

бГосударственное учреждение культуры
«Центр развития бурятской культуры Забайкальского края»

ВАМ ПРИВЕТ ОТ СТАНИСЛАВСКОГО

методический сборник
для режиссеров и артистов народных театров
и драматических коллективов
в двух частях

Агинское, 2024 г.

ББК 85.33

В 16

«Вам привет от Станиславского» /Сборник/ Государственное учреждение культуры «Центр развития бурятской культуры Забайкальского края» - поселок Агинское : ГУК «ЦРБК Забайкальского края», 2024. – 64 стр.

В данный сборник вошла компиляция книги А.К.Кокорина «Вам привет от Станиславского», предназначен для режиссеров и артистов народных театров и драматических коллективов.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Анатолий Кокорин - ученик главного режиссера Центрального детского театра, профессора Марии Кнебель, ученицы Станиславского. В этой книге по-новому раскрывается значение наследия великого режиссера Константина Сергеевича Станиславского. Все основные элементы «системы Станиславского» представлены в данном сборнике в их естественной связи и последовательности как единая программа — для удобства ее профессионального применения в работе над спектаклем и учебном процессе.

Главные принципы «Системы Станиславского», представленные в сборнике:

- ✓ принцип жизненной правды (основа основ всей «системы»). Искусство должно быть правдиво и, следовательно, понятно;
- ✓ принцип идейной активности (учение о сверхзадаче художника), не путать с идеей. Если, например, идея пьесы заключается в утверждении неизбежности победы нового над старым, то сверхзадача художника - это его личное стремление и личный вклад в борьбу за эту идею. Нельзя ограничиваться лишь идейностью творчества, как таковую;
- ✓ принцип активности и действия (основа метода действенного анализа, на котором стоит вся практическая часть «системы»). Не ждать, когда появится чувство, нужно действовать, и верное действие вызовет верное чувство;
- ✓ принцип органичности творчества актера. Разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Идти в работе над ролью от себя, стать другим, оставаясь самим собой - «Я есть»;
- ✓ принцип творческого перевоплощения (конечный этап творческого процесса в актерском искусстве - создание образа). «Где нет художественных образов, там нет и искусства».

На этих главных принципах и будет основано наше знакомство с «системой», с методом действенного анализа.

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

Метод - это прием, способ (работы, обучения, воспитания). Действенный анализ (по Станиславскому) условно подразделяется на анализ действия и анализ действием. Эти два способа «аналитической» работы в сценическом искусстве и являются основными этапами действенного анализа.

Теперь поставим их в своей очередности и уясним их предназначение, чтобы они лучше запомнились в своей последовательности и своим содержанием.

1. Анализ действия - «Застольный период»:

- ✓ «разведка умом» (начинать не с режиссерской постановки спектакля, фильма, не с актерской игры, а с изучения литературного, авторского материала).
- ✓ «роман жизни» (пересказ артистами литературного материала по линии действий своих персонажей, но «через себя», от своего имени, приближая тем самым материал к себе, себя - к материалу).

2. Анализ действием - «Этюдный метод» (практическое освоение «застольного периода»: работа на площадке, «на ногах»).

Сразу нужно «намотать на ус»: отдавать предпочтение какому-либо этапу действенного анализа не следует - оба равноценны своей значимостью, гармоничным взаимодополнением. А вот начинать надо обязательно с первого этапа - со знакомства с литературным материалом, ибо пренебрежительное отношение к нему, как правило, предопределяет неудачу, и наоборот - уважительное отношение к этому этапу действенного анализа, умелое применение его в работе, вполне может гарантировать успех.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Само понятие «предлагаемые обстоятельства» ввел Станиславский, позаимствовав его основу у Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Да, действительно, писатель предполагает обстоятельства, когда их «придумывает» и, уже опираясь на них, выстраивает сюжет своего произведения. Но режиссеры и актеры, приступая к работе над литературным

материалом, уже не ломают голову над поиском «обстоятельств»: они уже «в готовом виде» предложены автором, его произведением, - потому и являются для режиссеров и актеров предлагаемыми.

Вот какое важное, «всеобъемлющее» значение придает Станиславский предлагаемым обстоятельствам:

«Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавленные к ней от себя мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве».

Поступим согласно совету Станиславского, попробуем хотя бы немного «разбередить» нашу «творческую природу» на таких важных компонентах предлагаемых обстоятельств, как автор и его эпоха.

