрясенный, смотрит на поверженного Цезаря.

Кассий поднял меч и этим подал знак Требонию (видимо, они были готовы к такому варианту). Надо немедленно убрать Антония!

Потрясенный видом Цезаря, Антоний все же вовремя сообразил, что надо искать пути к спасению. Надо предупредить актеров и добиться от них, чтобы все эти сцены, не дай бог, не превратились в «робингудовские», из постановок для детей. Это все надо проработать очень точно по психологическим внутренним линиям, не теряя, конечно, ощущения грандиозности происходящего.

Со всех сторон двинулись на него заговорщики. Антоний неожиданно бросает меч на середину зала, показывая этим, что сдается на их милость. Он разрывает на себе одежду и требует, чтобы его убили, умоляет, чтобы дали ему возможность умереть возле Цезаря. Каска, негодая, даже двинулся вперед, чтобы покончить с Антонием. (А сколько раз Каска *кутил* и веселился в доме Антония!) Но Брут хватает его за руку и обращается к заговорщикам с возмущением и гневом. Он не хочет быть жестоким. Он клянется Антонию, что когда убивал Цезаря, то любил его очень сильно. Это вызывает у Кассия естественную реакцию. Кассий взбешен. Он чувствует, что этот пьяница, развратник, цезаревский подхалим Антоний обводит всех вокруг пальца. Видит, что своими поступками Брут может погубить дело всей его жизни, может наделать таких глупостей, что впоследствии не вывернешься из этой сложной ситуации. А Брут в это время стоит у трона и от имени римлян старается успокоить коленопреклоненного Антония. Брут вдохновен, он счастлив, что может проповедью установить мир между римлянами, что может воспевать и утверждать любовь и дружбу, мир и уважение идей демократии и республики, ее независимость. Брут полон энергии, вдохновен и благодарен судьбе, которая дала ему возможность совершить то, о чем он мечтал долгие годы.

Он очень взволнован, по-дружески и интимно беседует с Антонием, успокаивает его. Настаивает, чтобы Антоний взял свой меч в знак того, что он свободен и может жить в обществе, которое они все вместе построят. На что похоже состояние Брута? Вероятно, то же самое чувствовали молодые студии «Дуруд-

* Знаменитый актер Театра имени Ш.Руставели, играл в спектакле «Юлий Цезарь» роль Брута. Друг М.Т., один из членов «Швидкацы», молодежного объединения актеров руставелиевского театра (в него входили, помимо Туманишвили и Манджгаладзе, Гоги Гегечкори, Бадри Кобахидзе, Котэ Махарадзе, Рамаз Чхиквадзе и Медея Чахава). В последние годы Э.Манджгаладзе работал директором Театра киноактера, вместе с М.Т. Должен был сыграть главную роль в спектакле «Наш городок», но этому помешала смерть. Роль сыграл другой член «Швидкацы», Г.Гегечкори, спектакль был посвящен памяти Э.Манджгаладзе. ** Речь, видимо, идет об Антонии.

жи»*, или декабристы, или люди, организующие в Смольном институте новое государство, или французы-революционеры после взятия Бастилии. Брут — мечтатель, идеалист, который играет в революцию. А Кассий хорошо знает, что революции, кроме восторженных идей, необходима сила. Он уже понял, что первый ход он проиграл, что убийство Антония не состоялось и что надо создать видимость примирения с ним, чтобы не проиграть в главном. А главное — народ, который там, на улицах Рима, ждет ответа. А для этого опять нужен Брут. О, как ему, умному, волевому политику и дипломату, надоел этот Брут с его дон-кихотством!

Вот он идет к нему, восторженный и благородный, поздравляет Кассия с необычайной удачей, примирением с Антонием. «Как все хорошо получается!», — с радостью думает Брут. Но Кассий неожиданно не сдержался и очень резко предупреждает Брута, что за все последствия в отношениях с Антонием будет отвечать он — Брут.

В рядах заговорщиков смятение. Они переговариваются (надо будет выписать реплики из пьесы, разные, противоречивые, подходящие к ситуации). Подходят к спорящим Кассию и Бруту. Только один Требоний остается возле Антония, чтобы тот не удрал. Так, на всякий случай. У Требония с Антонием старые счеты. Возмущение заговорщиков поведением Брута настолько реально, что в воздухе снова запахло убийством. Заговорщики двинулись к Антонию, окружили его...

№ 25. «Клятва верности»

Антоний неожиданно предпринимает новый шаг к спасению. Он бросается к заговорщикам, насильно хватает их окровавленные руки и целует. Я где-то читал, что так спас свою жизнь один из римских полководцев, когда его взяли в плен. Впоследствии этот полководец отомстил своим врагам за такое унижение.

Лицо Антония после этих поцелуев становится от крови красным. Словно на нем клоунская маска. Он клянется, что будет любить всех заговорщиков и верно служить им. Заговорщики с отвращением отворачиваются и отходят подальше, чтобы не видеть этой трагической клоунады. Поведение Антония мерзко, настолько мерзко, что необходим выход из этого положения. Он спасен, но теперь надо реабилитировать себя.

№ 26. «Оплакивание Цезаря»

Неожиданно Антоний бросается к труп Цезаря и начинает его оплакивать. Теперь это, скорее, для сенаторов: мол, смотрите, я честен, я не могу вот так, сразу, переметнуться в чужой лагерь, как вы, наверное, подумали, когда я вам целовал руки.

И Антоний плачет над трупом Цезаря, плачет хорошо, красиво, чуть-чуть театрально. (Что ж делать, мы все даже в самые горестные минуты нашей жизни плачем на людях чуть-чуть для других. Настоящее горе — только тогда, когда ты остаешься с ним наедине.)

Он расхваливает Цезаря, оплакивая его, говорит о нем то, что думает. Даже где-то перегнул палку, начал ругать заговорщиков (хитрец, идет на некоторый риск, чтобы выглядеть убедительнее). Брут растроган. Антоний, разговаривая с умершим Цезарем, берет за край его красную тогу и тянет ее, покрывая ею большее пространство зала. В зале громадное кровавое пятно. Ведь римские

* Корпорация «Дуруджи» (Дуруджи — название бурной реки в Кахетии, откуда родом К.Марджанишвили) — группа театральной молодежи Театра Ш.Руставели, возникшая в 1924 году с манифестом обновления театра, привнесения в работу элементов студийности. Поначалу К.Марджанишвили, как руководитель театра, взял «Дуруджи» под свое крыло, однако затем именно эта группа выступила против своего учителя, и в 1926 году он покинул театр.

тоги были очень большими, иногда размер доходил до шести метров в длину. Антоний делает все это настолько убедительно и заразительно, что все заговорщики невольно проникаются традиционным уважением к чужому горю. (Култ мертвых в Риме был велик и священен.) Они выстраиваются в традиционную в таких случаях линию, фактически Антоний заставил их подчиниться своим желаниям.

Один Кассий рванулся вперед и разом прекратил это издевательство ловкого авантюриста. Его бесят его слезы. Какие же они настоящие! Надо с этим кончать. Комедия и так затянулась, а дел так много. Но Брут и здесь приходит Антонию на помощь.

Вместе с ним все идут сейчас на самое главное дело — встретиться с народом Рима.

№ 30. «Проклятье»

Антоний остался один. Он спасен. Вздохнул, огляделся. В зале никого, кроме него, нет. Посмотрел на свои окровавленные руки, тогой начал вытирать лицо. Тога покрылась красными пятнами. Подошел к труп Цезаря, опустился на колени, приподнял покрывало, посмотрел в лицо Цезаря, сказал ему шепотом несколько слов, очень доверительно и интимно. И вдруг в нем возникло страстное желание выругаться со злобой и остервенением. Так родилось проклятье в адрес заговорщиков. Заговор и убийство Цезаря тут же, с самого начала породили страшную гидру междоусобицы.

Антоний здесь внешне спокоен, нетороплив, он сам с собой, ему нет необходимости перед кем-то играть. Антоний сейчас — это проклятье и громадная сила. Это клубок нервов и чувств.

№ 31. «Начало нового заговора»

Входит слуга Октавия. Входит, как в склеп. Слова-паузы, слова-паузы. Откуда ты? Слова-паузы. Иди и сообщи, что.... Слова-паузы, слова-паузы... Это замедленная сцена. Антоний резок, зол, слуга подавлен. Все очень тихо, страшно тихо. Заговор против заговора фактически рожден.

Это история о том, как народ свели с ума!

Трагедия Брута заключается в том, что он не понимает, что народ уже привык к цезаризму (культу) и не хочет **демократии**.

Нужен другой Цезарь. Идеалы Брута непонятны и чужды народу. Они говорят на разных языках. Психика народа довольно долго перестраивалась, перемонтировалась, чтобы так, сразу понять идеалы Брута.

№ 32. «Народ выталкивают на арену событий»

Народ понадобился. Вот они стоят группами и ждут. Ждут, когда им объяснят, почему убили Цезаря.

Из глубины по деревянному помосту идут сенаторы. Во главе — Брут. Он идет смело, вовсе не думая об опасности. Он идет к своему народу, чтобы дать ему отчет в содеянном ради самого народа. За Брутом со страхом выходят остальные сенаторы. Народ ждет. У некоторых гневно сжаты кулаки, но все молчат и стоят недвижимо. Смотрят на сенаторов зло и воинственно. Должно создаться впечатление, как будто сейчас произойдет схватка.

Тихо посовещались сенаторы между собой. Кассий пошел на другую площадь, и за ним двинулся народ, несколько человек. Большинство осталось возле Брута. Он обращается к народу просто, стараясь быть понятным даже неграмотным, даже детям. Недаром Шекспир вложил в его уста не стихотворную форму выра-

жения своих мыслей, а площадную прозу, прозу, которую могут понять ремесленники, плебеи, все слои многочисленного и разнохарактерного Рима.

Обращение Брута к народу очень человечно и кристально честно. Ему не нужно ничего играть, искать дипломатические ходы, речь его предельно проста и эмоциональна, он весь в этой речи. Весь характер и политическая позиция Брута в этой речи. Все зависит от того, насколько исполнитель этой роли сможет по-настоящему увлечься и увлечь за собой народ идеями республики, насколько он сможет вложить в эту речь свое личное, субъективное.

Народ начал слушать Брута. Когда он говорил о любви к Риму, когда сказал, что любил Цезаря, но Рим любит еще больше, к нему начали подходить ближе. Повернулись к нему и заинтересовались. Народ уже окружил Брута, многие сели на ступени, многие просто на мостовую, слушают, пытаются понять. Брут, вдохновленный вниманием, еще лучше старается объяснить происшедшее, он честно делится с ними своими мыслями.

Брут бросает кому-то из толпы свой меч и просит заколоть его, если тот считает, что он не достоин великого Рима. Народ поверил, что от их ответа зависит вопрос жизни и смерти республики. Он начинает реагировать, волноваться, понимать, что, раз его спрашивают, надо и можно отвечать. Брут говорит уже страстно, он счастлив, что он и народ Рима вместе на форуме решают общие вопросы, вопросы жизни будущего Рима.

Брут заворожил народ. Кто-то с надеждой крикнул: «Пусть Брут будет Цезарем!». Обрадовался народ. Выход найден: нет Цезаря, но жить все же надо, и пусть Брут будет цезарем, ведь кто-то же должен быть цезарем?

Растерялся Брут, пытается объяснить толпе, что не пристало Риму иметь во главе одного человека, *цезаря*, что *Рим* должен быть демократической республикой, какой она была много лет тому назад. Но его уже никто не слушает. Народ с остервенением скандирует: «Слава Бруту!». Точно так же, как в начале представления кричал: «Слава, слава Цезарю!».

Такой поворот событий внес в ряды сенаторов растерянность. Они постарались незаметно исчезнуть с форума, чтобы сообщить Кассию о происходящих событиях.

Когда ликующая толпа подняла Брута на руки и понесла по улицам Рима, Антоний, слуга Октавия и двое рабов вынесли из здания портика носилки с трупом Цезаря.

№ 33. «Испытание Антония»

Народ остановился. Закричала какая-то женщина. Завопила, запричитала. Цезаря пронесли мимо и подняли на возвышение, накрыли красной тогой. Цезарь в свое время присвоил себе право носить такую тогу. Теперь она покрывает его труп.

Народ уже настроен за Брута. А тут принесли этого Цезаря, как только что выяснилось — узурпатора, человека, нарушившего принципы римской демократии, все законы свободного Рима. А народ ничего этого не знал. Ему объяснили, и как хорошо это сделал благородный Брут. Поэтому, если Антоний хоть одним словом ошибется, это будет его концом. Говорили же на войне, что минер ошибается только один раз. Потому он так осторожен и внимателен к своим обязанностям. Он ведь может в любую секунду взлететь на воздух. В таком же положении сейчас и Антоний. Народ насторожился. В толпе поползли сплетни о правительстве Цезаря: оказывается, не такой уж он был хороший, как нам казалось, этот ихний Цезарь. И, вообще, Брут прав.

Антоний, ощущая настроение толпы, начинает свою речь с того, что осторожно расхваливает убийц Цезаря. Но, «расхваливая», постепенно начинает убеж-

дать народ в том, что Цезарь не был ему врагом. Осторожно начинает ругать Брута и делает все это на таком откровенном горе, что своей откровенностью сразу подкупает наивных жителей Рима. Антоний сидит у изголовья Цезаря, смотрит ему в лицо, сильно переживает, и это, вероятно, действует на людей. Антоний плачет. Он просит простить его и дать возможность успокоиться. И народ дает ему это право.

Все же не такой уж плохой был этот Цезарь! Опять поползла сплетня по толпе. А что, если хорошенько задуматься, то напрасно убили великого человека. Прав Антоний. Он-то знает, что там правильно и неправильно. Тем более, что он так искренне оплакивает нашего Цезаря. И крутится флюгер настроений толпы в зависимости от ветерка идей и мнений, которые создают талантливые одиночки.

№ 34. «Призыв Антония»

Антоний уже понял, что внимание толпы у него в руках. Его речь теперь из похоронной стала вдохновенной, призывной. Великолепный трибун, великолепный актер, он задался целью увлечь за собой толпу. Темп теперь быстрый, и реплики народа — в темпе.

Вот Антоний призывает оплакивать великого Цезаря. Потом сам **организовывает** этот плач. Кто-то сказал: «Послушай, пусть Антоний будет цезарем. Это тоже решение проблемы. Посмотри, как переживает этот Антоний!».

Начинается **плач**. Женщины плачут, мужчины сгруппировались вокруг носилок **Цезаря**. А **Антоний** взял и сдернул красное покрывало, и показал народу лицо великого Цезаря. Взревели в отчаянии люди. Антоний сводит их с ума, показывая раны Цезаря, объясняя, кто из заговорщиков какую рану нанес. Вот, смотрите, куда ударил Брут! А он ему верил, как сыну! Народ начинает бурно проявлять свое отношение к свершившемуся. Антоний показывает раны, народ хочет увидеть их, Все бросаются к труп. Сами ведут Антония (довольно грубо) к Цезарю. Становятся вокруг. Все командуют. Все говорят одновременно, одни и те же слова (их надо размножить), женщины громко причитают.

Заговорщики тихо исчезают в переулке....

Антоний оплакивает Цезаря красиво (он умеет это делать!), очень трогательно, как будто бы только для себя. Он переживает гибель любимого человека. Народ плачет уже откровенней. Страсти разгораются. Постепенно оплакивание вовлекает в действие всех. Народ «понял», что Брут обманул их, они испугались будущего и приготовились идти за всяким, кто их поведет. Антоний, пользуясь этим, разжигает страсти **«завещанием»** Цезаря, он сводит народ с ума.

№ 35. «Мятеж»

Делая вид, что пытается остановить народ, Антоний объясняет людям, что **завещал** великий и любимый Цезарь. Это сообщение Антония производит необычайное впечатление на толпу. Как?! Каждому римлянину по столько-то драхм? Не может быть! Нам что-то причиталось, а у нас хотели это отнять, скрыть?! Нет, теперь уже ясно, что этого так оставить нельзя!

Бросились разъяренные римляне в переулки, вооружились, кто чем мог, и вмиг собрались вокруг Антония, а он начинает уже сочинять, что Цезарь оставил народу земли для отдыха (хотел открыть парк культуры и отдыха за Тибром). Это становится последней каплей.

На площади сразу организовались отдельные группы мятежников. По древнему форуму понеслись люди, призывающие народ к восстанию. Крики, вопли, слова «мятеж», -«подожжем их дома», «разгромим их усадьбы», «уничтожим изменников» и т.п. Исчезло тело Цезаря, весь помост покрыт красным полотнищем — и одинокая фигура Антония на нем. Он устал, этот великолепный актер, он сыграл

свою роль и спас себе жизнь. А мятеж сам найдет себе дорогу. Он довершит дело Антония и его сообщников.

№ 36. «Триумвират»

Ворвались с разных сторон Октавий и Лепид. Увидели, что Антоний поднимает красную тогу Цезаря, схватили ее с разных концов и потянули к себе. Каждый к себе, только для себя, чтобы никто не обскакал! Это начало дележа.

Разработка события «Восстание римлян. Восстание народа»

1. Приглашение народа. Надо убедить его, успокоить его возмущение и страшное безмолвие.
2. Народ сходится тремя потоками, медленно, нехотя и страшно.
3. Насупившись, слушают Брута. Их всегда обманывают. Они не верят, но вынуждены слушать.
4. Патриотический удар: «Кто из вас...». Начало возбуждения.
5. Патриотический взрыв. Требование выбрать нового Цезаря.
6. Народ решил, что его спрашивают, как лучше поступить, и дал ответ. Люди требуют поскорее стабилизировать обстановку в Риме, чтобы жить, торговать, заниматься ремеслом и не бояться каждую минуту войны и смерти.
7. Народ решил, что им никого не надо, кроме Брута: «Пусть Брут будет цезарем!».
8. Вынос тела уже отвергнутого Цезаря.
9. Вскликнули две женщины. Народ остановился. Любопытно все же посмотреть на бывшего Цезаря, любопытно послушать, как его будут оплакивать.
10. Обращение Антония к народу.
11. Восхваление Цезаря и Брута, который дал возможность его оплакивать.
12. Поношение Брута. А что все-таки сделал плохого этот Цезарь?
13. Антоний горько оплакивает Цезаря. А народ между собой сплетничает о том, что с Цезарем поступили не совсем справедливо и об этом вообще стоит подумать.
14. Народ присутствует пока что на чужой панихиде.
15. «Послушай, а может быть, Антоний пусть будет Цезарем?».
16. Зародыш бунта, эмбрион.
17. Волнение растет.
18. Антоний сводит народ с ума **«завещанием» Цезаря**. Народ требует завещание, как свою личную собственность.
19. Припадок влюбленности в Антония.
20. Оплакивание Цезаря. Надо наплакаться вволю, чтобы искупить свои грехи за согласие с Брутом.
21. Начало бунта. Антоний пытается остановить бунт, мятеж.
22. Чтение завещания. Страшный вопль народа. Требование своего, завещанного нашим дорогим великим Цезарем.
23. Вооружение. Появление народных вождей.
24. Мятеж, **бунт**

ТРЕТИЙ АКТ

Вся страна покрывается распятиями. ***По всем дорогам — кресты, сбитые из грубых бревен. На них — распятый народ, который посмел бунтовать. Так Триумвиры устанавливают в Риме свою власть.***

В Риме — междоусобица. Помост истории. На нем — поваленный крест, его сколачивают все те же люди.

Гражданская война — это гибель, катастрофа. Это грызня. Люди, как звери, грызутся друг с другом. Цезарь сдерживал страсти и, если кушал, то один. Теперь страна разделена на два лагеря, на две стороны. Был Цезарь, теперь два лагеря: **Триумвиры**, Антоний, Октавий и Лепид, и бунтовщики-заговорщики, убийцы Цезаря.



Брут попытался освободить Рим от императора, а все кончилось, в конце концов, великим императором **Августом**. Отсюда и начинается римская **Империя**. Процесс необратим.

Грызня идет в обоих лагерях. Никак не поделят власть, красную тогу **Цезаря**.

№ 39. «Купля-продажа»

Триумвиры в красных тогах, как у Цезаря, стоят в разных углах помоста. Стучит молотком рабочий, сбивает бревно-распятие.

Составляют списки людей, которых надо казнить. В эти списки попадают все, кто не угоден Триумвирам. (Все — по личной неприязни.) Кому-то нужен чей-то сад, кому-то — должность, кому-то — чья-то жена, а кому-то надо просто отомстить соседу! Кто-то на кого-то просто плохо посмотрел. Здесь надо вспомнить описания подобных процедур у римских историков.

Вот они стоят и вершат судьбы людей. Злятся друг на друга, потому что каждый из Триумвиров считает, что он, как и Цезарь, способен один решать все вопросы. Но надо терпеть. И стоят они трое, одетые в красные тоги. Раньше только Цезарь имел право носить красную тогу, да и то не по закону, а по самовластию. А сейчас все трое присвоили себе это право. Это борьба за власть, за первенство. Ведь кто-нибудь после Цезаря должен же носить эту красную тогу, не выкинуть же ее на помойку, ведь народ к ней привык.

Антоний нервничает от того, что ему приходится советоваться с этим юнцом Октавием и глупцом Лепидом. Но приходится терпеть. Надо сдерживать нервы. Самое главное обстоятельство — что, по сути, здесь идет купля-продажа: если ты занесешь в эти смертные списки моего знакомого, то я потребую, чтобы занесли твоего. Это уже не коллектив, объединенный одной идеей. Это люди, которые считают этот Триумвират временным событием.

Эпизод с завещанием

Антоний посылает Лепида за завещанием Цезаря, чтобы перекроить его с выгодой для себя. Чего-то не додадут кому-то, что-то передадут, возьмут под разными предлогами себе. Идет откровенная торговля великими идейными ценностями, оставшимися после смерти Цезаря. Сейчас их переводят в новую валюту, по новому материальному курсу. Идет невиданный, бессовестный дележ. Это в одном лагере, в лагере Триумвиров.

А что в другом?

№ 38. «Брут обвиняет»

Очень важное обстоятельство, которое надо все время учитывать и от него выстраивать все поступки Брута, — Брут только что получил известие о смерти любимой Порции. Это важно.

Переход на палатку Брута нужно сделать очень точно в ритме действия. Этот эпизод нужно было бы назвать «В ружье». На сцену-помост врываются, как су-

масшедшие, воины Брута. (Все тот же обманутый народ!) Они хватают опускающиеся сверху тросы-канаты, одним рывком и с криком растягивают их, натягивают, и сверху, словно крылья красной летучей мыши, опускаются прожженные полотнища цезаревой тоги. Это развитие того же мотива.

Растянули палатку, стали в караул. Но это полевой караул. Солдаты сидят и лежат в свободных позах, отдыхая, пользуясь такой возможностью. А на войне этих возможностей так мало. Где остановился — там твоя постель. Воины растянули палатку и принесли походные скамейки и все, что нужно Бруту. Делают это ожесточенно, как будто «штурмовики» громят неприятельский город. Вопят, ругаются между собой. Чего только война не делает с людьми!

Брут один, совсем один. Только что получено письмо о трагической смерти Порции, о том, что армия Триумвиров начинает наступление, о том, что в их войсках процветает грабеж, мародерство. Что попорчены благородные принципы убийства великого Цезаря. Междоусобица, интриги, склоки.

Брут очень болезненно переживает все это вместе взятое. Он нервный, разочарованный, обманутый в своих лучших чувствах, обиженный за обман Кассия. Потрясенный смертью Порции. Он понял, что его обманули. Брут возбужден, ему необходимо, чтобы ему дали ответ на все эти страшные вопросы, проблемы.

Кассию надоели интеллигентские штучки Брута. Так воевать нельзя. Война — это не ситуация для преподавания правил хорошего тона. Кассий — опытный воин, он знает, что надо, чтобы победить. У войны простой, но жестокий закон — врага любыми способами нужно уничтожить.

Возле палатки только солдаты. Издали слышны вопли воинов: «Стой!». Потом еще и еще. Чтобы пройти к главнокомандующему, надо пройти много заслонов. Вот и здесь так.

Входят вожди одновременно. Стоят по обе стороны палатки. Кассий вошел возбужденный, разгневанный. Такое ощущение, что только что соскочил с мчавшегося коня. И прямо, не передохнув, начал кричать на Брута. Брут ответил тем же, хотя и ощущается, что он старается сдерживаться.

Кассий примчался сюда на коне, чтобы в конце концов потребовать подчинения своим приказам. Решившись идти к Бруту, он, вероятно, в гневе сказал: «Я ему сейчас покажу, кто такой Кассий! В конце концов, это надо прекратить!». А тут Брут сам учит его, как себя вести. Требуется, чтобы их переговоры были совершенно конфиденциальными, не в присутствии солдат. Брут приказывает, чтобы солдат отвели подальше.

Еле сдержал себя Кассий. Неожиданно заорал на солдат, вымещая на них злобу против Брута.

Эпизод «Дипломатические переговоры»

Разговор происходит возле палатки Брута. Складные скамейки военного образца поставил Люций перед разгневанными главнокомандующими. Брут обвиняет Кассия, а Кассий огрызается, как опасная гиена. Кассий — большой политик, Кассий ловко переводит свое личное негодование в русло общественных интересов. Злой, противный, только о себе заботящийся. Под видом заботы об общем благе, о родине, об истине, обделывает собственные делишки. Это грызня вождей, когда попорчены основные идеи «предприятия» и надо хотя бы друг перед другом сохранить видимость принципиальности.

Брут обвиняет Кассия (он возмущен) в том, что тот греет руки на общем деле. Это очень горячая речь, возвышенная, принципиальная, откровенная. Брут выступает здесь как обвинитель, но все же пытается оставаться в рамках приличия и хорошего тона. Брут хочет сказать то, что всегда возмущает прилично воспитанного человека при виде несправедливости и нечистоплотности. Люди, перестаньте

грабить государство, не превращайте алчность в главную идею своего существования, это недостойно человека!

А Кассий покраснел, завопил. Будто искры из глаз посыпались. Как я ненавижу всех этих кассиев. Они все погубят ради своей собственной выгоды.

Эпизод «Нападение на Брута»

И вдруг Брут потерял самоконтроль и взорвался. Это Дон Кихот, разящий врагов, все уничтожающий перед собой. Он наивен в своем бунте среди этой волчьей стаи. Безумец, борец за справедливость!

Брут подбежал к Кассию и своей решимостью прекратить это безобразие испугал его.

Я помню, как разгневанный Георгий Михайлович Давиташвили, благороднейший из грузинских актеров, оскорбленный хамством по отношению к женщине, подбежал к ее обидчику и, еле сдерживая себя, сказал: «Я вас уничтожу, как букашку. Если вы еще произнесете хоть слово, я уничтожу вас...». В эти секунды он был страшен, хотя тогда ему было уже под восемьдесят. Вот это напоминает мне Брута. Такие люди пугают своей убежденностью.

Кассий фактически сдал позицию, с которой пришел, — навести порядок. Он огрызается, как пойманный за руку воришка.

Эпизод «Кассий плачет»

Главное здесь для Кассия выражение — «Ну и дурак же ты, Кассий!». Это уже чистейший трюк — сыграть, что тебя не оценили, не оценили твоих трудов на благо идеи, на благо республики. Кассий здесь жалок в своем бессилии, в своем бешенстве. Вот благодарность за его труды! Этот ход очень часто используют разного рода жулики, когда проигрывают игру и их подлость становится очевидной. Тогда они прибегают к такому фокусу.

Бруту противно поведение Кассия. Он старается взять себя в руки и не растрчивать своих чувств на эту подлость. Разве Бруту сейчас до этого? Ведь только что перед этой встречей он получил известие о смерти самого любимого для него существа! Вероятно, от этого он и потерял контроль над собой.

Эпизод «Лобзания»

Здесь инициатор Кассий. Это сплошь «повидло», сладко-сладко плачется Кассий. Бруту даже противно слушать и видеть поведение собеседника. Как будто тебя целует и обнимает потный человек.

Эпизод «Истерика Кассия»

И вдруг Кассий заорал, ударил рукой по столу, грохнул табурет об землю. Табурет разлетелся на мелкие части. Кассию очень хочется то же самое сделать с Брутом, но он не может. А с каким бы удовольствием он одним ударом, в одну секунду сделал это. Но делать этого нельзя. Брут еще нужен ему. А Брут уже потерял к нему всякий интерес, стоит неподвижно и всматривается вдаль, куда-то туда, где сейчас одиноко на ложе покоится Порция. Крики и вопли Кассия ему сейчас кажутся комариным писком. Он замер и ушел в себя.

№ 39. «Мир»

Кассий долго не может отдышаться. Он сел на скамью и уставился в землю. Брут говорит с большими паузами. Ему не хочется говорить. Он не спешит. Помирились. Кассий тупо смотрит на разгром, который он учинил вокруг. Ему по-мужски немного стыдно.

№ 40. «Паника»

Видимо, весь лагерь слышал крики в палатке главнокомандующего Брута. Солдаты притихли, а откуда-то из-за палаток, узнав о скандале, прибежал Ма-рулл. Он ворвался в эту ситуацию не вовремя. Требуется сейчас же прекратить распри, так как это принесет вред будущему делу. Он боится за свою судьбу, так как при Кассии он занимается его спекулятивными делами в интендантстве войска. Если между вождями наступит вражда, то его операциям конец. Он боится этого и поэтому ворвался сюда, забыв об учтивости и вежливости.

Брут не выносит хамства. Он аристократ с головы до пят! Он вспыхнул и схватил Маруллу за шиворот, силой выталкивает его вон из своей палатки.

Эпизод «Оплакивание Порции»

Это очень сложный тихий кусок. Где-то вдали слышны какие-то звуки, но не обязательно лирические. Нужен звук, который бы подчеркнул тишину. Брут сказал о Порции очень просто, чтобы Кассий простил его за горячность и несдержанность. Он оправдывается за грубость и резкость. Кассий не ожидал такого поворота событий, он нервничает, что ему **приходится** терять время на чужие переживания. Но этого он не может высказать и поэтому слишком подчеркнуто переживает весть о трагической гибели знаменитой римлянки Порции. Это настолько излишне в данной обстановке, что даже Бруту, который поглощен своим несчастьем, стало не по себе и он постарался прекратить эти не очень естественные выражения Кассием его сочувствия.

№ 41. «Военный совет»

Главное в сценах третьего акта — не потерять развития действия, постоянно обращать внимание на то, чтобы в событиях все время ощущались последствия убийства Цезаря. Все, что происходит между Брутом и Кассием, Антонием и Октавием, Лепидом, — это все результат убийства. Нужно выстраивать последствия сцены в сенате, а не новые происшествия. Надо, чтобы прочитывалась логика мысли: убили великого Цезаря, который поправил демократию, но ради чего? Были ли эта группа людей и общество, в котором они жили, готовы к тому, чтобы совершить этот исторический акт? Только ли республиканские идеи двигали их поступками? Не были ли личная выгода и свой интерес подтекстом многих их поступков? Конечно, это не касается Брута, в этом, вероятно, и вся суть его трагедии — в непонимании исторической обстановки, того, что культ Цезаря, цезаризм, уже необходим данному обществу, его психология к этому моменту перемонтирована так, что требует только такой способ взаимоотношений. Брут, живущий в мире собственных представлений, находится в отрыве от реальных процессов, происходящих в жизни общества. Во многих книгах римских историков описывается страшный процесс загнивания римского общества, его внутреннего распада. Римской республике, по всем признакам, была необходима империя, так и случилось. Этому историческому процессу никто уже не мог противостоять.

А пока что в обществе идет не успокаивающийся дележ. Борьба, интриги, злоупотребления. Все подозревают друг друга в обмане, никто не воспринимает мыслей или идей другого без того, чтобы не начать подозревать в них умысел, какую-нибудь личную выгоду. Политикой стали заниматься дельцы и авантюристы разных масштабов. Просто поразительно, сколько злоупотреблений было допущено в этот злосчастный для Рима период междоусобицы! Даже когда решались вопросы военные, вопросы самого существования республики — даже тогда люди решали проблемы, исходя из своей выгоды, из личных интересов.

Вот так и сейчас, когда у палатки Брута собрались главнокомандующие на военный совет. Переговоры идут очень напряженно, мирно — только внешне, а по сути — грызня почти в открытую. Брут явно всем мешает и путает карты. Кассий делает все, чтобы не показать свое неприятие планов Брута. Он уж слишком связан какими-то интересами, чтобы так запросто отдать то, что намечено и запланировано. Но с Брутом нет никакого смысла спорить, его не переспоришь. Поэтому Кассий неожиданно прекращает спор и решает со всем согласиться, а на поле боя действовать по-своему. Вероятно, не только случайность была причиной поражения войск Кассия и Брута. Здесь была заранее запрограммированная обреченность. В войсках противника, при всех противоречиях, был молодой Октавий и талантливый Антоний. Вероятно, это не надо сбрасывать со счетов при анализе происходящих событий.

Кассий пытался во время обсуждения вставить хоть одну фразу, но Брут не дал ему такой возможности. Разозленный Кассий уходит со своими вождями, почти не прощаясь.

№ 42. «Кошмары Брута»

Брут остался один, он устал. Сколько же нужно сил, чтобы перенести весть о смерти Порции?! И потом эта грызня с Кассием отнимает очень много нервов и здоровья Брута. (Может быть, это и помогает пережить ему личное горе?!) И еще это страшное ощущение напрасности жертв. Ведь он, единственный, пожертвовал для Рима, для республики абсолютно всем. Ради чего? Ради этой стаи шакалов, называющих себя патриотами. Они ведь только выкрикивают лозунги, чуждые им, но в данный момент выгодные. Брут устал. Пьет из громадного кубка. Раз, два, три.

Постепенно хмелеет. Становится ласков с Люцием, его очень любила Порция. Это самая лирическая сцена в спектакле. Но не надо забывать, что скоро конец, и нельзя терять ритма, нельзя отвлекать внимание зрителя настроенческими опусами, здесь это опасно. Люций тихо напевает, почти для себя, грустный домашний мотив... Эту песню часто пели у Брута дома слуги, а может быть, и сама Порция.

Брут раскрыл Платона, хотел успокоиться, почитать, но не смог и опустил голову на книгу, забылся. На фоне красного полотнища палатки почти незаметно вся в красном появилась Порция, вернее, ее видение. Она улыбается и тихо говорит: «О пусть небо тебе поможет в замысле твоём!».

Это последние слова Порции из сцены перед сенатом, на форуме. Порция сказала свои слова и исчезла, а на ее месте выросла величественная фигура Цезаря. Кошмар. Бруту плохо. Он как-то очень по-обыденному поговорил с духом Цезаря. Это обычная сцена, без «пугания» зрителя, — так когда-то сидели Цезарь и Брут и беседовали о делах человеческих, о философии Платона и стоиках, просто как хорошо знакомые люди. Это событие надо играть как подчеркнуто бытовую сцену, чтобы снять необычность ситуации, чтобы видение стало похожим на те, которые к нам являются очень часто, когда мы остаемся одни. В такие мгновения никаких внешних потрясений не происходит, наоборот, присутствующие при этом даже не замечают происходящего внутри нас.

Бруту стало жутко. Он бросился к заснувшему Люцию и стал будить его. Люций никак не может проснуться (кто был на фронте, прекрасно знает, что это значит — проснуться, когда все твоё существо противится этому!). Наконец, проснувшись, он оправдывается: «Разладилась струна». Пауза.

Где-то кричит сова. А, может быть, нам это только кажется, может быть, это звучит какой-то инструмент в оркестре.

Эпизод «Демонтаж лагеря»

Что это такое? Дан приказ солдатам. Взревели трубы. Завопили «штурмовики», рванулись на палатку, уничтожили ее в мгновение ока, унесли все, что было несколькими днями жизни. Разбежались, оставили после себя пустое место. Только следы какой-то жизни.

№ 43. «Мобилизация»

Да, в общем, переговоры закончены, теперь начинают говорить пушки. Но для пушек нужно пушечное мясо, а отсюда мобилизация. Вот чего боялись люди, стоя перед Капитолием, когда там, внутри, убивали Цезаря. Вот почему так напряженно колотились их сердца!

Слышен звон рельс или еще чего-нибудь. А в Риме, наверное, ходили по улицам глашатаи и созывали народ. Римляне насторожились. Но все по-прежнему. Скорее, по привычке они прогуливаются со своими женами и детьми по улицам и паркам города, работают, обедают, спорят и сплетничают о новостях политики.

Каждый придумывает то, что ему хочется, чтобы успокоить себя или свести с ума других. Есть и такой способ успокоения. Люди идут на базар, куда-то спешат женщины (женщины всегда куда-то спешат!), сапожник (это ремесленник из первой картины) шьет свои туфли, влюбленные страдают, обнимаются, и вдруг.,, тревога. Неожиданно, словно набег на город, ворвались на улицы «штурмовики». Бросились к народу, стали насильно напяливать на них каски, одновременно выкрикивая лозунги: «Да здравствует Рим!», «Вперед, за вечный город!» и т.п. Несколько человек пытаются удрать, но «штурмовики» ловят их и суют им в руки оружие. Облава на людей. Женщины плачут, прощаются с любимыми, матери провожают сыновей, и нет надежды, что кто-нибудь вернется. Согнали всех мобилизованных на середину помоста, немного «подрессировали» (бессмысленные движения «кругом», «налево», «направо», «ложись» и т. п., которые оскорбляют человеческое достоинство) и повели в глубину, по мостику, под барабанный бой, защищать интересы Кассия и Октавия, Антония и им подобных. Повели их участвовать в драке.

№ 44. «Пугание»

Поле боя — просто деревянный помост. На этом помосте истории много чего происходило, чего только эти старые доски не видели!? Вот и сейчас здесь — поле боя. Трубят трубы, вблизи, далеко... Где-то барабанная дробь, что-то гудит, где-то не то идут самоходом, не то тянут какие-то машины. Громадные машины, с громадными жерлами, громадными колесами, громадными таранами, грохочущие и давящие. И все это только ради одного — уничтожить человека, существо, физически очень слабое, чтобы убить его, вполне достаточно было бы одного щелчка в висок. Где-то что-то гудит, но ничего конкретного.

Быстро входят Антоний и Октавий, за ними два солдата с геральдикой Рима. Солдаты остановились чуть поодаль. Между вождями — уже явная вражда. Молодой Октавий не хочет подчиняться Антонию. Это надо превратить в отдельный эпизод. Если бы они не ожидали неприятеля, вероятно, стычка переросла бы в скандал. Но вот с противоположной стороны вошли на площадку Кассий и Брут со своими солдатами. У этих солдат тоже геральдика Рима. Все то же, даже лозунги. Все кричат: «Да здравствует Рим!».

Стоят и ждут. Смотрят друг на друга и ждут. Оружие у солдат, у всей армии наготове. Только ждут сигнала, чтобы начать побоище.

Как-то по телевидению я видел поединок по боксу между чемпионами Клеем и Фрезером. Они стояли друг против друга и пугали противника. Ругали друг дру-

га, что есть мочи, ненавидели, строили друг другу всевозможные рожи и говорили самые неприятные вещи. Они доводили себя до бешенства. То же самое, или примерно то же, происходило перед началом боя во время сражений (это описывают древнеримские историки). Войска, расположившись друг против друга, воплями и криками запугивали друг друга. Орали, что есть мочи.

Примерно то же происходит и во время встречи четверки вождей (Брут, Кассий, Антоний, Октавий). Весь текст переговоров разделен на три круга. Вожди орут друг на друга, обвиняют один другого во всех грехах. Здесь, именно здесь, на поле боя, вспоминают убитого Цезаря, Кассий не может удержаться, чтобы не обвинить во всех бедах Брута и его наивную доверчивость, которая довела дело заговорщиков до гибели. Они орут друг на друга, а на последнем круге, когда они, как мальчишки-хулиганы, столкнулись нос к носу и ругаются уже все одновременно, так что не слышно слов, раздается рык обезумевших зверей: человек теряет последние остатки человечности.

А потом вдруг все смолкло. Четверка вождей настороженно начинает отступать, а их место занимают разом рванувшиеся друг к другу воины с геральдикой. Дипломатия окончена, теперь вступают в действие война и убийство.

Вот они стоят уже далеко друг от друга, уставшие, не могут отдышаться. Это подчеркнуто, чтобы всем было понятно: «Мы очень старались, чтобы не допустить кровопролития, но, вы сами видите, ничего не смогли поделать!».

В середине помоста-ринга стоят авангарды войск, солдаты, которые, как правило, не остаются в живых, всегда погибают. Ревут в истерике трубы, призывают, требуют, просят, негодуют... Это сигнал к бою. Здесь уже не действует закон логики, здесь царствуют законы убийства.

№ 45. «Бой-мясорубка»

Схема событий — эпизодов боя.

1. Поход, войска идут в бой.
2. Окружение, танки с трех сторон (наступательные римские машины).
3. Паника окруженных.
4. Бросок в четвертую сторону — засада.
5. Мясорубка.
6. Грабят город.
7. Насилуют женщин.
8. Уничтожают все живое. Жгут все, что может гореть.
9. Пленение.
10. Общий кошмар войны. Смерть.

Мясорубка — это кошмар войны. На сцене-площадке — 15—20 человек. Каждый занят своим делом. У каждого человека своя цельная сюжетная линия поведения с начала до конца «боя». Как на исторических панорамах, Каша из физических действий. Сотни эпизодов одновременно. Этаким кошмар «зарезывания» друг друга. И репетировать каждую линию нужно отдельно. Каждая сцена сама по себе должна быть интересной, любопытной. А потом все соединить. Получится нечто увлекательное. И все это под зверский шум и грохот современных военных орудий и техники, собачий лай и звериное рычание. Здесь не может быть гармонии, здесь все против нее.*

* М.Т. очень чтит АД Попова и как режиссера, и как педагога. Судя по всему, хорошо знал работы А.Д. Этот эпизод доказывает, что знакомство было очень и очень подробным. Попов, как известно, был большим мастером постановки массовых сцен, в которых требовал «цельной сюжетной линии» для каждого участника массовой сцены.

Что такое война? Нечто некрасивое, противоестественное для всякого мыслящего и чувствующего человека. В ней есть что-то неандертальское, звериное. Война — это разные способы убивать, когда люди не способны договориться, способы резать друг друга, прекращая жизнь себе подобных. Даже животные не делают этого. Это патология, противоположность жизни, это мерзость.*

Мясорубка — громадные движущиеся «приборы» для убийства людей. Гигантские устройства из бревен, канатов, железа и громадных камней для того, чтобы убить маленького человечка. Громадные глыбы камней и бетона.

Но главное здесь — все же выкрикивание лозунгов. Это помогает осмыслить массовое убийство. Кричат: «Да здравствует Рим!», — и это оправдывает бессмысленность зверства. Это шабаш римских военных машин, и среди этого хаоса — людишки, жалкие, несчастные, сыновья, женихи, отцы и мужья.

Это самые обыкновенные люди, составляющие «население городов и сел», у которых на некоторое время или навсегда отняли способность мыслить и чувствовать. За них здесь это делают другие, те, что силой присвоили себе это право.

Итак, бой начался!

Идут походным маршем по военной мощеной дороге закованные в броню люди. Пугают своим видом и задачей. Это лязг железа, стук оружия, пот и неустрашимость. Идет по дороге коллектив убийц. Все разбегается перед ними — все живое, все чувствующее. Все прячутся в подвалы, леса, овраги. Со щитами и копьями, мечами и кинжалами наперевес наступает войско освободителей. Они всегда — освободители.

Эпизод «Танки-машины»

Под выкрики патристических лозунгов появляются громадные военные машины, а за ними солдаты. В панике сбились в кучу идущие. Сталкиваются щитами со вновь пришедшими и падают наземь. Солдаты в панике шарахаются от одной машины к другой. Бегут, вопят, молят о спасении.

Эпизод «Засада-мясорубка»

Бегут, отступая от машин-танков, солдаты, потеряв порядок и строй, натываются на засаду, и тут начинается убийство. Режут и бьют мечами, колют копьями, валят на землю, душат руками, бьют прикладами. Режут головы, как режут свиней. Долго водят мечами по шее. Это специально по полю идут «дорезывате-ли».

