



Эльвира Сарабьян
Актерский тренинг по системе
Георгия Товстоногова
Серия «Золотой фонд актерского мастерства (АСТ)»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6696114
Сарабьян, Э. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова : АСТ; Москва; 2010
ISBN 978-5-17-066557-0

Аннотация

Эта книга поможет вам освоить тот путь, который прошел сам Георгий Александрович и его актеры. В основу тренинговых упражнений легла практика работы Товстоногова над пьесой, работа над ролью и этюдные занятия. В качестве тренингового материала даны работы Товстоногова в театре, а также учебные задания, которые он давал своим студентам.

Все актеры и режиссеры, обучавшиеся и работавшие под началом Г. Товстоногова, проходили уникальную школу, неотъемлемой и главнейшей частью которой был актерский тренинг. Его ученики, ученики его учеников используют товстоноговский тренинг в своей ежедневной творческой работе с актерами. Прикоснитесь и вы к мудрости одного из самых блестящих учителей театрального искусства!

Содержание

Предуведомление	5
Что такое актерский тренинг по Товстоногову	6
Актерский тренинг с элементами режиссуры	7
Как заниматься по этой книге	8
Кому адресована эта книга	9
Глава первая	10
Тренинговое задание № 1:	15
Тренинговое задание № 2	17
Глава вторая	19
Обстоятельства большого круга	21
Обстоятельства среднего и малого кругов	22
Тренинговое задание № 3	24
Тренинговое задание № 4	29
Глава третья	30
Метод действенного анализа и его составляющие	33
Определение событийного ряда	35
Тренинговое задание № 5	37
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Эльвира Сарабьян

Актерский тренинг по системе

Георгия Товстоногова

© Э. Сарабьян, 2009

© ООО «Издательство АСТ», 2010

Предуведомление

Прежде, чем читатель откроет первую главу, мы хотим предупредить: эта книга – не совсем обычная. Она не является ни учебником, ни пособием по актерскому мастерству. Скорее, это приглашение к эксперименту. Но пусть слово «эксперимент» вас не пугает. По сути, мы предлагаем вам проделать ту работу, через которую проходит любой человек, стремящийся к вершинам творчества. Все выдающиеся мастера искусства (не только театрального, но и изобразительного, музыкального, литературного) интуитивно проживали подобный процесс. Мы лишь постарались этот процесс систематизировать и описать его в максимально доступной форме.

Возможно, некоторых читателей смутило название этой книги. «Разве существует актерский тренинг по Товстоногову?» – удивленно спросят они.

Не существует – в том смысле, что великий русский режиссер Георгий Александрович Товстоногов не занимался специально актерским тренингом и не писал книг на эту тему, подобно К. С. Станиславскому, М. А. Чехову или С. В. Гиппиусу.

Да, существует – и это могут подтвердить десятки великолепных актеров и режиссеров, которым посчастливилось учиться и работать у Товстоногова. Каждый актер, работавший под его началом, каждый режиссер, обучавшийся у него на курсе, проходил уникальную школу, неотъемлемой и главнейшей частью которой был актерский тренинг. Да, этот тренинг не составлен в систему, не описан в специальном пособии – но все же актерский тренинг по Товстоногову существовал и существует. Его ученики, ученики его учеников используют товстоноговский тренинг в своей ежедневной творческой работе с актерами.

Работая над этой книгой, мы ставили перед собой задачу систематизировать и описать товстоноговскую школу работы с актерами. Основой для этого издания послужили не только книги, статьи и интервью Товстоногова, воспоминания его учеников и коллег, записи товстоноговских уроков, репетиций и спектаклей. Мы широко использовали и те источники, к которым обращался сам Товстоногов – в первую очередь, наследие Станиславского. Список этих источников вы найдете в конце этой книги. Он опубликован не только из-за издательских правил: можете считать этот список последним «тренинговым упражнением». Упражнением, которым вам придется заниматься всю жизнь. В том, конечно, случае, если вы хотите овладеть актерской профессией в совершенстве.

Что такое актерский тренинг по Товстоногову

При помощи этой книги вы шаг за шагом вы будете постигать весь путь, который прошел сам Георгий Александрович и его актеры – в этом и заключается суть тренинга. В основу тренинговых упражнений легла практика работы Товстоногова над пьесой (полностью – от выбора пьесы и ее анализа до сценического воплощения), работа над ролью и этюдные занятия. В качестве тренингового материала мы взяли работы Товстоногова в театре, а также учебные задания, которые он давал своим студентам. Хотя некоторые тренинговые упражнения можно выполнять и в группе, но все же эта книга не рассчитана на групповые занятия. Актерским тренингом по Товстоногову нужно заниматься индивидуально (в этом заключается и его простота и доступность, но в то же время и особая сложность).

Большую часть этих упражнений составляет так называемый интеллектуальный тренинг – работа с воображением, чтение пьес, разбор отрывков, повседневные наблюдения и их анализ. Это нелегкий труд, который потребует от вас больших затрат психической и умственной энергии. Но именно эти упражнения позволят вам улучшить память, развить гибкость психики и увеличить свою внутреннюю эмоциональную «энергоемкость» – то, без чего немыслима актерская профессия. Кроме того, интеллектуальный тренинг поможет вам глубже проникнуть как в психологию отдельного человека, так и больших социальных групп. А ведь именно в раскрытии человеческой психологии и состоит задача искусства вообще и театрального в частности. Интеллектуальному тренингу посвящена первая (и большая) часть нашей книги.

Вторая часть – действенный тренинг, в котором даются упражнения на физические действия. Мы не рекомендуем сразу приступать к нему: все задания действенного тренинга неразрывно связаны с упражнениями тренинга интеллектуального. Без выполнения заданий первой части тренинг физических действий будет не просто неэффективен, но может даже повредить вам. Однако это не значит, что действенным тренингом можно заниматься только после того, как все задания интеллектуального тренинга будут пройдены. Тренинги можно чередовать – например, в одну неделю вы выполняете задание интеллектуального тренинга, а в другую – задание тренинга действенного.

Актерский тренинг с элементами режиссуры

Товстоногов преподавал режиссуру, но, тем не менее, был убежден: каждый студент режиссерского факультета обязан за годы учебы овладеть актерской профессией. Коллеги свидетельствуют: Георгий Александрович не принимал абитуриента на свой курс, если тот не обладал актерским талантом.

Товстоногов говорил:

«...режиссер обязан обладать актерской природой. Множество судеб прошло передо мной. Самые несчастные, порой трагические – судьбы тех режиссеров, которые прекрасно рассуждали о произведениях, излагали фундаментальные замыслы, но ничего не могли построить...» [5].

Каждый режиссер, утверждал Товстоногов, должен быть актером – ведь без знания актерской природы просто невозможно поставить спектакль.

Однако верно и обратное: каждый актер должен быть еще и режиссером. Пусть он никогда не поставит ни одного спектакля, и даже не станет помощником режиссера, но ему необходимо понимать процесс рождения спектакля – от замысла до воплощения. Только в этом случае его творческая актерская природа раскроется в полной мере. Что это означает? Не секрет, что многие актеры на сцене (или в кино) стараются, прежде всего, выразить себя, а не сыграть спектакль или фильм. Но самовыражение актера очень часто мешает производству в целом – именно потому, что на первый план выступает актерское «я». За этим «я» не видно ни персонажа, ни его отношений с другими действующими лицами. В результате постановка разваливается. Неумение воспринимать произведение сценического искусства как единое целое – чуть ли не главная беда актеров. Считается, что только режиссер обязан собирать это целое воедино. Но ни один, даже самый гениальный, режиссер не сможет поставить спектакль или снять фильм, если актеры не будут сотрудничать с ним, вникать во все тонкости режиссерской работы. А чтобы проникнуть в эти тонкости, их нужно изучать. Вот почему в нашей книге много упражнений посвящено развитию режиссерских навыков и умений.

Как заниматься по этой книге

Вместе с этой книгой вы пройдете весь путь, который проходят режиссер и актеры в процессе создания спектакля. Каждая глава посвящена какому-либо этапу режиссерской и актерской работы. Работа эта начинается задолго до первого прочтения пьесы, и не заканчивается после постановки спектакля. В каждой главе даются тренировочные задания и контрольные вопросы. Отвечать на эти вопросы нужно письменно; для этой цели надо завести отдельную тетрадь. В этой же тетради вы будете записывать дневниковые наблюдения о своих занятиях тренингом.

Дневниковые записи должны быть выстроены по следующему *принципу*:

В заголовке:

Дата. Место. Время суток. Название главы, по которой ведется тренинговая работа.

Первая часть:

Ответы на контрольные вопросы.

Вторая часть:

Ход тренинговых занятий, наблюдения, размышления, анализ.

Ведение дневника — обязательная и неотъемлемая часть тренинга. Контрольные вопросы и ответы на них позволят вам глубже проработать каждый этап тренинга. К тому же, подобное конспектирование поможет лучше запомнить содержание книги. К записям наблюдений вы будете возвращаться вновь и вновь: это нужно, чтобы проследить, каких результатов вам удалось добиться за время тренинга.

Приступая к занятиям, не ждите быстрых успехов. Актерский тренинг по Товстоногову требует серьезного подхода и больших затрат времени и энергии. На выполнение одного задания вам потребуется не меньше недели. Но такая работа позволяет усваивать материал основательно и навсегда. Пройдя этот тренинг от начала и до конца, вы сможете пользоваться приобретенными навыками всю оставшуюся жизнь.

Кому адресована эта книга

При составлении данной книги мы ориентировались, прежде всего, на творческую молодежь, которая хочет реализовать себя в актерской или режиссерской профессии. Эту книгу можно использовать в качестве пособия при подготовке к поступлению на актерский или режиссерский факультет. Пригодится она и тем, кто мечтает о профессии театроведа.

Однако эта книга рассчитана не только на тех, кто интересуется театром с профессиональной точки зрения. Она будет полезна специалистам в любой сфере, связанной с работой с людьми. И не только им.

Георгий Александрович Товстоногов утверждал, что в искусстве режиссуры в качестве «материала» используется человек-артист, с его бесконечно разнообразным внутренним миром. По словам Товстоногова, режиссер «играет на человеческой душе артиста». Но ведь так можно сказать не только о режиссере! Любой человек, который по роду своих занятий соприкасается с людьми, их жизнью, их поступками и проблемами, тоже «играет» на человеческой душе. Педагогика, психология, медицина, политика, история – все эти области предполагают в качестве «материала» человека. Впрочем, этот «материал» «используется» гораздо шире. Все мы общаемся с людьми, все мы строим отношения с близкими людьми в семье, с коллегами на работе, с друзьями. Каждый из нас в этом смысле – режиссер своей собственной жизни.

Всякое искусство сообщает нам что-то о человеке. Но, пожалуй, ни один вид искусства так полно не проникает в сущность человека, как искусство театра. Товстоногов-режиссер прекрасно понимал, что его профессия – универсальный инструмент познания мира и человека. Для него не существовало никаких жанровых границ, потому что на первое место он ставил человеческую природу. В каждом своем спектакле, в каждом режиссерском решении он обращался к глубинам человеческой души.

«Режиссера иногда сравнивают с источником творческой энергии, лучи от которого расходятся во все стороны: к актеру, к драматургу, к зрителю. Мне же думается, что режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги». – писал Товстоногов.

Но разве эти слова, только сказанные немного иначе, нельзя применить к любому другому человеку? «Лучи» энергии расходятся от родителей – к детям, от педагогов – к ученикам, от врачей – к пациентам. Каждый человек – это точка пересечения времени, человеческих взаимоотношений, связей и ситуаций. Каждый человек – призма, собирающая в фокусе мир, в котором он живет. То, как он по своей воле преломляет лучи этого мира, и есть режиссура. Режиссура жизни.

Мы надеемся, что эта книга станет для читателя поводом взглянуть на свою жизнь с точки зрения Большого Искусства. Ведь, в конце концов, не даром сказано:

Весь мир – театр, а люди в нем – актеры.

Глава первая

Распознавание мотивов. Тренинг наблюдения

Ни один человек в мире не делает что-то просто так. В основе каждого поступка лежит мотив; каждое действие имеет свою цель. Что заставляет человека действовать? Целый комплекс причин, в первую очередь, характер и обстоятельства. Характер определяется гено-типом – тем, что человек унаследовал от родителей, и фенотипом – суммой обстоятельств, при которых человек воспитывался и рос. Человек постоянно попадает в разные ситуации, которые могут создаваться им самим, или же складываться случайно, под влиянием независящих от человека внешних факторов. Каждая ситуация, в которую мы попадаем, заставляет нас делать выбор и совершать поступки. Но выбор этот не является одинаковым для разных людей. В зависимости от нравственных установок, жизненных целей (долгосрочных и сиюминутных), эмоционального настроя разные люди делают разный выбор. Жизнь – это непрерывное взаимодействие обстоятельств и выборов.

Сцена – это микромодель мира. Значит, здесь тоже существует связь обстоятельств и выборов. На первый взгляд, кажется, что ни у актёров, ни у режиссёра особого выбора нет: обстоятельства предложены автором, а по ступки персонажа прописаны в сценарии. Однако это не совсем так. Один и тот же поступок персонаж может совершить, исходя из разных целей, делая разные выборы. Так, как это происходит в жизни.

«По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать» [4].

Два разных человека в одинаковых обстоятельствах могут поступить одинаково; однако мотив и выбор одного будет коренным образом отличаться от мотива и выбора другого. В жизни это происходит естественным путем; люди не задумываются, кто и как поставил их в эти обстоятельства и перед этим выбором.

Психолог А. Г. Маклаков писал:

«Побудительными причинами деятельности человека являются мотивы – совокупность внешних и внутренних условий, вызывающих активность субъекта и определяющих направленность деятельности. Именно мотив, побуждая к деятельности, определяет ее направленность, т. е. определяет ее цели и задачи» [16].

Актёр обязан задумываться над тем, что толкает его персонажа на совершение именно этого действия в этих обстоятельствах. Но чтобы понять психологию персонажа, надо иметь навык распознавания мотивов, которыми руководствуются люди в своих выборах и поступках.

«...первой и главной задачей режиссёра является неустанное, каждодневное изучение жизни. – писал Товстоногов. – Надо знать все. Надо не только научиться видеть реальные факты, но и уметь сопоставлять их, открывать внутренние причины поступков людей» [3].

Актёр должен не только открывать эти внутренние причины и побудители. Он должен уметь отпечатывать в душе эти эмоциональные воспоминания, уметь «копить» их – для того, чтобы в нужный момент превратить эмоцию в действие:

«Надо выработать в себе привычку постоянно слушать и наблюдать. Я иногда ловлю себя на том, что слушаю, как два человека ругаются. Ведь они ругаются по-разному, потому что у них разные задачи, которые и определяют качественную разницу их действий. Эта привычка наблюдать и переводить язык эмоций на язык действий должна стать вашей второй натурой. Нужна большая тренированность, чтобы научиться легко переводить эмоциональное состояние в физические действия, чтобы за результативным увидеть действенную основу. Это можно и нужно в себе воспитывать. Законы, открытые Станиславским, каждый режиссер должен заново открывать для себя» [3].

Товстоногов рекомендует наблюдать людей в их повседневной жизни именно для того, чтобы понять их мотивацию. Но для того, чтобы распознавать мотивы, нужно иметь некоторое представление о психологии мотиваций. Здесь вам может помочь теория мотиваций, предложенная американским психологом Абрахамом Маслоу. Согласно этой теории, человеком движут следующие потребности.

Физиологические потребности:

- ◇ Голод, жажда.
- ◇ Сон.
- ◇ Сексуальное желание.
- ◇ Потребность в движении.
- ◇ Материнский инстинкт.
- ◇ Чувственные потребности: вкусовые ощущения, запахи, прикосновения и т. д.

Потребности безопасности:

- ◇ Потребность в безопасности.
- ◇ Потребность в стабильности.
- ◇ Потребность в защите.
- ◇ Потребность в свободе от страха, тревоги и хаоса.
- ◇ Потребность в структуре, порядке, законе, ограничениях.

Потребности принадлежности и любви:

- ◇ Потребность в любви и привязанности.
- ◇ Потребность в дружбе.
- ◇ Потребность в принятии (когда социальная группа принимает человека как часть себя: сюда входят родовые отношения, отношения на работе, в коллективе, группы по интересам; даже преступные группы).

Потребности признания:

- ◇ Потребность в признании.
- ◇ Потребность в высокой оценке.
- ◇ Потребность в достижении успеха.
- ◇ Потребность в репутации и престиже.

Потребности самоактуализации

Эта потребность заключается в том, что каждый человек стремится соответствовать своему назначению или призванию. К потребностям самоактуализации относятся:

- ◇ Потребность в творчестве.

◇ Потребность в самовыражении через воспитание детей, установление рекордов, изобретение чего-то нового.

◇ Потребность в любимой работе (основная цель которой – не приносить доход, а доставлять удовлетворение) тоже относится к потребностям самоактуализации.

Потребности познания и понимания:

◇ Потребность в учебе.

◇ Потребность в информации.

◇ Потребность в развлечениях.

◇ Любопытство.

◇ Потребность в истолковании и понимании.

◇ Потребность в достижении истины.

Эстетические потребности:

◇ Потребность в красоте (это понятие имеет самый широкий диапазон).

◇ Потребность в искусстве: музыке, живописи, литературе – на любом уровне.