Римский историк пишет: «Они срывали с мертвых одежду и по жребию тут же делили между собой».

Волокут друг друга, тех, кто падает, хватают за ноги и волокут за собой, и если понадобится, то группами ударяют по новым силам. Валят их и затем приканчивают.

Надо обязательно добиться картины, где бы не было драки мечами, фехтования. Надо показать все способы нечеловеческого убийства без оружия и липового стука мечами. Иллюзию боя создать невозможно, так как в действительности бой — это всего-навсего массовое умерщвление людей.

Эпизод со знаменосцем

Бежит впереди знаменосец, выкрикивая: «Да здравствует Рим!». Ему навстречу Антоний. Подбегает, закалывает, выхватывает у него знамя и с тем же криком «Да здравствует Рим!» бежит дальше. Бессмысленность поступков — вот задача в организации и построении сцены боя.

* Война была очень личной темой для М.Т. Он сам прошел войну от начала до конца, попал на фронт почти мальчиком, даже был в плену. Поэтому, что такое мясорубка, знал не понаслышке.

Эпизод с лестницами

Выбегают с разных сторон, с лестницами. Быстро сооружают конструкции, лезут по ним вверх, а затем все валятся вниз. Бьют друг друга лестницами.

Эпизод с камнями

Летят с машин глыбы-камни (на самом деле, они легкие, из пенопласта). Техника беспрерывно работает, скрипят машины, стучат бревна, вопят люди, падают тела. Вязнут пленных одной длинной веревкой. Гонят куда-то. Несколько человек ходят, как хирурги, и, не спеша, добивают раненых.

Черепаха

Сложили щиты вместе несколько человек, наступают вместе. Другие бьют сверху по «черепаше», ничего поделывать не могут.

Сети для людей

Из громадных веревок сплетены сети для людей. Людей ловят в них, набрасывают им на головы, валят и режут.

Мародеры

Бегут, несут какие-то никому не нужные вещи. Бросают, отнимают у кого-то. За простую тарелку могут убить ни в чем не повинного.

Разграбление города

И вот неприятель овладел городом. Ворвались в дома, хватают женщин, несут куда-то, валят тут же, бессмысленно и бессовестно.

Крест безумного

Ворвался на площадь безумец, тащит в руках громадный крест, из бревен сколоченный, размахивает им, круша все, что попадает на пути. Все живое превращает в мертвое и бездыханное.

Расстрел девочки

Двое солдат развлекаются: из луков «охотятся» за девушкой. Несчастная лезет по лестнице, умоляет не убивать ее, но несколько стрел впииваются ей в спину. Победители хохочут. Девочка повисает на лестнице.

Насилие

Победители выволакивают из домов женщин и детей. Начинаются вопли, стоны, крики, мольба и борьба. Изнасилование и убийство.

Массовое безумие

Вбежали с воплями мужчины и женщины, начали избивать друг друга. Здесь закон каждого эпизода — быстрое движение в любых проявлениях. Толпой овладевает сумасшествие. Все постепенно теряют над собой контроль, кричат, шарахаются друг от друга, кошмар овладевает толпой. Все несутся куда-то, крутятся на месте, ищут выхода из безвыходного положения. Вопль становится всеобщим и....

Падение

Все, как один, по одному сигналу разом валятся на землю. Вся площадка-помост покрыта трупами римлян. Много раненых и мертвых. Гора трупов. Вот до чего доводят игры политиков, вот как проявляется фальшивый патриотизм.

Только один молодой солдат попытался подняться, но не смог. Упал и простонал: «Помоги, Господи!». Простонал и замер навек.

Это должна быть главная сцена спектакля. Главное, чтобы каждый эпизод этого кошмара разрабатывался долго и упорно. Чтобы, слившись воедино, они создавали общую картину войны, реальную и страшную, впитали весь смысл ее, весь ее ужас.

Постепенно все успокоилось. Только издали звучит ноющая нота, тягучая, щемящая.

№ 46. «Смерть Кассия»

Раненый, хромя, перелезая через обломки, через поваленный крест, выходит Кассий. За ним вдогонку бежит Пиндар. Торопит Кассия. Тяжело дышит. Кассий говорит спокойно, негромко. Только последнюю реплику — «Вот уж закрыл, вонзи клинок» — он кричит. Пиндар наносит ему удар в спину и тащит за кулисы (за машины). На этой сцене не стоит останавливаться долго.

Конечно, и Кассия нужно понять. Неправильно будет понимать его только лишь как зло всего происшествия. Вероятно, поразмыслив, можно найти в его поведении мотивы, которые оправдывают многие его поступки. Ведь не так просто покончить жизнь самоубийством. Это происходит только тогда, когда рушатся какие-то идеалы. Значит, и у Кассия они были. Надо это понять.

№ 47. «Черные женщины»

Умер Кассий, вползли на сцену женщины в черном. Бродят по полю боя, ищут своих. Сколько раз после боя я наблюдал за такой картиной. Выползают женщины из укрытий, из подвалов, из соседних с полем боя деревень, из леса, из-за кустов, бродят среди раненых и убитых, оплакивают незнакомых солдат, помогают раненым, причитают в неподдельном горе. Эти женщины, оплакивая чужих, оплакивают своих, без вести пропавших, и тем самым помогают своим мужчинам, хотя физически их рядом с ними нет. Есть, вероятно, какой-то неписанный женский закон — не оставлять без помощи павшего в бою мужчину. Всю ночь ходили женщины, выкрикивая имена своих сыновей, мужей, братьев и отцов. Будь проклята война, приносящая людям столько горя, будь прокляты те политиканы, которые не думают о материнских слезах, о ненавистном горе, о страданиях жен, не дождавшихся своих мужей. Будь проклята эта война!

№ 48. «Смерть дон-кихота»

Ходят женщины в черном по полю боя, ищут своих. Тихо, причитая, напевают очень древний, печальный итальянский мотив, всего несколько нот. Ползают, и ищут, и ищут...

Входит Брут. Спокойный, торжественный. За ним вбегает Люций. Все торжественно и важно. Брут устал. Он присел на поваленное распятие и решил здесь поставить точку. Брут совершает торжественный ритуал. Он молится, готовится к вознесению. Он святой. В его смерти нет ничего натуралистического. Чуть-чуть приподнято и театрально. В его текст нужно вставить одну строку из 66 сонета Шекспира: «Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж достоинство, что просит подаянья...». Эта строка очень незаметно монтируется с текстом Брута, но еще сильнее подчеркивает его состояние.

Затем он ласково прощается с Люцием, и просит его поддержать меч. Люций пытается отказаться, но Брут просит оказать ему эту последнюю услугу. Люций держит меч на распятии (отвернул голову). Брут не бросается на меч, а тихо ложится. Получается распятие. В этом есть некоторая натяжка, но надо преодолеть эту условность и постараться сделать это убедительно и жизненно. Брут ле-

жит на поваленном кресте, на котором распинали рабов в Риме. На распятии распятая честность дон-кихота.

Входят женщины, народ-войско, пленные, все, кто в начале спектакля стоял и смотрел на торжество Цезаря. Стоит народ попеременно с черными женщинами и воинами. Стоят и смотрят, растерянные, уставшие, голодные. Эта сцена очень торжественна, в ней нечто от мистерии, нечто от мессы, напоминает по своему настроению фрески Джотто. Очень красиво, очень наивно, никакой истерики. Брут совершил ритуал, у него просто не получилось, его обманули и втянули не в ту игру, в которую он играл всю свою благородную жизнь.

№ 49. «Оплакивание Брута»

Взревели трубы. Точно наперегонки, вбегают на помост Антоний и Октавий.

За ними — всегда запаздывающий Лепид. Каждый из них старается первым занять место на возвышении, чтобы его видел народ. Антоний и Октавий не могут сдержать радости. Оба снова в красной тоге, которую имел право носить только великий Цезарь. Для них все, что происходит, — это праздник победы, и Антоний «трубным гласом», очень громко для всего мира вещает.

Его тон не соответствует словам скорби о Бруте. По сути, никакой почтительности тона, только вопль радости победы, вопль о том, что он наконец выше всех, что он безумно счастлив. Радуйтесь все, вещает он, Антоний выиграл бой.

Но Октавий этого не выдержал. Он залез по лестнице еще выше и заорал еще громче, как бы пугая Антония и всех остальных. Дает приказ, как бы требует признать себя наследником Цезаря. Октавий — будущий император Август божественный. Здесь обратный ход.

Народ смотрит на все это, растерянный, подавленный. Сколько раз за время этого спектакля ему приходилось кричать: «Слава Цезарю!», «Слава Бруту!», «Слава Антонию!»... А что кричать сейчас? И народ тихо повторяет: «Слава... Слава». Он не знает, в конце концов, какому Богу ему служить. Народ разводит руками. Ревут трубы.

КОНЕЦ СПЕКТАКЛЯ

Сквозные действия и сверхзадачи

Брут

Сверхзадача — вернуть добрые старые времена!

Сквозное действие — спасти демократию и принципы республики.

1-ая часть — не дать вовлечь себя в интриги Кассия.

2-ая часть — заставить принять свои категорические условия заговора.

3-я часть — совершить жертвоприношение во имя любимой родины.

4-ая часть — убедить римлян, что убийство Цезаря было для Рима необходимо.

5-ая часть — спасти демократию от шайки карьеристов и политиканов.

Кассий

Сверхзадача — убрать всех с пути.

Сквозное действие — составить заговор и довести дело до победного конца. 1-ая часть — заставить Брута принять участие в заговоре.

2-ая часть — не дать Бруту возможности совершить ошибки в деле.

3-я часть * — направить дело и довести до убийства.

4-ая часть — оказать всяческое сопротивление либеральным фокусам Брута. Взять власть в свои руки.

5-ая часть — заставить Брута подчиниться своей воле военного руководителя.

Добиться единовластия на период гражданской войны. Спасти заговор.

Каска

Сквозное действие — не остаться в новом правительстве без места.

1-ая часть — понять, какие выгоды дает ему заговор, не проиграть бы.

2-ая часть — сделаться любимцем Брута.

3-я часть — заставить себя нанести удар Цезарю.

4-ая часть — спастись от разъяренной толпы римлян.

5-ая часть — спастись.

Цинна

Сквозное действие — стать большой фигурой в государстве.

1-ая часть — уговорить Брута принять участие в заговоре.

2-ая часть — убедить заговорщиков действовать смелее.

3-я часть — сделать все возможное, чтобы подготовить убийство получше.

4-ая часть — сделать все возможное, чтобы убийство совершить тихо, без паники.

5-ая часть — спастись.

Метелл

Сквозное действие — отомстить за брата.

1-ый акт — убедиться, что его не обманывают.

2-ой акт — отомстить Цезарю.

3-ий акт — спасти военную операцию.

Требоний

Сквозное действие — стать военным министром.

1-ый акт — успокоить слишком возбужденного Кассия.

2-ой акт — провести операцию по всем правилам военного искусства.

3-ий акт — спастись от гнева народа.

Перед боем — сдержать себя, чтобы не пристукнуть идиота Брута.
Бой — спасти проигранную ситуацию.

Деций

Сквозное действие — завладеть второй частью наследства Цезаря.

1-ая часть — сделать вид, что он во всем согласен с идеями Брута.

2-ая часть — обмануть Цезаря (пообещать корону-венец).

3-я часть — быстро провести неприятную операцию.

4-ая часть — убедить всех, что он сделал больше всех.

5-ая часть — потихоньку отделаться от Антония.

Антоний

Сквозное действие — стать преемником Цезаря. 1-ая часть — угодить Цезарю.

2-ая часть — преподнести Цезарю венец, понять, что за возню затеял Кассий.

3-я часть — спастись. Организовать новый заговор.

4-ая часть — поднять мятеж против заговорщиков.

5-ая часть — отомстить заговорщикам. Победить в соревновании с Октавием.

Короткие характеристики сенаторов

1. **Легарий**. Больной. Сверхпатриот. Помпеец возбужденный. Поносит Цезаря, не стесняясь. Худой, неврастеник.

2. **Каска**. Подонки, не принципиален. Человек желчный, циничный. Он обязательно должен быть против кого-нибудь, ему все равно, против кого. Он всегда в оппозиции, есть такие люди. От неудачи другого он получает удовольствие. Самый мерзкий среди заговорщиков. Даже Кассий брезгает его знакомством. Отвратный шут-подлец.

3. **Требоний**. Солдат: куда ведут, туда и идет, значит, так надо. В общем честен. Убежден, что перевороты — это часть государственных дел. Фанатик, очень темпераментен. Республиканец с головы до ног.

4. **Деций**. Всегда с теми, кто у власти, но всегда тихо против кого-то. Очень галантен, любит хорошо одеваться. Любит бросаться патриотическими лозунгами. Всегда улыбается. Живет хорошо при всех правительствах: и при Помпее жил хорошо, и при Цезаре, будет хорошо жить и при Августе, если доживет, конечно. Не воин, аристократ. Очень ловкий делец.

5. **Цинна**. Трус, всего боится. Скользкий тип. Любит ночью бродить по городу. Когда осуждает врагов, доходит до истерики.

6. **Метелл**. Мстит Цезарю за изгнанного брата. Нетерпелив. Хороший воин. Скрытный, говорит мало.

7. **Кассий**. Патриот, республиканец. Умница. Много знает, много читает. Не понимает музыки, не любит искусство. Худой, тощий. Не улыбается, все время такое ощущение, как будто он за кем-то наблюдает. Сосредоточен на деле. Умеет долго стоять и смотреть.

8. **Брут**. Философ. Настоящий патриот, республиканец. В некотором роде дон-кихот. Его предок изгнал царя Тарквиния из Рима. Очень гордится этим.

9. **Лепид**. Испытанный, храбрый воин. Глуп, но честен. Солиден, не очень резв.

10. **Антоний**. Любит общество, а общество любит его. Любит кутить, любит спорт, игры, удовольствия. Великий политик-актер. Игрок страстный. Темпераментный тип.

11. **Марулл**. Трибун. Начальник какого-то общества. Лезет в аристократы. Аристократы его не любят. Он потный, от него пахнет луком.

Линия поведения Антония по событиям

1. Счастливчик.
2. Спасение.
3. Вождь Римского плебса.
4. Соперничество с Октавием. Растерял право командовать.

Первая часть

1. Счастливейший из смертных. От имени народа должен возложить венец на голову великого Цезаря.
2. Во время истерики Прорицателя все превращает в шутку.
3. Сделать Цезарю приятное.
4. Одевание Цезаря.
5. Преклонение.

Вторая часть

1. Форум. — Люди подают прошения. Люди забегали. Насторожился. Что такое?
2. Узнал об убийстве вне портика Помпея. Шок. Потрясение.
3. Истерика.

4. Клятва верности заговорщикам. Унижается, чтобы спастись.
5. Оплакивание Цезаря.
6. Подчинение во всем, лишь бы спастись.
7. Клятва-проклятье. Злоба. Бешенство.
8. Начало нового заговора.
9. Антоний выносит гроб, сейчас он — главный плакальщик.
10. Риск. Ругает заговорщиков.
11. Призыв Антония.
12. Организует всенародный плач по Цезарю.
13. Разжигает страсти. Идет ва банк. Завещание.
14. Восстание.
15. Уставший дипломат.
16. Триумвират.

Третья часть

1. Нервничает, что приходится советоваться с Октавием — мальчишкой.
2. Злобная схватка перед началом боя.
3. Пугание.
4. Бой.
5. Уничтожить Кассия.
6. Стать диктатором.

НАБРОСОК СОБЫТИЙНОГО РЯДА БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ

Акт первый

1. Ожидание. Уличное злословие. Толпа.
2. Встреча великого вождя.
3. Нарушение заранее отрепетированного ритуала. Истерика Прорицателя.
4. Охота Кассия на Брута:
 - а) попытка наладить отношения;
 - б) агитация;
 - в) сплетня Каски;
 - г) политическое шушуканье.
5. Вербовка. Кассий вербует Каску.
6. Начало заговора.
7. Мучительные раздумья Брута.
8. Ночное сборище у Брута.
9. **Заговор**
10. Ночной переполох, вызванный ночным приходом чужих людей:
 - а) семейная ссора;
 - б) плач Порции;
 - в) попытка Брута успокоить Порцию;
 - г) еще один ночной гость.
11. Брут начинает руководить заговором.

Второй акт

12. Плохое утро во дворце Цезаря.
13. Истерика Кальпурнии.
14. Лицемерие Деция.
15. «Поклонение» заговорщиков Цезарю. Проводы на смерть.

16. Сплетни на улице.
17. Роковая ошибка Цезаря. Попытка спасти Цезаря.
18. Подготовка к убийству.
19. Провокация.
20. Убийство.
21. Оргия свободы. Клятва заговорщиков.
22. Нападение на Антония. Истерика Антония.
23. Клятва верности заговорщиков.
24. Оплакивание Цезаря.
25. Разногласие среди заговорщиков. Начало конфликта.
26. Наставление Брута.
27. Клятва-проклятье.
28. Начало нового заговора.
29. Митинг. Патриотические слова Брута.
30. Похороны Цезаря.
31. Призыв Антония.
32. Всенародный плач по Цезарю — великому вождю.
33. Восстание.

Акт третий

34. Торг.
35. Грызня Триумвиров.
36. Ссора-разлад (Брут обвиняет Кассия в мародерстве и измене принципам).
37. Истерика Кассия.
38. «Мир».
39. Паника Маруллы.
40. Военный совет. Грызня между руководством.
41. Кошмары Брута.
42. «Дипломатические переговоры».
43. Схватка.
44. Пугание.
45. Начало боя.
46. Бой-кошмар. **Мясорубка.**
47. Отчаяние Кассия. Его смерть.
48. Черные женщины.
49. Смерть донкихота.
50. Оплакивание-праздник.



Глава XIII

ЗРИТЕЛЬ

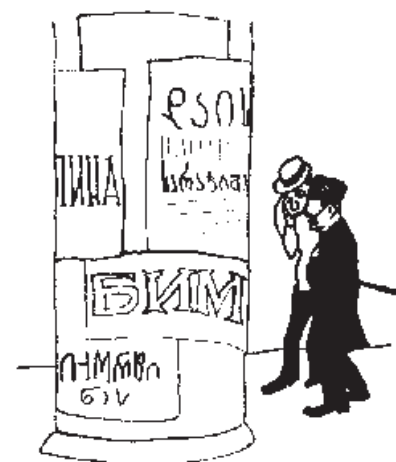
Самая древняя форма театра — это актер и зрители вокруг него. Приходил в селение талантливый сказитель или фокусник, пантомимист или **берика** с масками и начинал зазывать (!) на представление прохожих. Постепенно вокруг него образовывался **круг заинтересованных зрителей**. Если зрителям нравилось представление, если своими жестами, словами, действиями актер зачаровывал их, тогда они требовали повторения, а если **берика** не увлекал их своими простенькими сюжетами, они **покидали круг**, возвращаясь к своим делам, которые прервали в надежде увидеть такое, чего еще никогда и никто не видел. Вот самая примитивная формула театрального представления.

Бомарше писал, что его главной заботой является вопрос, как захватить зрителя, взволновать его, рассмешить или растрогать — все равно, лишь бы не оставить хладнокровным и равнодушным. Если современный человек приходит в театр и в происходящем на сцене не находит ничего интересного, ничего такого, что бы его удивило или потрясло новизной, рассмешило или заставило плакать, он разочарован, сердится и уходит. Он проделывает это демонстративно, чтобы дать понять театру, что он *недоволен*. Еще Аристотель замечал: «... В театре едят сласти преимущественно тогда, когда актеры плохи». За плохую игру древнегреческих актеров освистывали, а власти подвергали их телесному наказанию (см.: Демосфен. «О ложном посольстве»).

Но как только налаживается контакт между зрительным залом и сценой, зритель перестает доказывать театру свои права на независимость, попадает под «гипноз» театральной магии, и происходит чудо, которое древние греки называли **катарсисом**.

Зритель состоит из отдельных людей, но, соединившись вместе в зрительном зале, они представляют собой очень чуткий и тонко все воспринимающий организм, реагирующий на мельчайшие детали в поведении актеров на сцене.

Театральное искусство — это, прежде всего, **союз** с обществом, со своим «кругом». По сравнению с живописцем, писателем, скульптором, актер всегда на переднем крае. Никому из художников, кроме актера, такого непосредственного общения с обществом осуществить не удастся. Творить на сцене — это значит **обращаться к другим людям с проповедью самых сокровенных идей данного общества**. Актер каждый вечер ведет со своими соотечественниками очень важный и честный диалог. Этот диалог может состояться или нет. Если он произошел, значит, театральное искусство на сегодняшний день живо, если же зал пуст, значит, искусство умерло. **Круг** заинтересованных зрителей не собрался, актерам не удалось завладеть вниманием зрительного зала.



Помню, Серго Закариадзе рассказывал мне, как после ухода из Театра Марджанишвили* он решил заняться художественным чтением и как ему было трудно вначале справиться со вниманием зрительного зала. Это была настоящая борьба за внимание к себе. Она длилась очень долго, пока актер не научился, выходя к зрителю, подчинять его к себе. «Я очень сильно должен сосредоточиться на себе, чтобы зритель сосредоточил свое внимание на мне».

Ведь что такое, в конце концов, театральный спектакль? Почему люди должны ходить в театр, а не читать пьесы дома? Вероятно, потому, что людей интересует, как ее исполняют актеры, как ее «прочтут» в театре. А что, собственно, делают в театре? **Через слова и ремарки автора театр вычитывает психологию действующих лиц. Эту психологию переводит на язык поведения, действия, в результате чего возникает уже звучащее слово — венец выразительных средств актера.** От того, как театр сумеет рассмотреть, а потом **красочно рассказать** о том, что происходит в глубинных пластах психологической жизни героев, зависит успех или неуспех спектакля у зрителя.

Театр — слишком дорогое удовольствие, полностью поглощающее человека, чтобы исполнять его не по назначению. Да, театр обязательно должен быть зрелищем, но зрелищем высокого искусства. А раз это так, он не может ограничиться только задачей просто «давать представления». Он должен **изменять людей** и, в первую очередь, самого себя. Если актер притворяется, что верит в идеи, которые он проповедует со сцены, если он по-настоящему не живет этими идеями в жизни, он- никогда не станет **проповедником**, а будет только лишь **развлекателем**. Раньше театр всеми силами добивался от зрителя, чтобы тот верил в существование на сцене королей и героев. Но, поскольку в современном театре делать это становится все труднее, появилась тенденция все решать через самого актера. Актер становится сегодня носителем идей, которые проповедует театр. Его личность в сегодняшнем спектакле играет гораздо более важную роль, чем раньше. Почти повсеместно исчезает со сцены грим в том понимании, как это было принято раньше. Актеры меньше обращаются к внешней характерности, оставляют из старого арсенала минимум актерских выразительных средств. Все сосредотачивается на внутреннем мире актера и его убеждениях. Именно поэтому значение личности актера становится неизмеримо больше. Исчезает само понятие «представлять». Зритель с негодованием отворачивается от «представляльщиц»**. Для того, чтобы зрительный зал стал сообщником театра, сами актеры должны быть особенными людьми, с которыми интересно общаться. Часто в жизни нам встречаются такие талантливые люди. Они не актеры, но окружающие всегда проявляют по отношению к ним необычайный интерес, эти люди всегда становятся центром внимания. Для актера это необходимое профессиональное качество.

Театр в идеале — это содружество талантливых высокообразованных фанатиков, влюбленных в свою миссию. Они должны вести людей за собой, это должно быть их единственной потребностью и смыслом жизни.

Актеры-проповедники должны обращаться непосредственно к душам и сердцам своего зрителя, а сам коллектив актеров должен быть ярким примером своей проповеди. Театр — **это содружество актеров-художников**, которые являют людям **пример сверхорганизованности и истинной гражданственности**, которые способны посвятить себя тяжкому труду — рассказывать **«о челове-**

* 1956 год.

** С тех пор, как это было сказано, прошло каких-то 30 лет, а сколько всего изменилось. М.Т. был все-таки человеком романтического склада, верил в торжество справедливости, в победу психологического театра. Сегодня ему было бы, наверное, больно, узнай он, что психологический театр сильно сдал свои позиции, а в моде сегодня — одни «представляльщики».

ке, ради человека, через человека». Театр для таких людей должен стать истинным храмом искусства в полном смысле этого слова.

Настоящий театральный спектакль существует в единственном экземпляре. Он однажды переживаем, а потому уникален по своей природе.

Сколько гипсовых головок Нефертити расставлено по нашим квартирам, их штампуют по дешевке ремесленники. И только одна-единственная головка царицы, высеченная из рыжевато-песчаника и хранящаяся в берлинском музее Бодо, — неповторимый шедевр, великое произведение искусства. Она несет на себе следы конкретных людей, конкретной эпохи, она единственная в своем роде.

Древнегреческий философ Гераклит говорил, что в одну и ту же реку нельзя войти дважды. Если мы захотим войти в нее вторично, она будет уже не той рекой, в которую мы входили в первый раз, — та вода утечет, а на ее место притечет новая. Но один раз мы все же войти в нее можем. Так и настоящий спектакль.

Поэтому актер, идущий на очередной спектакль, каждый раз всем своим существом должен готовиться к участию в этом неповторимом, однажды случающемся «театральном чуде». А это «чудо» не каждый раз возникает.

Сколько раз я наблюдал за игрой А.Хорава в роли Отелло*. Никто никогда не мог заранее сказать, как он будет играть сегодня. Даже он сам. Самое драгоценное возникало неожиданно, но именно это и было великим праздником искусства. У меня всегда в такие минуты было ощущение, что сам А. Хорава здесь ни при чем, что он только посредник между мной, обыкновенным, и чем-то большим, недостижимым, что он только причина возникновения театральной магии и в некотором роде ее жертва. Завороженный чудом театра, зрительный зал дышал с ним единым дыханием и чувствовал единым чувством. Но бывали случаи, когда он играл плохо, никак не мог включиться в роль, и зрительный зал существовал отдельно. Несчастье, а может быть, и счастье нашего искусства в том, что ему нельзя крикнуть: «Остановись, мгновение!». Оно исчезает так же случайно, как возникает.

Серго Закариадзе и Зина Кверенчиладзе, играя «бой-поединок» во втором акте «Антигоны» Ж. Ануя, каждый раз разыгрывали его неповторимо, иначе, действуя и переживая в зависимости друг от друга, каждый раз по-новому реагируя на неожиданные выпады партнера. Ведь в этом и есть вся суть нашего искусства, когда зрители становятся свидетелями талантливой сценической импровизации-борьбы. Я лично считаю, что это и есть основа основ драматического искусства. Только настоящая импровизация перед зрителем, только подлинная борьба между партнерами может заставить зрительный зал стать соучастником происходящего на сцене. А этого не так легко добиться. **Импровизация — суть театра!** Конечно, это не имеет ничего общего со сценическим хулиганством и неумелой литературной отсебятиной. Станиславский говорил, что любую импровизацию следует репетировать, как минимум, раз пятьдесят.

К сожалению, в наших театрах мы довольно часто встречаемся с такими фактами, когда актеры к своей высокой миссии относятся нечестно. Сколько раз я наблюдал за актерами (если их можно назвать актерами!), которые забегают в театр на спектакль за пять минут до начала. На ходу надевают на себя костюм, часто вовсе пренебрегают гримом и, как ни в чем не бывало, выскакивают на сцену, делая вид, что «живут в образе». А бедный Сальвини — великий Сальвини! — для чего-то являлся на спектакль за четыре часа до начала. Для чего?

В большинстве наших театров актерские фойе за кулисами превращены в место, где все очень громко разговаривают на какие угодно посторонние темы, где встречаются актеры, не занятые в сегодняшнем спектакле. Актерам, выходящим

* В знаменитом спектакле Театра Ш.Руставели 1948 года (режиссер А.Васадзе).

на сцену, трудно сосредоточиться, трудно подготовиться к выходу на сцену, где они должны встретиться с новым зрительным залом незнакомых людей, которых надо завоевать, покорить, взять в плен.

Народная артистка СССР С.Гиацинтова пишет: «Хочу рассказать мелкий, на первый взгляд, случай, происшедший при одной из первых моих встреч с К.Станиславским. Я шла, почти бежала через декорационный сарай, опаздывая на репетицию. Вдруг из-за поворота навстречу — величественная фигура Станиславского. Увидев меня, он неожиданно становится на цыпочки, прикладывает палец к губам, крадучись приближается ко мне, останавливается и спрашивает: «Вы умеете ходить по театру? Кажется, нет? **По театру надо ходить тихо, всегда, всюду, ступая на носок, а не на всю ступню. Ведь рядом могут репетировать, читать пьесу или просто думать. Пожалуйста, не мешайте им...**».* И пошел дальше своей легкой, изящной, неслышной походкой.

С тех пор и навсегда я усвоила для себя эту простую истину, я научилась ходить по театру. И у меня просто физическую боль вызывают такие частые теперь возгласы хорошо поставленным голосом: «К телефону!» или «Костюмеры!».

В церкви, за «святыми вратами», есть место, куда кроме священников-проповедников никто не имеет права входить. Но как бы было обидно верующим, если бы они услышали, как в этой «святой святых» священники шутят, балагурят и опошляют собственные проповеди и ритуалы.

Есть такое понятие в науке — энтропия, т.е. стремление к распаду. Сложили, например, из камней забор, а потом перестали следить за ним. Постепенно, с годами то один камень упадет, то другой, кто-то утащит третий для каких-то своих нужд, и вскоре это будет уже не забор, а просто куча камней, разбросанных по полю. Если не поддерживать систему сложенных камней, если нет тенденции сохранять то, что уже создано, все стремится к распаду. Так и театр. Актер больше других должен быть заинтересован в том, чтобы сохранить себя.

Актер должен делать все от него зависящее, чтобы стать для своего зрителя любимым и достойным подражания. Актер должен быть кумиром зрителя. Зритель должен желать встреч с ним. Это идеал, и к нему надо стремиться. Меня потрясла небольшая информация по поводу смерти актрисы Анны Маньяни: «Проводить актрису пришел весь Рим. И когда ее тело выносили из собора, вдруг **вся огромная толпа разразилась бурей аплодисментов**, так прощались римляне со своей великой актрисой».**

Актер сам по себе должен быть интересной, особенной персоной. А сейчас можно наблюдать стремление некоторой части актеров стать похожими на всех, опростить свое поведение, свой костюм, слиться с массой. Это почему-то считается хорошим тоном.

Когда Г.М.Давиташвили шел по проспекту Руставели, на него оборачивались. Он был высокоинтеллигентным человеком, внешне и внутренне собранным, безукоризненно вежливым и красивым. Да, именно красивым, даже когда ему было семьдесят.

Да и сегодня, если это настоящие актеры, люди всегда обращают на них внимание, потому что хороший актер интересен как личность даже вне сцены, просто в повседневной жизни. Актер должен заботиться об

э т о м .

Зрителя может увлечь только интересный собеседник-актер, только талантливый самородок. Никакая работа (только работа, без таланта) не поможет актеру, если он сам по себе человек неинтересный. А ну-ка вспомним больших актеров: А.Хорава, С.Закариадзе, Ш.Гамбашидзе, Г.Шавгулидзе, У.Чхеидзе — они сами по себе были интересными людьми, необыкновенными людьми. Людьми,

* Выделено М.Т.

** Выделено М.Т.

которые привлекали, каждый по-своему, внимание тех, кто их окружал. Да и сегодня, к примеру, Сесилия Такайшвили,* даже вне театра, просто в жизни, интересна для людей как личность. Возле ее окон** всегда стоят люди и беседуют с ней, потому что им интересно, как она говорит, что она говорит, как ведет себя. Часто на нашей сцене неинтересные для людей актеры удивляются, почему зритель не увлекается театром, почему редко ходит в театр.

Театр сегодня, на мой взгляд, болен очень опасной болезнью, которую можно назвать **«безобразием»**.*** Используя одно из методологических положений системы Станиславского — актер во время работы над ролью должен идти «от себя», — большинство актеров и режиссеров этот принцип превратили в его противоположность. Как-то А.Д.Попов бросил по этому поводу реплику: «От себя — но куда?».

Актерское **перевоплощение**, на мой взгляд, — все же главная проблема нашего искусства, и совсем не важно, использует ли при этом актер грим или нет, играет по правилам интеллектуального театра или эпического или, может случиться, театра аристотелевского, театра, подражающего природе.

Мне кажется, вина в данном вопросе ложится и на режиссуру, которая, в основном, занимается постановочными проблемами, проблемами сценических метафор (надо признать, что это тоже нелегко), но забывает или, в некоторых случаях, принципиально считает ненужным заниматься главной задачей сценического искусства — созданием полнокровного актерского **образа**.

Нашим актерам работать стало гораздо сложнее. Если пятьдесят лет назад актера обычно оценивали в сравнении с лучшими работами советского театра, то сегодня наши актеры должны выдерживать конкуренцию с лучшими образцами мирового театра и кино. Ведь наши зрители часто видят лучшие актерские работы, находясь за границей, встречаясь с зарубежными театрами во время их гастролей у нас, в кинофильмах, по телевидению. Зритель все время видит лучшее из того, что есть в мировом театре и после этого, конечно, не хочет идти смотреть средние или плохие работы нашего театра. Он ждет высочайшего уровня, к которому привык, он не хочет делать скидок на «свое», и это, наверное, должно быть понятно.

Вспомним сказки «Тысячи и одной ночи». Чтобы спасти себе жизнь, Шахразада начала рассказывать царю Шахрияру сказку и к утру оборвала ее на самом интересном месте. Царь решил не убивать ее, пока не услышит окончания рассказа. (Вот это настоящая заинтересованность!) Вечером, окончив эту сказку, Шахразада принялась рассказывать другую и опять к утру остановилась на середине. Так продолжалось много ночей подряд. Шахразада своими сказками повлияла на шаха, и он, в свою очередь, изменил свое решение. Жизнь Шахразады была спасена.

Очень интересно в связи с этим случаем замечание социолога Я. Коломинского: «Шахразада была образованной особой... Но, оказывается, мало обладать обширной информацией, надо еще найти спрос на информацию именно **данного класса**. Такое совпадение произошло, и оно-то сохранило Шахразаде жизнь»****.

То, что царя Шахрияра заинтересовали сказки Шахразады, говорит, прежде всего, об уровне его интересов и вкусе. Если вместо этого шаха был бы другой,

* К сожалению, ее уже давно нет на свете.

** Она жила на первом этаже.

*** Замечательная и, вполне возможно, намеренная двусмысленность. Наверное, по-русски правильнее было бы сказать «безобразность». Но если, определяя болезнь театра и образца 1976 года, и 2003-го, поставить ударение на «а», диагноз ведь не будет неверен?

**** Выделено М. Т.

более образованный или, наоборот, сказки его, может быть, не заинтересовали бы, и он казнил Шахразаду.

Какова цель спектакля? Зрелищем **обогащать**, что-то **менять друг в друге*** Это очень важная задача.

Радость от соприкосновения с искусством рождается только тогда, когда зритель догадывается, в какую игру с ним играет театр, о какой проблеме беседует, о чем хочет напомнить, чем хочет взволновать?**. Если форма этой игры волнует зрителя, тогда он и театр становятся соучастниками. Они соглашаются или спорят друг с другом, в происходящем на сцене узнают себя или своего соседа (гораздо чаще соседа, чем себя!), с радостью догадываются, что под театральной формой такой-то скрыто «то-то и то-то», что это — «про это»***. Зрителя это открытие радует только в том случае, если разговор идет на уровне высокого искусства, если театр не прибегает к прямолинейным плакатным средствам и, для того, чтобы стать «современником», не уподобляется кулуарным «сплетникам», не дублирует то, что уже было сказано в передовой статье центральной газеты.

Театр — это великое искусство, которое дает людям возможность остановиться, как это делали прохожие в первобытном кругу-театре, сосредоточиться на несколько часов на проблемах человеческих взаимоотношений, на проблемах, которые волнуют сегодня общество, людей, среди которых мы живем. Это место, где дают возможность выключиться из бурного бега нашей жизни и о чем-то подумать, и что-то почувствовать.

Надо, чтобы зритель приходил в театр немного пофилософствовать о своей жизни и о жизни своих соотечественников.

Но что интересует современного зрителя? Сюжет и только? Несколько дней тому назад мне пришлось слышать такой диалог между людьми, сидящими возле телевизора:

— Не говори заранее, что случится, потом будет неинтересно!

— А когда ты смотришь «Отелло», разве заранее не знаешь, что он в конце концов ее придушит?

Конечно, это не касается такого жанра, как детектив, но, в основном, современный зритель ищет в спектакле более сложной информации, чем просто сюжет. И не только современный. Зрители Афин прекрасно знали сюжеты древнегреческих мифов. Но не сюжет был для них главной информацией, а та психологическая разработка, психологическая анатомия сюжета, которая делала для них миф интересным, актуальным, волнующим. Ведь недаром великие трагические поэты Эсхил, Софокл, Эврипид сочиняли совершенно по-разному версии психологической разработки известного сюжета.

Ведь все прекрасно знают, что благородный мавр Отелло в конце спектакля задушит Дездемону, значит, главное — по-своему рассказать о том, как это произошло, как он дошел до этого, как его до этого довели, какими путями. И каждый рассказ — версия давно известного происшествия, это новый спектакль, и он должен быть любопытным. Это, вероятно, зависит от таланта актеров и режиссеров, от их образованности, от их осведомленности, от того, что

* В сегодняшнем театре возобладала иная точка зрения, но это не значит, что мы должны поторопиться «заклеймить презрением» мнение М.Т. как советское и идеологическое. Сколько шестидесятников, составивших славу русского театра, думали точно так же: театр в России — больше, чем театр.

** На самом деле, эту простую мысль можно считать основополагающей во все времена и универсальной для любого типа театра: и психологического, и метафорического. В конце концов, как бы ни понимал свою миссию театр (учить зрителя или только его развлекать), он предполагает «взволнованные» отношения с публикой.

*** Не забудем, что книга написана в 1976 году, задолго до телепередачи Е.Ханги «Про это» на НТВ. Поэтому М.Т., говоря «про это», толкует понятие гораздо шире.

они из себя как личности представляют и насколько их театральное «открытие» интересно.

Но чем труднее и ответственнее проблемы, поставленные в пьесе, тем точнее должны быть сценические решения, тем точнее — язык передачи в зрительный зал. А этот язык в современном театре очень усложнился. В чем сложность?

Приведу для ясности сравнение с творчеством художника. Если в старое время, создавая рисунок для книги, художник буквально иллюстрировал авторский текст, то сегодня большинство художников стараются передать **свое отношение** к происходящим и описанным событиям. Вспомним хотя бы иллюстрации к старым изданиям сочинений Жюль Верна, Майн Рида и сравним их с рисунками современных художников, например, оформивших сказку Кэрролла «Алиса в стране чудес». Художник здесь как бы комментирует книгу, выражает свою личную точку зрения, а это придает произведению совершенно новое измерение. Фактически художник выступает в роли соавтора. То же самое происходит и в театре.

Что значит — прочесть пьесу по-своему? Для этого явление, знакомое зрителю из личного жизненного опыта, надо показать с незнакомого для этого предмета ракурса, с непривычной точки зрения, с совершенно неожиданной стороны, откуда он, зритель, это явление, эту вещь еще никогда не видел. Это всегда интересно.

Без новизны нет искусства, нет его без неожиданности, без внезапности. Я помню, как меня потряс «Богемский лес» И.Гамрекели*, потому что я, как и все остальные, ожидал увидеть лес, а увидел его символ, его образное выражение. Этот символ вмещал в себя больше информации, чем только просто лес. И это было великолепно. Надо обязательно добиваться уникальности сценического решения. Ведь радость от общения с искусством заключена, вероятно, в **узнавании знакомого предмета в незнакомом**.

Интересен пример, часто приводимый Б. Брехтом. Мать выходит второй раз замуж. Она для своего ребенка меняется. Неожиданно она предстает перед ним уже не только как мать, но и как женщина. Очень интересно!

Это новый ракурс. А как, вероятно, было бы интересно увидеть чавчавадзе-скую «Отараант квриви»** с какой-нибудь другой точки зрения. Когда я предложил талантливой сорокалетней актрисе подумать об этом, она ответила: «По-моему, об этом еще рано думать». А ведь если взглянуть на произведение Чавча-вадзе с позиции сорокачетырехлетней женщины, еще полной жизни, а не с позиции старушки (так почему-то обычно представляют ее на наших сценах и киноэкранах), ведь гораздо интереснее и понятнее становится ее отношение к памяти и вещам умершего мужа, отношение к ней старого (а ему, вероятно, всего пятьдесят лет) мельника. И разве не сильнее поразит зрителя ее характер, когда он поймет, что физически молодая женщина убивает в себе, ради сына и памяти мужа, естественные для ее возраста порывы? Во всяком случае, это было бы любопытно. А если, например, вообще попытаться посмотреть на эту историю с точки зрения мельника Сосия?

Вот чем можно объяснить популярность современных мюзиклов «Вестсайдская история», «Человек из Ламанчи» и других. Вот почему с таким интересом встречаются зрители переложения известных классических пьес.

Язык театра усложнился, поэтому необходимы новые способы решения, приемы и формы. Надо дать возможность, и в особенности молодежи, смелее идти на всевозможные опыты и эксперименты. Никогда не надо забывать выска-

* Речь снова идет об оформлении художником И.Гамрекели спектакля С.Ахметели «Интиранос!» («Разбойники» Ф.Шиллера).

** Речь идет о произведении И.Чавчавадзе «Отарова вдова». Как правило, эту героиню играли старухой.

звания Станиславского: «Вечное искусство — это длинное и непрерывное шоссе, по которому шествует искусство. Оно докатывается до известного предела и через каждые 15—20 лет требует обновления, наподобие двигателя, требующего замены частей. Молодежь уходит в лесную глушь по тропинкам, собирает там, на природе, цветы, плоды и злаки, и все, что попадаетея и увлекает ее молодой глаз. По окончании экскурсии молодежь возвращается опять к шоссе и приносит все набранное. От него остается немного. Многое отсыхает и увядает, но синтез всего пройденного, найденного, квинтэссенция его, один какой-нибудь кристалл, заключающий в себе весь внутренний смысл проделанной работы, с любовью и торжеством кладется в урну вечного искусства».

Молодой режиссер должен экспериментировать для того, чтобы его «комментарии» к пьесе в виде спектакля рассказали нам о том, что и как думает молодое поколение художников о событиях и проблемах, поставленных автором пьесы. Но это ни в коем случае не надо понимать как искажение авторского замысла.

К сожалению (а, может быть, в этом есть своя закономерность), очень часто режиссеры неправильно понимают намерения автора, а подчас просто не считаются с ним. Комментарий фактически отрывается от комментируемого объекта, и тогда решение спектакля служит лишь помехой для зрителя и вводит его в заблуждение. Когда такое происходит во время спортивных соревнований, про такого комментатора обычно говорят: «Он не комментирует игру, а хочет показать свою образованность, болтает, что взбредет в голову!». Примерно то же самое происходит с режиссером, когда он отрывается от материала автора.

Один из недостатков некоторых наших спектаклей — это отсутствие единой режиссерской мысли, связующей весь спектакль. Мир у такого режиссера распадается на не связанные между собой элементы спектакля, на случайные, сценически не связанные друг с другом решения. Это происходит тогда, когда режиссеру нечего сказать. Отсутствие мысли ведет к запутанности решения, к игре ничего не говорящими метафорами. Под видом сложности такой режиссер часто пытается скрыть свою беспомощность. Лучше быть непонятым. А то, если поймут, что там, по существу, ничего нет, тогда все пропало!

Это говорит о театральной и общей необразованности. Я злюсь на молодых режиссеров за то, что они мало ищут, что так бедны на выдумки и решения, что часто повторяют под разными соусами уже давно найденное и много раз на наших же сценах виденное. За то, что они по-настоящему не рискуют. Разве сегодня белая маска на лице актера — это риск? Неужели ничего лучшего нельзя придумать? Сегодня даже некоторые театроведы признаются, что изменили свою точку зрения, пересмотрели свои взгляды на театральные средства выразительности. Даже они сегодня не удивляются белым маскам. Значит, это стало привычным, значит, молодым надо искать выразительные средства где-то в новых сферах. А иногда мне кажется, что, если кто-нибудь поставит на сцене очень похожую на жизнь декорацию (конечно, это будет не то, что было принято лет 20 тому назад) и добьется подлинной правды жизни, зритель это воспримет как неожиданное новаторство. И если этого пока никто не сделал, то только потому, что это очень и очень трудно.*

Нельзя молодым делать вид, что они идут на риск, когда фактически никакого риска нет — не надо обладать большой смелостью, чтобы повторить приемы, увиденные в других городах и чужих спектаклях. Надо смелее искать новое, неожиданное, но обязательно свое собственное. Ведь писал Леонардо да Винчи: «Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства».