На первый взгляд может показаться, что все это не имеет прямого отношения к актерской профессии. Однако любые поступки любых персонажей можно объяснить одной или несколькими потребностями, перечисленными выше. Потребности не только рождают мотивацию, но и способны изменить мироощущение персонажа. Маслоу пишет:

«В качестве еще одной специфической характеристики организма, подчиненного единственной потребности, можно назвать специфическое изменение личной философии будущего. Человеку, измученному голодом, раем покажется такое место, где можно до отвала наесться. Ему кажется, что если бы он мог не думать о хлебе насущном, то он был бы совершенно счастлив и не пожелал бы ничего другого. Саму жизнь он мыслит в терминах еды, все остальное, не имеющее отношения к предмету его вожделений, воспринимается им как несущественное, второстепенное. Он считает бессмыслицей такие вещи, как любовь, свобода, братство, уважение, его философия предельно проста и выражается присказкой: «Любовью сыт не будешь». О голодном нельзя сказать: «Не хлебом единым жив человек», потому что голодный человек живет именно хлебом и только хлебом». [17]

Все это абсолютно верно по отношению к такому персонажу, как Хлестаков. Когда он появляется во втором явлении второго действия пьесы «Ревизор», им движет именно голод:

Явление II

Осип и Хлестаков.

ХЛЕСТАКОВ. На, прими это. *(Отдает фуражку и тросточку)* А, опять валялся на кровати?

ОСИП. Да зачем же бы мне валяться? Не видал я разве кровати, что ли?

ХЛЕСТАКОВ. Врешь, валялся; видишь, вся склочена.

ОСИП. Да на что мне она? Не знаю я разве, что такое кровать? У меня есть ноги; я и постою. Зачем мне ваша кровать?

ХЛЕСТАКОВ *(ходит по комнате)*. Посмотри, там в картузе табаку нет?

ОСИП. Да где ж ему быть, табаку? Вы четвертого дня последнее выкурили.

ХЛЕСТАКОВ *(ходит и разнообразно сжимает свои губы; наконец говорит громким и решительным голосом)*. Послушай... эй, Осип!

ОСИП. Чего изволите?

ХЛЕСТАКОВ *(громким, но не столь решительным голосом)*. Ты ступай туда.

ОСИП. Куда?

ХЛЕСТАКОВ *(голосом вовсе не решительным и не громким, очень близким к просьбе)*. Вниз, в буфет... Там скажи... чтобы мне дали пообедать.

ОСИП. Да нет, я и ходить не хочу.

ХЛЕСТАКОВ. Как ты смеешь, дурак!

ОСИП. Да так; все равно, хоть и пойду, ничего из этого не будет. Хозяин сказал, что больше не даст обедать.

ХЛЕСТАКОВ. Как он смеет не дать? Вот еще вздор!

ОСИП. "Еще, говорит, и к городничему пойду; третью неделю барин денег не платит. Вы-де с барином, говорит, мошенники, и барин твой – плут. Мы-де, говорят, таких шерамыжников и подлецов видали".

ХЛЕСТАКОВ. А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне все это.

ОСИП. Говорит: "Этак всякий придет, обживется, задолжается, после и выгнать нельзя. Я, говорит, шутить не буду, я прямо с жалобой, чтоб на съезжую да в тюрьму".

ХЛЕСТАКОВ. Ну, ну, дурак, полно! Ступай, ступай скажи ему. Такое грубое животное!

ОСИП. Да лучше я самого хозяина позову к вам.

ХЛЕСТАКОВ. На что ж хозяина? Ты поди сам скажи.

ОСИП. Да, право, сударь...

ХЛЕСТАКОВ. Ну, ступай, черт с тобой! позови хозяина.

Осип уходит.

Явление III

ХЛЕСТАКОВ *один*. Ужасно как хочется есть! Так немножко прошелся, думал, не пройдет ли аппетит, – нет, черт возьми, не проходит. Да, если б в Пензе я не покутил, стало бы денег доехать домой. Пехотный капитан сильно поддел меня: штосы удивительно, бестия, срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел – и все обобрал. А при всем том страх хотелось бы с ним еще раз сразиться. Случай только не привел. Какой скверный городишко! В овошенных лавках ничего не дают в долг. Это уж просто подло. *(Насвистывает сначала из "Роберта", потом "Не шей ты мне матушка", а наконец ни се ни то.)* Никто не хочет идти.

Если актер, играющий Хлестакова, будет произносить свой текст в этом отрывке без учета потребностей своего персонажа, то роль просто не получится. Голод Хлестакова в первом акте пьесы как бы дает импульс всей роли. После завтрака в богоугодном заведении Земляники начинают раскрываться главные свойства Хлестакова – авантюризм, тщеславие, склонность к вранью, бахвальство. То есть, голод его растет, только этот голод уже

другого порядка, эмоционального. Хлестаков изголодался не только по еде, но и по человеческому вниманию и общественному признанию, которого у него никогда не было. «Утоление голода» – так можно назвать основную задачу роли.

Без знания потребностей и мотивов персонажа актер не сможет создать на сцене яркий и запоминающийся образ. Ключ к распознаванию мотивов – наблюдение за людьми в их обыденной деятельности.

Контрольные вопросы:

- * Что входит в понятие «побудительные причины деятельности»?**
- * Что такое мотивация?**
- * Какие потребности лежат в основе мотивации выборов и поступков человека?**

Приведите примеры этих потребностей.

Тренинговое задание № 1:

1. Прочитайте пьесу «Ревизор». Выберите небольшой отрывок, например, сцену из пятого действия, где Городничий и Анна Андреевна мечтают о будущем. Подумайте и запишите, какими потребностями мотивированы слова и поступки каждого персонажа.

Действие пятое, явление I

Городничий, Анна Андреевна и Марья Антоновна.

ГОРОДНИЧИЙ. Что, Анна Андреевна? а? Думала ли ты что-нибудь об этом? Экой богатый приз, канальство! Ну, признайся откровенно: тебе и во сне не виделось – просто из какой-нибудь городничихи и вдруг... фу ты, канальство!.. с каким дьяволом породнилась!

АННА АНДРЕЕВНА. Совсем нет; я давно это знала. Это тебе в диковинку, потому что ты простой человек, никогда не видел порядочных людей.

ГОРОДНИЧИЙ. Я сам, матушка, порядочный человек. Однако ж, право, как подумаешь, Анна Андреевна, какие мы с тобой теперь птицы сделали! а, Анна Андреевна? Высокого полета, черт побери! Постой же, теперь я задам перцу все этим охотникам подавать просьбы и доносы. Эй, кто там?

Входит квартальный.

А, это ты, Иван Карпович! Призови-ка сюда, брат, купцов! Вот я их, каналий! Так жаловаться на меня? Вишь ты, проклятый иудейский народ! Постойте ж, голубчики! Прежде я вас кормил до усов только, а теперь накормлю до бороды. Запиши всех, кто только ходил бить челом на меня, и вот этих больше всего писак, писак, которые закручивали им просьбы. Да объяви всем, чтоб знали: что вот, дескать, какую честь бог послал городничему, – что выдает дочь свою не то чтобы за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может всё сделать, всё, всё, всё! Всем объяви, чтобы все знали. Кричи во весь народ, валяй в колокола, черт возьми! Уж когда торжество, так торжество!

Квартальный уходит.

Так вот как, Анна Андреевна, а? Как же мы теперь, где будем жить? Здесь или в Питере?

АННА АНДРЕЕВНА. Натурально, в Петербурге. Как можно здесь оставаться!

ГОРОДНИЧИЙ. Ну, в Питере так в Питере; а оно хорошо бы и здесь. Что, ведь, я думаю, уже городничество тогда к черту, а, Анна Андреевна?

АННА АНДРЕЕВНА. Натурально, что за городничество!

ГОРОДНИЧИЙ. Ведь оно, как ты думаешь, Анна Андреевна, теперь можно большой чин зашибить, потому что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит, так поэтому может такое производство сделать, что со временем и в генералы влезешь. Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы?

АННА АНДРЕЕВНА. Еще бы! конечно, можно.

ГОРОДНИЧИЙ. А, черт возьми, славно быть генералом! Кавалерию повесят тебе через плечо. А какую кавалерию лучше, Анна Андреевна: красную или голубую?

АННА АНДРЕЕВНА. Уж конечно, голубую лучше.

ГОРОДНИЧИЙ. Э? вишь, чего захотела! хорошо и красную. Ведь почему хочется быть генералом? – потому что, случится, поедешь куда-нибудь – фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: “Лошадей!” И там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаеть где-нибудь у губернатора, а там – стой, городничий! Хе, хе, хе! *(Заливается и помирает со смеху.)* Вот что, канальство, заманчиво!

АННА АНДРЕЕВНА. Тебе все такое грубое нравится. Ты должен помнить, что жизнь нужно совсем переменить, что твои знакомые будут не то что какой-нибудь судья-собачник, с которым ты едешь травить зайцев, или Земляника; напротив, знакомые твои будут с самым тонким обращением: графы и все светские... Только я, право, боюсь за тебя: ты иногда вымолвишь такое словцо, какого в хорошем обществе никогда не услышишь.

ГОРОДНИЧИЙ. Что ж? ведь слово не вредит.

АННА АНДРЕЕВНА. Да хорошо, когда ты был городничим. А там ведь жизнь совсем другая.

ГОРОДНИЧИЙ. Да, там, говорят есть две рыбицы: ряпушка и корюшка, такие, что только слюнка потечет, как начнешь есть.

АННА АНДРЕЕВНА. Ему все бы только рыбки! Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно было только этак зажмурить глаза. *(Зажмуривает глаза и нюхает.)* Ах, как хорошо!

2. Возьмите еще пять пьес (классических или современных). Прочитайте их и выберите по одной сцене из каждой пьесы. Подумайте над мотивами персонажей, исходя из теории базовых потребностей. Запишите результаты в дневник.

Тренинговое задание № 2

Для выполнения этого задания вам понадобится около часа в день. Всего потребуется неделя: шесть дней тренинга и один день для анализа. (В дальнейшем эта схема будет повторяться для каждого тренингового задания).

Вам нужно будет посетить публичные места и в течение часа наблюдать за людьми и их поведением. Такими местами могут быть: кафе, библиотека, театр, школа, спортивный клуб, ипподром, стадион, общественный транспорт. Лучше всего посетить шесть разных мест: в этом случае вам удастся понаблюдать за людьми из разных социальных и возрастных слоев.

Выберите группу людей – два или три человека. Представьте, что вы – частный детектив. Постарайтесь, не привлекая к себе внимания, наблюдать за тем, как эти люди общаются между собой, что говорят, как смотрят друг на друга, как жестикулируют. Запоминайте все, что сможете запомнить.

Дома запишите свои наблюдения. Сначала опишите внешность и характер каждого человека:

- ◇ пол,
- ◇ возраст,
- ◇ национальность,
- ◇ рост,
- ◇ цвет кожи (не только по этнической принадлежности, нужно писать: смуглый, бледный, румяный),
- ◇ цвет глаз,
- ◇ цвет волос,
- ◇ тип прически,
- ◇ черты лица: овал лица, расположение скул, подбородка; форма носа, губ, разрез глаз, расположение и густота бровей,
- ◇ осанка (сутулая, прямая), манера держать спину,
- ◇ кисти рук (грубые, тонкие),
- ◇ одежда: верхняя (пальто, куртка, шуба), что под ней (если есть возможность разглядеть). Длина брюк, юбок, цвета, фактуры ткани, есть ли стиль в одежде; безвкусица, эклектика. Дорогая или дешевая одежда на человеке? Новая или старая? Опрятная или неряшливая?

Уже одно описание внешности позволит вам немало узнать о человеке. Далее продолжайте отвечать на следующие вопросы:

- ◇ Что делал каждый из участников группы?
- ◇ Как располагались люди по отношению друг к другу?
- ◇ Кто стоял, кто сидел?
- ◇ Опишите позы, в которых находились люди.
- ◇ Что они делали?
- ◇ Опишите движения, жестикуляцию.
- ◇ О чем они разговаривали?
- ◇ Как они разговаривали:
 - Дружески
 - Сухо, безучастно
 - эмоционально, горячо
 - спорили
 - ругались

- ◇ Кто доминировал в группе?
- ◇ Чувствовалась ли внутренняя борьба за лидерство?
- ◇ Кто наступал, а кто шел на уступки?
- ◇ Кем, по вашему мнению, приходится эти люди друг другу?
- ◇ В каких они отношениях?

Охарактеризуйте каждого человека. Какой он: темпераментный, холодный, решительный или трусливый, любящий или ненавидящий, добросердечный или жесткий? Как вы думаете, в каких условиях он живет? Где работает или учится?

Постарайтесь определить их базовые потребности и мотивы.

Перечитайте свои записи. Восстановите в памяти обстоятельства и лица людей. Допишите то, что было упущено при первом воспоминании.

На седьмой день перечитайте все наблюдения за неделю. Изменилось ли качество наблюдений? Стали ли они подробнее, глубже? Запишите результаты.

Глава вторая

Круги обстоятельств. Тренинг обстоятельств

Актера должны интересовать не только душевные мотивы, но и все круги обстоятельств, в которых находится человек или персонаж. Обстоятельства – мощный фактор, влияющий на выборы и поступки человека. Бывают обстоятельства малого, среднего и большого круга.

Малый круг обстоятельств – те условия, та ситуация, в которой человек находится в данный момент. Например: январь, мороз, остановка трамвая, трамвая долго нет, человек мерзнет и, потеряв надежду дождаться трамвая, пытается поймать такси.

Обстоятельства среднего круга – его пол, возраст, семья, окружение, работа, социальный статус.

Обстоятельства большого круга – город, страна, политическая ситуация в стране и мире.

Как уже было сказано, одно и то же действие может быть совершено под влиянием разных мотивов. Мотивы же зависят от сочетания всех этих кругов. Одно дело – человек, который проголодался, потому что со времени завтрака прошло много времени; и совсем другое – голодный человек во время блокады Ленинграда. Режиссер не имеет права упускать ни один из кругов обстоятельств.

«Надо глубже всматриваться в душевный мир окружающих нас людей, подмечать первые побегии нового, постигать сложные законы борьбы нового со старым, сложные связи огромных исторических событий с индивидуальной судьбой человека. Политика и экономика, эстетика и социология так тесно переплетены между собой, что просто невозможно представить себе современного режиссера несведущим в любом из этих вопросов» [3].

Актерское мастерство должно рождаться не на театральных подмостках, а в гуще самой жизни. Но жизнь меняется постоянно. Актер обязан отслеживать эти изменения. Он просто не имеет права «парить в небесах» и не замечать того, что происходит вокруг него. Иначе его способ игры будет архаичным, отсталым, неактуальным.

«На мой взгляд, есть лишь некоторые признаки, делающие на данном этапе развития театра искусство актера современным или несовременным. Я не претендую на теоретическое обоснование этих свойств современного способа игры. То, о чем я буду говорить, – мои наблюдения, которые могут быть субъективными и не исчерпывают всей сложности проблемы. Я не могу сказать, что в обнаружении признаков нового, современного стиля у меня есть своя методология. Я определил для себя лишь некоторые из этих новых признаков, вероятно, другие режиссеры найдут нечто большее, и наши коллективные усилия приведут к тому, что на основе учения Станиславского мы сможем определить наиболее существенные свойства актерского искусства, делающие его на данном этапе действенным и боевым» [4].

Признаки, о которых говорит Товстоногов, не что иное, как изменения, происходящие в стране и мире. Для актера и режиссера поговорка «старо как мир» абсурдна. Каждый день режиссер имеет дело с новым, уже изменившимся миром. Этот мир имеет свой взгляд, свои оценки, свое мнение, свою правду.

«Все эти признаки возникли не случайно: новое в искусстве рождается от новых требований зрительного зала. Новое в понимании правды есть, прежде всего, новый зритель. Архаика, несовременность нашего искусства проистекают от недоверия к ... зрителю, к его возросшему интеллекту, к его миропониманию, к его эстетическим запросам... Мы чаще ориентируемся на среднеобывательский уровень зрительного зала, в то время как грандиозные события, которые произошли в нашей жизни, – открытия науки и техники, все то, что дал нашему человеку XX век, – преобразили зрителей, и сегодня... люди требуют более тонкого, более совершенного, более точного изображения жизни человека. Этого зрителя мы недооцениваем»[3].

Эти слова, сказанные треть века назад, и сегодня не теряют своей актуальности. К сожалению, большинство современных режиссеров воспринимают «более точное изображение жизни» упрощенно, механически – как более точное изображение технического прогресса. Внутренний мир человека отходит на задний план; и человек выступает как функция, обслуживающая данное время и данные обстоятельства.

Есть три круга обстоятельств – большой, средний и малый. Большому соответствует сверхзадача, среднему – сквозное действие, малому – физическое поведение, тот импульс, который непосредственно двигает конкретное событие. Круги эти существуют как процесс жизни, где все они сливаются. Большой круг нужен для того, чтобы через средний решить, что происходит в малом. А у зрителя протекает обратный процесс – через малый он проникает в средний и большой.

Неумелый режиссер сосредоточен чаще всего на среднем круге – он иллюстрирует предлагаемые обстоятельства пьесы, не умея, с одной стороны, найти точное, единственное физическое действие, а с другой – каждое свое решение проверять сверхзадачей. Отсюда и возникает необязательность того или иного приема – можно так, а можно и иначе. У опытного профессионального режиссера подробность отображена из множества других, неумелый хватается за первое, что пришло в голову. Он еще не научился безжалостно отсекай лишнее, поэтому в его спектакле бывает много случайного. [5]

Обстоятельства большого круга

В большой круг входят обстоятельства времени и пространства, общие для широкого круга людей. Исторический период, в котором живет и действует человек или персонаж, является обстоятельством времени большого круга. Страна проживания (или даже целый континент) – обстоятельством места. В качестве примера возьмем пьесу «Горе от ума». Рассмотрим обстоятельства большого круга. Нам известно, что пьеса писалась восемь лет – с 1816 по 1824. Что это за время, какие люди жили тогда?