* Начинаешь думать о том, что театр развивается циклично. Казалось бы, почти тридцать лет прошло, а мысль М.Т. кажется комментарием к тому, что сегодня происходит в русском театре.

Глава XIV ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ

*Свое поведение исправляй по поведению других.
Японская пословица*

Художница рисовала портрет и говорила: «Какие мы счастливые люди, художники, можем запереться у себя в комнате и работать целый год в одиночестве. А ваша профессия связана с людьми. На вас все и все влияют, у каждого участника спектакля — свое мнение. Ваш творческий процесс все время подвергается обсуждению. Это, наверное, ужасно! Не могу представить себе, чтобы мне во время работы постоянно давали советы: эта композиция неинтересная, надо сделать наоборот, это лицо слишком продолговатое или, напротив, очень широкое. Это не так, а лучше было бы сделать так! Или взял бы кто-нибудь кисть и начал по-своему исправлять мою работу. А вокруг вас все время много народу и все стараются делать по-своему, и других заставляют делать так, как им кажется верным. Это ужасно!».

Режиссер читает автора и сочиняет план будущего спектакля, кое-что видоизменяя в его пьесе. Потом рассказывает этот план актерам, которые будут играть спектакль. Они могут быть довольны или недовольны этим планом. От этого режиссер меняет или не меняет кое-что в своем замысле, т.е. вносит в него поправку. Потом начинаются репетиции с актерами. Это уже творческая дуэль, которая требует бесконечной коррекции по отношению к запланированному. Чтобы окончательно не запутаться в тысячах мнений и предложений, режиссер (вероятно, для этого и появилась профессия режиссера) старается уточнить главную цель поиска, тот маяк, к которому надо привести корабль-спектакль.

Репетиционный процесс, если бы его можно было представить в виде каких-то электромагнитных волн, похож на пучок все время пульсирующих и изменяющихся линий, резонирующих друг в друге, зависящих и влияющих друг на друга. Это живой, движущийся, образующийся организм, где все системы жизнеобеспечения зависимы.

Все, кто хотя бы раз репетировал спектакль, знают, что репетировать — вовсе не значит просто «повторять» (репете), а значит — **повторять, каждый раз изменяя**.

Замысел режиссера меняется в зависимости от замысла и практики актера — и **обратно**. Замысел художника меняется в зависимости от требований режиссера, актеров — и **обратно**. И так до самой последней репетиции, до самого последнего просмотра. Даже комиссия, принимающая спектакль, не замечая, не ведая этого, невольно становится соавтором спектакля. Ее мнение меняет его, вносит в него поправки. Создание спектакля — это **пульсирующий, бушующий непрерывный процесс взаимных изменений и взаимодействий его частей-компонентов**.

«Обратная связь, — пишет И.Губерт, — это осведомление, сигнал о результате действия, одобряющий продолжение действия (положительная обратная связь) или тормозящий действие (отрицательная обратная связь)».

Шофер ведет машину по дороге. Навстречу ему попадают прохожие, встречные машины, неожиданно выбегают дети, на перекрестках вспыхивают разные сигналы светофора. На все эти действия шофер мгновенно реагирует, он или притормаживает машину, или меняет направление движения, или вообще останавливается. В ответ все, у кого на пути возникает движущаяся машина, так же реагируют на нее, меняя свое поведение: стараются скорее перебежать дорогу, или сворачивают с нее, или останавливаются. Это **обратная связь**.

Вся наша жизнь покоится на обратных связях. Написал слово «покоится» и сразу понял, что сделал ошибку. Жизнь не покоится, она все время в движении, состоит из наших общений и взаимовлияний. Любой жизненный процесс — это **сложная система обратных связей**. Любой творческий процесс, как и все остальное, невозможен без обратных связей.

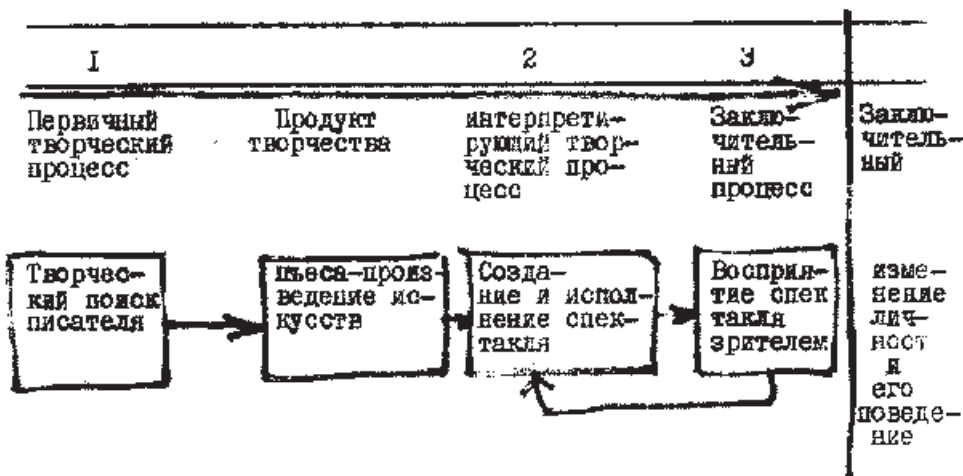
Обратная связь всегда там, где движение, где борьба, где поединки. «Движение подразумевает изменение в условиях окружающей нас среды, а изменение, по всей вероятности, требует соответствующей реакции», — пишет американский психолог Р. Арнхейм. **Обратная связь** — это общение, а значит, активное влияние друг на друга, изменение поведения друг друга.

Проследим, какой процесс происходит в театральном искусстве.

1. Писатель создает пьесу, в которой старается вскрыть смысл какого-то явления. Писатель создает **сообщение**.

2. Актеры, режиссер и другие перерабатывают этот результат творческого поиска писателя и обеспечивают наиболее полную и адекватную передачу сообщения. Во время этого процесса сообщению придают новые, добавочные качества. Эта сфера творчества похожа на творчество всех тех, кто занимается интерпретацией научных и художественных знаний, — учителей, музыкантов-исполнителей, лекторов-популяризаторов знаний.

3. И, наконец, сообщение доходит до зрителя в виде спектакля. А поскольку зритель — это уже сообщество людей, то мы имеем дело с процессом передачи сообщения обществу, т. е. сообщением воздействуем на общество.



В этом процессе все — в области мышления, чувств и воображения. Все, кроме материально существующих пьесы и спектакля (пока он длится), которые, выполняя роль связиста, соединяют процесс творчества и процесс восприятия. Значит, и книга, и спектакль — особым способом закодированные сообщения. Сама по себе эта «телеграмма» — не действующее звено, она лишь носитель сообщения. Спектакль и пьеса — лишь способы передачи сообщения.

Что такое **сообщение**? Разная форма представления информации. Сообщение в театре может быть передано текстом пьесы, речью и действиями актеров,

их переживаниями, декорацией, режиссерскими метафорами — в конце концов, даже надписями и цифровыми данными, если это понадобится (вспомним Б.Брехта).

А что такое **информация**? Как это объясняет теория, «информация — это **мера снятия неопределенности в отношении какого-нибудь события или системы**».

В основе театрального творчества лежит идея выбора интерпретации, т.е. выбора формы передачи сообщения. Спектакль посредством системы связи (слуховой и зрительной) дает знать зрителю о сделанном театром (режиссером, актерами) выборе. Этот выбор снимает или, по крайней мере, уменьшает неопределенность, которая была вначале спектакля. А сколько у режиссеров и актеров возможностей (вариантов, версий, приемов) **выбора**? Бесконечное множество. Все зависит от их дарования, знаний и мировоззрения.

Сообщение передается в зрительный зал в **форме сигналов**. Преобразование **сообщения** в сигналы называется **кодированием**.

Что такое **код**? Система условных знаков, которыми данное общество договорилось передавать (обозначать) определенное значение. Для того чтобы передать закодированное сообщение, необходимо изучить особенности данного (художественного и словесного) языка, т.е. кода.

М.Г.Каган примерно так формулирует эти особенности: «Язык способен распространять информацию лишь в пределах той части общества, которая его понимает. Выходы за эти границы требуют применения сложной техники перевода с одного языка на другие».

Поскольку невозможно вполне адекватно пересказать содержание художественного произведения, то, следовательно, это содержание обладает такими качествами, которые непередаваемы ни в какой другой системе знаков, кроме данной художественно-образной системы (театральной, музыкальной, живописной, хореографической и т.п.).

Чтобы передать закодированное сообщение, необходимы определенные обязательные условия: **передатчик, канал связи, приемник**, т.е. кто передает, через что передают и кто принимает. В театре под передатчиком нужно подразумевать спектакль-образ, а конкретнее — актеров, играющих на сцене.

Но актеры — это лишь один полюс. А для того, чтобы создался поток творчества, необходим второй полюс. «Играть без публики — то же, что петь в комнате без резонанса, набитой мягкой мебелью и коврами. Играть при полном и сочувствующем вам зрительном зале — то же, что петь в помещении с хорошей акустикой. **Зритель создает, так сказать, душевную акустику. Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувства**» (К.Станиславский).*

Мертвый во время репетиций, зрительный зал оживает во время спектакля: он дышит, в нем чувствуются сдерживаемые движения, он начинает казаться живым, огромным, полным сил и напряжения существом, которое жадно следит за каждым движением, за каждым словом актера.



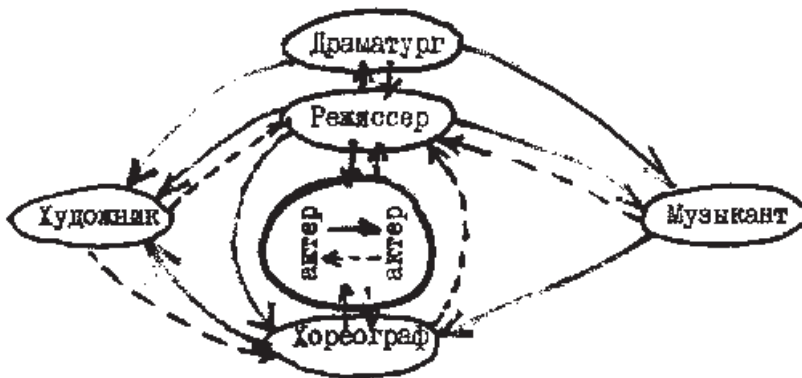
* Выделено М.Т.

1. ПОДГОТОВКА СПЕКТАКЛЯ

*Обратная связь - посох слепого.
Н. Виннер*

Создание спектакля — процесс, зависимый от длительной и часто мучительной творческой борьбы идей и ее компонентов. Это процесс обогащения друг друга, взаимных уступок и притормаживания творческой инициативы друг друга.

Во время подготовки спектакля обратные связи осуществляются между автором и режиссером (если, конечно, они современники), между режиссером и актерами, между режиссером, актерами и художником и т.п. Вот примерная схема обратных связей репетиционного процесса:



Автор пишет пьесу, он является источником информации. Режиссер читает ее, т.е. получает сообщение. Это пример прямой связи.

Если автора нет в живых (Мольер, Шекспир, Клдиашвили и т.п.), то обратной связи тем более возникнуть не может.



Но если автор — современник и режиссер высказывает ему свои замечания по поводу пьесы, и тот переделывает пьесу, вносит в нее коррективы, то это уже будет примером **обратной связи**.



Опишем процесс подготовки спектакля.

1. Драматург—режиссер — связь прямая или обратная.
2. Режиссер—актеры — всегда обратная связь.

3. Актер—актер (партнеры) — обратная связь в идеальном виде.
4. Драматург—художник — прямая связь.
5. Режиссер —художник — обратная связь.
6. Художник (костюмы)—актеры — обратная связь.
7. Драматург—музыкант — прямая связь.
8. Музыкант (песня, танец)—актеры — обратная связь.
9. Драматург—хореограф — прямая связь.
10. Режиссер—хореограф — обратная связь.
11. Хореограф—актеры — обратная связь.
12. Хореограф—художник — обратная связь.
13. Хореограф—музыкант — обратная связь.

Это процесс воздействия друг на друга и коррекции заранее намеченной каждым компонентом (для себя) конечной цели, замысла.

Здесь обратные связи разные — мгновенные и замедленные. Мгновенные обратные связи возникают между актерами-партнерами и режиссером и актерами во время поисковых репетиций. Медленные связи возникают между режиссером и художником, авторами и художником, режиссером и композитором. Мгновенные — это те обратные связи, которые возникают во время репетиционных импровизаций, замедленные — когда работа обсуждается, рассматриваются эскизы декораций или костюмов, оцениваются и оговариваются характеры действующих лиц или определяются события будущего спектакля и т.п. Это процессы, которые требуют времени и продумывания, придумывания. Импровизация, процесс мгновенных посылок и ответов — в этой сфере все эскизно, действенно.

2. ПОЕДИНОК АКТЕРОВ В ПРИСУТСТВИИ ЗРИТЕЛЯ

Искусство театра — это система связи между коллективом творцов и группой воспринимающих лиц. Чем сложнее язык театра, тем сложнее процесс его восприятия зрителем. Для того чтобы спектакль дошел до зрителя так, как на это рассчитывали режиссер и актеры, они должны найти такие средства выразительности, которые дадут необходимые сведения и, по возможности, полностью снимут неопределенность в отношении происходящих на сцене событий. От этого будет зависеть количество информации, полученной зрителем от этого спектакля.

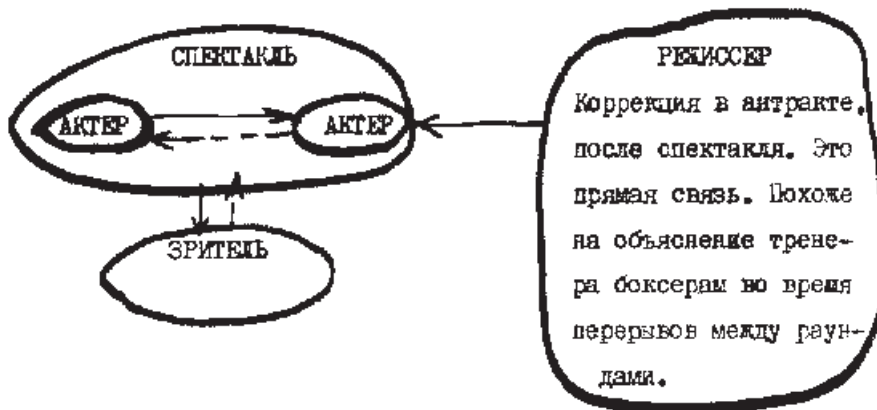
«Трудность и особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым — непосредственно, сознательно, со вторым — косвенно, через партнера и несознательно. Замечательно то, что и с тем, и с другим общение является взаимным» (К. Станиславский).

Конечно, ни в коем случае нельзя отождествлять **обратные связи** между партнерами во время сценического акта-действия (сильные) и **обратные связи** между зрительным залом и сценой (слабые). Если в первом случае каждый из партнеров сам является в какой-то степени источником информации, во всяком случае, создателем сообщения, то зритель только реагирует на происходящее. Это лишь одобрение или недовольство по поводу:

1. изображаемого на сцене события;
2. или качества игры актеров.

Представим это в виде схемы:

МГНОВЕННАЯ ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ



Главной особенностью **обратных связей** между партнерами в спектакле является, вероятно, то, что эти связи, в отличие от других, не только **средство общения**, но и **предмет демонстрации**.

Ведь ради того, чтобы понаблюдать, как разыгрывают актеры цепь поединков в сегодняшнем спектакле, люди ходят в театр. Поединок действующих лиц (Отелло—Яго, Ромео—Джульетта, Пелагея—Дариспан, Кассий—Брут и т.п.) — это заранее запрограммированная (отрепетированная) схема обратных связей между партнерами. Актеры стараются живо ее воспроизвести.

Но в зависимости от настроения, физического состояния, отношений и, самое главное, от сегодняшней возбужденности творческого воображения партнеров **возникают** совершенно новые, неожиданные нюансы в поведении актеров — неожиданные действенные ходы, импровизационно тут же найденные коррекции-поправки в действии, которые создают те исключительные минуты **публичного сочинительства**, ради которых и существует театр.

Значит, несмотря на то, что действия актеров заранее как будто бы и запрограммированы, зритель все же присутствует при **демонстрации** возникающих тут же **обратных связей** между партнерами. Этого, вероятно, нигде больше встретить нельзя, и в этом — суть театрального искусства.

Высшая форма театрального действия — это **импровизация**. А.Дживелегов так описывает особенности актеров итальянской комедии масок: «Находчивость, способность ловить момент, чтобы подхватить диалог и вести его дальше, оплодотворяя действием основной сюжет сценария (...)»

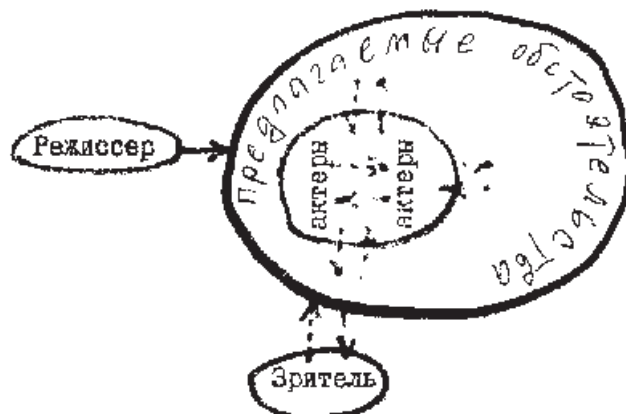
Наконец, необходима была богатая фантазия, дар воображения, которое охватывает сразу всю общую картину пьесы и не упускает в ней ничего, что **способно поддержать нить драматического действия***.

Свободная талантливая импровизация много раз сыгранного и отрепетированного поединка-сцены — это высший признак актерского мастерства современного актера.

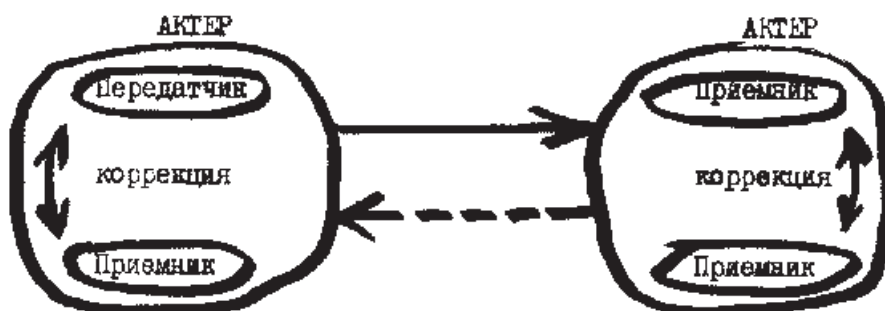
И.Губерт приводит такое описание работы скульптора: «После сотен тысяч то уверенных, то неуверенных вкрадчивых ударов молотка и долота из камня появится статуя. Скульптор отсекает все лишнее. Каждые несколько ударов — это движение, подчиненное цели сиюсекундной, временной, и каждый последующий удар — результат мгновенной корректировки, сверки с моделью будущего — конечным обликом изваяния».

* Выделено М.Т.

2. СПЕКТАКЛЬ



Суть театральной импровизации заключена в том, что «мгновенные корректировки» в поведении актера происходят на тут же возникшие «мгновенные корректировки» его партнера, и в тоже время идут поправки, коррекция на конечную, заранее запрограммированную цель поединка (написанного автором и поставленного режиссером).



Актер, сделав «то-то и то-то», ожидал от партнера знакомого ответа, но партнер неожиданно «знакомое» сделал совсем по-другому. Например, приветливое «Здравствуй!» смазал зло, раздражительно. Тогда актер мгновенно изменил свое намерение (внес коррекцию) и ответил партнеру «так-то и так-то». Хорошо налаженный диалог напоминает игру в пинг-понг. Действия партнеров зависимы друг от друга и импровизируются в самом процессе игры (корректируются).

Прекрасным примером такого действования могли служить сцены между С.Закариадзе и Р.Чхиквадзе («Чинчрака») и С.Закариадзе и З.Кверенчиладзе («Антигона»). Это и есть **демонстрация обратных связей в театре**.

3. ПОЕДИНОК ПАРТНЕРОВ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С УСЛОВНОЙ СРЕДОЙ

Но актеры действуют в среде, которую создает на сцене режиссер (художник, музыкант, хореограф, осветитель, бутафор, портной и т.п.). Это мир, который не просто состоит из вещей и звуков, но тоже существует во времени и пространстве в определенной последовательности. В нем все время что-то происходит (заранее предполагаемое и не предполагаемое). Поэтому кроме обратных связей между партнерами существует обратная связь с условным миром предполагаемых автором и режиссером обстоятельств. Этот мир создается во время

спектакля усилиями многих людей (осветителей, операторов, оркестрантов, реквизиторов, помощников режиссера, костюмеров и т.п.). Все они зависят друг от друга, их действия должны быть идеально согласованными, и малейшая неточность одного немедленно вызывает коррекцию у многих других — и, в первую очередь, у играющих на сцене актеров. Сколько анекдотических случаев на эту тему рассказывают обычно актеры, всегда подчеркивая свою находчивость и способность внести поправку в момент сценических недоразумений.

4. ЗРИТЕЛЬ - СЦЕНА

Для того, чтобы передать сообщение, необходимо иметь:

1. передатчик;
2. канал связи;
3. приемник.

Когда сообщение сугубо научно, его можно передать с помощью понятий, цифр, формул и т.п.



В искусстве очень важно не только то, что кодируют, но сам способ кодирования. Может быть, это и есть самое главное.

«Мысль древняя, как солнце. Так же, как солнце или луна, живут и действуют старые мысли. Вопрос только в том, как заставить их звучать по-новому, так, чтобы людям казалось, будто никто и никогда не выражал их лучше... Оригинальное заключается в том «как», а не в том «что» (Майкл Редгрейв).

В поэзии формой сообщения является поэтическое слово, не просто слово, а именно поэтическое слово, т.е. слово, способное нести многозначное, эмоциональное, образное, емкое понятие. Посредством слов выстраивается целое «здание» образов, но все это только для **главного сообщения**.

Поэт понятие превращает в поэтический образ. А художественный образ захватывает, волнует, будит в приемнике огромный слой запятанных в сознании и памяти человека ощущений и понятий, тем самым **обогащая сообщение**. У каждого вида искусства — свой канал, т.е. **особый способ передачи сообщения** и, соответственно, свой **особый способ кодирования**.

В Музее имени А.С.Пушкина в Москве находится картина Ван-Гога «Красные виноградники в Арле». Картина потрясает зрителя своей эмоциональностью. Резкие контрастные цвета, где доминирует красный, нервные мазки, густо наложенные на холст, динамичная композиция служат максимально полной передаче усталости после тяжелого рабочего дня. На картине изображены люди, собирающие виноград. Фигуры на втором плане, скорее, намечены, чем прописаны художником. А на заднем плане они вообще изображены еле заметными мазками. Эти мазки совершенно не похожи на людей, если смотреть на них отдельно, в отрыве от всего остального. Но это положение вовсе не мешает зрителю по расположению мазков представить себе всю картину в целом. Каждая черточка, каждый мазок, обозначающие людей, дополняются, досочиняются зрителем, насыщаются своим особым содержанием. Закодированное таким образом сообщение расшифровывается воображением зрителя.

Как нейрохирург, коснувшись электродом какого-то участка мозга, возбуждает нервную систему (я об этом где-то читал), вызывая этим хранящиеся в человеке воспоминания, так и сообщения, закодированные театром (действием, словом, звуком, цветом), способствуют возникновению ассоциаций.

Зритель — соучастник творческого процесса. Он расшифровывает посланное ему (код-форма) сообщение, примеряет к нему свои собственные жизненные аналогии, т.е. делает выбор эмоциональных жизненных впечатлений из тех, что имеются у него в запасниках (в науке это называют блоком памяти).

Что же значит — вычитать сообщение? Через канал связи сообщение поступает в зрительный зал театра. Так как сообщение не способно полностью снять неопределенность с происходящих на сцене событий (это ведь художественный образ, а не цифра или понятие!), то зритель, получая кодированное сообщение, оказывается перед **проблемой выбора**.

Для этого он должен быть соответствующим образом подготовленным для восприятия данного рода искусства, должен иметь некоторые сведения из той области человеческих знаний, которой театр посвящает свою работу. Японцы говорят: «Сначала узнай, кто твои слушатели, а потом говори проповедь».

В зависимости от разной подготовки зрителя между сценой и зрительным залом могут возникнуть разного рода конфликты — конфликт непонимания или конфликт перенасыщенности.

Первый вид конфликта возникает, когда в роли приемника выступает ребенок. Естественно, что спектакля для взрослых он не поймет, т.е. сообщение со сцены не снимет для него неопределенности в отношении происходящего.

То же самое может быть в том случае, когда данный театральный язык не знаком зрителю. Например: многое в древней театральной игре берикаоба сегодня непонятно зрителю, исчезло само сообщение, остался лишь мертвый знак (похищение невесты, купание Кеена в воде, кастрирование и т.д.). Второй пример: спектакли старинного японского театра не всегда понятны европейскому зрителю, так как сообщение кодируется особым способом. Условные знаки выражены в незнакомых европейцам формах движения. Они так же непонятны, как непонятны нам японские иероглифы. Их специально надо изучать.

Конфликт перенасыщенности возникает тогда, когда сообщение слишком бедно информацией и не вызывает у зрителя никакого интереса. Ведь **задача сообщения снимать неопределенность**. Когда зрителю и так все понятно, знак лишь повторяет понятное, привычное.

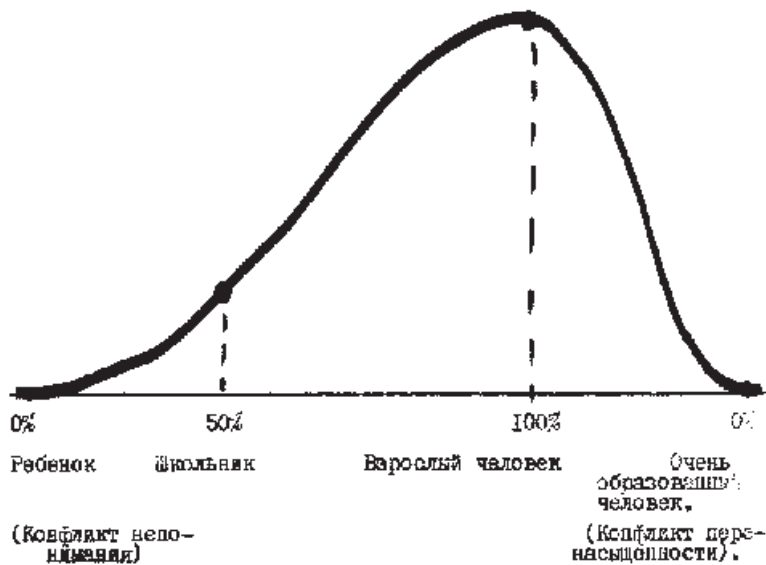
Приведу мнение обыкновенного зрителя.

— Почему вы так редко ходите в театр?

— Потому что с самого начала спектакля примерно знаю, каким он будет. Я все предугадываю: как будут играть актеры, какие «фокусы» преподнесет зрителю режиссер. Обычно я редко ошибаюсь. Мне ужасно скучно в театре. Все это длится невероятно долго. Поэтому я и не хожу в театр, а люблю читать пьесы дома.

Обычно такое происходит на сцене, когда режиссер и актеры иллюстрируют то, что и без того известно из авторского текста пьесы. Зрителю нечего открывать, его не приглашают расшифровывать код искусства, не приглашают делать выбор вариантов, не вызывают на творческий спор, не придают событиям более сложного (многозначного) значения, смысла. В таких случаях зритель недоволен, ему неинтересно, он зевает или возмущается.

Схему восприятия спектакля для взрослых можно изобразить примерно так (используя схему Грековой):



На различных участках этой схемы возникают разного типа конфликты.

Восприятие произведения искусства происходит не совсем так, как воспринимает тот же зритель сообщение во время доклада хорошего лектора или учителя. Разница заключается в том, что происшествие, о котором рассказывает театр, разворачивается постепенно, шаг за шагом, эпизод за эпизодом в двух плоскостях, в двух последовательностях. Первое — это своего рода путешествие зрителя по развивающемуся сюжету (пример — история бедного короля Лиры, которого злые дочери выгнали вон и довели до смерти), а второе и, вероятно, самое главное — это то, о чем размышляет театр, а вместе с ним и зритель во время этого путешествия. Это, наверное, будут мысли о добре и зле, о превратностях судьбы, о неблагодарности, о том, что такое человек, о справедливости, и т.п. **Сюжет — это дорога, идя по которой, зритель обдумывает все то, что встречается ему на пути.** Это истинное содержание произведения.

Говорят же, что существует всего 33 вечных сюжета. **Сюжет — это повод для высказывания мыслей-идей, ощущений, чувств.**

Возьмем, к примеру, сцену у балкона из «Ромео и Джульетты» Шекспира. Девушка на балконе, под ним — молодой человек. С первой секунды со сцены несется сообщение: это свидание влюбленных! Но свидание, несмотря на очень большую условность происходящего, восстанавливается в воображении и чувствах каждого зрителя по-своему. Он вычитывает из многих, сохраненных в его эмоциональной памяти вариантов тот, который кажется ему наиболее подходящим для этого случая. Они сами как бы всплывают в сознании. Точнее, зритель сам очень активно пытается перевести, расшифровать событие, закодированное для него театром (автором, режиссером, актером, художником, композитором). Наблюдая за происходящим, зритель параллельно вспоминает свое свидание — одно, второе, третье, под балконом, на скамье, возле подъезда, на мосту, счастливое, несчастное, страстное, грустное и т.п. Он сам **насыщает** определенным содержанием то событие, которое происходит на сцене и свидетелем которого он является.

Если его выбор и выбор театра совпадают, зритель и театр — сообщники. Зритель становится сопереживателем и соавтором творческого процесса. Если нет, он высказывает свое недовольство.

Это второе содержание и есть информация спектакля. В ее вычитывании принимает участие сам зритель. Качество и количество вычитанной информации (сообщения) зависит от его воображения и способности мыслить образами по поводу главного содержания и от количества знаний в этой области. И еще — от активного желания вычитать. «Понимание дается лишь тем, кто совершает какое-то действенное усилие. Одного пассивного восприятия недостаточно. Модно слушать и не слышать, смотреть и не видеть»* (И.Ф.Стравинский). Если этого не происходит, если зритель активно не включится в процесс «вычитывания» сообщений, ничего не получится. Если выбранная зрителем аналогия подходит к сообщению, принятому со сцены, и, таким образом, расшифровывается, оно начинает зрителя волновать, и он меняет свое поведение.

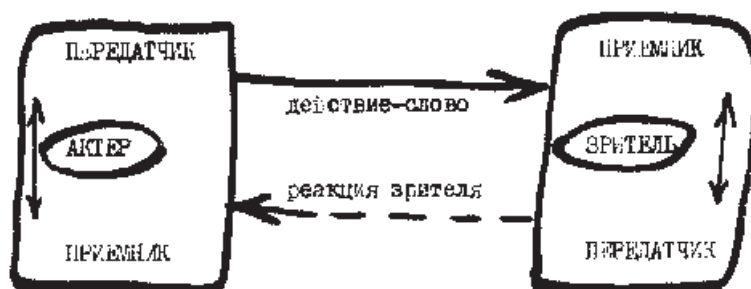
Реакция зрительного зала — тоже закодированное сообщение. Зритель кашляет, аплодирует, разговаривает, свистит, подбадривает актеров репликами. Или создает необычайную тишину в зрительном зале, эту высшую форму слияния сцены и зала. Или, наоборот, — тишину отсутствия, пустоты, когда зритель абсолютно выключается из происходящего на сцене и просто ждет конца спектакля или в тоске дремлет в своем кресле.

Эти сообщения через каналы связи идут на сцену, и актеры тут же производят коррекцию своего поведения, стараются изменить форму сообщения или, как говорят в театре, пытаются всеми силами взять зрительный зал в свои руки, подчинить его себе, понравиться ему. «Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс включения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема; мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере» (К.С.Станиславский).

Изменение формы сообщения (поведение актера) моментально влияет на поведение зрителя. И точно так же, как два фехтовальщика все время меняют свое поведение, чутко реагируя на каждое движение, обманный ход, выпад противника, так же, как они зависят друг от друга на протяжении боя и все время вносят в свое поведение коррекцию, поправки, — точно так же сцена и зрительный зал находятся в непрерывной борьбе-общении.

Актер, творящий на сцене, — это источник и передатчик сообщений, но в то же время он обладает всеми качествами приемника. Это необходимо для творческого процесса. «Эта особенность — в одно и то же время творить и контролировать—и составляет отличительный признак сценического творчества» (В.Н.Давыдов. «Рассказ о прошлом»).

В процессе творческого акта сообщение как бы циркулирует между заключенными в самом актере передатчиком и приемником. (Вспомним «самоконтроль» К.Станиславского.) То же самое происходит и со зрителем, хотя и не с той же степенью активности. Вот схема этого процесса:



Это и есть схема обратной связи.

* Выделено М.Т.

Общение — это непрерывный поединок, **воздействие друг на друга**.

Уникальность театрального творческого процесса заключается во взаимной зависимости актера, творящего на сцене, и зрителя, реагирующего на это. Обратную связь между сценой и зрителем можно представить как развивающуюся по спирали.



Так, по бесконечной (до конца спектакля) спирали, во взаимоотношении сценического искусства и зрительного зала и рождается театр, неповторимое, ни с чем не сравнимое искусство, создаваемое на глазах у зрителя и при непосредственном участии его творческого воображения. Без этого нет театра.

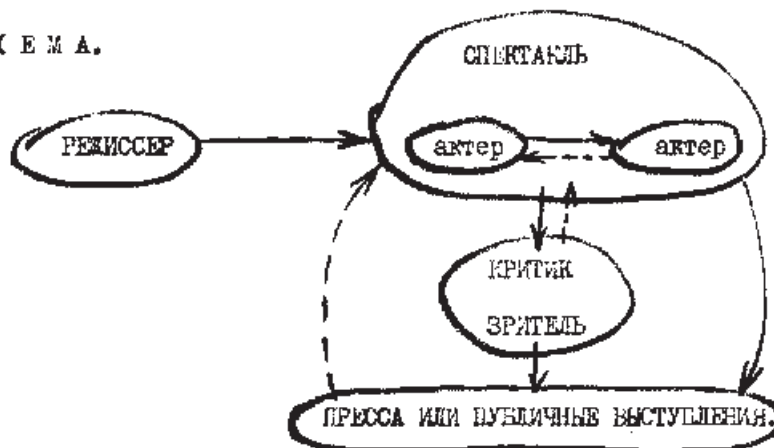
Произведение искусства, воздействуя на сознание человека, будит его воображение, вскрывает (как говорят в науке) блок памяти, вызывает эмоции и ведет к перестройке в его сознании сложившихся установок, привычных норм мышления и поведения, способствует формированию нешаблонного мышления. В этом процессе действуют обратные связи.

Отрицательная обратная связь корректирует, поправляет, стабилизирует прежнее положение, притормаживает. Положительная обратная связь всегда усиливает, подталкивает к новым открытиям, стимулирует обоюдный творческий процесс. Положительная обратная связь имеет лавинный, взрывной характер. Реакция одного зрителя (смех, аплодисменты) заражает весь зрительный зал.

5. КРИТИК - ТЕАТР

И, наконец, обратные связи между критикой и театром. Они осуществляются гораздо медленнее. Под обратной связью здесь подразумевается влияние и воздействие критики на театр посредством публичных выступлений и выступлений в периодической печати. Эти сигналы, поступающие по каналам обратной связи, могут быть так же, как и в других случаях, положительными и отрицательными. Отрицательная обратная связь не может рассматриваться как нечто вредное или мешающее развитию. Просто у этих связей разные функции. Для работы системы отрицательная обратная связь так же необходима, как и положительная. Но связи могут быть полезными и вредными, стимулирующими развитие и тормозящими его, добропорядочными и преднамеренно вредными. Это ведь тоже борьба-поединок.

С Х Е М А.



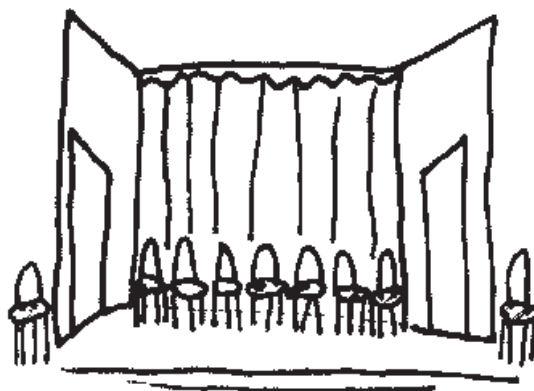
Зритель пришел в театр. Он еще ничего или почти ничего не знает о будущем спектакле, для него это уравнение со многими неизвестными.

Тут возможны два случая — когда зритель смотрит спектакль, поставленный по знакомой ему пьесе, или же он с ней совершенно не знаком.

1. В первом случае зритель знаком лишь с литературной первоосновой спектакля (сюжет, приблизительное знание характеров действующих лиц, некоторые фразы, ремарки и т.п.). Он будет сравнивать происходящее на сцене с тем, что создало его воображение во время чтения пьесы. Ведь каждый человек, читая пьесу, в воображении ставит свой собственный спектакль. Правда, этот спектакль похож, скорее, на пунктир, чем на сплошную линию, видения сцен прерываются, не связаны между собой, но все же это определенное видение материала. Но каким будет режиссерское решение спектакля, как будут трактоваться роли актерами, какой будет декорация, зритель совершенно не знает.

2. Во втором случае зритель находится в полном неведении. Он не знаком ни с пьесой, ни с ее сценической интерпретацией.

Естественно, что в обоих случаях спектакль должен помочь зрителю снять существующую неясность, неопределенность, должен помочь хаос непонимания превратить в порядок, некую систему, упорядочить для зрительного зала все, что происходит на сцене. **Упорядоченность есть снятая неопределенность.** Упорядоченность есть нечто противоположное беспорядку случайности. Количества информации гораздо больше в упорядоченной системе, чем в системе, которая представляет из себя беспорядок. Зрителю такой спектакль будет не понятен.



Глава XV

УПРАЖНЕНИЯ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ВОСПИТАНИИ РЕЖИССЕРОВ

ХИГГИНС. ...это самая трудная работа, за какую я когда-либо брался. Но если бы вы знали, как это интересно - взять человека и научить его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо.

Б. Шоу. «Пигмалион»

УПРАЖНЕНИЯ И ИМПРОВИЗАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ВО ВРЕМЯ ЗАНЯТИЙ ПО ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЕ

1. Анкета

В первые дни занятий на первом курсе режиссерского факультета студентам следует раздать личный листок по учету кадров (анкету). Через несколько дней эти анкеты должны быть заполнены. Студент должен творчески подойти к ответам на все вопросы, поставленные в анкете. Они не должны быть сухими, односложными. Каждый вопрос может стать причиной для воспоминания какого-нибудь эпизода из жизни студента, интересным переложением своей биографии. Хорошо, если это делается с юмором. Это первое задание дает очень много сведений о студенте. Выявляет его как личность, дает хотя бы приблизительные данные о нем, как о человеке, о той среде, в которой он рос, воспитывался, работал. Выявляет его способность оценить свои собственные и чужие поступки, хотя бы приблизительно узнать о его стремлениях, вкусах, привычках, пристрастиях. Это задание помогает педагогу наладить первый контакт со студентами.

Задание «анкета» в течение первого семестра можно давать несколько раз, т.к. по мере прохождения курса студент точнее начинает понимать, что от него требуется при отработке задания «анкета».

2. «Домовая книга»

«Домовая книга» — задание, которое я даю студентам-режиссерам по прошествии первой недели занятий. «Домовая книга» так же, как и «Анкета», принадлежит к той группе заданий-упражнений, через которые педагог имеет возможность поближе познакомиться со студентом, разведать, в каком окружении он живет и воспитывается, как творчески может воспринять все то, что его окружает, оценить характеры людей, с которыми он живет.

Составить «домовую книгу» нужно примерно по типу обычной, но каждый должен проявить определенную творческую самостоятельность и решить этот вопрос как можно интереснее.

Книга заполняется творчески (так же, как анкета). Особое внимание обращается на:

1. характеры людей, населяющих ваш дом;
2. их взаимоотношения (группировки);
3. кто чем занимается и как занимается;
4. надо составить графическую карту вашего дома по этажам и план двора вашего дома;
5. выделить главные конфликты, чаще всего проявляющиеся в вашем доме;
6. написать и рассказать на занятиях небольшие, конкретные новеллы — случаи из жизни каждого из жильцов этого дома. Найти им точные характеристики.

Необходимо требовать от студента, чтобы эти рассказы были действенны (не литературны), с конкретным показом действий — как говорит, ходит и, вообще, живет тот или иной жилец этого дома.

Задание нужно выполнять творчески и в этом опять-таки проявляются определенные наклонности и способности студента или его непригодность для профессии режиссера.

3. «Моя улица»

Это рассказы об улице, на которой вы живете, о людях, которые окружали вас в детстве. О парикмахерской, магазине, киоске, которые расположены на вашей улице. Обо всех других интересных объектах, которые возбуждают ваше внимание.

Надо написать очень короткие новеллы (по полстраницы) из жизни «моей улицы», при этом учитывая, что новеллы должны быть конкретными, действенными, а не литературными, настроенческими, описательными.

Это научит студента видеть, обнаруживать интересные характеры людей, находить в общем потоке жизни действенные эпизоды, случаи, которые он творчески должен переосмыслить и преподнести в определенном решении. Это упражнение приучает студента все жизненные случаи переводить на язык поведения и действия, а не оставлять в области лишь чувственной.

Это упражнение-задание научит студента-режиссера организовывать жизненный материал и выделять из него наиболее важное, конфликтное, действенное.

4. «Поток жизни»

Для того, чтобы подготовить студентов-режиссеров к процессу сочинения этюдов, необходимо научить их в повседневной жизни, которая их окружает, **видеть, обнаруживать** действенные эпизоды, **вычитывать** их там, где, кажется, с первого взгляда ничего особенного не происходит. Увидеть **события** в повседневной, будничной жизни и выделить их из общего течения дня.

5. «Главное событие дня»

Студентам дается такое задание: выделить из целого прожитого конкретного дня **главное событие**. Задание подразумевает составление списка всех поступков и происшествий за день, составление цепи жизненных эпизодов одного будничного дня (от пробуждения до засыпания), составление своеобразного конспекта действий одного студента за 12 часов жизни и выделение из этой цепи главных событий.

Чаще всего в первые дни выполнения задания-упражнения студент приходит несколько растерянный и разочарованный. Он заявляет, что его день был неинтересным, самым обыкновенным, будничным, серым, и никакими происшествиями не выделялся из самых обычных дней. «Утром встал, умылся, поел, поехал в институт, просидел на лекциях, пошел домой, потом весь вечер просидел у телевизора. Поздно лег спать» (свидетельство студента Бадри Какабадзе). В таком

случае необходимо обсудить с курсом список жизненных эпизодов студента, заставить его поподробней рассказать обо всех обстоятельствах его жизни в тот день и вместе со всем курсом обнаружить главное происшествие дня его жизни. Надо научить студента выстраивать обыденные будничные явления в простой событийный ряд и выделять из этого ряда главный эпизод. Для этого очень полезно следующее упражнение.

6. «Телеграмма. Телефонный разговор. Сплетня»

Студенты должны выделить из будничного дня главный эпизод-событие и нафантазировать его в форме:

- а) телеграммы;
- б) телефонного разговора;
- в) сплетни.