Самое начало XIX века. Только что отшумела эпоха дворцовых переворотов. Закончилась отечественная война 1812 года и общеевропейская война против Наполеона. Россия выступила в роли освободителя Европы. Естественно, что в это время в России особенно сильны патриотические настроения. Другое дело, что понятия о патриотизме у каждого разные. Существует легенда, что Грибоедов задумал свою пьесу, обидевшись на высшее российское общество. Вернувшись из-за границы, он попал на один из светских вечеров, где его неприятно поразило то, с каким почтением и даже заискиванием высший свет России относится к иностранцам. В центре внимания тем вечером оказался один разговорчивый француз – что очень не понравилось Грибоедову. Он едко высмеял и самого француза, и тех, кто его слушал. Грибоедова объявили сумасшедшим – слух этот пронесся по всему Петербургу. В отместку обществу Грибоедов якобы и задумал эту комедию.

Вряд ли такой блестящий ум мог восемь лет помнить обиду и лелеять план мести. Но нельзя спорить с тем, что ситуация эта очень схожа с началом пьесы: Чацкий приезжает в Москву из-за границы и сразу же попадает в высший свет Москвы. Он ожидает признания, но встречает полное непонимание; в финале пьесы его так же, как и Грибоедова, объявляют сумасшедшим.

Что же происходит на самом деле? Оставив на время в стороне пьесу, рассмотрим случай, происшедший с Грибоедовым, в свете обстоятельств большого, среднего и малого кругов.

Итак, по приезде в Россию Грибоедову кажется, что высший свет раболепствует перед всем иностранным, но означает ли это, что так и есть на самом деле? Можно ли назвать раболепством повышенное внимание к разговорчивому французу? Быть может, подобное отношение было вызвано не раболепием, а совершенно противоположными чувствами? Не было ли здесь скрытого покровительства, жалости, сочувствия? Все-таки француз – представитель страны, которая проиграла в войне. А принимают его победители. И их естественное чувство по отношению к нему – снисхождение, а никак не заискивание. Сочувствие к побежденным врагам – типично русская черта (достаточно вспомнить отношение русских людей к пленным немцам во времена Великой Отечественной Войны). Какое недоумение у петербургской публики должна была вызвать речь Грибоедова! Никто и представить себе не мог, что победитель может так презрительно относиться к побежденному, да еще открыто это заявлять. Это можно объяснить только помрачением рассудка, что и было сделано.

Обстоятельства среднего и малого кругов

Петербургская публика находилась под влиянием большого круга обстоятельств, в то время как сам Грибоедов действовал в рамках среднего и малого кругов. Средний круг в этом случае – само петербургское общество и статус Грибоедова в нем. В те годы Александр Сергеевич только начинал служить в Коллегии Иностранных Дел и вернулся из одной из первых своих заграничных командировок. Как дипломат, он мог рассчитывать на повышенный интерес петербургского общества к своей персоне. И это правильно и естественно: человек, приехавший из-за границы, проникнут «заграничным духом», от него можно услышать последние новости, узнать, какими настроениями живет высшее европейское общество; да и просто – спросить, какова новейшая европейская мода. Грибоедов, вероятно, был готов к таким расспросам, и уже подготовил подробный рассказ обо всем, что творится за границей... Предвкушая великолепный вечер, он едет на прием, и со своими ожиданиями среднего круга попадает в малый круг обстоятельств. Очутившись в нем, он выясняет, что его «заграничный дух» здесь, в общем-то, никому не интересен, так как здесь уже царит заграница – в лице француза. И этот француз рассказывает точь-в-точь о том же самом, о чем намеревался говорить сам Грибоедов. Какое разочарование! Какая обида! Но как сложно признаться в том, что этой обидой движет обычная человеческая ревность... И Грибоедов бросает в лицо обществу хлесткие, несправедливые обвинения. Тому самому обществу, которое в благородном порыве окружило француза добротой и сочувствием! Результат – непонимание и отчуждение.

Теперь вернемся к самой пьесе. Главный герой – Чацкий – современник самого Грибоедова. Из текста пьесы нам ясно, что судьба этого персонажа чем-то похожа на судьбу самого автора; он тоже бывает за границей, и как-то связан с министерством (возможно, что именно с Коллегией Иностранных дел). Обстоятельства большого круга в этой пьесе совпадают с реальными, о которых мы говорили выше. Но обстоятельства среднего круга несколько иные: здесь уже действует не петербургское, а московское общество. Выражение «фамусовская Москва», уже ставшее хрестоматийным, и есть обстоятельства среднего круга. О том, что такое эта «фамусовская Москва», написано немало; мы повторяться не будем. Можно лишь добавить, что при всех неприглядных сторонах московского общества тех дней, оно состояло из тех самых людей, которые предпочли сжечь Москву, но не сдать ее Наполеону. События 1812 года еще живы в их памяти. Это общество сплочено не только духом традиционализма и консерватизма – оно сплочено борьбой против серьезного и сильного врага. Вот почему Чацкий не находит ни капли сочувствия. Он здесь действительно чужеродный элемент, он обречен на изгнание.

В обстоятельства малого круга входят те, которые заставляют Чацкого действовать здесь и сейчас. Вот у Софьи в спальне Молчалин музицирует вместе с Софьей; вот горничная Лиза подводит часы, вот Чацкий разговаривает с Молчалиным. Но малый круг никогда не выстраивается сам по себе, он всегда создается под влиянием большого и среднего кругов.

Например, знаменитую сцену под балконом из «Ромео и Джульетты» невозможно сыграть, если не учитывать – 1) обстоятельство большого круга – давнюю войну семейств Монтекки и Капулетти; 2) обстоятельства среднего круга – что до Джульетты Ромео был влюблен в Розалинду. Обстоятельства разных кругов пересекаются, наслаиваются, взаимодействуют друг с другом.

Изменение хотя бы одного круга обстоятельств ведет к изменению действия. Изменив всего лишь один круг, мы можем получить совершенно другую пьесу, с другой идеей и развязкой. О том, как это происходит, пишет А.М. Поламишев:

Обратимся к Чехову.

«ДЯДЯ ВАНЯ».

Какое из обстоятельств является решающим для Ивана Петровича Войницкого, стреляющего в профессора Серебрякова? Обусловлен ли поступок Войницкого тем, что он окончательно убедился, как глупо прожил жизнь, и что виной всему – Серебряков? Или тем, что Елена Андреевна предпочла ему, Войницкому, Астрова? А может быть, предложение Серебрякова о продаже имения, этот последний по времени происшествий факт стал причиной выстрела? Иван Петрович Войницкий в течение всего лета добивался любви Елены Андреевны. Наступил сентябрь. В ответ на очередное объяснение в любви Войницкий получает от Елены Андреевны:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Оставьте меня в покое! Как это жестоко! (*Хочет уйти.*)

ВОЙНИЦКИЙ (*не пускает ее*). Ну, ну, моя радость, простите... Извиняюсь. (*Целует руку.*) Мир.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. У ангела не хватило бы терпения, согласитесь.

ВОЙНИЦКИЙ. В знак мира и согласия я принесу сейчас букет роз; еще утром для вас приготовил... Осенние розы – прелестные, грустные розы... (*уходит*).

Возвращаясь, Войницкий застаёт Елену Андреевну в объятиях Астрова. Затем появляется Серебряков и сообщает свой план продажи имения. Войницкий обвиняет Серебрякова в том, что тот искалечил ему жизнь, и затем, несколько позже, пытается убить профессора выстрелом из пистолета. Самый последний по времени факт – это предложение Серебрякова продать имение. Вправе ли мы считать, что именно этот факт явился решающим для поступка Войницкого? А что, если бы перед тем, как пришел Серебряков, Елена Андреевна наконец ответила бы на любовь Войницкого? И не дядя Ваня, а вошедший Астров увидел бы Елену Андреевну в объятиях у Войницкого? Пусть затем все было бы точно так же, как в пьесе, т. е. Серебряков предложил бы продать имение. Можем ли мы с уверенностью сказать, что за этим последовал бы выстрел счастливого дяди Вани? Очевидно, нет. [18]

Обстоятельства большого, малого и среднего кругов являются той силой, которая создает событийный ряд пьесы. Но об этом речь пойдет в следующей главе.

Контрольные вопросы:

- * **Что такое круги обстоятельств?**
- * **Как они влияют на поведение персонажей?**
- * **Охарактеризуйте большой, малый и средний круги обстоятельств.**
- * **Придумайте небольшую сцену (или вспомните случай из жизни), и опишите все круги обстоятельств, которые заставляют людей совершать те или иные поступки.**

Тренинговое задание № 3

Внимательно прочитайте следующий отрывок из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Проанализируйте все круги обстоятельств, в которых действуют все персонажи. Как изменилось бы поведение всех действующих лиц, если бы круги обстоятельств были иными? (например, если бы это было не раннее утро, а поздний вечер; если бы Софья и Молчалин находились а) в спальне у Софьи, б) в гостиной; если бы Молчалин не был безродным бедняком и т. д.).

Грибоедов.

ГОРЕ ОТ УМА.

Действие 1. Явление 4.

София, Лиза, Молчалин, Фамусов.

ФАМУСОВ.

Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

МОЛЧАЛИН.

Я-с.

ФАМУСОВ.

Зачем же здесь? и в этот час?

И Софья!.. Здравствуй, Софья, что ты

Так рано поднялась! а? для какой заботы?

И как вас Бог не в пору вместе свел?

СОФИЯ.

Он только что теперь вошел.

МОЛЧАЛИН.

Сейчас с прогулки.

ФАМУСОВ.

Друг. Нельзя ли для прогулок

Подальше выбрать закоулок?

А ты, сударыня, чуть из постели прыг,

С мужчиной! с молодым! – Заняты для девицы!

Всю ночь читает небылицы,

И вот плоды от этих книг!

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,

Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:

Губители карманов и сердец!

Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!..

СОФИЯ.

Позвольте, батюшка, кружится голова;
Я от испуги дух перевозжу едва;
Изволили вбежать вы так проворно,
Смешалась я...

ФАМУСОВ.

Благодарю покорно,
Я скоро к ним вбежал!
Я помешал! я испугал!
Я, Софья Павловна, расстроен сам, день целый
Нет отдыха, мечусь как словно угорелый.
По должности, по службе хлопотня,
Тот пристаёт, другой, всем дело до меня!
Но ждал ли новых я хлопот? чтоб был обманут...

СОФИЯ.

Кем, батюшка?

ФАМУСОВ.

Вот попрекать мне станут,
Что без толку всегда журю.
Не плачь, я дело говорю:
Уж об твоём ли не радели
Об воспитаньи! с колыбели!
Мать умерла: умел я принанять
В мадам Розье вторую мать.
Старушку-золото в надзор к тебе приставил:
Умна была, нрав тихий, редких правил.
Одно не к чести служит ей:
За лишних в год пятьсот рублей
Сманить себя другими допустила.
Да не в мадаме сила.
Не надобно иного образца,
Когда в глазах пример отца.
Смотри ты на меня: не хвастаю сложенъём;
Однако бодр и свеж, и дожил до седин,
Свободен, вдов, себе я господин...
Монашеским известен поведеньем!..

ЛИЗА.

Осмелюсь я, сударь...

ФАМУСОВ.

Молчать!

Ужасный век! Не знаешь, что начать!
Все умудрились не по летам.
А пуще дочери, да сами добряки.
Дались нам эти языки!
Берем же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему —
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.
Ты, посетитель, что? ты здесь, сударь, к чему?
Безродного пригрел и ввел в мое семейство,
Дал чин асессора и взял в секретари;
В Москву переведен через мое содействие;
И будь не я, коптел бы ты в Твери.

СОФИЯ.
Я гнева вашего никак не растолкую.
Он в доме здесь живет, великая напасть!
Шел в комнату, попал в другую.

ФАМУСОВ.
Попал или хотел попасть?
Да вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно.

СОФИЯ.
Вот в чем, однако, случай весь:
Как давиче вы с Лизой были здесь,
Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
И бросилась сюда я со всех ног...

ФАМУСОВ.
Пожалуй, на меня всю суматоху сложит.
Не в пору голос мой наделал им тревог!

СОФИЯ.
По смутном сне безделица тревожит;
Сказать вам сон: поймете вы тогда.

ФАМУСОВ.
Что за история?

СОФИЯ.
Вам рассказать?

ФАМУСОВ.
Ну да. *(Садится.)*

СОФИЯ.
Позвольте... видите ль... сначала
Цветистый луг; и я искала

Траву
Какую-то, не вспомню наяву.
Вдруг милый человек, один из тех, кого мы
Увидим – будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,
Но робок... Знаете, кто в бедности рожден...

ФАМУСОВ.

Ах! матушка, не довершай удара!
Кто беден, тот тебе не пара.

СОФИЯ.

Потом пропало все: луга и небеса. —
Мы в темной комнате. Для довершенья чуда
Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери,
Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.
Он будто мне дороже всех сокровищ,
Хочу к нему – вы тащите с собой:
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!
Он вслед кричит!... —
Проснулась. – Кто-то говорит, —
Ваш голос был; что, думаю, так рано?
Бегу сюда – и вас обоих нахожу.

ФАМУСОВ.

Да, дурен сон, как погляжу.
Тут все есть, коли нет обмана:
И черти и любовь, и страхи и цветы.
Ну, сударь мой, а ты?

МОЛЧАЛИН.

Я слышал голос ваш.

ФАМУСОВ.

Забавно.
Дался им голос мой, и как себе исправно
Всем слышится, и всех сзывает до зари!
На голос мой спешил, за чем же? – говори.

МОЛЧАЛИН.

С бумагами-с.

ФАМУСОВ.

Да! их не доставало.
Помилуйте, что это вдруг припало
Усердье к письменным делам!

(Встает.)

Ну, Сонюшка, тебе покой я дам:
Бывают странны сны, а наяву страннее;
Искала ты себе травы,
На друга набрела скорее;
Повыкинь вздор из головы;
Где чудеса, там мало складу. —
Поди-ка, ляг, усни опять.

(Молчалину)

Идем бумаги разбирать.

МОЛЧАЛИН.

Я только нес их для доклада,
Что в ход нельзя пустить без справок, без иных,
Противуречья есть, и многое не дельно.

ФАМУСОВ.

Боюсь, сударь, я одного смертельно,
Чтоб множество не накопились их;
Дай волю вам, оно бы и засело;
А у меня, что дело, что не дело,
Обычай мой такой:
Подписано, так с плеч долой.

(Уходит с Молчалиным, в дверях пропускает его вперед.)

Тренинговое задание № 4

Продолжайте свои наблюдения за группами людей. На этот раз выберите группу своих знакомых, с которыми вы видите каждый день. Определите все круги обстоятельств, под влиянием которых находятся эти люди. Исходя из сочетания всех кругов обстоятельств, проанализируйте слова и поступки этих людей. Как обычно, эта работа должна проводиться ежедневно, в течение шести дней. В седьмой день перечитайте свои записи. Запишите выводы.

Глава третья

Метод действенного анализа и система Станиславского. Событийный ряд пьесы. Тренинг событий

Определение всех кругов обстоятельств и их анализ – первый этап работы по методу действенного анализа. Впервые этот метод был предложен К. С. Станиславским; на его основе, собственно, и построена знаменитая «система Станиславского». В дальнейшем метод действенного анализа развивался и подробно разрабатывался последователями великого реформатора сцены. Георгий Александрович Товстоногов был горячим поклонником Станиславского и сам себя считал его учеником. О методе Станиславского он писал:

Метод действенного анализа представляется мне самым совершенным на сегодняшний день приемом работы с актером, венцом многолетних поисков Станиславского в области методологии.

Мне посчастливилось несколько раз встретиться с самим Константином Сергеевичем, но в основном я воспринимал и постигал существо метода отраженно, через учеников и последователей Станиславского, которые были моими учителями, а также в процессе собственной практики. Мое понимание метода во многом индивидуально, субъективно и ни для кого не обязательно. Я прошу воспринимать сказанное мною не как некое объективное изложение учения Станиславского, а как сумму выводов, к которым я пришел в результате моей практической работы.

В чем, с моей точки зрения, заключается существо метода действенного анализа?

Богатство «жизни человеческого духа», весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли, в конечном счете, оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений. И это является не упрощением, а, напротив, единственным выражением того огромного, глубокого, всеобъемлющего понятия, каким является человек.

К этому простейшему выводу Станиславский пришел не сразу.

Разработанная им теория актерского творчества углублялась, совершенствовалась и видоизменялась в прямом взаимодействии с практикой. Система в ее первоначальном виде и последние, высказанные незадолго до смерти, мысли Станиславского могут при поверхностном ознакомлении с ними показаться даже противоречащими друг другу. На самом же деле эволюция взглядов создателя системы только подтверждает его последовательность.

Сначала Станиславский считал ведущей в творческом процессе мысль. Так, на первом этапе поисков возникла проблема подтекста, немного позднее – внутреннего монолога, когда раскрытие человеческого характера шло преимущественно через интеллект.

С самого начал Станиславский отверг эмоцию, чувство как возбудитель актерского существования в процессе создания образа. Это положение осталось неизменным до последнего времени. Эмоция, чувство

– производное. Если актер пытается апеллировать к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, ибо апелляция к бессознательному в процессе работы вызывает только банальное, тривиальное изображение любого чувства.

И долго казалось, что весь секрет в том, чтобы апеллировать к мысли, которая должна вызывать нужные эмоции. В известной мере это правильно, а потому закон «от сознательного к подсознательному» остался в силе до нынешнего дня.

Но тем не менее это не было тем единственным, точным секретом, который до конца раскрывал проблему.

Следующим этапом на пути творческих поисков был волевой посыл, «хотение», которое вызывает необходимые эмоции, приводит к нужным результатам. Долгое время именно это положение лежало в основе метода. Это была пора «задач», сквозного действия, всего того, что само по себе тоже осталось в силе на сегодняшний день.