Нужно учитывать при выполнении этого упражнения, что у студента, за исключением каких-то особенных дней (кто-то заболел, случился пожар, машина сбила соседа и т.д.), не происходит, с первого взгляда, ничего особенного, необыкновенного, а он ищет именно это, поэтому надо научить его видеть необыкновенное в самом обыкновенном, увлекаться этим, жить этими открытиями в течение долгого времени. Этим способом тоже определяется его профессиональная пригодность или наоборот.

Пусть студент иногда даже чуть досочинит эпизод, и это неплохо. Наоборот, это приучает его к укрупнению обыкновенного, выделению из ряда, развивает его воображение, приучает видеть то, что незаметно нелюбопытному, приучает придавать вещам и фактам определенное значение и т.д.

Именно поэтому определение и оформление этого главного **события дня** в форму телефонного разговора, телеграммы, сплетни дает очень интересные результаты.

Как это делается?

а) Текст телеграммы составляют дома и приносят на занятие. В телеграмме, которая как будто посылается кому-то, какому-то персонажу (другу, бабушке, брату и т.д.), сообщается о главном событии дня. Надо найти форму телеграммы. Ценится телеграмма, в которой событие выражено наименьшим количеством слов.

б) Разыгрывается обыкновенный студенческий этюд. Исполняющий выбирает себе партнера, и они, расположившись в разных концах аудитории, «разговаривают» по телефону. Главная задача исполняющего заключается в том, чтобы объяснить товарищу, находящему на другом конце «провода», какое значение это обыкновенное, с первого взгляда, происшествие сыграло в его жизни. Но так как товарищ не сразу может это понять, исполнителю приходится объяснить ему смысл и значение происшедшего. Чтобы сделать «разговор» конкретным, продолжительность его может быть не более трех минут. Не успевший передать сообщение отстраняется педагогом. И все начинается сначала.

в) Примерно то же самое происходит со «сплетней». Это очень короткий этюд, который длится всего одну минуту. Учитывая это, исполняющий и товарищ, ему помогающий, сочиняют небольшую жизненную сценку (в троллейбусе, на лестничной клетке и т.п.), во время которой студент-исполнитель передает «сплетню» своему товарищу. Но в этой сценке от одного другому должна быть передана «сплетня» как главное событие дня исполняющего задание студента.

Самое главное в этом упражнении — то, что помогающий студент не должен заранее знать, как определяет исполняющий главное событие дня, а после «сплетни» объяснить, объявить курсу, как он понял переданное «сообщение». Если это совпадает с определением студента, исполняющего задание, значит, упражнение выполнено удачно.

После этих упражнений можно перейти к выполнению более сложных заданий. Студентам дается задание определить главное событие дня:

1. в институте;
2. в нашем городе;
3. во всем мире.

Это упражнение-задание гораздо сложнее, но и интереснее. Данное упражнение дает возможность педагогу разведать-определить, как студент связывает свое личное с общественным, как он ориентирован в событиях общественной жизни, читает ли газеты, книги, участвует или нет в общественной жизни института и т.д.

Определив главное событие прошедшего дня в жизни института, мира студенты опять-таки «передают сообщения» предложенными тремя формами (телеграмма, телефонный разговор, сплетня), хотя могут быть для этого сочинены и другие формы передачи, общения.

7. «Скрытая камера»

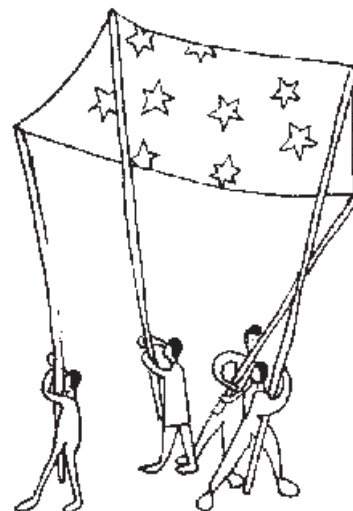
Для внимательного глаза художника будничная жизнь изобилует неожиданно возникающими ситуациями. Надо только уметь их «вылавливать» и замечать. В фиксации и анализе этих ситуаций и заключается суть этого упражнения.

Незаметно для других студент должен примерно в течение одного часа наблюдать за поведением одного или двух своих товарищей (по собственному выбору или, вернее, отбору), записывая или запоминая все поступки, действия, которые они совершают и как совершают. Затем он пытается проанализировать поведение товарища и выделить главное в его действиях: что им движет, какие поступки для этого он совершает, как совершает, ради чего, что из этого следует? какой можно сделать вывод о его стремлениях, характере? Разобрать и выявить, сколько целенаправленных и сколько бесцельных поступков наблюдаемый объект совершил за этот час-полтора.

Наблюдение «скрытой камерой» за поступками и поведением товарищей нужно производить, не привлекая к себе внимания окружающих, чтобы они вели себя естественно. Прodelывать это надо с большим тактом, по-деловому, творчески, тогда результаты наблюдения будут очень любопытными.

Окружающие ничего не должны знать о наблюдении «скрытой камерой», это обстоятельство вносит в положение студента, занимающегося упражнением, некоторую остроту, создает ряд психологических и этических проблем. Поэтому записи, получившиеся в результате наблюдения и анализа, педагогу необходимо разбирать на курсе и при этом учитывать взаимоотношения студентов, чтобы занятие этим упражнением не вызвало на курсе неприятных последствий. При анализе записанных поступков на курсе необходимо сперва дать слово для своих выводов студенту-наблюдателю, а затем самому объекту наблюдения, чтобы можно было проверить правильность догадок и анализа. Это обсуждение обычно вызывает во время занятий очень много интересных споров, мнений и, как всегда, сопровождается «открытиями».

Во время упражнения для обострения будничной ситуации можно провоцировать небольшие события, но делать это надо, повторяю, с величайшей осторожностью, с большим тактом и вкусом, соблюдая нормы этических взаимоотношений с товарищами.



8. «Идем по городу»

Это упражнение очень помогает выявить и развить в студенте-режиссере способность наблюдать за жизнью и вычитывать из нее действенные эпизоды и события.

Для этого педагог, разделив курс на группы, посылает их «в город» на поиски «событий». Студенты, по совету педагога, посещают вокзалы, переговорные пункты, зубоучебные клиники, базары и т.п. Можно избрать объектом своих наблюдений панихиды, маклерские биржи, молодежные кафе, хинкальные, закусочные, музей, билетные кассы и т.п.

Главная задача студента-режиссера — научиться из общего потока жизни вычленять, вылавливать и осознавать **события** и практически превращать эти события в небольшие этюды, которые впоследствии можно отрабатывать на курсе во время актерского мастерства. Это избавит от необходимости выдумывать этюды и даст возможность брать их из повседневной жизни.

События, подсмотренные, увиденные, прочувствованные таким образом, выносятся на суд руководителя курса и товарищей. После обсуждения и определения сути подсмотренного, студенты-режиссеры начинают работать над этюдами вместе с товарищами, уже выступающими в роли актеров. Это и будут их первые **постановки**. Подсмотренные по родному городу случаи, происшествия, интересные характеры людей, события, которые впоследствии превратятся в этюды, — прекрасный материал для работы над постижением законов органичного поведения человека в жизни и на сцене.

Это, фактически, «хождение на этюды», точно такое же, каким занимаются студенты Академии художеств во время учебы. «Хождение на этюды» вовсе не значит — лишь переориентировать натуру, а, скорее всего, познать ее.

Ведь для того, чтобы создать, выделить из жизни сценический этюд, студент-режиссер должен научиться:

- а) отобразить событие, подмеченное в жизни;
- б) рассказать его в действии, т.е. переосмыслить;
- в) организовать схему будущего этюда, создать модель;
- г) превратить этюд в сценическую миниатюру со всеми сценическими компонентами;
- д) проработать ее с товарищами-исполнителями. Это и есть моделирование событий.

Студент, изучая жизнь, пытается создать модели того, что встречается ему на пути и привлекает его сознание и воображение.

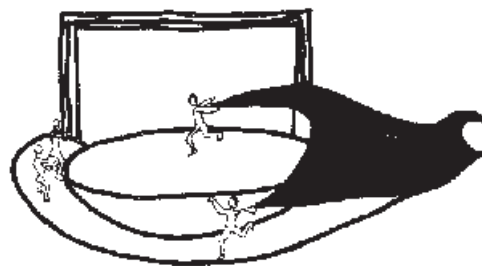
Картины внешнего мира — его образы, раздражители, сигналы, ощущения — необходимо «доставить» во внутренний мир человека. Это процесс преобразования, перевода внешних жизненных картин на язык внутреннего мира человека. Как только внутренняя модель образовалась, начинается ее проигрывание.

События жизни, возникнув, потом ускользают из памяти, сменяясь новыми. Все события текущей жизни невозвратимы. Чтобы эти события не утратить, нужно научиться их задерживать. А задерживать — значит, фиксировать, воспроизводить точно так же, как это делали наши предки на стенах пещер и в пантомимах охотников. Внутреннее проигрывание, или игра с внутренней моделью, есть основа памяти, предвидения и обучения. Именно эта игра и соединяет в психике прошлое, настоящее и будущее.

С внутренней моделью можно играть. Люди, живущие только воспоминаниями, внутренне проигрывают прошлые события по несколько раз в самых разнообразных вариантах. А проигрывание — это всегда творческий процесс, и потому

часто то, что было на самом деле в жизни, не соответствует тому, как представляет себе человек ушедшую в прошлое реальность. Если пробелы воспоминаний заполняются выдумкой, то это уже процесс выстраивания действия, это уже моделирование сценической жизни, которую режиссер силой своего воображения старается воспроизвести.

В момент творческой «игры» память достает из «складов подсознания» накопленные там впечатления, действия, поступки, эмоции, характеры людей, ситуации. Все это — когда-то образовавшиеся в сознании внутренние модели жизненных эпизодов. Когда это нужно художнику, он выносит их на арену творческого процесса, обогащая ими только что подмеченное событие.



Поэтому это упражнение дает студентам навыки создания и совершенствования внутренних моделей жизненных ситуаций. Ситуации — это создание, проигрывание подсмотренной цепочки действий, где звенья воспоминания перемежаются звеньями предвидения, звеньями догадки по пути изучения событий. Создать внутреннюю модель — значит, обнаружить действенный конфликт. Ведь кто такие режиссеры? **Охотники за конфликтами!** Поединок — это главное правило сценической жизни. Взаимодействие актеров по своей схеме должно быть похоже на спортивную игру.

Возьмем, для примера, жизненную ситуацию, подсмотренную студентами в зубной поликлинике.

«У зубного врача». Девушка приходит к зубному врачу. У нее очень сильно болит зуб, его надо удалить. Это операция! Ситуация осложняется еще и тем, что девушка замечает неопытность молодого врача. Это его первая самостоятельная операция в жизни. Он все время старается вспомнить, чему и как обучали его в училище. Девушка не хочет разрешить неопытному врачу вырвать зуб. А молодой врач упорно не хочет ее отпускать: это может плохо отразиться на его репутации.



Как будто очень простой случай, а на самом деле — сколько сложных проблем во время моделирования схемы этюда нужно творчески решить. Врач — в кабинете, боится приступить к вызову больных. Потом позвал. Это целый эпизод. Вошла девушка — надо выстраивать обязательные, логически вытекающие один из другого элементы действия. Надо не просто повторять то, что было замечено во время поисков событий по городу, а как бы с самого начала выстраивать событие. Ведь внешняя сторона такого события чаще всего очень примитивна. Надо научить студентов вскрывать ее **изнутри**.

Врач встречает своего первого пациента в жизни. Девушка поняла, с кем имеет дело, должна решить, сядет она к нему в кресло или нет. И решение надо принимать мгновенно, потом будет поздно. Девушка волнуется, волнуется врач. Но у волнения — свой сюжет. Этюд — это цепь, сплетенная из контактов между партнерами. Каждую минуту сценической жизни студенты должны придумывать все новые и новые действенные жизненные ходы.

9. «Монолог дома»

Это очень полезное и интересное упражнение. Студенту дается задание — поискать по городу какое-нибудь старинное здание, а еще лучше — здание, подготовленное к сносу, разрушению.

Студент некоторое время изучает это обреченное здание. Фантазирует его историю, время постройки, его первоначальный вид и т.п., после этого он может приступить к сочинению «монолога». Это своеобразный монолог-жалоба дома на несправедливость судьбы. Может быть, все это будет и наоборот, это зависит от способности студента, от его умения проникнуть в суть вещей, от его воображения. Данное упражнение дает очень интересные результаты.

То же самое можно сочинять на самые разные и неожиданные темы, которые задает педагог. Например, можно сочинить монолог старого паровоза, загнанного в тупик, или диалог-спор между двумя памятниками культуры, Метехи и Нарикала, и т.д.

Такие упражнения интересны тем, что студент придает своему объекту определенную ролевую функцию, а это уже действие. Это может быть протест или прощание, благословение или злословие. Это может быть брюзжащий старикашка или уходящий на покой, всеми уважаемый предок. Это может быть человек, жертвующий собой ради будущего, или проклинающий всех, озлобленный подонок, всю жизнь делавший людям одни только пакости. Чего только не насочиняет человеческое воображение, помноженное на жизненный опыт!

10. «Телеграммы»

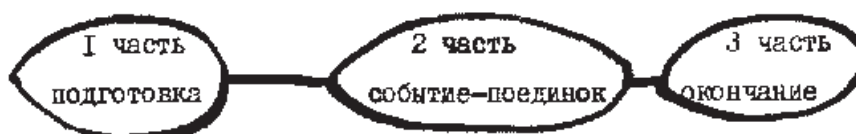
Упражнение на составление сюжетов-телеграмм. Студентам-режиссерам дается задание — составить телеграмму по поводу главного события (происшествия) классического произведения. К примеру, можно взять такие пьесы, как «Гамлет», «Невзгоды Дариспана», «Женитьба Фигаро», «Царь Эдип». Надо протелеграфировать кому-то, что там-то и там-то случилось то-то и то-то. Это упражнение приучает студентов сосредоточенно думать и решать проблемы главного события знакомых пьес, по-своему трактовать хрестоматийные установки. Это очень полезное упражнение, если только педагог будет бдителен, чтобы не произошло упрощенческого подхода (ради краткости) к материалу. Предостережением может служить пример, приведенный Немировичем: как можно банально рассказывать «Анну Каренину».

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЗАКОН ЭТЮДА

*Целостно то, что имеет начало, середину и конец.
Аристотель. «Поэтика»*

Этюд только тогда может считаться законченным, когда он состоит из трех составных частей — начала, середины и конца, или, по шахматной терминологии, — дебюта, миттельшпиля и эндшпиля.

Законы шахматной игры очень точно передают форму любого этюда, сцены, любого сценического акта. Но мы будем называть эти части так: «Подготовка», «Событие», «Окончание».



1. Подготовка

Здесь организуются предлагаемые обстоятельства, «монтируется» та среда, в которой затем произойдет поединок. Расставляются фигуры героев, установ-

ливаются их взаимоотношения, уточняются настроения, темпо-ритмы, их состояние до начала борьбы.

Каждое обстоятельство должно быть точно рассчитано, уточнено, выверено, т.к. здесь все — деталь, поведение, характер, желания, действований, настроение, атмосфера, место действия, шифр об условиях подготовительной борьбы.

2. Поединок

Центральная часть этюда. Собственно, здесь и сосредотачивается его суть. Здесь совершается главное событие этюда. Во второй части происходит поединок между двумя заинтересованными сторонами, или же один персонаж борется с обстоятельствами, с которыми находится в конфликте.

Средняя часть этюда тоже имеет свою начальную фазу, где поединок начинается, и развитие, которое доходит до наивысшего напряжения борьбы-кульминации — до того момента, пока одна из сторон не победит, а другая — не признает себя побежденной.

И наконец:

3. Окончание

Эндшпиль, развязка, финал, результат поединка. Во время работы над этюдом внимание студентов, в основном, нужно направлять на сочинение интересных вариантов 2-ой части. Здесь в особенности ярко проявляются природные качества студента: воображение, способность фантазировать, умение выстраивать логику борьбы, импровизировать взаимодействие с партнером, создавать напряженность конфликта.

Исходя из «закона 3-х частей», педагог может научить студентов быстро разбираться в правильности композиционной структуры этюдов, быстро определять, правильно или неправильно они выстроены.

Для примера проанализируем два этюда одного и того же студента (Мурман Джинория).

1-й этюд. «На даче».

Молодой человек приезжает в деревню из города. Утром он выходит в сад, начинает подрезать траву возле деревьев, окапывать их. Потом замечает выпавшего из гнезда птенчика, заботливо кладет его обратно. Неожиданно обнаруживает змею. Лопатой убивает ее и закапывает. Отдыхает. Потом опять начинает полоть траву возле деревьев. На этом этюд кончается.

2-й этюд. «Маляр».

Маляр приходит в чужую квартиру на работу. Он должен отремонтировать стены. После вчерашней выпивки с трудом приступает к делу. Готовит инструменты и краски. Потом залезает на лестницу и начинает красить стены. Постепенно увлекается работой. В это время звонит телефон. Маляр слезает с высокой лестницы, берет трубку, но никто не отвечает. Маляр залезает на лестницу, и в это время — опять звонок телефона. Маляр спускается, и опять никто не отвечает.

С этого момента начинается поединок маляра с телефоном, который звонит, но не отвечает. Доведенный до отчаяния человек вырывает телефонный шнур из розетки и, как победитель, поднимается по лестнице. Успокоенный тем, что телефон больше не позвонит, он начинает с удовольствием работать, но в это время из другой комнаты слышен звонок. Разъяренный маляр бросается в другую комнату, звонок прекращается, а вышедший маляр несет будильник с выломанным из него звонком.

Само по себе понятно, что второй этюд выстроен правильнее первого. Событийность и действенность этого этюда не вызывала сомнений. Первый этюд «На даче» был неинтересным, серым, в нем ничего не происходило. Что надо было

бы сделать, чтобы этюд «На даче» стал действенным? Надо было переконструировать композиционные части. Вероятно, надо было бы сделать так:

1. сначала увидеть упавшего птенца, потом подкрадывающуюся к птенцу змею;

2. организовать «бой» со змеей, ее убийство, а затем водворить спасенного птенца в гнездо и похоронить убитую змею.

Цикл был бы завершен, борьба привела бы к какому-то определенному результату. Талант, воображение и сообразительность студента проявились в единоборстве, в поединке со змеей. Чем любопытнее была бы эта часть, чем неожиданнее было бы разыграно основное событие этюда, «спасение птенца», тем правильнее был бы этюд. Начинать сочинять этюд надо всегда с основного события, с центра происшествия, а затем организовать обстоятельства, т.е. среду, в которой впоследствии произойдет это событие, и логически довести это происшествие до окончания, т.е. до части, в которой участники поединка разводятся после его окончания на предназначенные им места.

Этюд «У зубного врача» (ситуация чеховской «Хирургии»).

1. Девушка — зубной врач. Молодой человек сидит в кресле, ему доделывают пломбу. Все тихо и спокойно. В коридоре на стуле — больной. Он ждет своей очереди. Наконец зуб запломбирован. Первый молодой человек прощается и уходит, второй садится в кресло. Врач ставит диагноз: нужно вырвать больной зуб.

2. Во время удаления зуб ломается. Вторая попытка оказалась удачной.

3. Больной уходит домой. Теперь все зависит:

1. от того, как смонтировать обстоятельства, как их развить;

2. от сюжета поединка;

4. от того, какое придумать окончание.

«Монтаж» предлагаемых обстоятельств.

Я люблю пользоваться словом «монтаж», так как оно, как мне кажется, точнее других передает суть сочинительского процесса. Так и мы из отдельных обстоятельств «монтируем» среду, в которой развиваются наши этюдные поединки.

Ведь в этюде мы свободны сочинять, т.е. монтировать среду в действие так, как это нам необходимо, чтобы высказать самое главное, что нас волнует. Мы лепим среду и готовим героев будущего поединка так же, как лепит свои композиции скульптор. Разница заключена только в том, что его материалом является глина, пластилин, а у нас — наша психика, наше тело, наши чувства и воображаемый мир, составленный из кубиков, ширм и т.п.

Расставляя фигуры участников по определенной «системе игры», студенты обращают внимание на каждую деталь, каждую мелочь. Здесь все важно: **как** одета девушка-врач? **как** ждет больной в коридоре? **как** ведет себя первый больной в кресле? **как** болит зуб у ожидающего молодого человека? **каково** качество его темперамента? **как** показать, что он пришел в поликлинику в первый раз или, может быть, наоборот, он здесь частный посетитель? **как** он приоткрывает дверь и заглядывает в кабинет врача, чтобы поторопить его? нахальный он или скромный, этот молодой человек?

Все зависит от того, насколько талантливо мы сможем нафантазировать средствами действия мир, о котором хотим повести рассказ, насколько будут удачны найденные нами детали места действия, нюансы поведения, атмосфера, шифр наших сообщений о мире, который мы хотим воспроизвести.

Ведь все зависит от того, что, кто, как делает. Если девушка резко отреагировала на первое «заглядывание» в кабинет ожидающего молодого человека, значит, она или очень нервная женщина, или очень хочет сосредоточиться на

пломбе больного, но ей мешают. Если она накричала на молодого человека, это одно сообщение. Если на многократное приоткрывание дверей она не реагирует, это совсем другая женщина.

Из миллиона знакомых нам по жизненному опыту «деталей» мы «монтируем» свой условный мир, тем самым, готовим почву для возникновения «поединка».

Обработка со студентом-режиссером **начала** — очень важный момент воспитания и освоения законов сценической жизни. Ведь профессия режиссера — создавать сценические поединки. «Где-то читал: «Драма — это, прежде всего, диалог, спор, напряженная диалектика. **Драма** на сцене — это, прежде всего, **действие, напряженная борьба**» (Вс.Мейерхольд).*

Все упражнения и этюды, которые мы даем студентам-режиссерам, прежде всего, должны воспитывать в них этот неприменный закон режиссерского искусства. Главная ошибка театральных школ в том, что они берутся **обучать**, между тем как надо **воспитывать**» (Е.Б.Вахтангов.).**

Артисты и режиссеры являются сочинителями действий, поведения, сочинителями **поединков**. Поэтому развивать творческое воображение студентов-режиссеров необходимо в этом направлении. Ведь сочиняют же студенты-живописцы свои композиции, ведь сочиняют стихи поэты, сценаристы — сценарии?

Уже с первых дней учебно-воспитательного процесса педагог должен постараться выявить способности студентов к фантазированию, сочинению композиций, сочинению небольших рассказов-новелл, подсмотренных и подслушанных в жизни.

В один из теплых осенних выходных дней курс отправляется за город. Во время прогулки педагог старается обратить внимание студентов на любопытнейшие плоды и листья золотой осени: разноцветные листья самых необычных форм и цветов, интересные веточки, колючки, мох и т.п. Все это собирается в папки, чтобы через неделю превратиться в выставку студенческих работ. «Картины», выставленные студентами, представляют собой композиции на темы, выбранные самими участниками. Часто это абстрактные сочинения, примитивные иллюстрации, настроенческие опусы. Иногда получаются очень интересные, эффектные «сочинения», часто примитивные, прямолинейные, скучные. Педагог отбирает хорошие и объясняет причину удач и неудач. Но главное — то, что это уже творческий процесс сочинения, фантазирования, который выявляет способность студента силой воображения организовать части, детали в единую, хотя и еще примитивную, но все же систему.

Некоторые студенты очень увлекаются этим, другие — относятся к этому холодно, выполняют задание только потому, что оно задано педагогом.

Другое упражнение на фантазию — склеивание вырезок-аппликаций из иллюстрированных журналов и сочинение «несуществующих» существ, наподобие того, как человек сочинил кентавра, ангела, минотавра, пегаса, двуглавого орла и так далее. Это задание вызывает обычно больше энтузиазма и дает очень часто урожай оригинальных «уродцев», рожденных фантазией студентов. Здесь уже можно требовать от них определенного смысла изобретенных комбинаций, пластического совершенства и естественной оправданности нафантазированного существа. Часто некоторые студенты после этой работы начинают заниматься фото-изомонтажами, которые в результате превращаются в небольшие плакаты.

К этому циклу упражнений на воображение относятся и общеизвестные игры-упражнения на отработку воображения и других элементов актерского мастерства: рассказ по портрету, рассказ на сюжеты известных картин (ситуация, кото-

* Выделено М.Т.

** Выделено М.Т.

рая привела к данному моменту и как она развилась впоследствии), постановки шарад, «игра в кинематограф» и т.п. и т.д.

Очень полезны сочинения этюдов на тему тут же в классе, сочинения, где все строится вокруг одного или двух предметов, которые являются причиной конфликта-этюда (например, гребень и цепочка, скрипка и луковица, палитра и холст и т.п.).

Самое главное, чтобы упражнения в процессе воспитания молодого человека (подчеркиваю, воспитания, а не учебы) были не случайными эпизодами, предпринятыми педагогом ради того, чтобы уроки перестали быть однообразными, а стали систематическим тренингом, муштрой, очень похожей на вокализы и гаммы музыкантов, каждодневной, упорной, трудоемкой.

На мой взгляд, этот процесс гораздо важнее, чем работа над отрывками из пьес, которая, к сожалению, очень часто превращается в постановку и натаскивание, что само по себе убивает в студенте все, что в нем есть лучшего для его профессии.

С самого начала учебного процесса я стараюсь приучить студента к необходимости таких упражнений, так же, как делаю это во время упражнений по первичным элементам на первом курсе. Ведь, если бы мы лишь несколько раз показали первокурсникам эти упражнения, а затем перешли к этюдам, ничего бы не получилось. Здесь все дело в систематическом перестраивании его психики и тела, переучивании и бесконечных тренировках.

Начинаю я развивать творческое воображение вообще. Стараюсь, чтобы они полюбили сам процесс сочинительства, выдумывания, фантазирования. Для этого каждый день систематически задаю им упражнения из разных областей «выдумывания».

Особое внимание тут нужно обратить на самостоятельные сочинения этюдов для занятий на первом курсе. Обычно это камень преткновения. Студенты не могут найти этюд, их творческое воображение спит. Здесь очень важна роль педагога, который должен заинтересовать, увлечь и повести студентов за собой в «страну этюдов». Надо разбудить их фантазию, наблюдательность, надо научить их любить этюд. Ведь самое главное — это развитие у студента творческого воображения в сфере действий и поведения. Надо научить его «лепить» события и действовать в них. Это и есть наша профессия, поэтому студент должен это уметь, во всяком случае, мы обязаны обучать его именно этому.

Для этого студенты упражняются в:

1. выстраивании хода борьбы;
2. лепке характера.

А для студентов-режиссеров есть и еще упражнение:

3. по организации атмосферы, настроения, ситуации (предлагаемых обстоятельств), в которых разовьется борьба.

Для этого предлагаются разного рода тренажные этюды-импровизации.

Импровизация на тему

Импровизацией называется вообще то, что делается без предварительной подготовки, сочинение в процессе исполнения. Наиболее простым видом театральной импровизации можно считать этюды на тему без заранее намеченного плана, проводимые без предварительного сговора.

Группе студентов дается возможность выбрать определенное место действия (переговорный пункт, общая кухня в коммунальной квартире, вокзал и т.п.), которое они обставляют при помощи кубиков и ширм, столов и стульев и обеспечивают другим необходимым и имеющимся на курсе реквизитом. Тут же распределяются роли, обязательно уточняется время года и час дня будущего проис-

шествия. Затем педагог объявляет **тему** импровизации: например, «Пожар», «Свидание», «Потоп», «Выигрыш» и т.п. После чего студентам дается пять минут для того, чтобы каждый из них мог сочинить несколько возможных вариантов будущего импровизационного действия. На первых занятиях для подготовки можно дать немного больше времени.

После того, как педагог убедился, что все студенты готовы, он подает сигнал, и этюд начинается. Импровизация может длиться очень долго, до тех пор, пока педагог не почувствует, что тема себя «израсходовала», студенты больше ничего интересного придумать не могут. Тогда он останавливает участников, и начинается обсуждение этюда студентами, не занятыми в данной импровизации. Во время таких обсуждений надо обращать внимание на логику поведения в этюде, на сочинение интересных действенных ходов, на естественный ответ-реагирование на действенное предложение партнера, на принятие и разработку интересного, на ходу возникшего варианта действия. Нужно приучить студентов бороться с пассивностью, безынициативностью участников импровизации, так как увлеченность и творческая инициатива есть основа импровизаций.

После обсуждения студентами этюда, педагог подводит итог, предлагает более правильные и более интересные варианты продолжения действий, предостерегает от знакомых штампов. Эти обсуждения должны быть похожи на беседы баскетболистов с тренером во время так называемых тайм-аутов, не больше. Иначе обсуждение превратится в говорильню, после которой участники потеряют импровизационный настрой, запал. Продолжительные обсуждения — смерть импровизации. Наоборот, студентов нужно как можно быстрее вернуть в «лоно» сочинительства, предложив самые неожиданные этюдные темы.

Продельывать импровизацию лучше, не меняя места действия. Частая смена места действия мешает сосредоточиться на сочинении действенных ходов и взаимоотношений «действующих лиц».

Такие импровизации в начале занятий представляют из себя нечто крайне нестройное, часто даже непонятное, но зато проходят всегда при большом волнении и с увлечением. Если такими этюдами заниматься в течение одного года, двух лет, студенты постепенно овладевают хорошей техникой импровизации и сочиняют увлекательнейшие этюды, соотнося при этом части композиции и, что самое главное, соблюдая момент развития.

Обычно в начале работы над импровизациями отсутствие действия студенты пытаются подменить многословной болтовней, или, как это часто называют, отсебятиной. С этим пороком нужно бороться очень активно, так как многословие — бич самой природы импровизации. Очень важно приучить студентов к тому, что в этюде главное — действие, а не слово. Если происходит иначе, педагог должен немедленно остановить импровизацию.

Чтобы отучить студентов от многословия в этюдах, можно применять два средства. Первое — это когда во всем этюде участнику разрешается «растратить» только семь-десять слов («обойма слов»), а второе — это когда вместо слов студентам дается «таблица умножения»*. Эти «меры наказания» нужно применять вперемежку с нормальным этюдом, где слово становится органичным продолжением действия, а не задерживает его.

Существует три вида импровизации:

1. когда импровизация представляет собой так называемый поток жизни. Это импровизации, возникающие сами собой, случайно, не по заранее задуманному плану;
2. когда участники заранее договариваются о примерном сюжете будущего этюда. В таких случаях кто-то из участников становится инициатором. Обычно это

* Здесь надо понимать, как «абракадабру», ничего не значащий набор слов.

бывает наиболее талантливый студент, обладающий развитым творческим воображением, он фактически становится ведущим этюда, его воля управляет всеми, и все ему подчиняются;

3. и, наконец, высший класс импровизации, когда у всех участников этюда есть свои варианты и они начинают их приводить в действие, не открывая своего замысла, но навязывая партнерам свою волю. Почувствовав, какой из вариантов наиболее любопытный, более точный, участники с этого момента стараются довести его через обострение до своеобразной кульминации, выражающей суть разыгрываемой темы. Этот дар конструирования участники приобретают долгими и частыми тренировками, но зато это дает поразительные результаты. Такие импровизации способны сочинять только очень привыкшие друг к другу партнеры и только те, кто научился сочинять действия в самом процессе действований, сочинять и, сочиняя, тут же выполнять.

Импровизации приучают студентов быстро соображать в самой невероятной ситуации, ориентироваться в самых разнообразных жизненных условиях и реагировать на малейшее изменение в действии и поведении партнеров, требуют от участников много выдумки и находчивости.

Историк итальянского театра Л.Риккони почти двести пятьдесят лет тому назад писал: «Актер-импровизатор играет живее и естественнее, чем актер, играющий заученную роль, он лучше чувствует, а, следовательно, и лучше говорит то, что творит, чем те, что заимствуют у других при помощи запоминания... Внешности, памяти, голоса, даже чувства недостаточно актеру, который хочет импровизировать, — он не может иметь успеха, если у него нет быстрой и плодотворной фантазии, большой и легкой выразительности, если он не владеет тонкостями языка и если он не изучил всего того, что необходимо знать при разнообразных положениях, в которые ставит его роль».

Импровизация вырабатывает у ученика стремление находить свой собственный способ выражения желаний и стремлений, привычку самостоятельно решать действенные ходы отдельных эпизодов.

Обычно в начале работы над импровизациями студент стесняется, ему неловко, он ужасно скован, но постепенно увлекается игрой-импровизацией, овладевает техникой этой игры, и тогда счастливее его нет никого на свете. Он телом и психикой ощущает суть своей профессии, он понимает, с помощью каких «нот» он может сочинять свои откровения, смешные или грустные, трагедийные или комедийные — все равно.

Импровизация — путь к истинному драматическому искусству, суть которого сформулирована Вл.Н.Немировичем-Данченко: на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления.

Импровизационные этюды воспитывают и направляют творческое воображение актера, приучают его сочинять на языке драматического искусства, на языке поведения, действия.

Обычно студенты занимаются импровизациями увлеченно, страстно, каждодневно, поэтому к концу учебы они являются хорошо натренированными в этом смысле актерами. Конечно, очень большое значение имеет дарование студента и развитие его интеллекта. На экзамене по мастерству в конце второго курса студенты уже абсолютно свободно делают импровизационные этюды по темам, которые тут же предлагают им педагоги других курсов, присутствующие на экзамене.

К примеру, на одном из курсов все импровизационные этюды проделывались на кухне коммунальной квартиры. У каждого из квартирантов был свой стол, свой угол, здесь же были плита общего пользования, мусорные ведра, общая ванная, туалет, где вечно текла вода. Тут же в углу — кран. На кухне, кроме членов

двух семейств, которые живут в одной трехкомнатной квартире, уборщица Зина, часто сюда приходят торговцы мацони, инкассаторы, соседи и т.д. Педагог обычно вводит через эти персонажи неожиданные для студентов события, которые они обязаны воспринимать как естественные, даже несмотря на то, что у них налажен свой вариант конфликта и все развивается как будто по знакомой тропинке. Педагог дает задание новому, вводному персонажу (инкассатору, соседу, спекулянту и т.п.) — внести в уже налаженный, но скучно развивающийся сюжет новую струю конфликта. Это действует освежающе и приучает правильно реагировать на заранее не подготовленное действие партнера.

Главное во время этих занятий — добиться, чтобы студент научился и полюбил использовать малейшую возможность для нового конфликта, для борьбы. Такой возможностью порой может быть незначительное слово, взгляд, поведение, деталь реквизита, нафантазированное или предложенное партнером обстоятельство, настроение, характер. Когда студенты научились схватывать на ходу малейшую возможность для создания конфликта в семье или с соседями, пришлось объяснять им и воспитывать в них самое главное, что нужно актеру, играющему на сцене, — умение сдерживать себя, оттягивать возникающий конфликт, стремление как можно дольше оттянуть назревающий взрыв. Это главное правило этюда — импровизация. Необходимость этого возникла после того, как, научившись с помощью натренированного воображения создавать действенные конфликты, студенты слишком быстро развивали каждый этюд к взрыву-скандалу, отчего этюд становился примитивным, однообразным. Правильное оттягивание «взрыва» дало очень много интересного и заставило студентов находить более интересные ходы во взаимоотношениях и действиях героев, встречающихся в коммунальной квартире.

Вот один пример импровизации. Тема — «Утренний скандал». Утро, квартира постепенно просыпается. У всех свои дела. Кто-то готовит завтрак, кто-то умывается, ванная и туалет заняты. Это создает интересные эпизоды утренних взаимоотношений в коммунальной квартире. Пожилая дама прошествовала с банным полотенцем в ванную, чтобы принять душ, но забыла закрыть дверь на крючок. Не зная этого сосед спокойно заходит в ванную комнату, оттуда раздается вопль, и на кухне возникает любопытный, очень многослойный по действиям скандал между соседями.

Импровизация на материале пьес и рассказов

Вся суть импровизаций заключается в воспитании у студента способности моделировать пьесы или отдельные сцены с совершенно разных точек зрения, с разных позиций.

Начинать такие импровизации можно только после основательного разбора «подопытного» эпизода, пьесы, акта. Участники предельно кратко, но как можно точнее определяют суть события, происходящего в эпизоде или пьесе. Это не так-то легко сделать.

После этого участники начинают импровизировать с действенного рассказа, в котором принимают участие все студенты. На ходу распределяются роли, и очень быстро набрасывается в действие весь избранный сюжетный ход. Это значит, что студенты по очереди, когда это нужно, очень коротко, действуя, рассказывают о поведении своего героя от первого лица, и, таким образом, за полчаса составляется весь скелет событий по канве пьесы.

Такая импровизация не подразумевает пребывания в предлагаемых обстоятельствах. Наоборот, это, скорее всего, способ тренировки воображения, чтобы научиться сочинять различные варианты событийного ряда. Это очень увлекательные импровизации, и часто они приводят к самым неожиданным и любопыт-

ным открытиям в сфере предлагаемых обстоятельств и взаимоотношений действующих лиц пьес.

На занятиях экспериментальной группы импровизировались варианты первой сцены из «Женитьбы Фигаро» Бомарше. Диалог между Фигаро и Сюзанной превращался то в любовную сцену, то в семейный скандал, то в тайное свидание влюбленных, которые потихоньку прошмыгнули в комнату, которую им должен подарить граф Альмавива. Однажды эта сцена превратилась в массовую потасовку между друзьями Фигаро и Сюзанны, которая протестовала против того, чтобы большую кровать заносили через двери, ведущие в покои графа.

Поиски совершенно новых вариантов с детства знакомых сцен тренируют творческое воображение студентов и приучают их схватывать, прочитывать своим телом и психикой, нервами и разумом всю пьесу, не останавливаясь на мелочах, приучают видеть пьесу как бы с птичьего полета.

Пример таких импровизаций.

Группа работала над пьесой Де Филиппо «Неаполь — город миллионеров». Студенты, не имея грузинского текста, разобрали пьесу на русском языке, т.е. проанализировали ее по событиям и действенным эпизодам, а потом импровизировали их по-грузински, в результате чего дней через десять курс показал своему руководителю весь первый акт.

Таким способом натренированная группа студентов-актеров и режиссеров очень быстро сможет (а это и есть самое главное в нашем деле) действуя и действием разобраться в только что прочитанной пьесе, понять и прочувствовать все ее минусы и плюсы, разведать потенциальные возможности событийности будущего спектакля. По своей сути эти импровизации есть обсуждение пьесы на конкретном языке действия, на языке театра. Импровизации дают прекрасную возможность отучить студента от плохой театральной привычки — сидя за столом, долго и нудно разговаривая, разбирать пьесу в сфере, совершенно не характерной для этого вида искусства.

Несколько раз со студентами были произведены опыты над сюжетом сказки «Красная Шапочка», когда весь курс разыгрывал импровизации на тему начала сказки, где заведомо менялись предлагаемые обстоятельства экспозиции. Это совершенно меняло развитие сюжета и давало много неожиданного и увлекательного.

Такие каждодневные упражнения дают студенту возможность воспитать в себе способность «вычитывать» всевозможные варианты развития и разработки сквозных действий пьесы и роли — для того, чтобы потом из этих многих вариантов выбрать наиболее правильный, точнее всех остальных выражающий идею данного произведения, и то, что через него хочет сказать режиссер со своей группой актеров.

Импровизацию ни в коем случае нельзя «ставить». Во время занятий надо упражняться весело и увлеченно, от импровизаций нельзя ждать результатов сразу, это тренаж творческого воображения актеров и режиссеров.

Обязательное условие такого вида импровизации — это назначение из числа студентов «хранителя печати», т.е. человека, который придирчиво и со знанием материала все время напоминает импровизаторам об авторском варианте текста.

Подобные импровизации есть способ действенного освоения сюжета пьесы и постепенного погружения в психологическую сферу «жизни человеческого тела и духа».

Успех таких занятий полностью зависит от увлеченности и способности сочинять самого руководителя, от его умения направлять, зажигать и увлекать за собой студентов. Еще лучше, если он сам иногда подключится к импровизации.

Такие импровизации дают возможность разведать рассказ, поэму, пьесу по действию, дают возможность постепенно погрузиться в сферу действия, лепить

из прозаического описательного текста действенные эпизоды и события. Так было, когда студенты работали над произведением Я.Цуртавели «Мученичество Шуша-ник»*. Они разыграли в классе всю историю, причем на протяжении всего действия не было произнесено ни одного слова. Это был уже законченный набросок будущего спектакля, абсолютно самостоятельно сочиненный студентами. Любопытно, что когда педагог предложил вместо таблицы умножения ($2 \times 2 = 4$) говорить какие-то слова, один из студентов запротестовал:

— Не хочу.

— Почему?

— Боюсь, что начну придумывать слова. А я не умею придумывать слова, и появится ложь. Мне будет неловко импровизировать.

— А когда ты «разговариваешь» таблицей умножения, то не стесняешься?

— Нет, я не думаю о том, как говорю, я думаю, что я должен высказать, что должен сделать. Придумывание слов мне бы помешало сосредоточиться на действии. Я бы ничего не смог добиться. Тогда уж лучше дайте канонический литературный текст, так будет лучше.

Как видно из приведенного случая, все внимание участников импровизации, их творческое воображение направлено на сочинение и проникновение в сферы действия человеческих взаимоотношений, событийности.

Показанный набросок, например, выявил, что действие и борьба, в основном, выстраивались в одной плоскости. Во время обсуждения было отмечено, что надо «лепить» действие более сложными ходами. Наглядность существующего замысла дает прекрасную возможность много раз переделывать такой набросок до того момента, пока не начнется разработка окончательного результата.

Импровизация «Найти продолжение»

Термин взят из теории шахмат.

Эти импровизации — великолепный тренаж для того, чтобы студенты приобрели навык сочинять (предлагать) варианты действий, находить правильное и интересное продолжение заданного действия.

Студентам дается ситуация (сцена) из какой-либо знакомой пьесы, и они импровизационно ее разыгрывают. Затем педагог предлагает повторно пройти ту же сцену, но до определенного момента, после которого действие останавливается и каждый участник предлагает свое продолжение. Главное внимание обращается на психологию действующих лиц, на то, как бы они себя бы повели, «если бы» сюжет стал развиваться не по известному пути, а совсем в ином направлении.

Например, берется сцена из трагедии Шекспира «Отелло», где мавр требует от Дездемоны платок. Продолжение должно быть нафантазировано с этого момента. Предположим, Дездемона на требование Отелло достанет платок из рукава платья. Как в таком случае будет развиваться действие дальше?

Еще пример, сцена из пьесы Д.Клдиашвили «Невзгоды Дариспана». Сцена Пелагеи и Марты. Марта торопит Пелагею готовиться к встрече жениха. Пелагея в панике убегает. Но предположим, что она возвращается и отказывается выдавать свою дочь замуж. Что случится в продолжении?

Еще вариант, та же пьеса. Дариспан просит у Марты право отдохнуть и уходит на кухню. Пелагея просит ей помочь. И вдруг (продолжение) вбегает с плачем Карожна: Дариспан скончался. Что будет дальше?

Еще вариант из той же пьесы, сцена с Осико. Что случится, если Осико согласится жениться на Наталии. Куда дальше будет развиваться действие?

* «Мученичество Шушаник» Я.Цуртавели — один из древнейших литературных памятников Грузии V века. Спектакль по мотивам Я.Цуртавели впоследствии шел в Театре киноактера (пьеса М.Мрев-лишвили, режиссер Н.Багратиони).

Пример из пьесы Ш. Дадиани «Вчерашние»: ждут уездного начальника. А он не приехал. Может быть, умер по дороге с перепоя или от инфаркта. Это же будет совсем другая пьеса. Как ее играть?

Импровизации «Найти продолжение» очень занимательны и могут вначале идти как действенный рассказ. Часто перечисление вариантов вызывает много споров и обмен мнениями, которые разрешаются практически, импровизацией. Обычно разыгранный вариант дает более точное понимание того, что в нем плохо, а что хорошо. Количество разыгранных продолжений обогащает актера: он проникает в новые плоскости предлагаемых обстоятельств пьесы, что делает многограннее его знакомство с героями.

Ведь очень интересно определить, насочинять, как поступил бы герой, «если бы» ситуация развилась совсем по-другому — не так, как сочинил ее автор. Это приучает студента к фантазированию действенных ходов роли, поэтому надо заниматься этим систематически.

Импровизация с полумасками

Эти упражнения тренируют воображение студентов в области лепки характера действующих лиц.

Для этого весь курс заранее готовит большое количество разнообразных масок. Эта работа вначале отпугивает участников из-за кажущейся ее сложности, но постепенно, войдя во вкус, все очень увлекаются, и вскоре на курсе скапливается 25—30 полумасок, каждая с разным «характером», что само по себе воспитывает воображение. Здесь должны быть лица смешные и злые, стариковские и молодые, красивые, в очках, с усами и без них, веселые и грустные. Можно использовать маски зверей — лисы, волка, зайца.

Маски можно делать по всей форме, самостоятельно, или переделывать уже имеющиеся в продаже, доклеивая к ним усы, брови, носы, перекрашивая их, добавляя к ним аппликации, рисуя по ним.

Хорошо накопить побольше разных шляп, папах, фуражек, цилиндров и других головных уборов, как можно больше всевозможных очков, тростей, портфелей, сумок, корзиночек и прочего реквизита. Хорошо, если на курсе заведется «сундук» со всевозможной одеждой. Это все очень легко достать, если покопаться в своих домашних «складах» никому не нужной старой одежды — старых курток, шалей, платков, шуб.

Можно использовать всевозможные воротнички и галстуки, шарфы и пояса. Этот «сундук чудес» и станет основной «палитрой», которой будут пользоваться студенты в своих импровизациях.

Импровизации начинают опять-таки с задания-темы, которую дает педагог. Кроме этого он должен каждый раз определить место действия, время года и час дня. Темы могут быть примерно такими: «Очередь», «Панихида», «Биржа маклеров», «Отдыхающие в парке», «Вокзал» и т.п.

После объявления темы участникам дается право выбрать необходимые маски и детали одежды и минут десять перед зеркалом «примерять», сочинять своего героя, попробовать походку, манеру говорить и все, что ему понадобится для этого. Можно менять полумаски, искать новые варианты. После этого начинается импровизация.

Очень любопытен был опыт с импровизациями на тему «Панихида», где все участники двигались по принципу «кольца», успевая за ширмами менять заранее придуманные характеры разных людей. Эти импровизации очень интересны по своей природе и раскрывают в студенте новые черты его дарования. Бывают случаи, когда, например, лирическая актриса (конкретный случай с Белой Ми-

рианашили), пользуясь полумаской и гротесковыми средствами, прекрасно изображала ведьму на метле.

Кроме того, что импровизация с полумасками — это тренаж лепки характеров, это еще и прекрасное средство в борьбе со сценическим зажимом, средство для освобождения всех, скрытых за естественной скромностью и стыдливостью потенциальных возможностей студента. Полумаска, часто даже простые очки помогают студенту преодолеть робость и страх перед игрой. Обычно студенты, «прячась» за небольшой полумаской, становятся смелыми и находчивыми. Самый робкий из студентов неожиданно раскрывает совсем другие стороны своего таланта, если, конечно, он вообще существует. Бесталанному никакая маска не поможет. В полумаске студент начинает ощущать, насколько выразительнее могут стать его тело, руки, пальцы, ноги.

Примером этому может служить **арлекинада**, поставленная по пьесе Мариво «Любовь, или Перевоспитанный Арлекин».

Импровизация на музыкальные темы

Музыкальный образ, музыкальный строй — код, передающий мысли, чувства и настроения композитора. В отличие от литературы, музыка абстрактна, а потому не способна передавать конкретные словесные образы и представления. Музыка вызывает полуреальные ассоциации и видения.

Режиссер должен уметь переводить музыку (видения) в действие так же, как балетмейстер превращает мелодию в танец. Настроение, ритм, музыкальный строй посредством воображения наталкивают режиссера на сочинение конкретного реального жизненного события, которое по настроению и чувству, ритмическому рисунку и темпу примерно соответствует прослушанному музыкальному произведению.

Поэтому студенты вместе с педагогом прослушивают музыку, после чего им дается время на обдумывание варианта действия. Если это необходимо, можно прослушать музыку еще раз.

Такими импровизациями обычно руководят студенты-режиссеры. Отталкиваясь от музыки, вдохновляясь ею, вычитывая в этих настроенческих произведениях действенные видения, конфликты и борьбу, участники сочиняют варианты небольших сценок, эпизоды, которые исполняются без музыкального сопровождения. Музыка здесь — лишь источник, вызывающий активную работу воображения, катализатор сочинительства, источник вдохновения. Студент должен научиться вычитывать из музыки настроение, ритмы, столкновения, тоску или радость, ощущения и т.п. — все то, что он тут же, импровизируя, переводит на язык действия.

Не надо требовать от студента законченного по композиции драматического произведения. Это может быть лишь жизненная ситуация, переживания человека, настроенческая зарисовка, кусочек воспоминания, рассказанные действием. Главное, чтобы все это в основном достигалось «поведением» человека, его действием, хотя не нужно отказываться и от других компонентов.

Такие упражнения на сочинение небольших драматических сцен ни в коем случае не подразумевают иллюстрации музыкального произведения. Такие сценки можно делать во всевозможных приемах и жанрах: лирическая пантомима, подробная психологическая драматическая картинка, веселая шутка, абсурдный опус, миниатюра а ля балет, трагедия, подсмотренный случай из жизни и тому подобное. Можно делать все, что угодно воображению студента, лишь бы это соответствовало музыкальному содержанию и настроению взятого произведения.

Такие сценки можно тут же импровизировать, можно дать возможность студентам в течение нескольких дней «вслушиваться» в произведение, фантазиро-

вать дома, подготовить вариант заранее, а потом уже проиграть его в классе перед товарищами.

Для таких занятий необходимо иметь магнитофон с записью или любой музыкальный инструмент, на котором кто-то из участников способен сыграть выбранные произведения. Очень хорошим материалом для подобных сочинений могут быть очаровательные 24 прелюдии Дебюсси и прокофьевские «Мимолетности». В этих произведениях студенты обнаружат очень глубокие «колодцы» для своих театральных опусов.

Для примера можно назвать импровизацию, сочиненную студентами на музыку Прокофьева «Петя и Волк», или сцену игры в «салочки» между Арицией и ее подругой из спектакля Театра Руставели «Федра»*, придуманную на тему из цикла «Мимолетности» того же Прокофьева.

«Живые картины»

Это какое-то очень старинное название, извлеченное из старого театрального архива, но саму суть его можно очень хорошо использовать для развития творческого воображения у студентов-режиссеров. Да и актерам это тоже будет не вредно. Вероятно, даже полезно.

Выстраивание «живых картин» — это уже лепка действия в пластически-эмоциональных образах. Мизансцены, из которых составляется рассказ режиссера, выявляют идею, волнующую его, ритмическое ощущение событий, изображенных в пьесе, эмоциональный настрой по отношению к фактам и, что самое главное, определяют его возможности сочинять пластический образ будущего спектакля через актеров.

Делаются «картины» обычно так. Студенты одеваются в черные облегающие рабочие костюмы, к которым добавляются, в зависимости от литературного материала, необходимые элементы (плащи, воротнички, шляпы, шпаги и т.д.). Лучше, если эти детали будут в цвете, это всегда оживляет общий рисунок «картины». Вообще, таких деталей должно быть как можно меньше — только самое необходимое. Кроме этого, студенты могут использовать кубики, стулья, кресла, столы и все, что понадобится. Иногда одна точная деталь сразу создает необходимую атмосферу и настроение.

Хорошо, если есть возможность создать сзади нейтральный фон (лучше серый холст, в крайнем случае — белый, но только не темный), а впереди устроить подобие старинной рампы со свечами. Может быть, впереди хорошо было бы создать из реек и фанеры изящную сценическую зеркало-рамку, куда будет вписываться композиция «живой картины».

Хорошо, если режиссер будет пользоваться шумами и даже музыкой, которую он может записать на магнитофон или изобразить вживую. Все шумовые аппараты студент сделает сам при помощи товарищей. Для показа и репетиций «картин» можно использовать обыкновенную институтскую аудиторию, совсем не обязательно идти на сцену.**

Заранее намеченная и отработанная серия мизансцен, из которых состоят «живые картины», делается по условному сигналу (колокол, хлопок, удар в доску, в рельсу или что-нибудь другое). Переходы от одной мизансцены к другой можно осуществлять в темноте, но еще лучше, чтобы зритель видел, как готовятся исполнители, как сразу по сигналу все организуется в эмоциональный рывок, — это самое дорогое и любопытное в «живых картинах».

* Спектакль «Федра» Расина поставлен М.Т. в 1969 году.

** Кстати, именно с такой обыкновенной 11-ой аудитории и началась Театральная мастерская М.Туманишвили, ставшая впоследствии Театром киноактера при студии «Грузия-фильм».

Таким образом были поставлены «Тартюф», «Ромео и Джульетта», «Макбет»*, и во всех случаях, на мой взгляд, они неплохо получились.

Самое главное, что «живые картины» — это способ проверить выстроенный воображением режиссера событийный ряд, который пунктирно выявляет суть авторского и режиссерского замысла.

Во время создания «живых картин» режиссер «лепит» свой сценический рассказ только из того, что ему обязательно нужно высказать. Он «лепит» этот рассказ, находясь среди актеров, в самой гуще их коллектива и вместе с ними, а не сидя за режиссерским столиком. Он находится всегда в самой середине своего «живого пластилина», который мыслит, действует, чувствует, сопротивляется. Если они договорятся, если актеры пойдут за режиссером, тогда они поведают людям нафантазированные ими рассказы о секретах человеческого бытия, о взаимоотношениях людей, об их чувствах и переживаниях, расскажут о людях посредством людей, ради их самих. А ведь это и есть суть режиссерской профессии.

Очень любопытный опыт был проделан на материале пьесы «Дон Сезар де Базан» (третья картина), когда «вылепливались» картины-фазы, по которым намечалась линия сквозного действия и логики поведения всех действующих лиц, даже бессловесных. Это было реально осязаемое выстраивание действенных ходов — тут же, на середине площадки, когда включены одновременно тело и психика, разум и подсознание.

Такого рода работа, конечно, подразумевает обязательный контроль пьесой.

Заключение

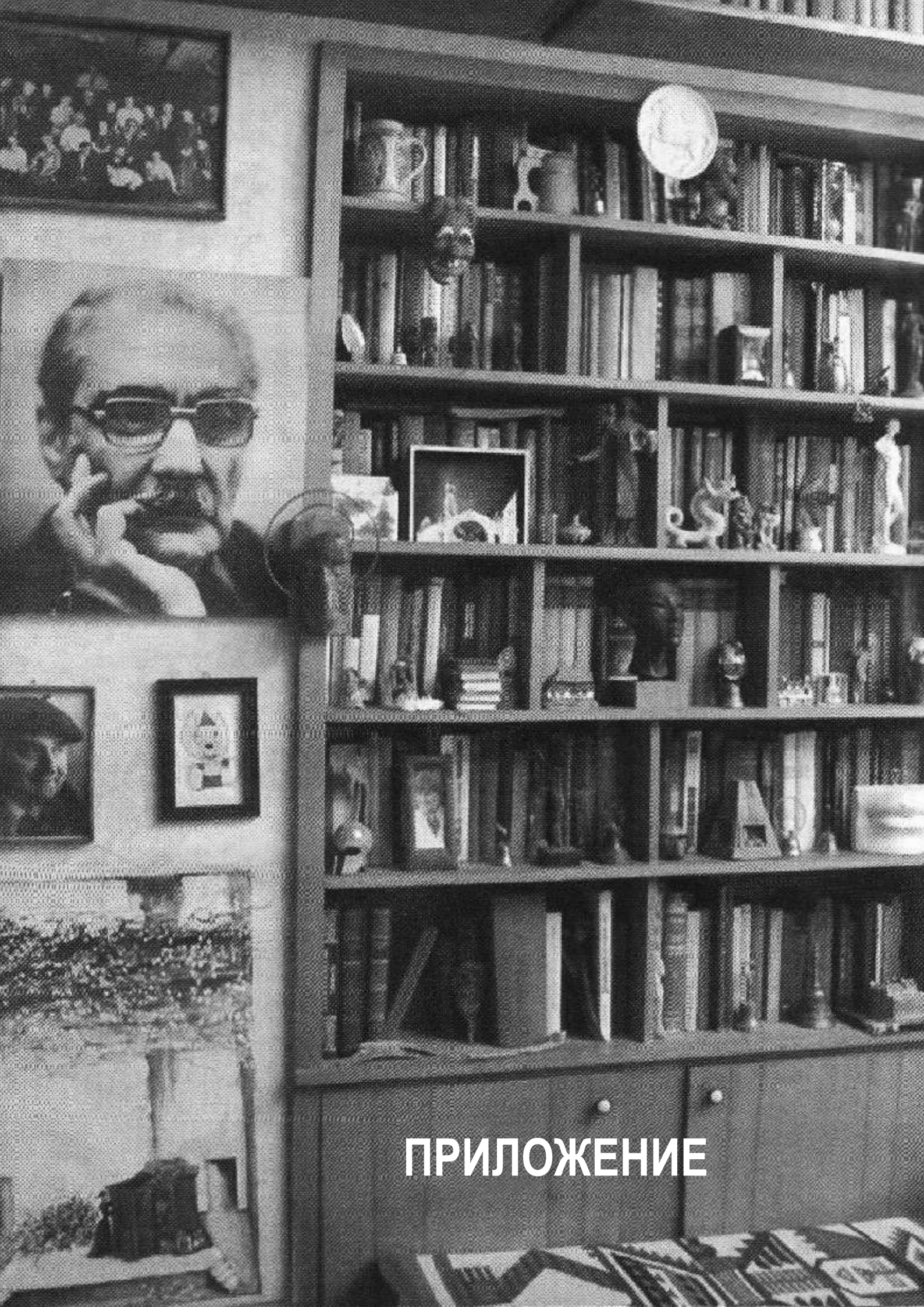
В данной главе приведены лишь некоторые из упражнений на импровизацию, которые используются на практике, в работе по воспитанию творческого воображения у студента в той сфере творчества, которая является основной в театральном искусстве, — при выстраивании действенных линий и поведения героев на сцене.

Результатом таких импровизаций будет то, что студент по первому сигналу руководителя вскочит со стула и всем своим телом и психикой, своими нервами, руками и ногами, всем своим нервным аппаратом начнет действовать на середине класса, а не будет во время застольного периода сидеть в мягком кресле и, не спеша и позевывая, рассуждать и спорить о пьесе вообще. А как наши актеры это любят!

Актер должен мыслить в действии, так же, как канатоходец, прямо на канате, а не теоретически, напоминая этим плохих научных работников-демагогов. Сфера нашего искусства — воображение действованием. Воспитывая студентов, мы обязаны приучать их именно к этому.**

* Речь идет о студенческих работах на курсе М.Т.

** Для того, чтобы процесс «практической режиссуры», как это называет М.Т., стал понятнее читателю, в Приложении к книге мы печатаем его более подробный план-конспект ведения учебного процесса со студентами.



ПРИЛОЖЕНИЕ

Глава I

НАУКА И ИСКУССТВО

Разбираясь в сложных обстоятельствах окружающего нас мира, в формулах и законах творческого процесса, мы обычно мысленно обращаемся к «детству человеческого рода», которое наука называет палеолитом.

Вспоминая, по прочитанному и изученному, потребности и стремления первобытного человека, обнаруживая причинные связи и нормы его поведения, мы, тем самым, как бы упрощаем сложные модели и докапываемся до сути явлений и процессов современного общества. Во всяком случае, пытаемся докопаться.

В такие минуты в воображении возникают самые невероятные картины и видения. Человек, который сегодня «звучит» так гордо, когда-то голышом с дубинкой в руках бродил по планете Земля в поисках пищи и пристанища. Это было приблизительно миллион лет тому назад. Может быть, немножечко меньше.

Вот он, наш прародитель, идет, озираясь по сторонам, окруженный миром, который, чаще всего, несет ему смерть, холод, голод, подвергает невероятному количеству опасностей. Они подстерегали его на каждом шагу, и, для того чтобы выжить, чтобы миллион лет спустя смогли родиться мы, люди XX века, он вел невероятно жестокую борьбу за существование и продолжение своего рода и вида. Надо было выжить!

Для этого он просто вынужден был познавать мир, его окружающий, и приспосабливаться к нему. Это была суровая жизненная необходимость.

Вся жизнь этого разумного животного проходила в поисках и добывании пищи. Охота на зверей, вероятно, была самой большой заботой первобытных общин. (Откровенно говоря, и люди XX века часто заняты тем же самым!) Человек изобретал примитивнейшую для наших дней «технику» (тогда она была чудом изобретательства: дубина, камень, рог оленя или бивень мамонта). Приспосабливаясь, то есть обживаясь в окружающем его мире, он постепенно приобретал некоторые навыки, «знания». Голод и борьба со стихией постепенно сделали его более опытным.

Объединяясь в общины, люди превращаются в силу, которая способна противостоять неорганизованным стадам животных. Появляется первое оружие — каменный топор с деревянной рукояткой. Нам сейчас очень трудно представить себе, какой это был необычайный прогресс! Это была техническая революция в жизни человеческого общества, по своему значению не меньшая, чем расщепление атомного ядра для людей нашего времени. Вероятно, даже то было гораздо важнее! Это было величайшее изобретение и в то же время начало ремесла. Но как эту «штуку» сделать? Как этим орудием добыть пищу, откопать корень, срубить дерево и превратить его в лодку?

Появляется потребность обмениваться информацией, передавать опыт, знания. Хотя надо было бы назвать это пока лишь навыком. Потом постепенно навыки превратятся в знания. Возникают первые разумные человеческие действия. Жизнь первобытного человека становится в смысле общественной организации более сложным явлением. Оно предполагает более согласованные действия сразу многих людей. ,

Поколения сменяли поколения, и в каждом следующем закреплялся некий опыт, накопленный предшественниками, — точно так же происходит и сегодня,

в наше время. Появились первые наскальные изображения. Все они представляли собой сцены охоты и «портреты» зверей. Каменный топор с деревянной рукояткой и наскальные изображения мамонтов, бизонов, страусов и оленей возникли почти одновременно. Рисунки на скалах первобытные художники высекали каменным топором. Чудо техники и чудо искусства! Они стояли рядом на заре человеческого гения.

Вряд ли древний человек был так уж увлечен созданием первобытных «выставок изобразительного искусства»! Но какая-то важная необходимость создавать эти изображения у него, вероятно, все же была. Вряд ли на такую деятельность его толкала потребность приобщиться к изящным искусствам, создать художественное произведение. Хотя, в какой-то степени, и это возможно. Искусствоведы до сих пор не могут ответить категорическим «нет» на этот вопрос, как впрочем, и на многие другие. Но все же главной причиной было не это. Трудно себе представить, что человек, живущий в пещере, «обрисовывал» свои интерьеры, чтобы украсить свое жилище. Вероятно, наскальные изображения служили более важным целям.

Как уже было сказано выше, вся жизнь первобытного человека протекала в непрерывной борьбе и волнениях. Его раздумья касались непонятных явлений, встречающихся на каждом шагу. Мир был для него непонятным и страшным, и поэтому исключительно большое место в нем занимала эмоциональная психическая сторона жизни.

То, к чему человек привык, к чему приспособился на протяжении веков, не вызывало у него ни волнения, ни раздумий, ни страха. Но были явления, которые он не в силах был объяснить. Его поражало, например, отражение предмета в воде, а еще больше — его собственное отражение. Непонятно было происхождение тени, то появляющейся, то исчезающей, то вырастающей, то укорачивающейся. Непонятно и страшно было возникновение грома и молнии, землетрясения. Между прочим, и мы, при всем том, что досконально можем объяснить эти явления природы, часто очень неприятно реагируем на них. А тем более наш предок, стоявший на очень низкой ступени развития. Его потрясал один вид человека, упавшего в обморок, эпилептический припадок. Совершенно непонятными и необъяснимыми были наводнение, лесной пожар, с которым почти невозможно было бороться. Все это приводило его в страшное нервное возбуждение.

Так зарождалась вера в сверхъестественные силы, и надо было усилиями всего общества справиться с ними или, во всяком случае, наладить с ними контакт, а если можно, и дружбу. Но это было не так просто. Что мог поделать один человек с беспощадными силами природы? Просить, умолять пощадить? Человек пытался воздействовать на своих «врагов» заклинаниями.

До нас дошли наскальные изображения и лепные фигурки умирающих животных, пронзенных копьями. Очевидно, первобытные охотники верили, что если они изобразят убитого зверя, то охота будет удачной.

Где-то в Пиренейских горах была обнаружена пещера, в которой находилось вылепленное из глины изображение медведя. Вокруг медведя на глиняном полу сохранились отпечатки голых человеческих ступней. Как предполагают ученые, древние охотники, танцуя вокруг изображения медведя, пронзали его своими копьями и этим вымаливали, выпрашивали у богов охоты удачу. Эти магические танцы-заклинания должны были умиловить животное, и оно должно было разрешить себя убить. Очень мило со стороны наших предков.

Как говорят, такие же магические обряды совершали и индейцы. Перед охотой на бизона в течение нескольких дней они исполняли магические пляски-пантомимы — «танец бизонов». Одни охотники надевали на себя маски, шкуры бизо-

нов, а другие — брали в руки оружие, и все в танце изображали «сюжет» будущей охоты.

Это первобытное художественное творчество (чем не театр?) создавало наглядные образцы поведения человека во всех важнейших ситуациях предстоящего дела. Они изображали охотничью маскировку, действия охотников и бизонов, ловлю животных, то, как их окружают и закалывают, и т.п.

Все эти действия-пантомимы, иллюстрирующие будущее сражение, можно рассматривать как своего рода изучение приемов борьбы и подготовку к ней. По сути, это были репетиции будущей охоты. Танцоры-охотники, а такими становились самые опытные, совершая этот «колдовской» ритуал, тончайшим образом имитировали весь процесс охоты. В этой пантомиме изображались наиболее характерные позы, движения, повадки животных, изображались бизоны пасущиеся, убегающие, обороняющиеся, нападающие, убивающие, демонстрировались и соответствующие приемы погони, ловли и убийства животных. Эти пантомимы охотников моделировали ситуации реальной охоты, закрепляя уже приобретенный опыт, и воспитывали в новичках необходимые качества охотника для будущего.

Эти первобытные произведения искусства (наскальные изображения и ритуальные охотничьи пляски-пантомимы) являлись носителями и хранителями информации для всех членов рода. Они суммировали опыт людей и подготавливали их к будущей борьбе за существование. Ведь люди фиксировали в своих наскальных рисунках или охотничьей пантомиме далеко не все из того, что попадало в поле их зрения. Они осуществляли тщательный отбор, например, интересующих их самых важных черт животного и его поведения. В изображении возникал не только сам объект изображения, но и определенное отношение к нему со стороны человека. А это значит, что человек свои произведения эмоционально окрашивал и усиливал.

Сейчас наскальные изображения обнаружены во многих странах и на многих континентах. Их бесконечное множество, не стираемых временем свидетельств огромной деятельности человеческого рода. Какую бы гениальную «библиотеку» можно было создать, собрав все эти наскальные рисунки и знаки древнего человека в один грандиозный музей! Хотя бы копии этих изображений! Сколько бы историй поведали они нам и в скольких вещах помогли бы разобраться в нашей собственной жизни, если бы мы научились «читать» эти закодированные сообщения прародителей.

Для того, чтобы высечь на скале крупное рельефное изображение, человеку необходимо было затратить немало настойчивости и труда. Видимо, для того чтобы совершить это, надо было прекрасно освоить этот трудоемкий процесс.

Человек трудился, создавая прекрасные произведения искусств. Вначале он научился трудиться. Труд сделал его человеком! Труд не просто физический, но и разумный. Создавая свои первобытные шедевры, человек мыслил, отбирал, синтезировал все увиденное им в окружающей жизни и делал выводы. Те, кто оставил на стенах пещер рисунки, были не просто первыми художниками, а величайшими мыслителями своего времени. По этим изображениям видно, что наши предки уже научились сравнивать, сопоставлять, анализировать, отделять часть от целого. Ведь изображения, высеченные из камня, развивали у соплеменников первобытных художников-мыслителей способность к абстракции и ассоциативному мышлению. То же самое можно было бы сказать об охотничьих пантомимах, если бы они сохранились. Но в том-то и трагедия театрального искусства, что оно существует только во время исполнения. А может быть, это счастье его, потому что сообщения, заложенные в театральном представлении, все время

меняются и «читаются» из них — самые актуальные. Театральное представление меняется в соответствии с изменением жизни народа, который их сотворил.

Итак, первобытное изобразительное искусство и театрализованные пантомимы — первые свидетельства человеческого опыта, его истории, определенных знаний. Это еще не было искусство в полном смысле этого слова, так же, как каменный топор или выдолбленная из бревна лодка — еще не техника. Это было, вероятно, эмбриональное состояние человеческих знаний, попытка освоить мир непонятных явлений. Это было началом двух видов человеческой деятельности — искусства и науки.

Ведь, изображая животного или охоту на него, человек в какой-то степени занимался его изучением, познавал его, чтобы подчинить себе. Первобытный человек, бессознательно создавая художественные образы (живописные и театральные), познавал мир.

Этот небольшой экскурс в любопытный и таинственный для меня мир «детства человеческого рода» понадобился для того, чтобы понять, что у науки и искусства — одни и те же источники, одни и те же цели — познавать мир во всем его многообразии и, насколько это возможно, переделывать его и приспособлять его к себе, приспособиться к нему или подчинить его себе.

Прошло время. Много времени. Миллион лет. Искусство и наука выросли в самостоятельные области человеческой деятельности. Наука и искусство пошли совершенно разными путями, способы мышления их стали совершенно различными, противоположными, — только цель осталась одна.

Вообразим, если это возможно, что где-то собрались знакомые для всех нас лица и повели между собой примерно такой разговор.

А.ЭЙНШТЕЙН [великий физик). В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая музыка и настоящая наука требуют однородного мыслительного процесса.

Б.БРЕХТ [великий реформатор, весело кивает в знак согласия). Люди, ничего не смыслящие ни в науке, ни в искусстве, полагают, что обе эти области, в которых они ничего не смыслят, вообще не схожи между собой. Они воображают, будто оказывают услугу науке, позволяя ей чуждаться всякой фантазии, и покровительствуют искусству, запрещая требовать от него мудрости.

ЛЕКТОР [по эстетике, суммируя все сказанное). В отличие от многих идеалистических школ, отрывающих искусство от науки, марксизм-ленинизм считает, что между наукой и искусством существует общность, так как они — две формы единого процесса отражения мира. Общность состоит, прежде всего, в том, что у искусства и науки — один и тот же объект изучения. Между наукой и искусством существует внутренняя связь и единство, которое выражается, прежде всего, в том, что обе идеологические формы отражают объективную материальную действительность.

САМСОН [Караска из «Дон Кихота»). Все это так, но одно дело — поэт, а другое дело — историк. Поэт, повествуя о событиях или же воспевая их, волен изображать их не такими, каковы они были в действительности, а такими, какими они должны были быть, историк же записывает их такими, каковы они были в действительности, ничего при этом не опуская и не присочиняя.

Все правильно: наука оперирует фактами, искусство мыслит образами. Отличительная особенность науки — точная и строгая постановка задач, основной метод — количественный анализ, основное орудие — математическое исчисление. На основании количественного анализа можно сделать абсолютно точные выводы, создать формулы, которые будут являться количественно точным изображением данного элемента, явления, процесса.

Летом множество людей устремляется к морю. Море огромное, беспокойное, бушующее, усыпляющее, свирепое и злое, милосердное и ласковое, томящее и пьянящее, великое, безграничное, самое...

А вот его химический состав.

Морская вода (Сухуми)

Компоненты	мл/л	мг/экв/л	% экв.
Натрий + Калий	5392	231,00	78,6
Магний	623	51,24	17,4
Кальций	233	11,63	4,0
Хлор	9390	265,90	90,1
Сульфат	1270	26,44	9,0
Гидрокарбонат	152	2,49	0,9
Литий	0,12		
Натрий	520,0		
Калий	192,0		
Рубидий	0,180		
Цезий	0,02		
Йод	---	и т.д., и т.п.	

Вот вам точная формула всех компонентов морской воды (моря), взятой в сухумской бухте.

Но поди нырни и выкупайся в этой формуле.

Можно составить такие же формулы воды для всех морей и океанов.

Можно прибавить к этому глубинные карты, изучить все морские течения, теплые и холодные. Прибавить к этому тома, описывающие жизнь рыб, крабов, акул, медуз, водорослей.

Можно изучить законы образования айсбергов и причины бурь в Бискайском заливе и возле мыса Доброй Надежды, и все же не познать море...

Рассказ Эрнеста Хемингуэя «Старик и море», музыка Клода Дебюсси (3 симфонические эскиза) «Море» силой творческого проникновения в самую суть явления, средствами художественного обобщения создадут картину моря, не менее точную, чем формула, а может быть, в чем-то и более точную.

БЕЛИНСКИЙ {неистовый Виссарион}. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами, а говорят они об одном и том же. Политэконом, вооружась статистическими данными и таблицами, доказывает, воздействуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе намного улучшилось или намного ухудшилось вследствие таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, показывает с помощью правдивой картины, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно намного улучшилось или ухудшилось по такой-то и такой-то причине. Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают. Только один — логическими доводами, другой — картинами {выделено мной. — М.Т.).

Научное и художественное нельзя рассматривать как абсолютные противоположности. Наука и искусство не могут вопреки всему развиваться параллельно, не соприкасаясь. Это две стороны одного процесса познания.

Искусство, как и наука, отражает жизнь. Но, в отличие от науки, делает это не с точностью отражающего зеркала, которое беспристрастно воспроизводит то, что перед ним, — всякое отраженное искусством явление есть, в известной

мере, суждение о нем, а, следовательно, и отношение к нему. Искусство всегда субъективно.

В отличие от науки искусство имеет свои специфические признаки:

1. обобщение;
2. индивидуальность;
3. эстетичность;
4. вымысел.

Разница между наукой и искусством заключается, вероятно, в том, что они представляют собой две проекции одной и той же картины объективной действительности. Наука ищет общие закономерности для сотни и тысячи одних и тех же явлений. Для науки, например, очень важно 100 случаев одного и того же явления. Для нее не важен только 101-й случай. Наука, изучив 100 случаев, может сделать вывод, определить закономерность. Наука ищет один закон для всех 100 случаев. Но для искусства важен именно этот 101-й случай. Единственный случай, который отражает в своей индивидуальности и неповторимости все остальные. Обобщающий, но не теряющий своей индивидуальности, он отражает своеобразие личности художника.

Вся наука объединилась для создания единой картины мира, и, если бы Эйнштейн не обнаружил закона относительности, его рано или поздно обнаружил бы кто-то другой. Но никто, кроме великого Джотто, не создал бы гениальных, неповторимых фресок в падуанской капелле Скровеньи, никто, кроме Родена, не вылепил бы «Гражданин Кале», никто, кроме Ромена Ролана, не создал бы Кола Брюньона.* Они уникальны и неповторимы, они индивидуальны. И в то же время, как они все знакомы?!

* Кола Брюньон был одним из любимых литературных героев М. Т.



Глава II

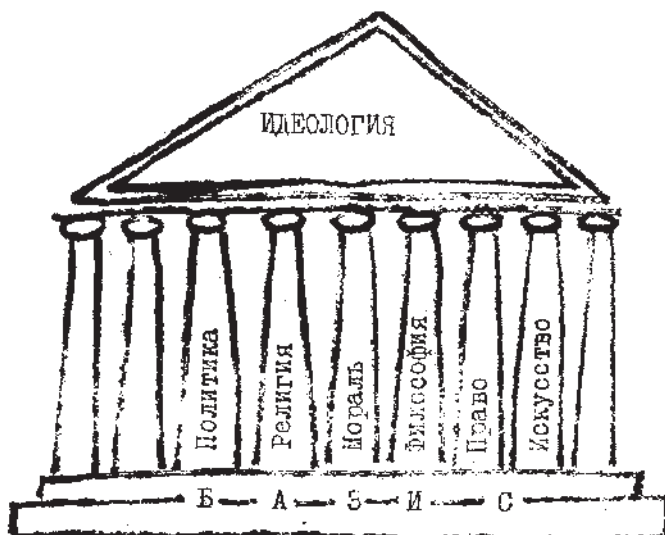
ОТСТУПЛЕНИЕ В ТАИНСТВЕННУЮ СТРАНУ СТИЛЕЙ

Метод художественного творчества, возникший из глубины мировоззрения, порождает стиль.

Производство материальных благ и их распределение среди членов общества создает определенные экономические взаимоотношения между людьми. От того, кому принадлежат средства производства, группе лиц или всему обществу, кто является эксплуататором и эксплуатируемым, кто получает прибыль и создает накопления, а кто лишь продает свой труд, зависят производственные отношения членов общества. Это базис общества, его жизненная структура, его экономический строй на определенном отрезке развития.

Конфликты, существующие в производственных отношениях, отражаются в общественных противоречиях и создают необходимость обосновать и укрепить установившиеся общественные отношения. В результате этого создается определенная система идей, взглядов, понятий, которые выражаются в морали данного общества, в религии, политике, философии, праве, искусстве и т.п. А система определенных взглядов и идей, которых придерживается данная общественная формация, есть идеология данного общества. Все формы идеологии являются так называемой надстройкой над базисом этого общества.

Когда экономический базис меняется, меняется и его надстройка. В период назревания краха абсолютной монархии во Франции, уже в недрах этой формации готовилась новая система идей под лозунгом: «Свобода, равенство, братство!». Рухнул в период Французской революции базис феодального строя, изменилась и его надстройка. «Не сознание людей определяет их базис, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. С изменением экономического фундамента вся громадная надстройка меняется медленней или быстрее» (К.Маркс. «К критике политической экономии»).



Базис и надстройка организуют общественную формацию, формации сменяют друг друга. От первобытнообщинного родового строя человечество пришло к рабовладельческой формации. Просуществовав до своего апогея, в период великой Римской империи она выродилась, и вместо нее возникла феодальная формация. Великая Французская революция разрушила последние остатки феодализма и наступила эпоха капитализма, а с революцией 1917 года началась эра социалистической формации. Пять формаций, пять по-разному организованных общественных систем.

Но история человечества — это и история великой цивилизации. И до сего дня она потрясает нас свидетельствами своей культуры, своими никогда не увядающими шедеврами.

При выделении типов цивилизаций их идеологией, главными особенностями, как уже было сказано, нужно считать экономическую базу, а также характер народа и окружающей его среды. История цивилизации — это, по сути, история мировоззрений, история идей, история идеологий.

Возьмем, к примеру, рабовладельческую формацию:

1. Великая, но все еще таинственная для нас цивилизация шумеров;
2. Египет;
3. Ассирийская и Вавилонская цивилизации;
4. Великая греческая цивилизация;
5. Этруски;
6. Грандиозная римская цивилизация.

У каждой цивилизации свои боги, свои верования, принципы государственного устройства, мораль, система взглядов и привычек, свод правил поведения, своя философия, свое искусство, свои великие открытия.

Представим себе в воображении всю историю человечества как грандиозный горный массив, где каждая вершина — одна из великих цивилизаций.

Первобытная культура, 50-40 тысяч лет назад. Ничего толком не знаем, все уничтожено временем, все, кроме великолепных наскальных изображений. Только они — гениальные свидетельства зари человеческого рода.

ПИРАМИДА. Египет, третье тысячелетие, двадцать четвертый век до нашей эры. Сильнейшая рабовладельческая деспотия. Столица царства — Мемфис. Здесь проживают и правят великие фараоны. Их высокомерие и стремление доказать всему миру, что они сильнее всех и ближе всего к богу, отражается в сооружении грандиозных пирамид. Самая большая из них — пирамида Хеопса (Хуфу), самое большое каменное здание древнего мира, одно из семи чудес света. Она достигает высоты современного пятидесятиэтажного дома. Строилось это чудо в течение 31 года, принимало участие в строительстве более 100 тысяч человек, согнанных со всех концов Египта. Рабовладельческая форма общественных отношений давала возможность строить грандиозных колоссов, изображавших великих фараонов и их жен, которые восседали на троне. Каменные сфинксы и величественные пещерные храмы. Главная идея этого искусства — возвеличивание деспота. О театре еще ничего толкового мы не знаем.

ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР. Античная Греция с ее беспокойным, пытливым желанием понять все, что вокруг, и соединить в единое гармоничное целое. С чисто детской восторженностью и наивностью строят гениальные храмы, величественные театры, лепят и высекают из камня божественные скульптуры. Греки пели гимн человеку. Даже богов они себе создали похожими на людей и, воспевая их, воспевали себя. Греческая античная мифология, Гомер, афинский Акрополь с

замечательным храмом богини Афины, Парфеноном, во главе. Театр вмещает больше 40 000 зрителей. Эсхил — отец трагедии, Софокл, Эврипид, Аристофан.

«Наш государственный строй не подражает чужим учреждениям, мы сами, скорее, служим образцом для некоторых, чем подражаем другим. Называется этот строй демократическим, потому что он зиждется не на меньшинстве, а на большинстве» (Перикл). Расцвет во всем: в философии, науке, искусстве, литературе, в общественной жизни.

Ум греков пытается понять, как устроен мир, с чего он начинается и чем кончается, пытается охватить его целиком. Они наблюдают и делают выводы, обобщают. Искусство, театр изображают демократический гражданский идеал расцвета античной греческой цивилизации. Античная классика — это стиль. Этот стиль лучше всего воплотился в классическом Парфеноне и в античной высокой трагедии. Ее персонажи — герои или полубоги. Герои трагедии мужественны и своими поступками превозносят невероятную способность человека противостоять несчастью.

Люди эти умеют превращать бедствие в величие.

ПЛАВТ. Римская история — это история завоеваний, поэтому в искусстве появляются мощные триумфальные арки, грандиозные цирки, где устраиваются кровавые бои гладиаторов, великолепные дворцы на форуме. Как можно больше блеска и помпезности — и статуи, статуи, статуи великих цезарей, и портреты, портреты, портреты... Со времени установления диктатуры цезарей изображали статуи в виде богов. И чем слабее становилась империя, тем пышнее оказывались украшения и арки, тем богаче — дворцы и парки. Это всегда так: когда идеологии приходит конец, все стараются строить побогаче, поярче, подекоративней. Надо же как-то убедить всех, что все обстоит благополучно. Рабовладельческая формация уже трещит по швам. Под руководством Спартака восстают рабы. И в недрах старой формации возникает новая идеология, которая, наподобие злокачественной опухоли, разъедает организм изнутри.

Возникает новое учение Христа. Кто-то сказал, что Христос победил потому, что проиграл Спартак. Кто-то из них все равно должен был победить. Римский театр — это Плавт и римская комедия.

МОЗАИКА. На грани III и IV веков Рим теряет былое могущество, и его роль переходит к Византии. Католическая церковь духовно господствует над всем континентом. Уничтожены привольно жившие себе на Олимпе боги, на их место пришла новая вера: Бог един и все от Бога. Церковная догма — исходный момент и основа всякого мышления. Идеология приобрела новые черты: аскетизм, фанатизм и мистичность. Возникает романское искусство, наиболее сильно выразившееся в создании базилик и мозаичных портретов мучеников. Строится великий памятник — храм Св.Софии в Константинополе. Театр находится под запретом.

ФУКЕ. В XI веке начинаются крестовые походы за спасение от нехристей гроба Господня. Идеология христианства, раньше проповедовавшая смирение, становится все воинственной. Поются мессы Спасителю, прославляют Господа бога, но Спаситель уже требует мести за свою кровь и муки. Европа покрывается кострами, на которых жгут еретиков. В искусстве это время отражено в стиле готики. Строятся монументальные, потрясающие мрачным величием храмы, уносящиеся ввысь к небесам: Нотр-Дам, Кельнский собор.

Греки, изучая мир, как разведчики, пытались найти закономерности в построении целого, объединить частности в единое миропредставление. Средневековые ученые, уединившись в кельях монастырей, наоборот, стараются разложить мир на части и изучить каждую из них в отдельности. Оттачиваются приемы и способы лабораторного экспериментирования.

Каждая попытка обобщить частности в единую систему кончается костром.

ШЕКСПИР. ТЕАТР «ГЛОБУС». Крестовые походы дали возможность людям увидеть другие миры и другую жизнь, понять другие законы и узнать другую мораль. Много веков сознание, погруженное только в созерцание Бога и самого себя, как великое открытие восприняло все то, что оно увидело на Востоке. Появляются смельчаки-мореплаватели, которые открывают новые континенты, создают новые модели устройства планеты. Под видом поиска философского камня, ищут и находят составные элементы вещества. В результате опытов, накопив знания частных элементов, ученые Возрождения снова стараются восстановить, наподобие греков, уже обогащенную сведениями и законами модель мироздания. Возникает потребность понять, что является секретом бытия, природы вещей.

Это не могло не отразиться в искусстве. Оно заинтересовалось человеком. Художники начали изучать анатомию, пропорции, перспективу. Данте пишет свою великую «Божественную комедию», Джотто создает фрески, где мученики постепенно оттаивают и превращаются в живых людей. Боттичелли, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, Тициан создают величайшие памятники культуры. Наступает эпоха ВОЗРОЖДЕНИЯ наук и искусств, торговли и открытий. Человеку захотелось пересмотреть систему своих убеждений и создать новую... Каждый век предъявляет свои требования к театру, театр эпохи Возрождения — это площадные представления гистрионов, это ярмарочные народные спектакли, это мистерии и миракли, сценическое изображение библейской истории и сцен из жизни Христа. Они были связаны с торжественными общегородскими театрализованными процессиями, в которых принимал участие весь город и все близлежащие селения.

Время Шекспира рождает свой театр, в Испании — театр Лопе де Руэда, Сервантес пишет для этого театра свои остроумные комедии. В Италии процветает замечательный театр масок — КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ. Возникла новая идеология: Богу противопоставлен человек.

Но все это не выходит за рамки науки и искусства, во всем остальном экономические отношения остаются без изменений, вассал должен во всем подчиняться своему сюзеру, так как зависит от него материально. Наоборот, используя все то, что открыло и создало человечество в этот период, феодализм стал сильнее, просвещеннее и богаче. Постепенно возникает АБСОЛЮТИЗМ и все вытекающие из него последствия.

БАРОККО и классицизм рождаются и формируются параллельно, как стили единой эпохи, как художественные системы, в которых с различных позиций и различными средствами решаются задачи своего времени.

Образы барокко становятся более подвижными, активными, появляется энергичная, глубокая светотень, преувеличенные формы. Образы становятся более конкретными и реальными, появляется явная связь с натурой. Эта эпоха представлена такими именами, как Веласкес, Рембрандт, и самое сильное, что создала эпоха испанского абсолютизма, — барокко Эль Греко.

КЛАССИЦИЗМ. Во Франции царство классицизма. Корнель, Расин, Мольер... Буало, теоретически обосновавший классицизм как стиль, пишет в своей «Поэтике»: «Но берегите взор от низменных предметов». В стиле появляется строгий порядок, все по закону. Повышается интерес к человеку и его психологии. Великий Мольер и его комедии начинают взрывать застывшее, вымеренное, напудренное. Идеология абсолютизма — «Государство — это я!».

XVIII ВЕК. Период наибольшего расцвета АБСОЛЮТИЗМА. Активизируется так называемое третье сословие. Против господствующего общественного строя выступают представители буржуазных слоев общества — просветители, отчего очень часто это время называют эпохой ПРОСВЕЩЕНИЯ. Вольтер, Дидро, д'Аламбер выдвигают идеи преобразования феодального общества. Вольтер громит инкви-

зицию. «Человек рожден свободным, а между тем повсюду он в оковах», — заявляет Жан-Жак Руссо. Так, внутри старой формации готовится идеология новой формации, капиталистической. Надстройка готовит смену базиса и принимает в этом процессе самое активное участие. Великий Бомарше пишет комедию «Женитьба Фигаро». Это уже стрельба по зданию абсолютизма прямой наводкой. Об этой комедии Наполеон потом скажет: «Революция в действии». В Веймаре творит Гете. Молодой Шиллер становится во главе направления «бури и натиска». Моцарт сочиняет свою божественную музыку. Появляется новый театральный жанр — МЕЩАНСКАЯ ДРАМА. Для театра пишут Шеридан, Гольдони, Лессинг. Театр старается приблизиться к повседневности. Просветители, призывая к царству разума, предвосхитили Французскую революцию.