Учение Станиславского произвело революцию в театральном искусстве. Вместо старого, «кустарного» способа работы над ролью, когда все отдавалось на волю интуиции и вдохновения и только гениальные одиночки вырабатывали определенную индивидуальную систему, которой, кроме них, пользовались, может быть, только их немногие ученики, Станиславский ввел творческий процесс в русло стройной системы, сформулировав законы, которым подчиняется актерское искусство. Начав работу с периода застольных репетиций, с тщательного анализа образов и идей будущего спектакля, Станиславский поднял общую культуру театра и актера на большую высоту.

Но когда новая система работы получила признание и начала завоевывать все большее число сторонников и последователей, беспокойный и вечно ищущий ум Станиславского обнаружил в ней опасности, которые могли привести впоследствии к серьезным потерям в области актерского искусства. Прежде всего он увидел опасность творческой пассивности актера, который все больше уступал свою активную позицию в процессе поисков режиссеру.

Вторая опасность заключалась в односторонности, в однобокости развития самого актера – в период аналитической работы за столом работал его мозг, а его физический аппарат оставался безучастным. В результате актер обретал способность рассуждать по поводу образа, анализировать драматургический материал, но не действовать.

Отсутствие в творческом процессе возможности для гармонического развития всего актерского аппарата настолько обеспокоило Станиславского, что он начал пересмотр всей своей системы и незадолго до смерти пришел к созданию нового метода, получившего позднее название метода действенного анализа.

Станиславский пришел к выводу, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене может вызвать и мысль, и волевой посыл, и в конечном счете ту эмоцию, чувство, ради которого и существует театр. Была найдена наконец изначальная отправная точка в процессе, который безошибочно ведет актера «от сознательного к подсознательному».

Система Станиславского – самая реалистическая система в творчестве, потому что она строится по законам самой жизни, где существует

нерасторжимое единство физического и психического, где самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий [3].

Сущность метода действенного анализа заключается в том, чтобы найти в самой пьесе точный событийный ряд. Режиссер вместе с коллективом должен попробовать разбить пьесу на цепь событий, начиная с наиболее крупных и докапываясь до самых малых, найти, что называется, молекулу сценического действия, дальше которой действие не дробится.

Построив цепочку событий, надо обнаружить в них ту последовательную цепь конфликтов, из которых возникает уже вычерченное, точно построенное действие. Причем обнаружить точный конфликт, который изнутри раскрывает авторский текст, не так-то просто. Должен быть найден не конфликт вообще, а тот единственный конфликт, который в результате и вскроет логику, заложенную в авторском тексте.

Это требует от режиссера воспитанного чувства жизненной логики, способности к раскрытию человеческой психологии через действие. Режиссер должен обладать абсолютным чувством правды, без которого самые правильные предпосылки ничего не стоят.

Если мы правильно определили событийный ряд пьесы, если этот процесс пошел верно и органично и цепь конфликтов выстроена, то далее начинаются поиски конкретного действия в столкновении двух, трех или десяти партнеров. Как минимум их должно быть два – без них не может происходить действие, развиваться конфликт. (Вопрос о монологе должен рассматриваться отдельно, как об особом виде сценического действия.)

Начинаются поиски действия через активное столкновение в конфликте. Можно делать это на авторском тексте, можно на первых порах на приблизительном, но сам конфликт обязательно должен быть, так сказать, «единственным». Если действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить конфликт пьесы к себе, сделать его уловимым, ощутимым. Важно только понять: этюд не самоцель. Если он не нужен, не стоит искусственно всякий раз прибегать к нему. Цель заключается в том, чтобы обнаружить конфликт, добиться точности «столкновения» исполнителей, разрешить конфликт здесь же, на сцене.

Если цепочка событий, которая является канвой всего действия, выстроена верно, то метод действенного анализа обеспечит логику и правду поведения актера. Это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию актера. [10].

Метод действенного анализа и его составляющие

Метод действенного анализа по Станиславскому состоит из следующих элементов:

- ◇ Анализ предлагаемых обстоятельств.
- ◇ Анализ событий.
- ◇ Оценка фактов.
- ◇ Определение сверхзадачи.
- ◇ Определение сквозного действия.
- ◇ Выстраивание линии роли.
- ◇ Этюдные репетиции.
- ◇ Построение второго плана.
- ◇ Внутренний монолог.
- ◇ Видение.
- ◇ Характерность.
- ◇ Слово.
- ◇ Творческая атмосфера.

Для Товстоногова метод действенного анализа заключался в следующем:

- 1) Найти ведущее, главное предполагаемое обстоятельство, которое определяет существо куска;
- 2) за эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное, реальное действие;
- 3) помнить, что действие строится на столкновении людей, но конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения;
- 4) стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска.

В каждой пьесе, у каждого автора, в каждом куске есть своя сложность. И выявить эту конкретную сложность не всегда легко. Это требует определенных практических навыков, вот почему я говорил вам о постоянном тренаже своего мышления. Здесь дело не в том, чтобы изобрести новое, а в том, чтобы приложить свои знания к конкретному материалу. Ведь нет нужды ставить на шахматную доску новую фигуру, как в музыке – прибавлять к музыкальной гамме еще одну ноту. Новизна не в этом. Театр тоже имеет свои семь нот – и миллион комбинаций. Важно найти ту единственную комбинацию, которая необходима для данного конкретного случая [5].

Для Станиславского м.д.а. был, прежде всего, репетиционным методом. Однако дальнейшие поиски других режиссеров показали, что без интеллектуального тренинга м.д.а. будет неполным. Товстоногов и вовсе считал, что перед «разведкой действием» – то есть, этюдами и непосредственно самим репетиционным периодом – непременно должен быть интеллектуальный и эмоциональный анализ роли.

Некоторые режиссеры считают, что сначала должна происходить «разведка действием», а потом, на каком-то этапе работы, образ должен набирать эмоции. Это неверно.

Смысл метода действенного анализа в том и состоит, что поиски действия вызывают нужные эмоции. Нельзя делить этот процесс на этапы.

Нужно столкнуть людей в реальной дуэли конфликта, и это должно начинаться с самых первых репетиций.

Предположим, идет первая репетиция. Н. стоит у окна, М. пишет дневник. Как будто ничего не происходит, но уже здесь начинается конфликт, и в первом диалоге нужно его обнаружить, вскрыть, довести до своего крайнего выражения. Именно здесь реализуются задачи, но в этой реализации действия все должно быть доведено до максимума сразу, и никакого специального перехода к эмоциям быть не может.

Процесс перехода в предлагаемых обстоятельствах от себя к другому человеку и есть накопление будущего образа во всех его проявлениях. Сразу этот переход все равно не получится, но стремиться к нужной силе конфликтов, а стало быть и чувств, необходимо с первой же репетиции. Для того чтобы происходило накопление и переход к образу, должна быть предельная активность психофизического существования актера – только оно может возбудить этот процесс, который идет параллельно всем поискам.

Если актер, действуя по логике Отелло, приходит к тому, что не может не задушить любимую женщину, значит, в нем возникают черты, которых лично в нем нет, но которые есть у Отелло. Актер существует в несвойственных ему обстоятельствах, и из него постепенно как бы «вылезает» Отелло. Это бессознательный процесс, ради которого и существует метод действенного анализа. Он помогает вызвать в актере этот процесс, и актер постепенно приобретает способность говорить и думать, как Отелло, до конца еще не зная человека, в шкуру которого влез через цепочку непрерывных действий. Эмоции могут возникать с первых же репетиций, если они вызваны верным действием. Если точно идти по действию, то и эмоции возникают автоматически, бессознательно. Если же они вообще не возникают, стало быть, неверен сам процесс: ведь в конечном счете самое важное – прийти к нужной эмоции.

Читая пьесу за столом, разбираясь в логике происходящего и обусловив для себя природу конфликта, нужно добиваться, чтобы в действии все доводилось до предела, до максимума. Постепенно и параллельно с этим процессом подспудно придут в движение жернова подсознания. Оба процесса, повторяю, должны протекать параллельно и одновременно, и отделять процесс действенного поиска от накопления эмоций нельзя. [1]

Определение событийного ряда

На первый взгляд может показаться, что определение событийного ряда пьесы – задача бессмысленная, своего рода «масло масляное», ведь пьеса и состоит из ряда действий и событий. Но это так лишь только на первый взгляд. Выявить события в пьесе, выстроить их по рангу – задача вовсе не простая.

И. Малочевская в своей книге «Режиссерская школа Товстоногова» относит неумение определить событийный ряд пьесы к числу наиболее серьезных режиссерских ошибок:

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

- Цепь верно отобранных событий – вот путь к постановочному решению, а дальше – власть воображения режиссера.
- Когда в событиях провал, невнятица, а пролог, к примеру, равный по времени всему представлению, подробнейшим образом, любовно разработан, – это указывает на изначально ложную попытку режиссера». [10]

Для того чтобы верно определить событийный ряд, нужно, прежде всего, выяснить, что понимается под словом «событие». В словаре С. И. Ожегова читаем: «Событие – то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни». У Даля это понятие немного расширено: «Событие – событность кого с кем, чего с чем, пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность, по времени, современность».