ЛУИ-БАЛЕТ. Последние годы феодальной формации, всего какие-нибудь 60—70 лет, и возникает стиль РОКОКО. Живопись лишается силы и глубины, но она красива и изящна. Декоративное искусство стремится к тому, чтобы восхищать взоры. Зеркала обрамляют нежной тонкой резьбой с изящными завитками, а в будуарах царят мягкие тона. Женщины носят воздушные ткани, развевающиеся ленты, сажают на щеки зазорные мушки, и румянят щеки, и красят губы.

Все увлекаются и восторгаются произведениями Ватто, Буше. Ватто, самый типичный художник этого века, рядит всех своих героев в жабо и кружева. Из-под кисти Буше, первого живописца короля, выходят бесчисленные амур и розы. На картинах этих двух художников барашки гуляют по зеленым лугам под присмотром пастухов и пастушек в театральных костюмах. Версаль, эта резиденция французских королей, становится центром возникновения новых салонных танцев. Царствование Людовика XV можно свободно назвать настоящей эпохой менуэта, сам король увлекается танцами. В театре процветает сентиментальное направление.

ДЕЛАКРУА. Возникшая в буржуазных кругах новая идеология стала активно раскачивать здание феодального строя, которое наконец рухнуло. Бастилия пала, над баррикадами взвился флаг революции. Руже де Лиль сочиняет МАРСЕЛЬЕЗУ, гимн революции, романтик Делакруа записывает в своем дневнике: необходимость перемен, каковы бы они ни были. И он создает страстные полотна, посвященные революции. Домье рисует язвительные карикатуры на врагов революции. Вздолбанный известиями из Парижа, Бетховен сочиняет великую музыку, музыку нового мира. Великая Французская революция всколыхнула и театр. В эти дни живописец Давид организует на площадях и улицах Парижа театрализованные представления, участники которых — народ. Великий Тальма пытался своим искусством поднять дух восставшего народа. Французская революция создает новую капиталистическую форму базиса и соответствующую этому базису надстройку.

(Пропустим стиль АМПИР, возникший в результате диктаторства Наполеона Бонапарта. В театре он не оставил сколько-нибудь заметного следа.)

Прошли годы, и разочарование результатами революции дало жизнь новому стилю. Сперва в Англии, а затем и во Франции в литературу и театр приходит новый герой, взволнованный страстный бунтарь, пытающийся переустроить мир, неутомимый обличитель социального зла, защитник народа, вдохновенный мечтатель, носитель пламенной любви: Эрнани, Манфред, Сирано и другие становятся носителями новых идей.

Театр претерпевает встряску, похожую на землетрясение. Рушатся скрывавшие творчество каменные бастионы законов классицизма, открывая современникам совершенно новый, еще не исследованный мир. «Нет ни правил, ни образцов, или, вернее, нет правил, кроме общих законов природы, господствующих над искусством». Перевернулись все общественные взаимоотношения. То же

самое произошло и в театре. Вместо напудренных героев, сама жизнь ворвалась на подмостки театра. Новые романтические герои — непокорные и страстные, прекрасные в своем гордом бунтарстве, всегда готовые к схватке за справедливость. Или, наоборот, разочарованные, обуянные мировой скорбью, печальные и бессильные. Это не просто герои — это исключительные личности в самых невероятных, исключительных обстоятельствах. Герои Байрона, Гюго, позже Рос-тана и Гофмансталя — носители нового мировоззрения, чуть-чуть приподнятые над землей, хотя и рожденные самой жизнью.

Писательница Жорж Санд спорила с Бальзаком: «Вы берете человека таким, каким он представляется вашему взору, я же чувствую в себе призвание изображать его таким, каким хотела бы видеть». Фактически это была попытка «убежать» от реальной действительности. РОМАНТИЗМ, как называли новый стиль буржуазного общества, боролся с нормативами классицизма, а сам создавал свои собственные, которые больше устраивали по своим вкусам и идеям новую формацию.

С середины XIX столетия рядом с романтизмом и в постоянной борьбе с ним возникает стиль, называемый РЕАЛИЗМОМ. «Что такое реализм? — спрашивал Горький и объяснял, — кратко говоря: объективное изображение действительности, которое выхватывает из хаоса житейских событий, человеческих взаимоотношений и характеров наиболее общезначимое... и создает из них картины жизни, типы людей».

Если романтизм рождал таких героев, как Чайльд Гарольд, Рюи Блаз, то теперь на сцену искусства, прямо из жизни выплзают гобсеки, сатины, жан хри-стофы, дариспаны и т.п. Художника-реалиста интересует не сочиненный, воображаемый мир, а мир реальный, в котором «люди домогаются всего, хватают и расхищают все — ордена, звания, должности, деньги. Живут только честолюбием и алчностью» — так говорил Виктор Гюго про героев Бальзака.

Реалисты в первый раз за всю историю человечества внесли в искусство тему денег. Город становится основным местом действия. И если романтики строили свои произведения исключительно на воображении, реалисты основой творчества стали считать наблюдение и изучение. Бальзак писал: «Французское общество само создает свою историю, а я только его секретарь, записывающей ее». В отличие от романтизма, герои которого стоят вне общества и как бы издали печально наблюдают за ним, герои реализма живут интересами самого общества и связаны с ним общностью многообразных интересов. Реалистический театр — это многочисленная группа великих писателей и актеров: это театр Г.Ибсена и Б.Шоу, это русский театр А.Н.Островского, Н.В.Гоголя, Л.Толстого, А.П.Чехова, М.Горького, грузинский театр Д.Клдиашвили. Это театр К.С.Станиславского, открывший миру законы сценической жизни реалистического театра.

На мгновение вспомним и проведем параллель между учениями о театре Аристотеля, Буало, Гете, Станиславского. Это история театральных стилей. На протяжении всей истории человечества, в разных частях земного шара, как вулканы творческих вспышек, рождались великие театральные школы, создавшие впоследствии свои шедевры. Театры потрясали своих современников и звали за собой. Подъем творческой активности всегда был связан с периодами подъема материального и духовного развития всего общества.

ШКОЛА

Наверное, было бы неправильно понимать стиль как нечто, однажды узаконенное и застывшее. Стиль — понятие многообразное и сложное.

Разные направления в искусстве одного стиля получили наименование школ. Школа — это направление в стиле. Школы эти, которые обычно сосредотачивались вокруг выдающихся мастеров или целой группы мастеров, имели свои особенности в художественном методе и занимали в стиле свое неповторимое место.

В каждом стиле — десятки школ, и каждая из них — разновидность одного стиля. Есть направления прогрессивные, подготовляющие и предугадывающие будущие перемены, и есть школы, которые сами по себе не создают великого искусства, но готовят почву для этого. В этом вечном противоречии и противодействии — закономерность развития и движения.

Школы очень отличаются друг от друга, хотя и не теряют художественных связей со своим стилем. Не надо путать их, а надо очень подробно изучать и, что самое главное, как можно точнее определять связь школы с общественной жизнью ее страны и народа,

И тогда постепенно перед нашим взором возникнет весь грандиозный горный массив человеческой культуры. Для того, чтобы изучить его и понять, разобраться в нем, нужна, вероятно, не одна жизнь.

Вот вокруг величайшей вершины (РЕАЛИЗМ) — ореол разновысотных гор. НАТУРАЛИЗМ, КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ (Гоголь, Достоевский), СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ. Сквозь мягкую дымку просматривается реалистическое направление чистого цвета, давшее миру Ван-Гога, Сезана, Гогена, Ренуара, Дега, Родена, а в театре — Макса Рейнгарда.

Это ИМПРЕССИОНИЗМ, великое открытие. К концу XIX и в начале XX веков рождается очень много направлений и школ. Между отдельными группами художников возникают противоречия в понимании роли и назначения искусства в общественной жизни. Между ними отсутствует единая стилистическая направленность. Это период, когда выкристаллизовываются устои нового мира. Человечество взбудоражено, человечество ищет новых путей в будущее. Этот процесс проявляется по-разному. Возникают и, не успевая развиться и утвердиться, исчезают ЭКСПРЕССИОНИЗМ, СИМВОЛИЗМ, ФУТУРИЗМ, КУБИЗМ, АБСТРАКЦИОНИЗМ, СЮРРЕАЛИЗМ, МАНЬЕРИЗМ. Можно выделить еще НЕОКЛАССИЦИЗМ, НЕОРОМАНТИЗМ. По сути дела, их все и не перечесть.

Как бабочки над цветами, мы пропорхали над этими главными стилистическими царствами человеческой культуры. Все они отражают конкретные эпохи, конкретные взаимоотношения членов общества и их конкретные мировоззренческие позиции.

И стоят эти царства стилей совершенно обособленно друг от друга, каждое обладает своей неповторимой стилистикой. У ворот этих царств большие надписи: «Возрождение», «Импрессионизм», «Готика», «Классицизм», «Египет — древнее царство», «Эпоха «бури и натиска» и т.п. И хотя все они возникали в связи друг с другом, выходя одно из другого, влияя друг на друга, постепенно каждое выкристаллизовалось в особенное, неповторимое царство стиля, и на всех — печать их идеологии.

Мы говорим «Византизм» — и сразу перед глазами возникает базилика и мозаика. Говорим «Антика» и вспоминаем Парфенон, готика связывается у нас с Нотр-Дамом, мавританское искусство ассоциируется в нашем сознании с прекрасным арочным дворцом в Кордове. Мы говорим «Поликлет», и вспоминаем эпоху расцвета греческой античной демократии, мы говорим «Давид», и связываем имя этого художника с Французской революцией.

Но что же такое СТИЛЬ? Этим латинским словом древние греки называли манеру письма, способ изложения. Почему? Говорят, что стилем называли металлический карандаш, которым греки писали на восковых дощечках. Я беру краткий словарь по эстетике и выписываю оттуда: «Стиль - исторически сложившаяся»

ся относительно устойчивая общность образной системы, средств и приемовху-дожественного выражения, обусловленная единством идейного содержания искусств». Если сказать по-другому, то стиль в искусстве — это взятые вместе особенности произведений, отличающие эпоху или искусство целого народа. СТИЛЬ — это единство в многообразии. СТИЛЬ — это мировоззрение определенной эпохи, определенных классов, выражаемое через художественные образы. СТИЛЬ — это идеология в искусстве, продукт идеологии.

Натурализм — не жанр, а стиль. Когда Мейерхольд обвинил Станиславского в натурализме, шел разговор о стиле. Мейерхольду казалось, что этим стилем (способом) нельзя отражать те грандиозные революционные процессы, которые происходили в то время в государстве. Фактически, это был спор, борьба. В поисках более точной художественной позиции Вахтангов даже придумал себе стиль — фантастический реализм. То же самое происходило и с Ахметели*. Его приверженность романтико-героическому стилю (такого стиля не существовало в природе, но это надо понимать, как романтический, исследующий «исключительные характеры в исключительных обстоятельствах») — это идеологическая его позиция, а не просто выбор художественных средств самих по себе. Это очень важно.

Итак, экономический базис эпохи, а над ним возвышается его надстройка — идеология данного базиса. Эта идеология выражается в искусстве через определенный стиль.

Но было бы ошибкой думать, что стили (и направления) возникали сразу, как по команде, в ответ на смену системы производственных отношений. Эти процессы — постепенные, длительные, которые в каждом государстве возникают в особых условиях и проявляются в разных формах. Точно так же смена формации в разных странах и государствах происходила в разное время и по-разному.

Стиль нащупывался незаметно, организовывался, выкристаллизовывался медленно, а потом наиболее ярко выражался в искусстве гениального художника, становясь эталоном подражания для других, маяком целого стиля-направления. Один художник в данном стиле обогащал другого, а вокруг множились эпигоны-ремесленники.

Режиссеру необходимо точно знать и уметь «читать» стили. Это так

же необходимо, как музыканту — чувствовать и знать стилевые отличия музыки Генделя и Гайдна, Баха и Моцарта, Шуберта и Шопена, понимать разницу между, например, полифоническим строгим стилем и Венской классической школой.

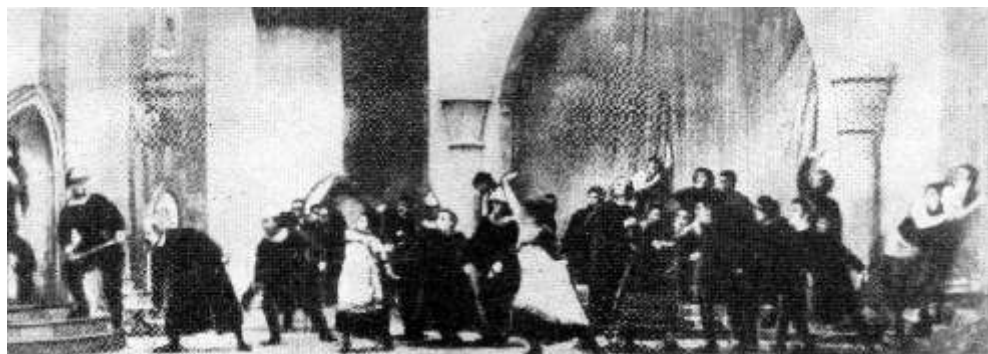
Ведь если режиссер, работая над постановкой классического произведения, не способен «вычитать» его стилистические особенности, если не сможет в эскизах художника точно определить стиль эпохи, он никогда не найдет точной сценической формы. Режиссер должен уметь «читать стили», — это одна из сторон его профессии. История человечества — это и есть история стилей. А разве не то же самое происходит и в современном искусстве отдельных театральных коллективов? Меняется время, меняются направления и стили. За какие-нибудь пятьдесят лет в Театре Ш.Руставели изменился стиль и лицо театра. Возьмем для примера несколько спектаклей, которые характеризуют изменение манеры игры и постановки спектаклей в этом театре:



* Сандро Ахметели — основоположник грузинского режиссерского театра наряду с Котэ Марджанишвили. Его судьба, и личная, и творческая, во многом сходна с судьбой Вс.Мейерхольда.

Это путь тенденций. Это смена школ и направлений в одном театре.*

Стиль — это одна из проблем, которую должен освоить режиссер. Если хотите, уровень режиссерской образованности можно определять по степени его осведомленности в стилях. Это очень важно для театра. Стиль надо изучить в подробностях, точно знать все нормы, все особенности его. Надо хорошо разбираться в школах и направлениях театра, начиная с самого древнего и до сего дня, — и не только театра, а и живописи, музыки, скульптуры и архитектуры.



«Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Беги, спектакль К.Марджанишвили (1922)



«Анзор» С.Шаншиашвили, спектакль С.Ахметели (1928)

* «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Беги — самый знаменитый спектакль К.Марджанишвили (1922). «Анзор» С.Шаншиашвили — один из самых известных спектаклей С.Ахметели (1928). «Отелло» В.Шекспира — скорее всего, речь идет о спектакле актера и режиссера А.Васад-зе (1948). «Царь Эдип» Софокла — спектакль Д.Алексидзе (1956). «Такая любовь» П.Когоута — спектакль М.Туманишвили (1959). «Кваркваре» П.Какабадзе — спектакль Р.Стуруа (1974), в котором режиссер уже нащупал стиль того театра, с которым московский зритель, широкая публика познакомились по «Кавказскому меловому кругу» Б.Брехта (1975). Каждый из вышеперечисленных режиссеров был в разные годы главным режиссером Театра имени Ш.Руставели.

Глава III

ТВОРЧЕСКОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ

Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения.

Карл Маркс

Человек стремится познать мир, чтобы его упорядочить. Для этого он в своем воображении сочиняет модель будущего мира таким, каким он хочет его увидеть.

Греческие мифы создали грациозную и стройную картину мироздания, модель государственного устройства, какой мечтали ее увидеть и представляли себе древние греки: штаб-квартирой всемогущих богов является гора Олимп, отсюда, с высоты этой горы-курорта, боги решают судьбы людей. Верховный владыка богов и людей — великий Зевс: он повелевает громом и молниями, устанавливает на земле и среди богов порядок и законы. Рядом с громовержцем восседает его супруга, покровительница брака и рождения Гера и любимая дочь их Афина Паллада, богиня мудрости и доблести. Тут же — повелитель морей, брат Зевса Посейдон с волшебным трезубцем. Богиня любви Афродита, родившаяся из пены морской, золотыми гребешками расчесывает свои великолепные волосы. А ее сын, шалунишка Эрот, мечет свои стрелы в сердца богов и людей, точно так же, как греческие мальчики стреляют из рогатки по воробьям. Почетное место здесь занимает богиня охоты Артемида и ее сияющий брат, бог света Аполлон — бог красоты, бог всего прекрасного и изящного. У него обширные знакомства — он меценат, покровитель поэтов, музыкантов, художников. При нем — его заместители (прямо как в современных министерствах), девять муз, среди которых Мельпомена, покровительница трагедии, Талия — комедии, Терпсихора — танца, Каллиопа — эпической поэзии и другие. На Олимпе восседает и кровожадный бог войны Арес (министр обороны и вооруженных сил), и покровитель торговли, изворотливый и хитрый Гермес. Рядом с ним пирует и веселится бог виноградной лозы Дионис.

Олимп населен множеством богов, которых греки представляют себе в виде людей, только людей более совершенных, чем они сами, обладающих огромной физической силой, красотой и бессмертием. Во всем остальном они ничем не отличаются от людей: так же проводят время в наслаждениях и пирах, без ограничения поглощая пищу (в данном случае, особую, божественную, — амброзию и нектар), враждуют, страдают, любят, даже развратничают (вспомним Зевса, совершившего много всякого рода непристойностей), веселятся.

Это и есть модель идеального мироустройства рабовладельческой формации: патриции повелевают и покровительствуют, плебеи трудятся, производят и подчиняются. Во всяком случае, древним грекам эта модель казалась идеальной. Об этом, конечно, можно спорить, но нельзя не согласиться, что это великолепный художественный образ. Олимп — плод людской фантазии, продукт творчества. Созданный воображением человека, он выступает как бы соединительным звеном между действительностью и мечтой, воплощает вечное стремление

человека как можно лучше устроить свою жизнь в этом мире. Ведь говорит же пословица: «Ноги на земле — взор к звездам».

Образ сочетает в себе непосредственное, живое созерцание мира со способностью к абстрактному мышлению. Художественный образ мышления всегда отличается конкретностью. Произведение искусства лишь тогда полноценно, когда оно заставляет поверить в себя как в реальное явление жизни. В Венеции, во дворце Дожей, в зале Сената, один из туристов вполне серьезно спросил гида:

— А с какого места произнес свою речь Отелло? И получил смущенный ответ:

— В Сенат Венецианской республики имели право входить только чистокровные аристократы. Мавра никто бы сюда не пустил. Так что, все это выдумки Шекспира!

В прекрасной Вероне вам показывают «дом Джульетты», «дом Ромео». А в испанском селении Ламанче вы нанесете глубокое оскорбление жителям, если выкажете сомнение в подлинности существования не только Дон-Кихота, но даже его домика.

И совсем не случайно, что общество людей, желая подчеркнуть подлинную реальность любимых образов, ставит им памятники. Всем известны памятники мальчишкам — героям Марка Твена, Фаусту и Мефистофелю, Рыцарю печального образа и многим другим.

Мое дело - рассказывать истории, рассказывать посредством воображения. И ничего больше.

Микеланджело Антониони

Пытливый наблюдатель видит мир таким, каков он есть на самом деле, а не таким, каким он лишь кажется. Когда во время какого-нибудь происшествия мы просим человека стать его свидетелем, мы, тем самым, заставляем его наблюдать за происшествием с большей заинтересованностью. Мы просим его сконцентрировать свое внимание на чем-то не для того, чтобы только смотреть, но и видеть насквозь, отделить важное от второстепенного, существенное от случайного. Если свидетель не сконцентрирует своего внимания на главном, если впоследствии не сумеет рассказать о сути события, то может, сам того не желая, стать лжесвидетелем и спровоцировать неправильное решение судей. Он должен видеть суть явления. Яблоки всегда падали с дерева, но только Ньютон увидел в этом факте закономерность и вывел формулу.

Художник, как и ученый, способен выявить суть явления и выразить эту суть в конкретном образе. Если он при этом еще и очень талантлив, то его образы будут иметь такую же уникальную ценность, как и научная формула.

Восприятие явлений действительности есть отражение их свойств. В результате восприятия этих явлений (вещей) рождается представление, образы того, что воспринималось раньше. Образ — продукт фантазии, воображения.

Воображение есть производное от реального. Самая невероятная выдумка всегда имеет под собой реальную основу. Действительность, словно трамплин, дает толчок фантазии. Никогда никто не видел в жизни Кентавра, никогда никто не встречался с Мельпоменой или Терпсихорой, но наше воображение создало их и «населило» ими наши понятия о мудрости, трагедии и танце.

Прекрасна и точна формула творческого воображения в присказке грузинской сказки «Было то или не было», где сочетаются реальность и вымысел, правдоподобие и необыкновенное. Из этих двух элементов и рождается совершенно новое, доселе небывалое производное. Впоследствии самостоятельно существующее.

Механизмы сбора, обработки и хранения жизненных впечатлений обеспечивают мышление и воображение человека материалом, который он использует при необходимости, а умение пропускать через себя накопленный при наблюдении за жизнью материал (факты, эмоции, впечатления, поведение людей и животных) и есть творческое воображение. Воображение помогает дополнять, уточнять, организовывать явление, жизненный факт, помогает преобразовать его для того, чтобы легче было его освоить, подчинить себе, объяснить его суть. «Подобно математикам и физикам, я создаю себе модели всевозможных человеческих взаимоотношений», — пишет Дюрренматт.

Трудно назвать вид деятельности человека, в котором бы в меньшей или большей степени не участвовало воображение. Идея, рожденная в технике, обычно находит свое отражение в искусстве. Используя вымысел, создавая образ, который является отражением технического открытия, искусство намечает перспективу, рисует мечту о будущем, выявляет стремление человека «объять необъятное». Разве великий фантаст Жюль Верн не создал модели летающих и плавающих снарядов? Разве греки в своих мифах не создали прообразы будущих машин (Икар — идея самолета, огнедышащие быки — идея трактора и т.п.). «Воображение преодолевает неясности, заполняет пробелы и детали нашего неточного знания об этом будущем и, создавая соответствующие образы, влияет на наше поведение», — пишет Р.Натадзе в своей книге «Воображение как фактор поведения».

Каковы же источники воображения? Это воспоминания, внешние и внутренние раздражители.

Так же, как во сне, в воображении человека сплетаются между собой видения прошлого и настоящего. Человек во сне перемалывает жерновами своего воображения миллионы видений, запечатленных в его памяти, подсознательно конструирует случайные ряды событий и образов. Комбинации и вариации этих впечатлений создают полуреальные видения. Великий физиолог И.М.Сеченов говорил, что сновидения — это небывалые сочетания из бывалых впечатлений.

Но если во сне это происходит бессознательно, то во время творчества процесс становится волевым. Человек заставляет свое сознание выискивать в складах своих запоминающих устройств эмоциональные видения и факты, вытаскивать нужные из них в данном случае, а затем, складывая и вычитая, умножая и деля, монтирует и конструирует из отдельных деталей невидимые доселе образы и небывалые события.

Виды творческого воображения могут быть разными: или это мечтания вообще, больше имеющие сходство со сновидениями, или же они активны, творчески подчинимы конкретным желаниям и руководимы ими, потребностью, идеей. Так же, как математики, художники и поэты создают свои произведения гармоничными и точными только в том случае, если они составлены из идей.

«Вопрос: Как начинается процесс работы?

Ответ: С темы, маленькой идеи, которая развивается во мне.

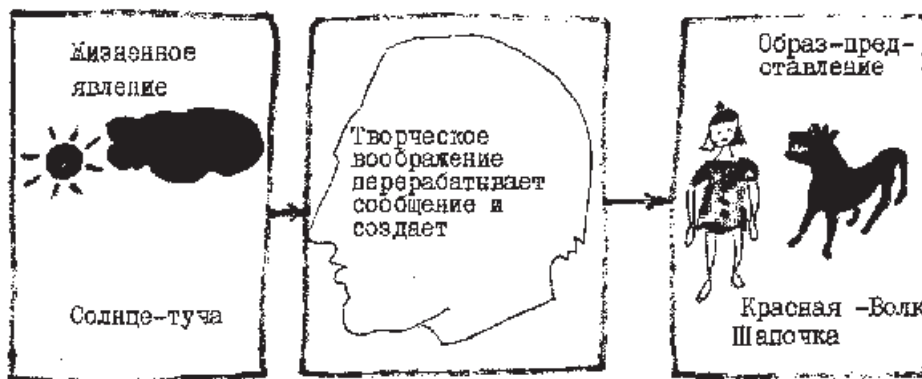
Идея следующего фильма, который я собираюсь снимать в Америке, пришла ко мне так, что я не могу объяснить, — это значило бы рассказывать фильм. Но кто-то рассказал мне абсурдный эпизод. Я пошел домой и начал думать об этом, и на маленьком эпизоде начал строить и строить, пока не понял, что у меня получилась целая история. Это огромное количество материала собирается от наблюдений и замечаний. Лучший мой отдых — наблюдение. Вот почему я люблю путешествовать, смотреть на новые вещи, на лица. Я могу часами стоять. Смотреть, наблюдать, запоминать. Знаете, когда я был мальчиком, я забирался на подоконник и смотрел в чужие окна. Да, я был сумасшедшим, хотел видеть все,

что происходило за окнами. История, которую ты выдумываешь, вырастает инстинктивно из наблюдений, разговоров, созерцаний» (Микеланджело Антонио-ни. Из интервью).

Каков механизм этого процесса? Как жизненный факт превращается в художественный образ?

Возьмем, для примера, одну из самых популярных сказок о Красной Шапочке. Многие исследователи видят в основе этой сказки использование древнейших мифов. Например, видят в Красной Шапочке олицетворение зари, а в Волке — олицетворение Солнца, поглощающего эту зарю. В других вариантах Волк олицетворяет собой темноту и зиму, а Красная Шапочка — лето, солнце, тепло. Некоторые формулируют смысл сказки так: «Свет в его движении прегражден громадным мрачным облаком или ночью».

Возьмем самый простой вариант: солнце и мрачная туча. Сюда можно вывести примитивную схему механизма, который переводит в психике художника жизненный факт в художественный образ:



Процесс этот происходит примерно таким образом: художник сосредотачивает свое внимание на определенном явлении и, тем самым, устанавливает к нему определенное эмоциональное отношение. Мрачная туча закрыла солнце, предвещая грозу, град, ураган и другие неприятности.

Но так как человеческое внимание обычно быстро устает, оно переходит на рядом находящийся объект, на второй, на третий, потом возвращается опять к первому. Все постепенно начинает вырисовываться в перспективе от главного объекта, перерабатывается, и постепенно перед ними предстает вся картина. Художник начинает обобщать, создавать образы, сочинять для того, чтобы как можно лучше выразить суть увиденного явления. В данном случае, солнце и пожирающее его облако воображение превращает в девочку и волка. Чем выше ступень сознания, тем больше сравнений находит отражение в психике художника, и тем активнее срабатывает воображение, тем точнее обобщение, тем более выразителен сочиненный образ.

СОЛНЦЕ —————> ТУЧА
ДЕВОЧКА —————> ВОЛК

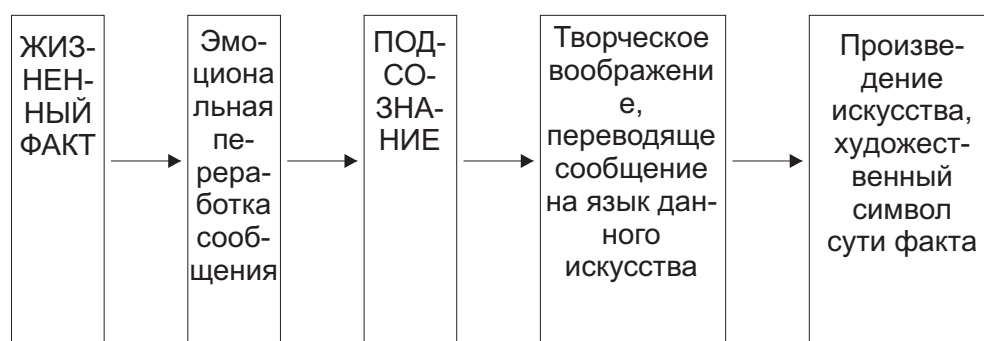
В момент творческого процесса, когда человек сравнивает явление с другими, когда он обобщает, осознает, к сознанию подключается подсознание.

В подсознании художника перерабатываются массы запертых в его психическом аппарате впечатлений, фактов, состояний. Это своеобразный склад,

своеобразная «записная книжка» писателя, которая готовит материал для будущих образов. Эти материалы остаются до поры до времени скрытыми. Но, когда это необходимо, сознание пользуется своими складами, «ползает» по полкам этих укладов и выбирает то, что ему нужно в данном конкретном случае, что ему понадобится для работы.

Этот сложный психологический процесс, восприятие впечатлений из действительности и их переработка, происходит обычно при большом эмоциональном возбуждении, волнении. Чувство является источником энергии для мышления. Именно это эмоциональное восприятие действительности параллельно в сознании открывает «шлюзы» океана подсознания, и в этот момент начинается создание художественного образа.

С х е м а :



А что такое по сути художественный образ? Сочиненный код, которым зашифрована суть явления, его модель, иероглиф, знак.

СОЛНЦЕ —————→ КРАСНАЯ ШАПОЧКА
ТУЧА —————→ ВОЛК

Волк и Красная Шапочка — это знак, образ. Посредством творческого воображения художественный образ создан, он теперь уже существует самостоятельно и несет определенную мораль — идею. «Для меня воображение — синоним способности к открытиям», — говорил Гарсия Лорка.

Любопытна дальнейшая судьба мифа о Красной Шапочке. Во Франции, например, в обрядовом действе Волк был заменен молодым человеком, преследующим девушку. Этот вариант мы встречаем и в сказке Шарля Перро, он является древнейшим из всех известных нам записанных вариантов этой сказки (издан в 1697 году). Вот что у него получилось.

«Красная Шапочка» Шарля Перро (род. в 1628 г.)

Совсем не диво и не чудо
Попасть волкам на третье блюдо,
Волкам... но ведь не все они
В своей породе откровенны.
Иной приветливый, почтенный,
Не показав когтей своих,
Как будто бы невинен, тих,
А сам за юною девицей

До самого крыльца он по пятам стремится.
Но кто ж не ведает и как не взять нам в толк,
Что всех волков опасней лъстивый волк.

«Жила-была в одной деревне маленькая девочка. Мать любила ее без ума, а бабушка еще больше. Старушка сшила ей красную шапочку, которая так хорошо шла девочке, что ее всюду звали Красной Шапочкой. Вот один раз мать ее спекла пироги и говорит:

— Ну-ка, сходи ты к бабушке, узнай, как она поживает, потому что мне сказали, что она нездорова; снеси-ка ей пирожок да горшочек с маслом. Красная Шапочка сейчас же собралась и пошла к своей бабушке, которая жила в другой деревне.

Идет она лесом, и встречается ей **куманек-волк; ему сейчас же захотелось ее съесть**,* но он не посмел, потому что неподалеку в лесу были дровосеки. Он ее и спрашивает, куда это она идет.

Бедная девочка не знала, что **очень опасно останавливаться в лесу и слушать, что говорит волк**, и сказала ему:

— Я иду к моей бабушке и несу ей пирожок и горшочек с маслом, которые ей матушка посылает.

— А далеко ли она живет? — спросил Волк.

— О, да, — ответила ему Красная Шапочка, — вот за той мельницей, видите, в первом домике на деревне».

Дальше все идет по очень знакомой схеме: волк обманным путем «устраняет» бабушку и ждет неосторожную девицу — Красную Шапочку.

«Волк видит, что она вошла, **спрятался под одеяло и говорит**:

— Положи-ка пирожок на квашню, да и горшочек поставь **и иди ляг со мной. Красная Шапочка разделась, пошла ложиться и очень удивилась**, когда увидела, **какова ее бабушка раздетая**.

— Бабушка, да какие же у вас большие руки!

— Это, чтобы **покрепче обнять тебя, внучка**.

— Бабушка, да какие же у вас большие ноги!

— Это, чтобы лучше бегать, деточка!

— Бабушка, да какие же у вас большие уши!

— Это, чтобы лучше слышать, деточка!

— Бабушка, да какие же у вас большие глаза!

— Это, чтобы лучше видеть, деточка.

— Бабушка, да какие же у вас большие зубы!

— А это, чтобы тебя съесть!

И с этими словами **злой волк набросился на Красную Шапочку и съел ее**.

Н р а в о у ч е н и е

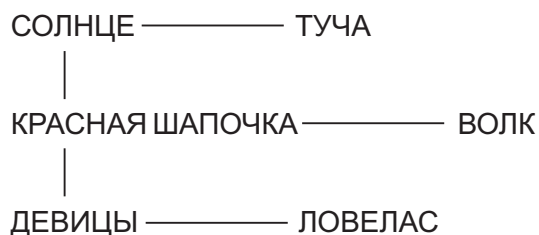
Из этой притяжки становится ясней:
Опасно детям слушать злых людей,
Особенно ж девицам,
И стройным, и прекраснолицым».

Совершенно ясно, что Шарль Перро использует уже существующий художественный образ (знак) для сочинения нового варианта, который предназначен выражать совсем другие жизненные явления, а именно — вероятно, взволновавший автора факт об изнасиловании неосторожной девицы, поверившей лживым

* Все выделения в тексте сделаны М. Т.

словам средневекового ловеласа. Очень интересно, что Шарль Перро заканчивает свое сочинение довольно печально. Ему это нужно, чтобы напугать неосторожных девиц.

Интересна параллель художественных знаков:



В многочисленных вариантах сказки о Красной Шапочке (хотя бы сказка братьев Гримм, Е.Шварца) финал изменяется. Многие исследователи считают, что Волк — это обрядовое олицетворение зимы, которое пытается побороть лето. Поэтому спасение Красной Шапочки естественно, т.к. лето всегда торжествует. Появляется вариант с дровосеками, которые спасают Красную Шапочку и убивают волка. Справедливость торжествует.

Творческое воображение создает все новые и новые модели человеческих взаимоотношений, используя один и тот же знак (образ Красной Шапочки), но каждый раз в это повествование вкладывается новый смысл.

Во всех этих случаях мы имеем дело с творческим воображением, которое одно и то же явление ловко пересказывает совсем по-другому. Это точно так же, как с математикой в шутке Гете: «Математики — вроде французов: когда говоришь с ними, они переводят твои слова на свой язык, и сразу получается что-то совсем другое».

*Основная трудность - это перевести факты на
театральный язык действия и занимательности.*

В.Маяковский.

Предисловие к пьесе «Клоп»

Так же, как и во всех остальных видах искусства, первое, без чего не может существовать театр, — это творческое воображение. Творческое воображение драматурга, актера и режиссера переводит жизненные события и факты на язык сценический, придает им значение, ранее не присущее, обобщает их, выделяет их суть.

Приведем такой пример.

ФАКТ. Когда-то, говорят, в городе Вероне произошло страшное происшествие: двое молодых людей, которым родители не разрешали пожениться, совершили над собой насилие, покончили жизнь самоубийством. Это происшествие, в котором нет ничего красивого, взволновало всех вокруг и явилось пищей для нескончаемых рассказов и переживаний. Факт был отвратителен по своей бессмысленности и неестественности.

1. Первым, как утверждают источники, это происшествие отразил Мазуччо в своей новелле, а Да Парто использовал его фабулу и создал «Историю двух благородных влюбленных».

2. В первой половине XVI столетия Маттео Банделло пересказал эту новеллу (слово «новелла» по-итальянски значит «новость») и написал произведение под названием «Всевозможные злоключения и печальная смерть двух влюбленных, один умирает, приняв яд, другой — от великого горя. Ромео и Джульетта». Происхождение этого литературного произведения показывает, что оно явилось отражением в действительности происшедшего факта.

3. Во второй половине XVI столетия (1562 год) английский поэт Артур Брук пишет поэму под заглавием «Трагическая повесть о Ромео и Джульетте».

4. Какую-то пьесу о Ромео и Джульетте, как утверждает шекспировед М.Морозов, играли в Лондоне еще задолго до Шекспира (пьеса эта до нас не дошла). Здесь воображение театрального деятеля уже попыталось сотни раз перерассказанное, перепетое и пережитое происшествие о двух влюбленных перевести на язык действия.

5. В 1597 году была напечатана пьеса Вильяма Шекспира под заглавием «Превосходно сочиненная трагедия о Ромео и Джульетте». Напечатана в таком виде, в каком она часто под шумные аплодисменты исполнялась на публике.

6. В 1867 году композитор Ш.Гуно пишет оперу «Ромео и Джульетта» на либретто П.Ж.Барбье и М.Карре.

7. В 1938 году, на либретто С.Прокофьева, А.Радлова, А.Пиотровского, композитор С.Прокофьев пишет балет «Ромео и Джульетта».

8. В 1957 году в Нью-Йорке состоялась премьера мюзикла «Вестсайдская история», написанная композитором Леонардом Бернштейном.

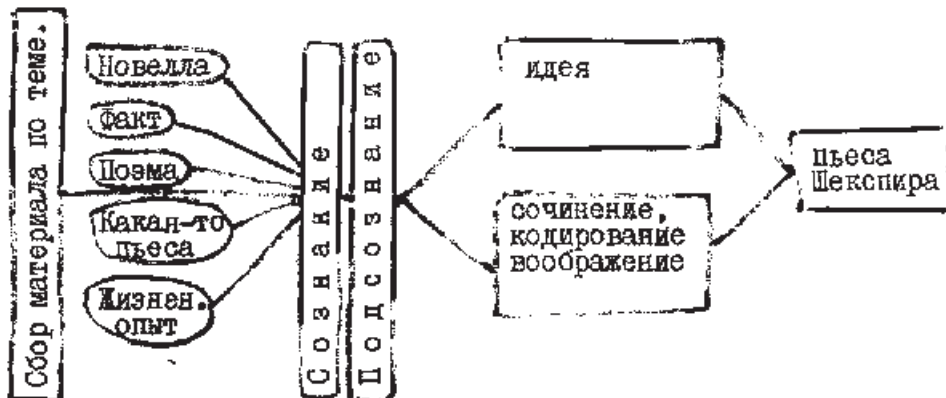
9. Только недавно мы смотрели итальянский фильм «Ромео и Джульетта», снятый режиссером Ф.Дзеффирелли.

10. Драматург М.Рощин в 1972 году пишет пьесу «Валентин и Валентина», действие которой происходит в наши дни, но в основе которой лежит все та же, тысячу раз пересказанная, перемонтированная, «переваренная» история несчастных влюбленных из Вероны.

Это только часть самых известных переработок, переделок и сочинений, которые рождены несчастным случаем (фактом), происшедшим в каком-то конкретном городе, может быть, вовсе и не в Вероне, на конкретной улице, на конкретном кладбище, с конкретными людьми, которых творческое воображение превратило в поэтический образ.

«Реставрация» этого конкретного происшествия, а вернее, воспроизведение его, делалась много раз и всегда разными людьми. Новый человек-творец — это каждый раз новое отражающее зеркало, и у каждого из этих «зеркал» поверхность изогнута в соответствии со взглядами на жизнь этого человека, его мировоззрением, качеством темперамента, способностью фантазировать, обобщать, переосмысливать и т.п. Старая песня переделывается на новый лад, в нее вкладывается каждый раз новое содержание, в зависимости от того, что хочет поведать автор своим современникам.

Представим это в виде схемы (у писателя):



Собирая материалы, автор перерабатывает их и создает с помощью творческого воображения модель когда-то происшедшего факта. А в театре эта схема превращается в новую модель.

Схема процесса в театре (у режиссера, актера)



Фантазирование, сочинение должно происходить, как уже было сказано, на языке данного искусства.

Что такое ПИРАМИДА? Захоронение. Это суть пирамиды, ее назначение. Форма пирамиды выражает на языке данного искусства идею произведения — «Здесь покоится величайший из людей!».

Архитектурная форма — арки, колонны, башни, пирамиды, своды и т.п. — есть язык архитектуры, ее код, ее «ноты».

Ничего нельзя сыграть, если нет нот! У каждого искусства свои ноты, знаки. У музыки — это нотные знаки, у живописи — цвет, у поэта — слово, ритм. С чего же начинается театр, каков его «знак»? Как сыграть на сцене сказку о Красной Шапочке?

Жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками.

А.А. Блок

Сказку, рассказ нельзя играть на сцене. Это литература, ее читают или слушают. Театральному искусству нужны свои «ноты».

Театр переводит литературу на язык действия точно так же, как композитор переводит литературу на язык музыки. Вспомним хотя бы оперы «Кармен», «Абе-салом и Этери»*, «Травиата». Посредством нот и других условных музыкальных знаков композитор, например, Визе, зафиксировал (закодировал) в сочиненных им мелодиях свои мысли, чувства, переживания по отношению к каждому факту.

Что принять за знак в театре? Слово? Действие? Чувство? Пластику?

У разных театров разные позиции на этот счет, разные способы создания художественного сценического образа. Все говорят и спорят о методах, направлениях, стилях, но мало кто пытается понять, о чем идет речь. А ведь у каждого направления — свой метод, а у каждого метода — свое принципиальное начало.

* «Абесалом и Этери» — опера грузинского композитора-классика З.Палиашвили (его имя носит Театр оперы и балета в Тбилиси), столь же неперемное название в репертуаре грузинского музыкального театра, как «Евгений Онегин» П.Чайковского — в репертуаре оперы русской.

Да простят мне вульгарность этого сравнения, но так же, как у материалистов в основе всей философской системы лежит материя, а у идеалистов — дух, так и у театральных методов — тоже свои принципиально разные основы, начала.

Вот два самых главных:

СЛОВО ДРАМАТУРГА ДЕЙСТВИЕ (ПОВЕДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА)

Говорят, что в античном театре «в начале было слово», а в средневековом — «в начале было действие». Все начинается отсюда.

Сегодня действенная природа современного драматического театра как будто не требует доказательств. Ведь сказал же Гегель: «Человек есть не что иное, как ряд его поступков».

Итак — действие. Проследим процесс, происходящий во время создания сценического произведения.

1. Режиссер и актеры получают литературное произведение, главным материалом которого является слово. Слово здесь решает все. Слово здесь — проводник и информатор идей, волнующих автора. Творческое воображение посредством слова создает форму произведения. Произведение может печататься, его могут читать, оно может существовать самостоятельно, как явление в искусстве.

2. Искусство режиссера и актера заключается в постижении сути происходящего действия, скрытого за словами пьесы, и в переводе этой сути на язык действия. Но так как за словами автора скрыта психология действующих лиц, то актер и режиссер являются переводчиками психологии в поведение.

1. Через слово — анализ.
2. Познаю психологию.
3. Придумываю поведение — фантазирование.
4. Поведение рождает слово — результат.

Только посредством действия актер сможет создать на сцене жизнь, которую мы условно называем «переживанием». «Переживание» есть цепь отдельных действий в зависимости от обстоятельств, выполняемых с затратой больших или меньших доз эмоций.

Грусти «вообще» не бывает. Грусть конкретна, сюжетна.

*С.Эйзенштейн. «О строении вещей»
Судить о людях не по тому блестящему мундиру, который они сами на себя надели, не по той эффектной кличке, которую они сами себе взяли, а по тому, как они поступают и что они на самом деле пропагандируют.*

В.И.Ленин. «Что делать?»

В самом деле, что ярче и точнее всего характеризует человека? Его поступки, цели, его дела. Только то, что делает человек, помогает нам распознать его истинную сущность. Поэтому актеры и режиссеры — это, в сущности, «отгадчики» человеческого поведения, **сочинители** действий, конфликтов, поединков. Линия поведения героя составляется из отдельных физических действий, а от-

сюда вытекает, что **главный «знак» театрального искусства — физическое действие.**

Тот, кто в основу своего репетиционного способа кладет «поведение», вовсе не отрицает значения и силы слова, напротив, посредством действия он в результате добивается по-настоящему звучащего слова, когда оно становится венцом творчества актера.

Итак, актеры и режиссеры сочиняют «поведение» и «действия». Разница только в том, что если творческое воображение актера сочиняет характер героя в поведении, то режиссер сочиняет развивающийся конфликт — борьбу.

Режиссер в своей работе должен достичь такого мастерства, когда он сможет «лепить», «сочинять», «вытачивать» свою мысль из действий посредством декорации и музыки, костюма и реквизита, света и шума, как художник-скульптор, высекающий из камня свою тему, свою идею. Режиссер — скульптор живых скульптур, мыслящих, действующих, чувствующих скульптур, рассказывающих о внутренних секретах человеческого бытия, о чувствах и переживаниях людей.

Нафантазировать спектакль или роль — это значит «вылепить» развитие действия во времени и пространстве, это значит «вылепить живую скульптуру» жизни человеческого духа и тела. Это значит переложить мысли и думы драматурга, мысли и думы режиссера, призывы, протесты, мечты, переживания на язык простейших физических действий (физических: читай, психофизических). Только через них режиссеры и актеры вещают человечеству каждый в меру своих способностей о своем отношении к жизни.

Актер и режиссер, кроме «действия» и «борьбы», пользуются костюмом и аксессуаром, гримом и париком, пластикой и песней. А режиссер — декорациями и светом, музыкой и шумами и т.д. Ну, конечно же, пользуются абсолютно всем, что только можно использовать для организации и создания развивающегося процесса борьбы, — атмосферой, настроением, условиями, в которых потечет или понесется река действий. Своим воображением режиссер создает берега и дно будущего потока, и от него и его фантазии зависит, будет ли эта река бурной, со скалы срывающимся потоком или прозрачным ручейком, а, может быть, это будут еле подвижные, мутные и скучные воды. Все зависит от силы его творческой фантазии и страстности его идеи, от способности сочинить условное, выражающее действительно существующее.

Сочинять, фантазировать действия, обстоятельства, декорации, костюмы, шумы в данном приеме, данном ключе — вот истинное назначение мастеров сцены. Выстроить настроенческую драматическую ситуацию, внутрь ее «посадить» действие-борьбу и следить за тем, как она разовьется (точно по законам жизни) в этой среде, — этот процесс прекрасен, восхитителен.

Это происходит тогда, когда художника посещает вдохновение, когда вспыхивает воображение. Еще Вс. Мейерхольд говорил, что **«главное в творчестве актера - воображение»*** (Цит. по воспоминаниям Л.Снежницкого «На репетициях у мастеров режиссуры». — **М.Т.**).

* Выделено М.Т.

Глава IV

СПЕЦИФИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Итак, в основе каждого произведения искусства лежит образное отражение действительности. Создавая картины жизни, раскрывая сущность явлений, художник каждый раз совершает образное открытие мира, выражает свое к нему отношение.

В различных видах искусства создание художественного образа обуславливается специфическим для этого вида искусства материалом. Если материалом живописца являются краски и холст, а орудием его искусства — кисть, то у скульптора материалом служит камень, глина, дерево и т.п. Если у поэта материал — слово, то у музыканта материалом является звук. А какой же материал в руках актера? Из какого материала создает свое искусство актер? Может быть, это слово, звучащее слово? А может быть, действие? А что является материалом искусства режиссера?

Искусства различаются еще и по следующим признакам:

1. искусства, существующие во времени (музыка, поэзия);
2. искусства, существующие в пространстве (живопись, скульптура, архитектура);
3. искусства, существующие и во времени, и в пространстве (театр, танец).

Следующим признаком, отличающим искусства друг от друга, является то, что существуют виды искусства более или менее абстрактные (не следует путать с абстракционизмом) и более или менее конкретные. Самым абстрактным искусством является музыка, ее звуковые образы абстрактны. Но, если в музыке появляется слово, она сразу становится более конкретной. Поэзия уже гораздо конкретнее музыки, так как слово в стихотворении или поэме несет более конкретную информацию. Еще более конкретной литература становится в прозаических произведениях, поэтические обобщения и поэтические аллегории заменяются конкретным описанием.

Самым конкретным, утилитарным искусством является архитектура, т.к. архитектор, кроме красоты и выражения идеи, думает о чисто практических целях: например, о том, что в домах должно быть удобно жить людям.

Составим примерную сравнительную таблицу:

Искусство	Материал	Инструмент	Творец
музыка	звук	музыкальный инструмент	пианист
танец	человек	человек	танцор (человек)
поэзия	слово	перо, бумага	поэт
живопись	краски, холст	кисти	художник
скульптура	камень, глина	резец, молоток	ваятель
архитектура	бетон, кирпич	строй, инструмент	архитектор
театр	человек	человек	актер-человек

Достаточно одного взгляда на схему, чтобы понять исключительное положение театра среди этого списка видов искусств: материалом, инструментом и творцом театрального искусства является человек. Сам, своим телом и психикой он из себя же создает произведение искусства. Ближе к театру стоит танец.

Есть искусства, существующие вечно, и есть — живущие мгновение, минуту, час, два и исчезающие безвозвратно. И сегодня человек может восхищаться пирамидами в Гизе, с изумлением разглядывать головку египтянки Нефертити и полотна Кранаха, трепетать перед скульптурами Донателло и наслаждаться музыкой Моцарта. Но никто из нас не сможет уже увидеть искусства Дункан, Станиславского или Коклена. Это искусство сиюсекундно, оно умирает, как только кончается представление, и живет только в памяти зрителя, в его сознании, преломляясь в нем на тысячи ладов, в зависимости от его субъективных взглядов на жизнь, его настроения, влияния на него времени и вкусов.

Даже самые современные методы фиксации (кино-, фото-, магнитные записи) бессильны запечатлеть мимолетное искусство театра. В этом трагедия этого вида искусства, его неповторимая специфика, его исключительность.

Живописец, скульптор, композитор творят в тиши своего кабинета и только после окончания работы над произведением показывают его публике, слушателю. **Театральное искусство создается на глазах у зрителя**, при его активном участии, и умирает тут же, сейчас же. Ведь следующий спектакль — это уже совсем не то, что было вчера, и не то, что будет завтра.

Все лучшие произведения театрального искусства — итог труда большого творческого коллектива единомышленников. Коллективизм есть одно из самых отличительных признаков этого искусства, он является его природой. Все виды искусств собираются в театр для того, чтобы в едином содружестве воплотить на сцене художественный сценический образ. Театр — это коллектив творцов, объединяющих свои силы, чтобы создать нечто, качественно совершенно новое.

И правда, ведь живописец пишет в мастерской свои пейзажи, но декорация, созданная по его эскизам в театре, — это не самостоятельное произведение, а только часть целого художественного образа, часть целого, а не целое художественного сценического образа. Художник не может называться автором спектакля, он является только соавтором.

Поэты, артисты, режиссеры, композиторы, музыканты, гримеры, танцоры, декораторы, электрики и бутафоры, столяры и механики, рабочие сцены и другие составляют громадную армию создателей спектакля.

Как любопытно наблюдать последние монтажные сценические репетиции в театре, когда сцена и все вокруг нее похоже на развороченный муравейник. До этого отдельно подготовленные — отдельными видами искусств — компоненты сносятся, сплавляются воедино, создавая единый сценический образ. Вспомним в связи с этим хотя бы прекрасный юмористический рассказ Карела Чапека «Как это делается».

Если нет пьесы, что будут играть актеры? Но, если нет актера, пьеса будет лежать на полке и являться произведением литературным, но не сценическим. Только театр дает пьесе ее вторую, истинную, жизнь. Как гусеница — это лишь этап к рождению бабочки, так и пьеса — это только промежуточный этап театра.

Говорят, что театр произошел от «дифирамба». Слово «дифирамб» переводится с греческого языка как «дважды рожденный». Вот как об этом рассказывает миф: «Отец богов и людей Зевс, спасая незаконного сына Диониса от своей ревливой супруги, которая уже успела погубить мать еще не родившего ребенка, «доносил» его у себя в бедре. Таким образом, Дионис появился на свет вторично, и потому-то ему дали прозвище Дифирамба — дважды рожденного».

Спектакль, театральное представление, — ведь тоже «дважды рожденный»: сперва была пьеса, а во второй раз родился спектакль!

Каждый момент работы театра коллективен, все цеха и деятели театра в прямом и переносном смысле зависят друг от друга, все вместе представляют собой многоликий коллектив, руководимый режиссером. Без режиссера — не существует современного театра.

Не присутствуя на сцене физически, рядом с актером все время находится художник-декоратор, который окружил его иллюзией жизни или, наоборот, условной театральной конструкцией, которая помогает актеру творить свое искусство. На актере — костюм, сшитый искусным театральным портным, обувь, сработанная сапожником по эскизам художника. На актере — парик, результат работы парикмахера и художника, в руках — меч, который «выковали» в недрах бутафорского цеха, этого целого своеобразного мира, населенного любопытными людьми, способными сделать все, что угодно, и снабжающими спектакли всеми необходимыми аксессуарами. Актер освещен искусством электрика. Все без исключения работники театра являются сотворцами спектакля. Будто бы Аполлон, собравший все свои девять муз, режиссер заставил их дружно работать, в нужную минуту приходить друг другу на помощь, соединять отдельные усилия во имя создания цельного художественного произведения. ***Искусство по своей природе есть выражение человеческой надежды.***

Вспомним глиняные фигурки животных, пронзаемые танцующими первобытными охотниками для того, чтобы зверь смилиостивился и разрешил им убить себя. Так и весь театральный коллектив: соединяя свои искусства, «лепит» один спектакль, в котором старается выразить свою надежду на лучшее будущее. Театральное искусство определяют как синтетическое, т.к. отдельные компоненты, соединяясь, как бы в «спектре», в единое целое, создают совершенно новое произведение искусства — спектакль. Спектакль есть результат органичного соединения творческой работы ряда авторов, и это возможно только при условии, если каждый из авторов, участвующих в создании спектакля, выполняет свою часть работы в соответствии с единым для всех замыслом спектакля. Таким образом, произведения театрального искусства, спектакли, являются продуктом целого коллектива авторов-художников. «Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу в унисон тысячи человеческих сердец» (К.С.Станиславский).

Этот специфический признак искусства театра абсолютно чужд всем остальным искусствам: скульптор лепит свою фигуру в своей мастерской, поэт — сидя один за столом, композитор — за своим инструментом. Только оркестровые репетиции музыкантов иногда чем-то напоминают коллективизм театра, да еще те искусства, которые по своей природе примыкают к нему, — опера и балет.

Есть искусства, которые отражают окружающий мир непосредственно, создают художественный образ без помощи другого искусства. Это стихотворение, возникшее по поводу какого-либо конкретного события, пейзаж, натюрморт, портрет, песня, мелодия. Но есть искусства, которые пользуются уже ранее созданным. Это искусство пианиста, исполняющего музыку композитора, это искусство композитора, создающего свою оперу или балет на основе литературного произведения. Это театр, где ставят спектакль по пьесе драматурга. Но и драматург часто пользуется ранее созданными произведениями. К примеру, возьмем опять трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта», которая написана по известной итальянской новелле Маттео Банделло. Или вспомним живописца, который создает свою картину или фреску на сюжет библейского сказания, т.е. отталкиваясь от ранее созданного произведения искусства.

Отсюда можно сделать вывод, что существуют искусства (название условное) одноступенчатые и двухступенчатые, или оригинальные и производные. Театральное искусство обязательно двухступенчато. Это специфический признак этого искусства.

Значит, искусство театра отличается от других тем, что:

1. материалом этого искусства является человек;
2. это искусство существует во времени и пространстве;
3. оно очень конкретно;
4. это искусство сиюсекундно и создается только на глаза у зрителя;
5. театральное искусство — искусство коллектива, а не одного человека;
6. оно — синтез многих компонентов, а не собрание их;
7. оно есть обязательное производное от другого искусства.

Что еще? Еще раз то, с чего начали.

Основной специфической особенностью театрального искусства является человек, который — одновременно — является материалом, орудием и творцом своего искусства. Вот что пишет по этому поводу великий французский актер Коклен-старший: «Когда живописцу нужно нарисовать портрет, он сажает перед собой модель, закрепляет с помощью кисти все черты, которые может подметить его опытный взгляд, переносит их на холст волшебной силой искусства — и творение его окончено (...) Когда актер создает портрет — другими словами, свою роль, — он, прежде всего, путем внимательного и многократного чтения должен проникнуть в намерения автора, выяснить значение действующего лица, его верность истине, воспроизвести его по собственному замыслу и, наконец, увидеть его таким, каким он должен быть. С этого мгновения его модель готова. И только теперь, подобно живописцу, он схватывает каждый штрих и переносит его, но не на холст, а на самого себя (...) Орудие актера он сам. Материал для его искусства, то вещество, которое он обрабатывает и изменяет, чтобы создать что-нибудь, — это его собственное лицо, его тело, его жизнь. Из этого следует, что в актере два человека: один — творящий, другой — служащий ему материалом. Первый из них задумывает лицо, которое надлежит воспроизвести, второй же осуществляет замысел. Двойственность эта служит характерной чертой актера».

Действительно, если судить о театральном искусстве, то роль актера в театре исключительна, потому что у театра можно отнять все — и прекрасное здание, и пьесу, и художника с его прекрасными декорациями, и оркестр, и даже самую сцену, — но нельзя обойтись без актера, так же, как музыке нельзя обойтись без звука, поэзии — без слова, а скульптору — без гранита. «А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления» (Вл.И.Немирович-Данченко).

И драматург, и художник, и композитор, и осветитель, и гример — все отдадут свои силы центральной фигуре театра, актеру. Только актерское искусство может совершать чудеса. Как бы хорошо ни изобразил художник море, если актер на фоне этого пейзажа будет вести себя, как в комнате, иллюзия разрушится, и все старания художника окажутся тщетными. Зритель не поверит, что перед ним море, стихия. И, наоборот, если актер будет действовать правильно, т.е. найдет своему герою поведение, которое характерно для человека, находящегося возле моря, зритель поверит ему, даже если на заднике ничего не будет изображено.

Какими качествами должен обладать человек, чтобы иметь право быть актером?

Если даже самый интересный замысел писать высохшими красками по незагрунтованному холсту и плохими кистями, выйдет пустая затея. Рука живописца должна быть эластичной и чуткой, краски — тонко терты, а холст — хорошо прогрунтован, кисти должны быть чистыми и сочными. Так и материал актера, его тело, голос, психика, должен быть готов к творчеству. Тело, руки, пальцы, ноги — весь организм его должен быть здоровым, гибким, пластичным, ловким, способным выполнить любой внешний рисунок, заказанный «верховным повелителем» актера — его сознанием, этим «центром управления полетами». Он должен обладать здоровым психическим аппаратом — это основное в искусстве актера, — где создается, формируется, накапливается образ, который потом, постепенно проявляется через тело, лицо, руки, глаза, пальцы — во внешности.

Актер должен уметь логически мыслить, быть очень образованным человеком. Он должен обладать способностью чутко воспринимать любые события, происходящие в окружающем его мире; он должен обладать природным даром остро воспринимать переживания других людей, встреченных ли в жизни, вычитанных ли из книг, знакомых ему по рассказам других людей, увиденных на картине, на фотографии, на киноэкране. Актер должен быть темпераментным. Эмоциональные вспышки в момент реакции на то или иное явление в жизни — обязательный признак одаренного актера. Актер должен обладать необычайно развитой творческой фантазией. Он должен уметь моментально сочинить в своем воображении подробнейший мир, окружающий его героя, его поступки, поведенческую канву жизни человека, которого он пытается изобразить. Он должен быть способен увидеть и услышать истинно прекрасное в мире, где он живет, — звук, движение, линию, слова, состояние природы. Должен уметь увидеть в неживом предмете живое существо. Обладать чувством гармонии и темпо-ритма. Он должен быть наблюдательным, внимание его должно быть сосредоточенным, устойчивым, волевым. Ко всему этому нужно добавить, что актер должен быть терпеливым, настойчивым. Должен уметь владеть собой, быть хладнокровным, иметь железные нервы, выдержку... и еще много-много чего должен уметь актер. Слишком много для одного человека.

В равной мере необходимо, чтобы актер владел и обладал приятным звучным голосом, имел прекрасно натренированный артикуляционный аппарат, речь его должна быть безупречна. Он должен быть наблюдательным и иметь хорошо тренированную память. Актер должен быть красив, хорошо сложен, не иметь никакого физического изъяна, должен чем-то выделяться из толпы, привлекать взгляд. На него должно быть любопытно и приятно смотреть. Такими качествами обладали лучшие представители актерского мира во все времена.

Глава V

ПЕРВИЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Человек есть, конечно, система (грубо говоря - машина), как и всякая другая в природе, подчиняющаяся неизбежным и единым для всей природы законам: но система в горизонте нашего современного научного видения единственная по высочайшему саморегулированию.

И.П.Павлов

Великие произведения искусства восхищают людей и в тоже время заставляют ломать голову над тайной их создания: как они рождались, случайно, стихийно или по каким-то законам? как начинался творческий процесс? как он развивался?

Что заставило, например, Родена лепить своего «Мыслителя»? Может быть, его поразил где-то случайно увиденный человек, который сидел, задумавшись, на скамье в парке? Может быть, это было желание скульптора — передать свое собственное душевное состояние? Может быть, толчком к созданию фигуры стала мысль художника о неустроенности этого мира? А может быть, желание воспеть человеческий разум и мысль?

Сколько глины, бумаги, труда, времени обычно затрачивается, чтобы возник хотя бы один подобный шедевр. Сколько фантазии, таланта, эмоций, размышлений, точных знаний необходимо, чтобы глина стала податливой, подчинилась скульптору абсолютно и приняла форму «мыслящего», выразила его идею. Как долго созревшая мысль у скульптора не высекается из куска мрамора, у писателя — не выстраивается в череду точных слов, у актера — не проявляется в эмоциональной, правдоподобной игре. Как трудно актеру подчинить свою психику, тело, свое настроение и эмоции, наконец, свои мысли тому, чтобы создать сценический образ «по образу и подобию» жизни. Родену, отсекавшему от мрамора «все лишнее», вероятно, было легче... А каково актеру, который, пытаясь создать убедительную картину человеческой жизни, ощущает, что ему мешает абсолютно все: не подчиняющиеся ему руки, ноги, тело и психика.

Его глаза, его речь и голос, весь он, вместе взятый, восстает против насилия, которое хотят над ним совершить. Вся его органическая природа не хочет подчиняться «перемонтировке», не хочет «переорганизовываться» в другого человека, не желает поверить в условное как в безусловное. Естественные застенчивость и страх перед сценой вызывают в нем страшное волнение. Ему нужно не из мрамора и глины, а из собственного тела и психики «вылепить» другого человека, живущего сегодня в его городе, или жившего тысячу лет тому назад, или того, кто, может быть, будет жить через сто лет.

Как ему найти эту формулу сути человеческого бытия, как создать на сцене жизнь человеческого духа и тела? Как создать на сцене поведение, подобное поведению человека в жизни? Малейшая пропущенная деталь естественного поведения нарушит общую картину и исказит сценическую правду. Ведь только че-

рез поведение и поступки мы можем судить о переживаниях, эмоциях и мыслях человека.

В чем заключается суть сценической игры? «Играть — это значит наблюдать, подражать (пропускать через свое воображение. — *М.Т.*) и передавать» (Джордж Скотт).

Играют все — играют животные, играют дети, играют взрослые люди.

Игра — биологическая необходимость, характерная для всех высших существ, такая же, как охота, еда, сон, половое влечение и т.п. Игра — это, во-первых, способ растраты излишней энергии, а самое главное — способ приобщения к объективной действительности. Никакой практической цели игра как будто бы не преследует, но замечено, что игры животных состоят обычно из тех движений и действий, которые необходимы им в их повседневной жизни. Котенок играет с клубком ниток: нападает, прячется, подкрадывается. Щенки преследуют друг друга, «нападают» друг на друга, «кусают», «убегают». Очень любопытно наблюдать за этими играми в вольерах зоопарка для молодняка, где малыши совершенно разных особей разыгрывают «сцены» из своего будущего: хищники учатся выслеживать, нападать, травоядные — быть начеку, спастись бегством. Они отрабатывают только те ситуации, с которыми им в будущем придется столкнуться. Фактически они моделируют свой мир, но происходит это не сознательно, как у людей, а в результате генетическим путем переданных рефлексов. Ведь, вероятно, в играх животных существует уже элемент фантазии и то, что Станиславский называл знаменитым словечком «если бы».

По мере очеловечивания высших животных игры приобретают более организованные формы. На протяжении веков игра постепенно превращается в ритуал. Во времена палеолита мы встречаемся уже с ритуальными пантомимами охотников. Это тоже игра, тоже моделирование определенных жизненных ситуаций, тоже отработка необходимых навыков в борьбе первобытного человека с силами природы. И всегда он пытается в своих «играх» создать подобие реальной ситуации. Он старается точно подражать движениям и повадкам зверей во время охоты, поведению охотников, настигающих добычу, или в панике бегущих от зверя, или празднующих победу над противником и т.д.

«Понимание атома — детская игра по сравнению с пониманием детской игры» — афоризм. Играют дети: используя палку, мальчик скачет на ней, как на воображаемой лошади, другой — использует ту же палку, как ружье, целится, стреляет из нее и падает, сраженный собственным «выстрелом». Весь уйдя в нафантазированный им же самим мир, мальчик, изображая шофера, мчится по улице, работая «рулем», «тормозя» на поворотах и «сигнала» проходим. Можно часто наблюдать детей, погруженных в мир собственных видений, из которого их обычно очень трудно вывести. Девочки играют в «школу». «Учительница» кому-то из «учениц» ставит двойку. И «двоечница» с ревом несется к настоящей матери жаловаться на несправедливость. Детские игры похожи на закодированные сообщения о мире, их окружающем, но эти сообщения — сугубо личные, это их собственное мнение о явлениях, которые они наблюдают или участниками которых иногда являются. А.Добрович пишет: «Ребенок начинает подражать старшим, но здесь не просто усвоение поз, движений, звуков. Идет усвоение ролей. Полугодовалая девочка начинает убаюкивать куклу, входя в роль матери и определяя свою собственную роль по отношению матери: роль маленького существа, которое полагается убаюкивать».

Воображение ребенка через игру схватывает все стороны человеческой жизни: дети играют в «школу», «войну», «магазин», «папу и маму», «больницу» и т.п. Без особого труда, одним своим воображением ребенок создает иллюзии реаль-

ной действительности, бесконечно верит в них и действует в них, как подсказывает ему накопленный житейский опыт. В бесконечном разнообразии сюжетов, исполняемых детьми, выявляется и философское осмысление жизни.

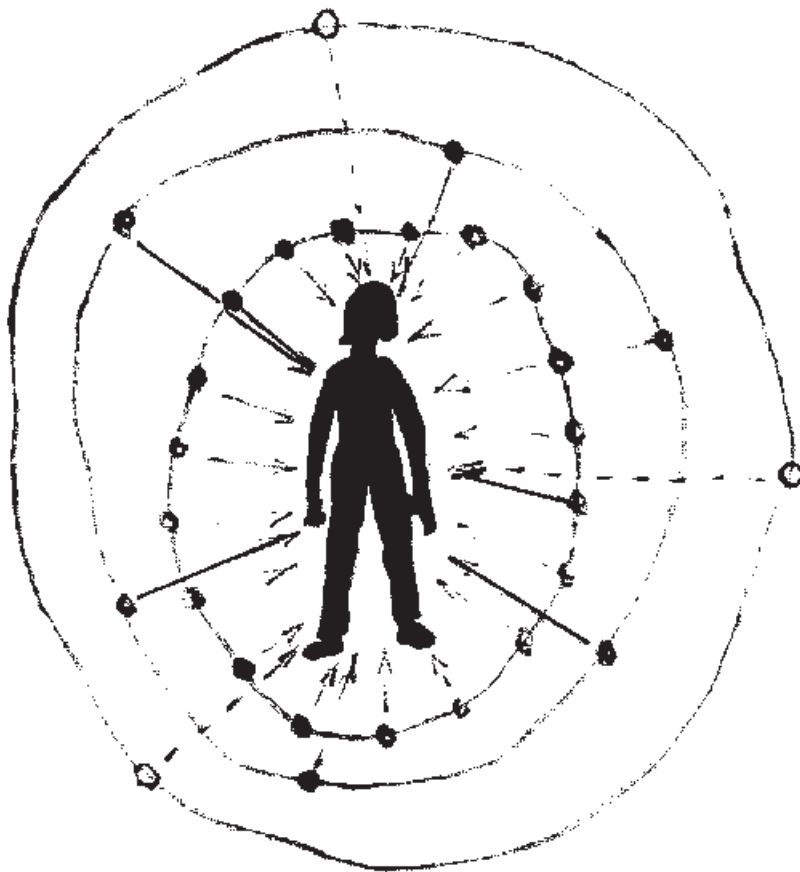
Ребенок играет до определенного возраста, дальше потребность и необходимость в игре у большинства отпадает, а остается только у тех людей, для которых этот процесс длится всю жизнь. Эти люди обычно становятся актерами, т.е. людьми, способными создать на сцене убедительную, правдоподобную картину жизни человеческого духа и тела.

Для того, чтобы разобраться в элементарных законах игры человека на сцене, необходимо, прежде всего, обратиться к окружающей нас действительности и проследить за естественным поведением человека в жизни. «Для актера «сделать правдой» не есть сделать жизненно, а сделать по законам жизни» (Евг. Вахтангов).

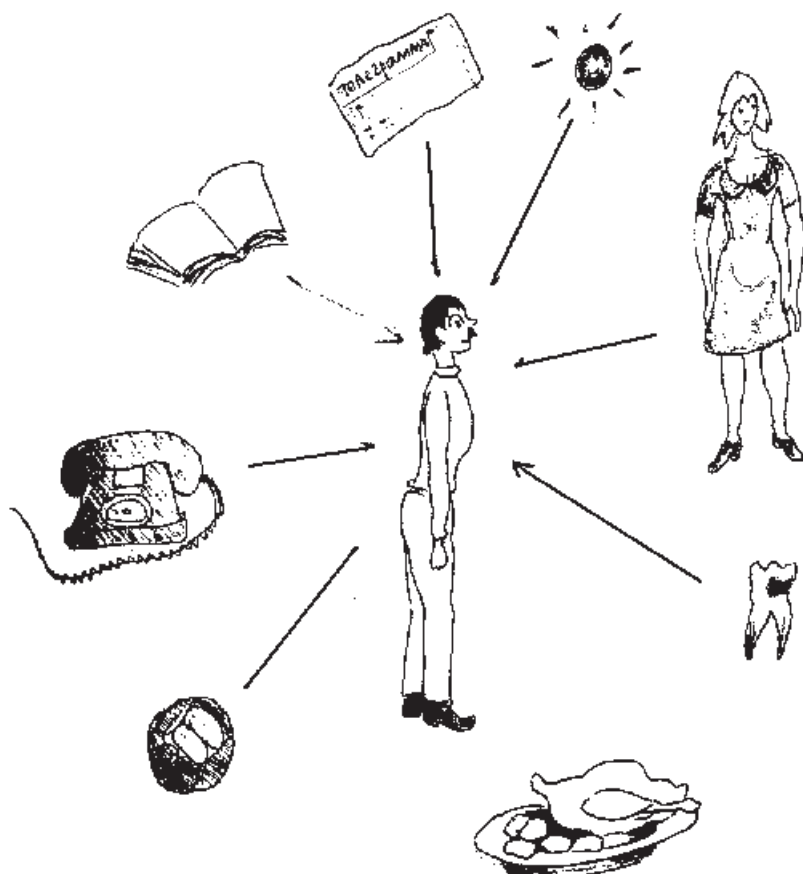
Человек живет, окруженный миром многочисленных объектов, которые он воспринимает всеми своими органами чувств. Органы чувств — первые разведчики человека в его взаимодействии с окружающей средой. Ощущение и восприятие дают толчок к возникновению любого жизненного действия, любой эмоции, любой мысли. Они связывают человека с действительностью и позволяют ему проявить себя в отношениях с окружающим миром.

Среду, окружающую человека, условно можно разделить на три круга объектов:

1. малый круг — это то, что окружает и воздействует на человека сейчас, здесь, в эту секунду;
2. средний круг — это объекты, воздействующие на человека сегодня;
3. большой круг — то, что происходит в мире и в какой-то степени связано с человеком.



Во взаимодействиях с обстоятельствами этих трех кругов и проходит жизнь любого человека. Чаще всего, человеку приходится реагировать на объекты малого круга. Они буквально бомбардируют субъект (т.е. сообщают ему определенное количество информации), средний круг наносит свой «удар» по человеку реже, а большой круг — совсем редко.



Жизнь человека — это бесконечный процесс реагирования на окружающую среду и приспособления к ней, к объектам, его окружающим. Для того, чтобы создать на сцене подобие этого процесса, необходимо, прежде всего, создать условную жизненную среду, которую Станиславский называл «предлагаемыми обстоятельствами». «Предлагаемые обстоятельства» — это факты, события пьесы; место действия, время и погода, условия жизни, декорации, костюм, прическа, это характеры действующих лиц, их взаимоотношения, их желания, стремления, идеи, которые их волнуют, их привычки и их пристрастия. Шумы и звуки, окружающие этих людей, мизансцены режиссера и музыка композитора и еще многое, из чего состоит тщательно отобранный, выстроенный «по образу и подобию» реально существующего выдуманный мир сценической игры.

В противоположность реальному, этот мир выстроен из реек и фанеры, материи, пакли и бумаги, ограничен параметрами сценической площадки, вместо неба здесь над головой — пыльные ряды осветительных приборов. Вместо собственных мыслей в этом мире — чужие слова и чужие песни, вместо вина — подкрашенная вода, вместо леса и океана — нарисованные лес и вода, придуманная, нигде, кроме театра, не существующая театральная конструкция. Все

здесь искусственное, выдуманное, ненастоящее, кроме одного — человека, помещенного в эту среду бутафории и условности, человека-актера, который способен поверить в условное как в безусловное, а, уверовав сам, — заставить поверить других. Это его дар, особенность его природных свойств.

Определим закон сценической жизни. Возьмем для этого в качестве примера примитивнейший школьный этюд: девушка готовится пойти на свидание и гладит свое самое нарядное платье. Ее кто-то позвал. Она подходит к окну и начинает переговариваться с подругой, которая стоит на улице. И вдруг чувствует запах гари. Ищет причину. Подбегает к платью, поднимает забытый на нем утюг и в ужасе замечает, что платье прожжено. Она в отчаянии.

Из каких предполагаемых обстоятельств (назовем их в данном случае так, в отличие от предлагаемых автором) «монтируется» эта Среда?

1. Предполагаемое свидание
2. Время, которое можно затратить на глажку
3. Подруга, зовущая девушку с улицы
4. Запах гари
5. Прожженное платье и т.п.

Но эти элементы можно сложить по-разному и каждый раз получить новую ситуацию. Что-то переменить, усилить или ослабить, чему-то придать новое или особое значение, изъять один элемент и ввести другой.

Предположим:

1. что у девушки нет другого платья;
2. что платьев много, но девушка боится гнева матери;
3. что подруга сообщила девушке очень неприятную новость (например, молодой человек, на свидание к которому она спешила, не придет);
4. что это свидание — первое в жизни;
5. что это последняя возможность выяснить отношения;
6. что девушке наплевать на платье, наденет другое, первое попавшееся;
7. что от этой встречи зависит судьба любимого человека;
8. что эта девушка очень богата;
9. что она очень нуждается;
10. каков ее темперамент, характер;
11. каков возраст (молодая она или «старая дева»);
12. какое время года на дворе, время дня (утро, день или вечер);
13. в какие годы это происходит и где.

И так далее, и тому подобное. Сколько вариантов, комбинаций, столько ситуаций, столько происшествий! Как из одних и тех же нот композитор способен составлять миллионы мелодий, так и из этих «предлагаемых обстоятельств» можно сочинить трагическую ситуацию, или веселую штуку, или психологический этюд, или водевильную сценку. Чем сильнее и богаче воображение, тем больше комбинаций. Обычно во время выполнения этюда неспособный студент ограничивается несколькими заданными педагогом обстоятельствами, а способный — фантазирует их в тысяче подробностей.

Теперь нужно довести психологический аппарат актера до такого творческого состояния, когда он сможет в своей вере в этот условный мир действовать в нем как в безусловном. Для достижения естественности поведения в процессе сценической игры возникает необходимость определить и осознать элементы закона естественного и органичного поведения человека на сцене.

1-й элемент закона. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ

Почему поэты, художники, артисты так рассеяны? Потому, что они слишком сосредоточены на творческом процессе.

К. С. Станиславский

Из массы информации, поступающей к человеку из внешнего мира, он выделяет и усиливает лишь часть, т.е. обращает свое внимание на одну или несколько самых важных и необходимых для него в данный момент информации, а остальное притормаживает. Способность человека концентрироваться, свойство его психики сосредотачиваться на одном нужном факте называется вниманием.

... Один магараджа выбирал себе министра. Объявил, что назначит того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным молоком, и не прольет ни капли. Многие пытались пройти это испытание, но на протяжении всего пути их, по приказу магараджи, окликали, пугали, отвлекали, и они проливали молоко.

— Это не министры, — говорил магараджа.

Но вот пришел один человек. Ни крики, ни хитрости — ничто не отвлекало его глаз от переполненного сосуда.

— Стреляйте! — крикнул магараджа.

Стреляли, но и это не отвлекло его от сосуда, и он прошел весь путь, не пролив ни капли.

— Ты слышал крики? — спросил магараджа своего нового министра. - Нет.

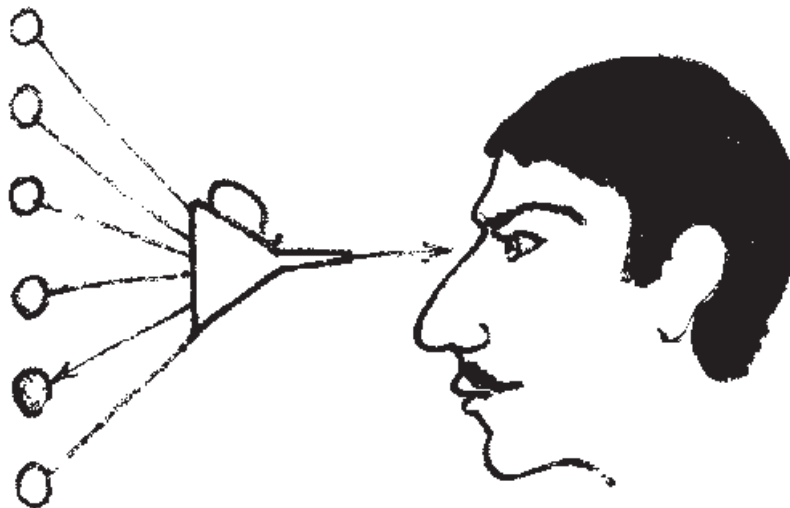
— Ты видел, как тебя пугали?

— Нет, я смотрел на молоко.

— Ты не слышал выстрелов?!

— Нет, повелитель! Я смотрел на молоко.

Так гласит старая индийская сказка.



Способность человека сосредотачиваться на определенных объектах, будь то объект внешний или внутренний (мысли человека, его переживания, воспоминания), дают ему возможность своими ответными действиями приспосабливаться к воздействию среды, в которой он находится. Рассеянность ученого или творца, чаще всего, как раз и свидетельствует о концентрации сознания на объекте, которым человек занят в данный момент.

Способность концентрировать внимание на воображаемом объекте прямо пропорциональна профессиональной пригодности актера. Творческий круг — это та степень сосредоточенности, при которой все центры психического аппарата человека собраны, как в фокусе, и нацелены на один объект. Сценическое внимание может существовать только при условии, если творческое воображение даст для этого повод, т.е. создаст объект сценической игры.

В случае с прожженным платьем все, кроме стола, платья и утюга, существует в воображении актера: голос с улицы, предполагаемое свидание, запах гари, прожженная дыра и т.д.

Как и в жизни, объект сценического внимания может быть внешним (тряпка, которая изображает дорогое платье) и внутренним (мысли о предстоящем свидании), воображенным или конкретным (запах гари, голос подруги за окном и настоящий утюг).

В условиях вымышленных обстоятельств неорганичное (искусственное) внимание человека (он же все время помнит, что происходящее — фикция) должно быть доведено до органичного, т.е. произвольного.

Разница между вниманием органичным, т.е. естественным для человека, и сценическим, неорганичным, искусственным, заключается в том, что в сценических условиях актер, ощущая фикцию этого процесса, сознательно приказывает своему вниманию сосредоточиться на объекте сценической игры, а в жизни это происходит само собой, автоматически — естественно. Довести неорганичное внимание до органичного и есть самое главное для актера, играющего на сцене.

Мышцы нашего тела в жизни затрачивают столько физической энергии, сколько этого требует совершение того или иного движения. Ни больше, ни меньше. Очутившись на сцене, неопытный актер на простые передвижения затрачивает гораздо больше энергии, чем этого требует целесообразность. Его руки деревенеют, он не знает, куда их деть. Его мышцы неестественно напряжены, сердце начинает учащенно биться, он никого не слышит, никого не видит, его поведение неестественно, а потому мы и не верим в происходящее на сцене. В театре это называют мышечным зажимом. Закон органичного поведения человека на сцене борется с этим явлением, требует сосредоточения, целенаправленного внимания на объект сценической игры и пребывания в предлагаемых (условных) обстоятельствах, как «если бы» это было на самом деле в жизни. Специальные упражнения постепенно приучают актера освобождаться от ненужных перегрузок и освобождать физическую и духовную энергию для решения более сложных сценических задач.

2-й элемент закона. ОТНОШЕНИЕ

В жизни объект - причина отношений, а на сцене сам я вызываю в себе нужное отношение.

Евг. Вахтангов

В жизни — в зависимости от степени знакомства с объектом — человек устанавливает с ним определенные отношения, т.е. своим поведением реагирует на него определенным образом.

Если в руки человеку попала лягушка или змея...

Если человек случайно очутился в вольере со львом...

Если человек остался наедине с душевнобольным...

Если человек увидел любимую женщину... и т.п.

Вся жизнь человека есть бесконечный процесс реагирования. Зашло или взошло солнце — опять определенная реакция. Где-то неожиданно заплакал ребенок, зазвонил телефон, вкусное блюдо появилось на обеденном столе, на витрине человек увидел книгу, которую давно искал...

Но отношение человека к тому или иному объекту может меняться в зависимости от конкретной ситуации, характера данного человека, от его душевного состояния. «Мне уже 52 года», — говорит один. «Мне еще 52 года», — говорит другой.* Если у вас до зарплаты осталось 50 рублей, по этому поводу можно сказать: «У меня осталось только 50 рублей», а можно воскликнуть: «У меня еще 50 рублей!». В обоих случаях речь идет об одной и той же сумме, но о разном к ней отношении. Прекрасным примером «отношения» и смены «отношения» может служить такой любопытный исторический факт. Пока изгнанник Наполеон, сбежав с острова Эльба, приближался к Парижу, чтобы захватить его и потом, как известно, править еще «сто дней», парижские газеты пестрели яркими заголовками. Но по мере успешного продвижения Наполеона к столице эти заголовки сначала неуловимо, а потом и разительно поменялись:

«Корсиканское чудовище высадилось в бухте Жуан»;

«Людоед идет к Гроссу»;

«Узурпатор вошел в Гренобль»;

«Бонапарт занял Лион»;

«Наполеон приближается к Фонтенбло»;

и наконец...

«Его императорское величество ожидается сегодня в своем верном Париже».

На сцене жизнь актера обусловлена налаживанием его связей с «предлагаемыми обстоятельствами». Эти связи выражаются через точно найденные ко всем предметам, партнерам, событиям спектакля сценические отношения, которые подобны жизненным. Пребывать в предлагаемых обстоятельствах — значит, наладить процесс реагирования на условный мир как на безусловный, поверить в искусственное как в действительно существующее.

Силой воображения актер заставляет себя поверить в то, чего на самом деле нет, и правильно отреагировать на обыкновенную тряпку как на дорогое платье, на воображаемое свидание как на реальное жизненное событие. Актер верит в то, что холодный утюг накалился, что платье сгорело, что в комнате пахнет гарью, — и реагирует на это соответствующим образом. Для актера существуют сотни и тысячи контактов и реагирований на искусственные объекты как на безусловно существующие. Для актера поверить, установить отношение — значит, поведенчески правильно отреагировать. Суметь верно определить эти отношения и сценически овладеть ими — значит, «добиться присутствия», как это называл Ш.Дюллен.

3-й элемент закона. ДЕЙСТВИЕ

Действие есть основа жизненного процесса. Процесс этот можно условно, для простоты анализа, разложить на составные части. Будем считать, что поведение человека обусловлено какой-либо потребностью. Отсюда:

1. Потребность — желание
2. Действие (активно действующая мысль)
3. Как выполняется действие?
4. Чувство

* Любопытно, что, когда М.Т. писал эти строки, ему самому было 55 лет. Пример, видимо, актуален.

Каждую секунду своей сознательной жизни человек чего-то хочет, к чему-то стремится, чего-то желает. Вне желаний человек существовать не может. Жизнь его — это цепь желаний, «хотений». Наличие желания (или потребности) мобилизует человека на действие. Он как бы программирует его, готовится к совершению поступка. И, наконец, совершает это действие. Одновременно с возникновением желания и его реализацией в действии у человека возникает определенная эмоция, чувство, которое им овладевает. В эмоциях отражается значимость для человека данного поступка.

Желание — чего я хочу?

Действие — что я должен сделать? (установка)

Реализация желания — как я делаю?

Чувство — что я чувствую?

Желание и действие — процессы, руководимые волей и сознанием человека, но «как я делаю» и «что я чувствую» — процессы подсознательные. Человек в жизни обычно не контролирует, как он совершает то или иное действие, он не способен полностью руководить своими эмоциями.

Помещенный в обстоятельства сценической игры, актер определяет «желание» (чего я хочу?), которое у него должно было бы быть, «если бы» этот процесс действительно происходил в жизни.

Вспомним еще раз этюд с прожженным платьем. Какие «хотения», желания владеют девушкой из этого этюда?

1. Поскорее подготовиться к свиданию (для этого надо получше выгладить платье).
2. Узнать, кто зовет ее с улицы.
3. побыстрее закончить разговор с не вовремя пришедшей подругой.
4. Определить, что может гореть (откуда запах)?
5. Спасти платье и свидание.

Непосредственная реализация желаний есть действие как таковое (что я делал?).

Все действия, совершаемые актером, имеют определенное внешнее проявление, то есть то, что можно назвать «как я это делаю». Станиславский называет это «как» — «приспособлением». Одно и то же действие разные люди выполняют совершенно по-разному. Это зависит от их темперамента, привычек, жизненного опыта, настроения, может быть, сегодняшнего физического состояния и т.д. Сколько людей на земном шаре каждый день утюжат платье, но, вероятнее всего, каждый продельывает это с характерными только для данного человека особенностями.

К первым двум линиям прибавляется еще и третья:

Желание — чего я хочу?

Действие — что я делаю?

Приспособление — как я это делаю? (т.е. реализация желания)

В этюде с девушкой, которая собирается на свидание, разные актрисы, реализуя одно «желание» — побыстрее подготовиться к свиданию, наверняка используют разные физические действия (что я делаю?). Одна будет торопливо, но тщательно выбирать платье, принесет гладильную доску, долго будет ее устанавливать и т.п. Другая схватит первое попавшееся платье, на ходу станет пере-

одеваться, побежит умываться и не подумает о том, на чем будет гладить. Третья все свое внимание сосредоточит на косметических процедурах, совершаемых перед зеркалом, и т.д. и т.п.

Взаимодействие «желания», «действия» и «приспособления» с предлагаемыми обязательствами и есть сценическая задача, которую актеру предстоит решить, т.е. реализовать в акте сценической игры. Реализация задачи в данных предлагаемых обстоятельствах есть один действенный эпизод сценической жизни.