Итак, событие – это не просто факт, но целая цепочка фактов, связанных друг с другом и влияющих на жизнь и поведение людей. Именно степень влияния и позволяет нам оценить что-то свершившееся как событие. В нашей жизни происходит многое; мимо нас проходит множество фактов. Одни факты, действительно, проходят мимо – мы их даже не замечаем. Другие факты заставляют нас задуматься, под влиянием третьих мы действуем, а четвертые побуждают нас менять свои решения и действия. Третий и четвертый вид фактов в совокупности и образуют событие. Оценивая факты нашей собственной жизни, мы можем с уверенностью сказать: это было событием, а то – событием не стало. Однако что касается чужой жизни, и, в особенности, жизни выдуманного персонажа, то здесь оценка событий часто происходит неверно.

Событие отличается от всех остальных фактов тем, что оно меняет отношение персонажей к жизни и заставляет их действовать иначе, чем это было бы в том случае, если бы событие не произошло. Событие всегда значимо. Но в пьесе может быть множество значимых фактов. Обратимся к классике. С чего начинается «Гамлет»? С двух очень значимых фактов: смерть короля – отца Гамлета, и женитьба его дяди на королеве-матери. Но можно ли утверждать, что эти два факта являются событиями, определяющими дальнейшие действия персонажей? – нет. Объясним, почему. Да, мать Гамлета вышла замуж за другого из-за того, что ее муж умер. Но все это – данность, а не действия. Свадьба состоялась не на наших глазах, а до начала пьесы. Единственным действием, на которое повлияли эти два факта, можно назвать страдания Гамлета. Но его страдания вполне понятны: горе утраты, скорый брак матери – все это подавляет его. Однако действовать решительно заставляет его отнюдь не это. Итак, два факта, с которых начинается «Гамлет», не есть события.

А что же можно определить как событие? Явление Гамлету Тени отца и разговор с нею. Вот – событие, с которого, собственно, и начинается действие пьесы, и именно оно дает импульс для рождения всех последующих событий.

Бытует ошибочное мнение, что вся эта теоретическая работа целиком и полностью лежит на режиссере. Товстоногов, однако, считал, что определение событийного ряда должно происходить совместно с актерами.

«Должен ли режиссер при работе методом действенного анализа приходить на репетицию с уже готовым планом, или лучше искать решение вместе с актерами? Событийный ряд должен быть ясен режиссеру заранее, но в процессе репетиций он может подвергаться изменениям и уточнениям. Определив самую сущность конфликта данного куска, режиссер не может предрешить, как это выразит актер. Еще неизвестно, как конфликт повернется в результате действенного поиска. Здесь нельзя быть рабом собственных изобретений. Если вы видите, что ошиблись, если практика показывает, что вы шли в ложном направлении, не следует за такую «находку» держаться во имя сохранения собственного авторитета. Такой авторитет все равно будет ложным. Режиссеру должно быть ясно, чего он добивается от актеров, и поэтому все творческие вопросы ему нужно решать совместно с исполнителями. Только при таких условиях на репетиции возникнет творческая активность актеров, без которой невозможен настоящий художественный результат.

Цепь событий – это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. Нельзя построить цепь событий вне сквозного действия пьесы. Стало быть, замысел и решение постановки, которые реализованы в последовательном, точном развитии конфликтов, переходящих из одного в другой, – это и есть то, за чем в спектакле будут следить зрители. Сквозное действие и есть сценическое выражение той мысли, ради которой поставлен спектакль. Причем на первом этапе работы я стараюсь идти за автором в последовательности сцен, только не разрешаю актерам говорить точный текст. Артисты в это время его еще не знают. Если исполнитель начинает сразу заучивать текст, есть опасность, что он пойдет по ложному пути». [3]

Главный признак события заключается в том, что событие – малое или большое – заставляет персонажей действовать. Этим оно и отличается от факта (которых в пьесе тоже может быть немалое число). Чем больше в пьесе событий, тем динамичнее ее действие.

Контрольные вопросы:

- * **Что такое метод действенного анализа?**
- * **Из каких элементов он состоит?**
- * **Чем отличается м.д.а. в понимании Станиславского от того, как это понимал Товстоногов?**
- * **Что такое событие? Чем оно отличается от факта?**
- * **Чем определяется событийный ряд пьесы?**

Тренинговое задание № 5

Определите событийный ряд в следующем отрывке.

Василий Шукшин.

ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ

– Так, – сказал Лысый, – если гора не идет к Магомету, то Магомет пойдет к ней... с уголовным кодексом. Посмотрим, что там за крепость. Где ее тряпки? – спросил он Аристарха.

– Зачем? – не понял тот.

– Дай-ка сюда... – он взял шубку Веры Сергеевны, костюм и пошел к ней в комнату.

– С вашего позволения! – явился он вполне официально, с шубой и костюмом на руке. – Позвольте присесть?

– Разрешаю – садитесь, – со скрытым значением сказала Вера Сергеевна, полулежа на диване. Лысый разгадал скрытое значение в этом ее "садитесь". Он внимательно и серьезно посмотрел на женщину, помолчал... И сказал:

– Сидеть будем вместе, гражданка Кузькина, – сказал он вполне бесцветным голосом.

– Как это? – не поняла Вера Сергеевна.

– Вы с уголовным кодексом знакомы? – в свою очередь спросил Лысый.

– Приблизительно... А вы что, юрист?

– Я не юрист, но с уголовным кодексом знаком, – неопределенно сказал Лысый. А дальше он спросил вполне определенно:

– Это ваши вещи?

– Мои.

– Вы их купили?

– Мне их... купил муж.

– Сколько ваш муж получает?

– Какое ваше дело?

– Это не ответ, – Лысый отлично "вел дело": спокойно, точно, корректно. – Сколько эта шуба стоит?

– Какое ваше дело?!

– Сидеть будем вместе, гражданка Кузькина, – еще раз отчетливо сказал Лысый. – Вы прекрасно знали, что эти вещи – не по карману вашему мужу: он их "сымпровизировал", как вы пишете прокурору. Почему же вы про покрывашки пишете, а про шубу, про костюм... – Лысый мельком оглядел довольно богато обставленную комнату – а про все остальное не пишете. Здесь все ворованное, – Лысый сделал широкий жест рукой по комнате. – И вы это прекрасно знаете. Вы пользовались ворованным... И молчали. За это по статье...

– Здесь все мое! – вскричала Вера Сергеевна гневно, но и встревоженно.

– Ваша зарплата? – вежливо осведомился Лысый.

– Не ваше дело.

– Сто десять рублей, нам это прекрасно известно. Прикиньте на глаз стоимость всего этого хрустала, этого гарнитура, этих ковров...

– Вы меня не запугаете!

– А я вас не пугаю. Это вы нас пугаете прокурором. А я просто вношу ясность: сидеть будем вместе. Не в одной колонии, разумеется, но в одно время. Причем учтите: из всей этой гопкомпании мне корячиться меньше всех, я не с перепугу влетел к вам, а зашел, жалея вас, вы еще молодая.

Вера Сергеевна что-то соображала... И сообразила.

– Все это, – сказала она и тоже повела рукой по комнате, – мое: мне папа с мамой дали деньги. Пусть Аристарх докажет, что это он купил...

– Лапочка, – сказал Лысый почти нежно, – тут и доказывать нечего: вот эту "Рамону" (гарнитур югославский) доставал ему я: я потерял на этом триста целковых, но зато он мне достал четыре дубленки: мне, жене, дочери и зятю – по нормальной цене.

– А чего же вы говорите, что вам меньше всех корячиться? Наберем! – весело сказала Вера Сергеевна. – Всем наберем помаленьку! А вы думаете, Аристарх будет доказывать, что это он все покупал? Да вы все в рот воды наберете. Вам за покрышки-то, дай бог, поровну разделить на каждого. Пришел тут... на испуг брать. Вы вон сперва за них получите! – Вера Сергеевна показала в сторону коридора, где лежали покрышки. – Там их – пять штук: за каждую – пять лет: пятью пять – двадцать пять. Двадцать пять лет на всех. Что, мало?

Эта "арифметика" явно расстроила Лысого, хоть он изо всех сил не показывал этого.

– Примитивное решение вопроса, гражданочка. Сколько получают ваши папа с мамой?

– Мои папа с мамой всю жизнь работали... а я у них – единственная дочь.

– Неубедительно, – сказал Лысый. Но и у него это вышло тоже неубедительно. Он проиграл "процесс", это было совершенно очевидно. Но он не сдавал тона.

– Аристарх, – продолжал он снисходительно, – конечно, не захочет говорить, что все это купил он, да... Но ведь там-то, – показал Лысый пальцем вверх, – тоже не дураки сидят: скажет! Там умеют... И папаша ваш, если он потомственный рабочий, – что он, врать станет? Да он на первом же допросе... гражданскую войну вспомнит, вспомнит, как он с белогвардейцами сражался. Не надо, не надо, гражданка Кузькина, строить иллюзий. Возьмите это... – Лысый встал и положил на валик дивана шубу и костюм. – Поносите пока.

И Лысый вышел.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.