Сценическая задача всегда определяется глаголом: хочу **освободиться**, хочу **успеть**, хочу **обладать**, хочу **найти выход**, хочу всех **успокоить** и т.п.

Пример решения сценической задачи: девушка хочет побыстрее отделаться от подруги, которая явилась не вовремя и занимает ее неинтересным разговором. Ее желания оказываются в конфликте с предлагаемыми обстоятельствами.

Неспособный актер (студент) постарается побыстрее совершить действие, заданное этюдом, талантливый же — нафантазирует сотню действий, обогащающих выполнение этой задачи. Он постарается изобразить в действии процесс борьбы желания с обстоятельствами.

Этого требует закон.

Сценическое действие должно быть конкретным, правдивым а не формально изображенным. Его возникновение должно иметь какую-либо точную причину. Оно должно быть направлено на какую-то конкретную цель. У всякого действия есть его внешняя сторона, т.е. то, что видит наблюдатель со стороны (физическое действие), и внутренняя, невидимая (мысли, желания, чувства), т.е. психическая жизнь человека. Но поскольку обе стороны связаны между собой, физические действия правильнее называть психофизическими. Физическое действие в готовой роли актер выполняет каждый раз при повторении спектакля, а приспособление (т.е. как он это действие выполняет сегодня) меняется. Приспособление — это краска, нюанс, это сегодняшнее актерское состояние, его импровизация.

Физическое действие — это мостик между сознательным и подсознательным. В момент выбора физического действия — это процесс сознательный, в момент же его выполнения процесс становится подсознательным. Только через физическое действие, т.е. через поведение человека, мы можем судить о внутреннем, психическом его состоянии.



Разница между жизненным процессом, действительно произошедшим в жизни (девушка прожгла платье), и тем же случаем, происходящим на сцене, заключается в том, что в жизни этот случай произошел с настоящим платьем, а на сцене — с подобием платья, пустышкой. Если в жизни девушка прожгла платье, она не занимается анализом своих желаний и действий, а старается спасти испорченное платье или найти способ, как выйти из трудного положения. Актер же вынужден как следует разобраться в обстоятельствах и действиях и насочинять то, что в жизни делается само собой.

Сначала с тщательностью археолога актер должен восстановить рисунок физического поведения человека, а после этого с упрямством музыканта отрабатывать эти действия до тех пор, пока не добьется, чтобы они стали подобны действиям жизненным, выстроенным по законам естественного поведения человека в жизни. Актер, повторяю, должен поверить в условное как в безусловное, заволноваться на сцене также, как «если бы» это было на самом деле.

В момент правильной реализации сценической задачи — независимо от актера, но в очень большой зависимости от его таланта — возникает чувство, т.е. степень и качество возбуждения нервной системы человека.

В жизни сначала действуют, потом осознают и чувствуют.* На сцене сперва осознают, анализируют, потом действуют, и постепенно приходит чувство.

4-й элемент закона. ОЦЕНКА

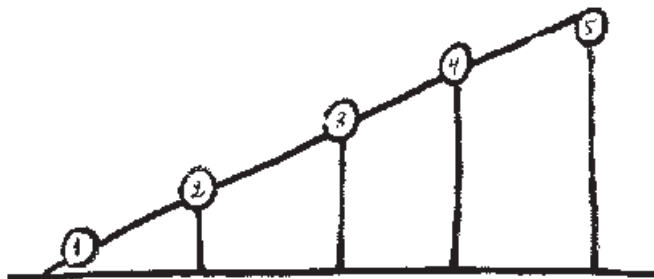
Предположим, что человек в хорошем настроении возвращается от знакомых домой. Стоит на остановке, ждет троллейбуса. К нему подходит пьяный хулиган и начинает его ругать. Обстоятельства резко меняются. Человек неожиданно обнаруживает новый объект, с которым у него еще нет устоявшихся отношений. Информация об объекте пока что отсутствует. (Сказал ведь кто-то, что страх — это и есть отсутствие информации). Так называемая оценка происходит постепенно, по мере «узнавания».

Пример.

1-й признак. Человек видит приближающуюся к нему фигуру. Мало ли что может быть, человек ждет троллейбуса.

2-й признак. Подошедший нетвердо стоит на ногах, покачивается. Мало ли где человек был. Чуть подвыпил. Бывает!

3-й признак. Подошедший пристально уставился на человека. Человек отвернулся, тогда вновь подошедший тихо его выругал. Вот невоспитанный тип!



* Мысль, наверное, спорная. В этом месте в рукописи М.Т. даже стоит «восклик» Н.Крымовой, выражающей своей несогласие. (Н.А. много писала о Туманишвили, была первым редактором его книги «Режиссер уходит из театра». Собственно, та книга просто родилась из писем М.Туманишвили к Н.Крымовой. Наконец, они были большими друзьями. Поэтому, естественно, что и рукопись другой своей книги, той, что сейчас перед вами, М.Т. отдал читать любимому критику.) Возвращаясь к тому, что «в жизни сначала действуют, потом осознают», мы можем сказать так: мысль спорная, но в данном случае не следует понимать ее буквально, М.Т. важно обозначить принципиальную разницу между последовательностью действий в жизни и на сцене.

4-й признак. Человек возмутился, тогда хулиган стал поносить его громко. Это типичный хулиган, бандит!

5-й признак. Человек пошел прочь, а хулиган побежал за ним. Надо спастись! Все эти изменения могут происходить в очень быстром темпе, в одно мгновение, или в медленном.

Беспрерывные контакты-реагирования субъекта со средой дают возможность сохранять некоторое «равновесие» на определенном отрезке жизни. Но это «равновесие» нарушается в то же мгновение, как только одно из обстоятельств, составляющих эту среду, изменится или появится новое обстоятельство. Тогда человеку придется вновь искать контакты между собой и средой, его поведение тоже изменится, изменятся его желания и действия, темп его жизни, изменится эмоциональное напряжение его нервного аппарата. Этот процесс длится в бесконечном жизненном потоке до тех пор, пока работает человеческое сознание (а значит, и самый главный его элемент — внимание). Он нарушается, если человек спит, находится в беспамятстве или сошел с ума.

В момент изменения предлагаемых обстоятельств меняется и сценическая задача, а, следовательно, организуется новая сценическая ситуация. Момент перехода от одного действенного эпизода к другому есть момент оценки.

Для актера этот момент наиболее сложен и требует полной отдачи внутренних сил. Ряд оценок — это уже схема развития действия. Это километровые столбы вдоль дороги сценических перипетий, это схема темпов и ритмов в процессе действования, это дорога «сквозного действия» — компаса сценической жизни.



...Девушка спешит на свидание. Ситуация организована определенными предлагаемыми обстоятельствами и сценической задачей. Но вот девушка слышит с улицы голос, зовущий ее. **Новое обстоятельство меняет задачу, рождает новую.** Разговаривая с болтливой собеседницей, девушка вдруг чувствует запах гари. Она ищет причину запаха и обнаруживает прожженное платье. Обстоятельства снова изменились, появилась новая сценическая задача. В обоих случаях мы имеем дело со сценической оценкой.

Оценка — это качество реагирования на неожиданную смену предлагаемых обстоятельств. Чем объективнее отражается в человеческом сознании окружающий его мир, тем больше у человека возможностей дать правильную оценку событий, с которыми он столкнулся, и принять решение.

5-й элемент закона. ТЕМПО-РИТМ

Степень активности сценической задачи в процессе столкновения с предлагаемыми обстоятельствами — это и есть ритм. Степень состояния актера — это единица ритма.

Степень внутреннего напряжения, т.е. **ритм**, зависит от ситуации и качества темперамента данного субъекта. Известны четыре типа темперамента:

1. холерический;
2. сангвинический;
3. флегматический;
4. меланхолический.

В зависимости от качества темперамента каждый из субъектов будет по-разному реагировать на один и тот же раздражитель (в нашем случае — на разъяренного хулигана).

Холерик при виде пьяного хулигана, вероятно, закричит на него, а убегая, будет возмущаться, стыдить его, чуть не умрет от страха.

Флегматик — спокойно оценит положение и уйдет, не закричав.

Меланхолик — в опасной ситуации растеряется, истерически завопит, заплачет, будет звать на помощь.

Сангвиник — поведет себя очень эмоционально, но не растеряется и не потеряет самообладания. Даже попытается воздействовать на хулигана.

В момент реагирования на объект (т.е. в момент переработки информации) и возникновения желания к действию, человек проявляет определенную степень напряжения нервного аппарата, или степень возбудимости, которую и называют **ритмом**.

Л.Снежницкий, актер Театра имени Евг.Вахтангова, вспоминает: «На первом же уроке Т.М.Шухмина объяснила нам, что подразумевали под темпераментом К.С.Станиславский и Е.Б.Вахтангов. В жизни мы думаем, действуем, выполняем те или иные поставленные перед собой задачи в различных темпо-ритмах, в зависимости от нашего самочувствия. Станиславский условно разделил эти жизненные состояния человека на **десять*** номеров ритма. Пятый номер — нормальное самочувствие, то, в котором мы живем и работаем. Четвертый, третий, второй и первый номера ритма-самочувствия — пониженное против нормального: усталость, недомогание, болезнь, полное истощение сил (первый номер). Шестой, седьмой, восьмой, девятый и десятый номера ритма — постепенное нарастание более возбужденного против нормального состояния человека. Например, опаздывая на репетицию, мы одеваемся, то есть действуем более энергично, поспешно, чем обычно. Это шестой и седьмой номера ритма. В зависимости от предлагаемых обстоятельств мы можем действовать в еще более напряженном ритме» (Л.Д.Снежницкий. «На репетиции у мастеров режиссуры»).

Пример.

1. Человек неожиданно встретился с хулиганом, который вынул нож. Человек побежал прочь.

2. Хулиган бросился его догонять.

3. Хулиган почти догнал человека, но человек успел заскочить в подъезд своего дома.

4. Человек захлопнул за собой дверь, запер ее на замок, но хулиган продолжает стучать.

5. Через окно человек наблюдает за удаляющимся хулиганом.

У этих пяти жизненных эпизодов — пять совершенно разных степеней напряжения (т.е. ритмов).

Вместе с изменением ритма изменяется и **темп**.

Темп — это скорость движения. Темп может соответствовать или не соответствовать ритму.

Пример: 3-й эпизод с хулиганом. Степень напряжения нервного аппарата человека, т.е. ритм, соответствует быстрому темпу его передвижения к спасительной двери, но, может быть, и противоположен ему.

Пример: 5-й эпизод с хулиганом. Хулиган удаляется от подъезда, человек стоит за спасительной дверью, сердце его колотится очень сильно, ритм очень высок, но темп фактически равен нулю. Человек стоит на месте.

* Выделено М.Т.

Можно привести и еще один пример: человек сидит у стола и не двигается. В его руках телеграмма о смерти близкого человека. Степень внутреннего напряжения очень высока (ритм), а темп равен нулю.

6-й элемент закона. ОБЩЕНИЕ, ИЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

И, наконец, «венец» всех элементов закона — общение. Это процесс взаимодействия двух актеров, партнеров, одной сценической игры, перед которыми ставится задача создать убедительную жизненную ситуацию, т.е. сценическую жизнь. Сценическая жизнь, как и реальная, состоит из ряда эпизодов, содержание которых составляет борьба партнеров, столкновение их желаний, стремлений. Процесс воздействия партнеров друг на друга, процесс столкновения двух сценических задач подразумевает активную заинтересованность актера поведением своего партнера и страстное стремление каждого навязать другому свое решение данной сценической задачи.

Два желания, действия, столкнувшись в борьбе друг с другом, создают взаимодействие или взаимоотношение. Одно желание воздействует на другое — и наоборот. Обычно одно действие активно, а другое — пассивно.

Общение, чаще всего, осуществляется между людьми речевым способом, т.е. посредством разговора. Даже когда партнеры молчат (*по А.Д.Попову, «зоны молчания»*. — **М.Т.**), они все равно ведут внутренний диалог — спор, проявляющийся в их поведении. Интересный собеседник — это всегда носитель и источник новой информации (сведения, мнение, сплетня, требование и т.п.). Но общаться — «это, может быть, не столько что-то сообщать друг другу, сколько что-то менять друг в друге». «Люди выступают друг для друга одновременно и как скульпторы, и как материал, из которого предстоит что-то вылепить: то я стремлюсь придать партнеру желаемую форму, то он поступает точно так же по отношению ко мне. И ни я, ни он не знаем, что же в результате выйдет» (Я.Коломинский. «Феномен Шахразады»),

Итак,

ЗАКОН ОРГАНИЧНОГО ПОВЕДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА НА СЦЕНЕ

Не могут два человека общаться между собой, если их внимание не сосредоточено друг на друге, если между ними не установилось определенное отношение, если в результате этого не возникает действия и контрдействия (что подразумевает наличие разных задач), если нет момента оценки поведения друг друга, не возникает определенного внутреннего напряжения — ритма, и движение объекта не приобретает характерного для этого действия темпа.

- 1-й элемент закона — ВНИМАНИЕ
- 2-й элемент закона — ОТНОШЕНИЕ
- 3-й элемент закона — ДЕЙСТВИЕ
- 4-й элемент закона — ОЦЕНКА
- 5-й элемент закона — ТЕМПО — РИТМ
- 6-й элемент закона — ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Закон естественного и органичного поведения человека в жизни и на сцене так же совершенен и бесспорен, как закон тяготения, как таблица Менделеева, как закономерность движения звезд и планет во Вселенной. Он отражает закон объективной действительности.

Тот, кто отрабатывает элементы этого закона каждый в отдельности, не понимает его сути. Элементы отдельно друг от друга существовать не могут, так же, как не может самостоятельно существовать кровообращение, дыхание и другие процессы, потому что они составляют единую систему жизнеобеспечения, элементы которой связаны и зависимы друг от друга.

Чаще всего нарушение закона естественного поведения человека на сцене происходит в спектаклях, поставленных в очень условных приемах. Чем более иллюзорен прием спектакля, чем более приближена условная сценическая среда к действительности (натурализм), тем легче актеру сосредотачиваться на объектах внимания и тем больше веры в предлагаемые обстоятельства у него возникает. Жизнь на сцене является как бы продолжением жизни реальной.

Чем условней среда, скупее декоративные детали, шумы, чем условнее музыка, абстрактнее сценическая конструкция, тем больше она походит на метафору, символ, тем точнее должны выполняться и учитываться все элементы закона.

Идеал театрального искусства, по мнению Ш.Дюллена, — это «шедевр, идущий на пустой сцене». Это значит, что в абсолютно условное, существующее только в его воображении актер верит как в реально существующее, реально ощущает его и действует в этом условном мире по законам жизненной правды. Пример тому — игра китайских актеров, описанная в книге С.Образцова «5000 лет и 3 года»: «Влюбленные идут по лужайке, проходят по мосту через реку, поднимаются в гору, заходят в храм, смотрят в колодец, следят за плывущими по реке дикими гусями. Ничего нет на сцене, и в то же время во все это веришь, и сцена насыщена юмором и чудесным лиризмом».

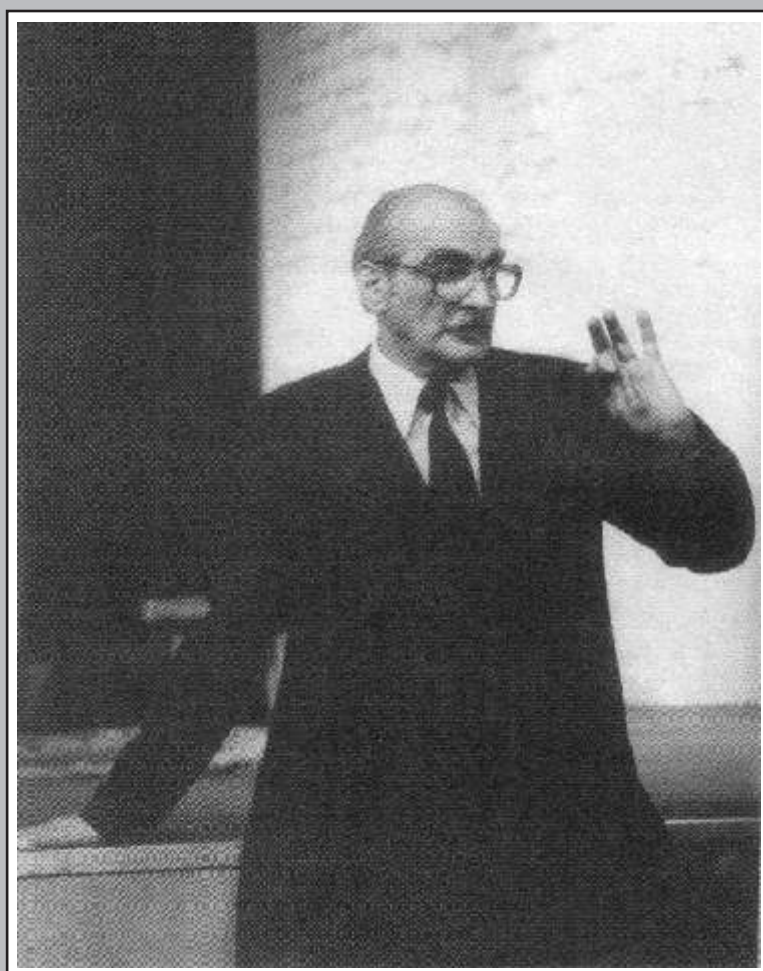
Все великие актеры прошлого и настоящего (не имеет значения, знали ли они о существовании закона, или догадывались о нем, или жили на сцене просто интуитивно) творили свои шедевры по этим азбучным законам сцены.



УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. в 30-ти томах. Изд. 3-е. — М. Госполитиздат, 1957
2. Ленин В.И. ПСС. Изд. 5-е. — М., Госполитиздат, 1963
3. Гегель. Эстетика
4. Луначарский А.В. Статьи о литературе. — М., «Художественная литература», 1957
5. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13-ти т. — М., Издательство АН СССР, 1953-1959
6. Аристотель. Поэтика. — М., Гослитиздат, 1963
7. Леонардо да Винчи. Избранное. — М., Гослитиздат, 1952
8. Гёте И.-В. Статьи и мысли об искусстве. — М.-Л., «Искусство», 1936
9. Гёте И.-В. Фауст. — Минск, издательство Министерства просвещения БССР, 1956
10. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20-ти томах. — М., Гослитиздат, 1960 — 1965
11. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах. — М., «Искусство», 1954-1961
12. Немирович-Данченко В.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., «Искусство», 1952
13. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. — М., «Искусство», 1968
14. Михоэлс СМ. Статьи. Беседы. Речи. — М., «Искусство», 1965
15. Павлов И.П. Избранные произведения. — М., Госполитиздат, 1949
16. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи. — М., ВТО, 1959
17. Брехт Б. Театр. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т.т. 5/1, 5/2. — М., «Искусство», 1965
18. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Сборник в 2-х томах. — М., «Искусство», 1960
19. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2-е. — М., Музгиз, 1961
20. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. — М., «Иностранная литература», 1963
21. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Воспоминания. Рецензии. — М., «Искусство», 1963
22. Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. — М., «Иностранная литература», 1958
23. Губерман И. Третий триумvirат. — М., «Детская литература», 1974
24. Коклен-старший. Искусство актера. — Л.-М., «Искусство», 1937
25. Натадзе Р.Г. Воображение как фактор поведения. — Тбилиси, «Мецниереба», 1972
26. Эйзенштейн СМ. Избранные произведения в 6-ти тт. — М., «Искусство», 1962-1966
27. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю».
28. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. — М., «Искусство», 1969
29. Эшби У.-Р. Автоматы. Схема усилителя мыслительных способностей. — 1956
30. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. — Л., «Музыка», 1971
31. Клер Рене-. Размышления о киноискусстве. — М., «Искусство», 1958
32. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. — М., ВТО, 1964
33. Кнебель М.И. Слово в творчестве актера. — М., «Искусство», 1954

34. Кнебель М.И. О действенном анализе пьесы и роли. — М., «Театр», № 1—2, 1955
35. Кнебель М.И. Вся жизнь. — М., ВТО, 1967
36. Яхонтов В.Н. Театр одного актера. — М., «Искусство», 1958
37. Топорков В. Станиславский на репетиции. — М.-Л., «Искусство», 1949
38. Натадзе Р. Учебник психологии. — Тбилиси, «Институт педагогической литературы», 1945
39. Косидовский З. Библейские сказания. — М., «Политическая литература», 1966
40. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., «Прогресс», 1974
41. Мастера искусства об искусстве. — М., «Искусство», 1969
42. Лоусон Дж.Г. Построение пьесы. — М., «Театр и драматургия», 1936, №10
43. Волькенштейн В. Драматургия. — М.-Л., «Искусство», 1937
44. Редгрейв М. Маска или лицо. — М., «Прогресс», 1965
45. Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. — М., «Искусство», 1952
46. Эфрос А.В. Репетиция — любовь моя. — М., «Искусство», 1975
47. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. — М., «Наука», 1969
48. Типический образ на сцене. Сборник высказываний мастеров театра. — М., «Искусство», 1953
49. Рыжова В. Путь к спектаклю. — М., «Искусство», 1967
50. Бояджиев Г. Театральность и правда. — М.-Л., «Искусство», 1945
51. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. — М., «Искусство», 1957
52. Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. — М., ВТО, 1967
53. Снежницкий Л.Д. На репетициях у мастеров режиссуры. — М., «Искусство», 1972
54. Громов В. Михаил Чехов. — М., «Искусство», 1970
55. Ирд Каарел. Размышления о театре. — М., «Искусство», 1973
56. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. — М., «Просвещение», 1973
57. Марков М. Искусство как процесс. — М., «Искусство», 1970
58. Корогодский З.Я. Режиссер и актер. — М., «Советская Россия», 1967
59. Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. — М., ВТО, 1972
60. Ершов П.М. Режиссура как практическая психология. — М., «Искусство», 1972
61. Шихматов Л. От студии к театру. — М., ВТО, 1970
62. Владимиров С. Действие в драме. — Л., «Искусство», 1972
63. Завадский Ю. Мысли о Мейерхольде. — М., «Театр», 1974, № 2
64. Кэрролл Льюис. Алиса в стране чудес.
65. Туманишвили Г.Д., Саламатина Н.В. Дифференцировка, рост и взаимодействие клеток. — Тбилиси, «Мецниереба», 1973
66. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., «Искусство», 1968
67. Селиванов Ф.А. Истина и заблуждение. — М., 1972
68. Хильми Г.Ф. Поэзия науки. — М., «Наука», 1970
69. Гей Н.К. Образ и художественная правда. Теория литературы. Т. 1. — М., АН СССР, 1962
70. Тимофеев Л.И. Теория литературы. — М., Учпедгиз, 1945
71. Коломинский Я. Феномен Шахразады. — М., «Знание — сила», 1973, № 4
72. Монтень Мишель. Об искусстве жить достойно. — М., «Детская литература», 1973
73. Давыдов В.Н. Рассказ о прошлом. — М.-Л., «Академия», 1937
74. Москвин И. Беседы с молодежью. Статьи и материалы. — М., Изд. В.Т.Т.О., 1948



«Систему знают многие. Систему умеют применять еще единицы. Я, Станиславский, систему знаю, но еще не умею или, вернее, только начинаю уметь ее применять».

К. С. Станиславский

КОНСПЕКТ УЧЕБНИКА ПО РЕЖИССУРЕ* (для студентов и только для студентов)

Я пишу конспект и чувствую, что в нем много «воды». Я закончу его «собирать», а потом примусь за «выжимание». Уничтожу все лишнее, постараюсь довести все до «формулы», если это, вообще возможно в искусстве, а потом попробую написать все сначала, но поэтически, увлекательно и красиво. Искусство не может быть сухим.

Предисловие. Что дает совместное актерско-режиссерское обучение

Первый курс. Первые беседы со студентами

Глава I. Введение в режиссуру

1. Происхождение искусства
2. Искусство и наука
3. Художественный образ. Эстетика
4. Специфика театрального искусства
5. Великий треугольник
6. Режиссура — суть профессии
7. Основные этапы из истории режиссуры
8. Заповедь Станиславского

Глава II. Практические занятия

1. Студенческий поклон. Как рассадить?
2. Анкета-знакомство
3. Домовая книга
4. Моя улица
5. Примерный устав курса (Шихматов. «От студии к театру». Организация «Театра 11-ой аудитории»)
6. Примерный годовой план работы курса (дополнить 2-е полугодие)
7. Упражнения, аффективные действия, задания

Глава III. «Искусство — идеология»

1. Базис и надстройка
2. Краткая история культуры (возникновение стилей)
3. Схема — карта
4. Формы идеологии
5. Художник — представитель идеологического фронта
6. Отрицание идей — тоже идея. Не существует безыдейного искусства
7. Стил. Формулы стилей. Школа, направление, манера

* Текст печатается по книге Н.Урушадзе о М.И.Туманишвили «Рассказ главного свидетеля» (Саранск, 2001).

8. Жанр. Происхождение жанров (трагедия, комедия, драма и др.)
9. Маска, тип, образ
10. Прием. Природа чувств — степень условности

Глава IV. Идеино-тематическая основа театрального представления

1. Творческий процесс
2. Содержание произведения: идея, тема, фабула, сюжет
3. Закон композиции произведения (экспозиция, завязка, перипетии, кульминация, развязка)
4. Субъективная и объективная идея
5. Что называют классическим произведением?

Глава V. Схема творческого процесса и процесса восприятия

1. Умение видеть суть явления
2. Момент перевода жизненного явления на язык сценический
3. Механизм «переводного» процесса
4. Пример — «Ромео и Джульетта»
5. С чего начинается театр? Его знак? Физическое действие
6. Процесс взаимоотношения спектакля и зрителя

Глава VI. Практические занятия Подготовка студентов к сочинению этюдов

1. Главное событие дня
2. Скрытая камера
3. Монолог дома, который должны разрушить
4. Идем по городу (рейд)
5. Рассказ в действии
6. Этюды индивидуальные (слов почти нет)
7. Импровизации на тему «Наша кухня»
8. Теоретические театрализованные конференции (о сути действия)

Глава VII. Закон естественного и органичного поведения человека (шесть элементов закона) на сцене и в жизни

Глава VIII. Практические занятия

1. Этюды на взаимоотношения (темы из лучших произведений драматургии)
2. Слово — в этюде (Обойма из семи слов. Игра. Слово-золото. Стреляю только тогда, когда нет другого выхода.). Эти этюды отрабатываются вместе с педагогом по речи
3. Утренние упражнения (туалет актера). «Бой» скороговорками и пословицами. Это отрабатывается совместно с педагогом по речи
(2х2 = 4, 3х3 = 9и т.д.)
4. Композиционные особенности этюда. Аристотелевские правила игры. «Дебют», «Миттельшпиль», «Эндшпиль». 3 части:
 - 1) «Монтировка» предлагаемых обстоятельств
 - 2) Конфликт-«поединок» — основа сценической жизни
 - 3) Окончание

Глава IX. Театрализованный экзамен под конец первого курса обучения. Ставят студенты-режиссеры (опыт экзаменов)

Глава X. Примерный дневник занятий по воспитанию студентов

Второй курс. Научить раскладывать чувства на физические действия

Глава XI. Творческое воображение

Глава XII. Практические занятия

1. Композиции из листьев, из вырезок репродукций (настроение, композиция, цвет, мысль)
2. Массовые этюды (панихида, киностудия, телеграф)
3. Этюд по музыке (программной) «Петя и волк»
4. Этюды на бессюжетную музыку (по впечатлениям)
5. Зримая песня (по Товстоногову). Эти этюды разрабатываются вместе с педагогами по сценическому движению, ритмике, танцу. Ставят студенты-режиссеры
6. Упражнения с масками (Дюленн). Поиски характеристики
7. Арлекиада — поиски выразительности
8. Вечер «сюрпризов»

Глава XIII. Метод действенного анализа

1. Разведка умом
2. Действенный рассказ
3. Разведка действием
4. Контроль пьесой

Глава XIV. Практические занятия

1. Отбор и работа над отрывками из пьес

Глава XV. Событие

- Что вы читаете, принц?
 - Слова, слова, слова, — отвечает Гамлет.
 - Что вы делаете, Яхонтов?
 - Ничего особенного. Я освобождаю слова из плена», — отвечает В. Яхонтов. Событийный ряд — закадрованный идейно-тематический замысел спектакля (Диалог Креон—Антигона)
- Формула Кнебель.
1. Выстраивание ряда (конструирование)

Глава XVI. Закон сверхзадачи и сквозного действия

Глава XVII. Практические занятия по мастерству и режиссуре.

- «Лепка идеи» («Зубы, врач», «Доктор философии», «Отелло» и т.д., телеграммы-сюжеты
1. «Конспекты» событий классических пьес в действии

Глава XVIII. Режиссерский план (экспликация)

1. Литературный анализ (идейно-тематический замысел)
2. Театральный анализ
3. Шаблонная схема «укладки» всех элементов театрального анализа
4. Творческий замысел

Глава XIX. Проблемы формы и содержания театрального искусства

1. Форма (искусство — это в конце концов форма)
2. Примеры гармонического слияния содержания и формы (классические формы)
3. Сценическая метафора



НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ

Последний спектакль М.Туманишвили*

11 мая 1996 года Михаила Туманишвили не стало. Он уже никогда не поставит свой «Вишневый сад», который сочинял почти 10 лет.** И, думаю, дело было не только в творческих муках. Похоже, все-таки «предлагаемые обстоятельства», в какие попала Грузия, помешали режиссеру вместе с чеховскими героями естественным образом распрощаться со старым домом, в последний раз окинуть взглядом детскую, увидеть маму в белом платье, идущую по саду, и броситься в Париж «к этому ужасному человеку». Любовь к родному пепелищу для Туманишвили никогда не была пустым звуком.

«Когда умирают люди, меняются их портреты», — сказал поэт. Наверное, когда умирают режиссеры, меняются их спектакли. Создатель «Амфитриона» вряд ли замыслил его как завещание. Но слишком многое в нем после смерти М.Т. выглядело символичным. Вот именно так его мог поставить только Туманишвили, семидесятипятилетний режиссер-мудрец, который прошел всю войну, знал, почем фунт лиха, видел смерть в 40-х и увидел ее в 90-х на улицах родного Тбилиси. В сущности, он прожил невероятно счастливую жизнь. Хотя постоянно бурчал, что его предают ученики. Постоянно помнил, как «били» его театральные оппоненты. Болезненно переживал, что его лишили театра в его лучшие творческие годы. Но он все-таки прожил счастливую жизнь. Занимался делом, в котором был талантлив и смел. Ставил то, что хотел. Почти всегда. Под конец жизни создал собственный театр — Театр киноактера. Воспитал талантливых учеников, которые составили славу грузинского театра и кино. Был любим и любил. Это все и читалось в «Амфитрионе».

Почти одновременно с этим спектаклем вышли два шекспировских «Макбета», поставленные учениками М.Туманишвили. Т.Чхеидзе сделал спектакль в петербургском БДТ, Р.Стуруа — в родном Театре имени Ш.Руставели. Все три отразились друг в друге, как в зеркале, и напомнили «пейзаж после битвы».

Для того, кто хорошо знал Чхеидзе, было ясно, что «Макбет» — не его пьеса, а человек, вляпавшийся во власть, — не его герой. Нежного и тонкого психолога, Чхеидзе всегда больше интересовали не победители, а побежденные, не насильники, а жертвы, не столько сами поступки, сколько их побудительные мотивы. Спектакль производил неоднозначное впечатление: что-то в нем казалось тривиальным, что-то было трагичным и сильным (например, безумие леди Макбет и смерть Макбета). Критики поторопились вычленить в его спектакле лишь

* «Амфитриона» Ж.Жироду (1994) показали в Москве вскоре после смерти М.Т. Театр киноактера приезжал в Москву много раз. В октябре 1982 года в столице увидели спектакли «Дон Жуан» Мольера (1982) и «Свиньи Бакулы» Д.Клдиашвили (1979). В июле 1988 года, на фестивале «Театр и время», театр играл «Наш маленький городок» Т.Уайлдера—Р.Габриадзе (1983). В 1991 году, на фестивале памяти А.Эфроса, театр снова показал «Наш городок». В мае 1996 года театр участвовал во Втором Международном Чеховском фестивале со спектаклем «Амфитрион» Ж.Жироду. В январе 1997 года театр сыграл в Москве спектакли «Наш городок», «Свиньи Бакулы» и «Сон в летнюю ночь» В.Шекспира (1992).

** Репетиции начались в 1984 году (Раневскую должна была играть К.Долидзе, Лопахина — З.Кип-шидзе), возобновлялись в 1989 и 1995 годах.

публицистический пафос, к которому с давних пор мы испытываем недоверие, и стали подыскивать персонажам Шекспира в интерпретации Чхеидзе реальные рифмы и имена. То, что пьесу слишком просто было вписать в современный контекст Грузии, сыграло с режиссером злую шутку и заслонило от многих художественные усилия режиссера.

Для того, кто хорошо знает Стуруа, было ясно, что «Макбет» — даже слишком его пьеса. Все лучшие спектакли этого стойкого брехтианца и, пожалуй, чуточку мизантропа, начиная с «Кваркваре» и кончая «Королем Лиром», являли зрителю многоликость зла, циничного, артистического и изобретательного. И для него уж слишком явно лапидарный шекспировский сюжет «лег» на современные времена и опрошенные нравы. Хотя для него эта рифма казалась привычной, он всегда справлялся с ней без пафоса.

С другой стороны, что же делать, если «предчувствие гражданской войны» не обмануло ни Стуруа, ни Чхеидзе, если в театре военных действий оба они оказались зрителями партера, а война в прямом смысле слова ворвалась в их театр-дом. «Макбет» снова, как когда-то, когда они вместе ставили «Мачеху Саманиш-вили», соединил эти два имени в нашем сознании. Однако спутал их режиссерские карты. Создавалось ощущение, что они поменялись местами. Чхеидзе выглядел сумрачнее и судил беспощаднее. Стуруа показался мягче и сентиментальнее.

Спектакль Чхеидзе в БДТ был спектаклем о невыносимой легкости убийства.

Мир «Макбета» ужаснул режиссера. Перефразируя Шекспира, можно было бы сказать, что мир видений расстроил мир его души, и с этим наваждением он боролся — не в силах избавиться от мыслей, в которые, как советовала леди Макбет, лучше было не углубляться. Сон Стуруа тоже был «руками Макбета зарезан». Однако этот мир вызывал в нем не ужас, а досаду. Он словно сожалел о людях, которые не ведают, что творят. У Стуруа получился спектакль о невыносимой тяжести раскаяния, о трех поколениях обреченных (Макбет и его друзья — «дети» Дункана, у друзей Макбета тоже есть или будут дети) — о трех поколениях, обреченных в войне и после войны пить варево ведьм, в котором плавают пальчики новорожденного ребенка, утопленного шлюхой в придорожной канаве.

«Амфитрион» Туманишвили смотрелся репликой мастера в этом споре-неспоре его учеников. Не думаю, что учитель видел хотя бы один из спектаклей своих учеников, но в принципе иное театральное мироощущение заставило его иначе откликнуться на жизнь. Трагедии (а президентство З.Гамсахурдия и гражданская война, случившаяся при нем, стали трагедией страны, которую русские всегда обожали и которая для них казалась раем на земле) — трагедии в жизни Туманишвили вдруг противопоставил комедию в театре, где любовь побеждает смерть, человек побеждает бога, свет побеждает тьму, а жизнь — войну. Это была божественная печаль по поводу невыносимой легкости бытия.

... Спектакль был прозрачен и невесом. Он таял на глазах, как снежинка в руке. Когда на белых ширмах взлетали от ветра белые занавески и тихо загорался ночник, так и казалось, что такой «Амфитрион» был вымечтан двадцатилетним юношей Мишей Туманишвили много лет назад, где-нибудь в военном госпитале, в окопе или в плену, в тот миг, когда смерть стояла рядом, а жизнь выглядела роскошью, одетой в «радужные цвета неожиданности». Это был самый пацифистский спектакль из тех, что я видела. О войне в нем говорилось с иронией и снисхождением, как о глупости: «войны бывают разные, но войны все одинаковые» (Жироду). О смерти — просто и мужественно, как о неизбежном итоге жизни. О жизни — страстно и с изумлением, как о новости, которая всегда нова. Коль скоро у Жироду миф переплетался с реальностью, а античная легенда была пересказана современным языком, Туманишвили пустил в ход все, что

попалось под руку (художник Юрий Гегешидзе). Пурпурная тога Юпитера без усилий рифмовалась с пышным кринолином Алкмены. Обломок античной колонны соседствовал с балюстрадой старого Тифлиса. Куча неудобных и, казалось бы, несовместимых предметов помогала режиссеру преодолевать неудобство случившихся обстоятельств.

Театральные осветители по сигналу Меркурия (Русудан Болквадзе) опускали ночь на Фивы или заставляли солнечных зайчиков скакать по постели Алкмены. Появление Юпитера (Георгий Пипинашвили) возвещал звук реактивного самолета. Войну объявляли по радио, сообщая затем «точное фиванское время». Перед походом полководец Амфитрион (Заза Микашавидзе) неторопливо пил утренний кофе. А Алкмена (Нинели Чанкветадзе), собирая мужа в дорогу, упаковывала в дорожный мешок термос. На войну здесь уходили на минуточку. Именно такое ощущение, хотя и недолго, сохранялось и в 1941 году.

Сюжет купался в мелодиях старых фокстротов и танго, прыгал, как мяч, между смехом и слезами. То стилизовался под романтический театр на котурнах, то будто бежал через старый грузинский дворик, в котором радовали слух и глаз чисто национальные зарисовки быта и нравов. То рождал бурю ассоциаций (для тех, кто знает и помнит) — со старыми фильмами о войне (не о битвах, а о людях), со старыми спектаклями самого Туманишвили, которые для одних были новым словом в искусстве, а другим казались попранием национальных традиций.

Как ни странно, и «Амфитрион» разделил зрительный зал. Кто-то из молодых уходил с него с разочарованным видом — он пришел на встречу с легендой, а легенда выглядела как-то немасштабно. Вместо монументального полотна ему предложили любоваться рыжими завитками волос на висках красавицы Алкмены. «Так ставили в 60-е», — свысока сказал кто-то рядом. И был не прав. Так ставил еще раньше только Туманишвили и был за это нещадно обруган. Как мало мы помним. Как быстро забываем. Как легко путаем мастера с его эпигонами. Впрочем, и об этом Туманишвили догадался раньше нас. Еще в 1983 году он написал в своей книге «Режиссер уходит из театра»: «Иногда я думаю, что мое театральное поколение было чем-то вроде понтонного моста, который временно навели, чтобы перейти на другой берег, а затем разобрали. А нам казалось, что мы строим навечно. По этому мосту театр перешел от искусства романтического, декламационного, патетического, риторического к искусству режиссерских метафор, в котором актер стал играть роль инструмента в большом оркестре». Даже если это и так, это совсем немало. Что и доказывает творчество самых знаменитых учеников Туманишвили — Темура Чхеидзе и Роберта Стуруа.

... Ночь опускается в Фивы. Тьма обнимает сцену. «Я люблю тебя», — шепчут вечные влюбленные, Амфитрион и Алкмена. «Я люблю тебя» — это были последние слова последнего спектакля Туманишвили. Он видел в жизни много плохого, как утверждал сам. Но считал себя счастливым человеком. Что такое счастье, он и попытался объяснить в своем последнем спектакле. Счастье — это просыпаться от того, что солнце светит в окно; это знать, что любишь и любим; вдыхать запах травы после дождя и слушать шум прибоя; радоваться, что у тебя есть дети и внуки... И будет жизнь, несмотря ни на что. Человека, который видел много плохого, стоило послушать.

Наталья Казьмина



...А меня по прежнему тянет в детство, когда играли ради самой игры, а не для престижа. Все по-прежнему главное для меня Слово, которое было в начале и то, как оно это Слово становится во время репетиций Плотью, как у Иоана. Выдумыванием этой Плоты, сочинением ее я и существую и так будет до тех пор пока на моей могиле не изобразят лиру с разорванными струнами или что-нибудь в этом роде. Ха-ха-ха! Мне не хочется, ставить спектаклей/ты входи отсюда, а выходи оттуда и т.п./, мне хочется создавать жизнь, астероиды, непохожие друг на друга, со своей особой атмосферой, душевностью. Чтобы на этих планетках в страстях копшились бы люди и мне было бы их немножечко жаль. Потому что все они, немного походят на меня. Мне грустно. А о себе у меня особое мнение: я от жизни получил гораздо больше того, чем этого заслуживаю и, что мне предопределено. Каждый мой день - подарок и каждый получившийся спектакль случайность невероятная. По закону у меня не должны получаться спектакли, потому что я /сорок лет воспитываю других/ не знаю как их надо ставить. Этого никто не знает. Обычно, если пьеса моя, я чувствую как внутри что-то горит, что-то тревожит и не дает спокойно существовать. Это так приятно и в тоже время страшно, как беременность. Когда Лика была в положении, как то я спросил ее: страшно? Она кивнула и добавила: это счастливый страх.

Ну, вот видите, я расфилософовался, а это и есть старость...

М. Тиманишвили.

29.7.88. Тбилиси.

Лара на дворе необыкновенная.

Сквозняки, окна открыты со всех сторон.

Все время хочется лежать и читать что-нибудь не по делу.

Во дворе поливают деревья. Во время солнца нельзя, а они поливают.

Вот и все. Все будет хорошо.

ОГЛАВЛЕНИЕ

А.Васильев. Из тумана вышли	5
Н.Казьмина. От редактора	7
Наталья Крымова. Их невозможно утомить и успокоить. Природа грузина сама по себе театральна	13
Вступление	19
Глава VI. Модель будущего спектакля	21
Глава VII. Идеино-тематический замысел (литературный анализ). 26	
Глава VIII. О действенном анализе (первая часть режиссерского плана)	40
Глава IX. Театральный анализ (вторая часть режиссерского плана)	64
Глава X. Преобразования	87
Глава XI. Режиссерское решение спектакля (третья часть режиссерского плана).	102
Глава XII. «Юлий Цезарь». Экспликация	123
Глава XIII. Зритель	165
Глава XIV. Обратная связь	173
Глава XV. Упражнения, используемые при воспитании режиссеров	186
ПРИЛОЖЕНИЕ	207
Глава I. Наука и искусство	208
Глава II. Отступление в таинственную страну стилей.	214
Глава III. Творческое воображение	223
Глава IV. Специфика театрального искусства	234
Глава V. Первичные элементы актерского искусства	239
Указатель использованной литературы	254
Конспект учебника по режиссуре (для студентов и только для студентов).	257
Невыносимая легкость бытия. Последний спектакль М.Туманишвили.	261

◀ократ. Говорили мне

те из жрецов и жриц, которым не все равно, сумеют ли они или не сумеют дать ответ насчет того, чем они занимаются. О том же говорит и Пиндар, и многие другие божественные поэты. А говорят они вот что (смотри, правда ли это): они утверждают, что душа человека

бессмертна,

и, хотя она то перестает существовать —
это и называют смертью, — то снова рождается, она никогда не гибнет.
Поэтому и следует прожить жизнь как можно более

благочестиво:

Кто Персефоне пеню воздаст
За все, чем встарь он был отягчен,
Души тех на девятый год
К солнцу, горящему в вышине,
Вновь она возвратит.
Из них возрастут великие славой цари
И полные силы кипучей и мудрости вящей мужи, —
Имя чистых героев им люди навек нарекут.

А раз душа бессмертна,

часто рождается и видела все и здесь,
и в Аиде, то нет ничего такого, чего бы она не познала;

ЕДИНСТВЕННОМУ ЧИТАТЕЛЮ

тема первого номера альманаха

ЕДИНСТВЕННОМУ ЧИТАТЕЛЮ

книга Анатолия Васильева, которая открывает

МЕНОН



Идея издания — Анатолий Васильев
Редактор-составитель — Наталья Казьмина
Художник издания — Игорь Попов
Дизайн и компьютерная верстка — Сергей Чернышев
Ответственный за выпуск — Аркадий Раскин

МОСКВА — 2005