Вы не задумывались, например, над таким вопросом: почему П.Н.Толстой «бросил» свою героиню под поезд? Разве мало способов свести счеты с жизнью? Почему такой чудовищный финал - под колесами поезда? Потому что поезд увез Вронского, ее любовь, смысл жизни? А не слабая ли эта мотивировка... для Толстого-то? А может, имеет значение, что сам автор, мягко говоря, «не терпел чугунку», то есть железную дорогу, не мог видеть паровозов, этих «чудовищно страшных машин»? А почему свой уход из дома, свой «последний путь в никуда» Толстой тоже заканчивает на железнодорожном полустанке? Случайность? Судьба? Почему врачу, констатирующему бесперспективное состояние больного графа, на «официальный запрос» - как о Вас написать в надлежащем документе? - Толстой, будучи уже не в здравии, но еще в рассудке, заявляет: «Напишите - пассажир...». Всего-то лишь - пассажир! Почему Толстой «не хочет» умереть по-графски, с почестями, как известный всему миру человек? Ему все безразлично? Он устал, сдался? Это великий-то писатель, мыслитель столетия, «зеркало русской революции»? А может, его «уход» - это вполне осознанный, волевой поступок, бунт, вызов?.. Разберись-ка?!

Итак, предположим, вы достаточно серьезно, продуктивно познакомились с автором и содержанием его произведения. Какие последующие ваши действия в разделе «разведка умом», что еще можете «разведать», работая пока за столом, в «застольном периоде»?

Прежде всего, нужно определить тему, идею произведения, его фабульный «стержень», сюжетную «конструкцию». Однако, чтобы при этом

не допустить грубых ошибок, следует тщательно проанализировать поступки персонажей, определить их характеры, выяснить их интересы - двигатели их действий, понять, чего они хотят, чего добиваются, что и кто мешает им в достижении своей цели и т.п.

Но не будем пока далеко забежать вперед. Остановим свое внимание на более насущном для данного момента понятиях.

ТЕМА, ИДЕЯ, ФАБУЛА

Вы замечали, какой прежде всего вопрос задаете другу, приятелю, узнав, что он посмотрел неизвестный вам спектакль, фильм? Вы спрашиваете, как правило, о чем этот спектакль, фильм? И если вы не режиссер и не артист, то даже не подозреваете, что задаете вполне профессиональный «творческий» вопрос, так как интересуетесь темой спектакля, фильма. Если быть кратким, если, как говорит А.А.Гончаров, «послать телеграмму», спрессовать формулировку, то можно сказать: тема - это о чем?

Чтобы верно, безошибочно определить тему и идею произведения, нужно его тщательно проанализировать, «разведать», вскрыть взаимоотношения персонажей, их поступки, характеры, выяснить, чего они хотят, к чему стремятся, почему и с кем конфликтуют.

Для творческой разминки попробуем «разведать» такое миниатюрное произведение как басню «Ворона и лисица» А.И.Крылова. Обратите, пожалуйста, внимание на такой «пустяк»: почему на первом месте ворона? Почему не «Лисица и ворона»? Ведь известно, какое приоритетное значение придают авторы главному персонажу. Вот и Крылов не случайно «выделил» ворону: именно в ее адрес направлено жало авторской морали. Это ничего, что мы сразу забежали вперед. Здесь сюжетной тайны нет - басня всем известна со школьной скамьи. Поэтому я и предложил ее, чтобы не терять времени на знакомство с литературным материалом, чтобы облегчить и ускорить наше взаимопонимание. И еще вот почему: начинать надо с малого и более доступного, чтобы уберечь себя от излишнего напряжения в самом начале пути; позднее же, когда придут опыт и навыки, можно будет ставить перед собой более крупные и сложные задачи. Так что, нетерпеливых и «зрелых аналитиков» пусть не смущает, что «для пробы» мы обратились к такому «малому» произведению, как басня.

Что же происходит в басне? Вот ее простенькая фабула: ворона где-то раздобыла кусочек сыра, а лисица, не без обмана, точнее - не без хитрости,

завладев сыром, убежала восвояси. Всего два события, и то одно из них происходит «за сценой», «за кадром»: мы не знаем (автор не считает это важным моментом), где и при каких обстоятельствах ворона обзавелась этим кусочком сыра. Но мы уже улавливаем иронию автора, его отношение к вороне: ей, видите ли, «где-то Бог послал кусочек сыру». Где это «где-то»? В заоблачных высях? Там трапезничал Бог и, увидев с голоду жалобно каркающую ворону, смилостивился над ней и поделился по-божески своим завтраком? Стоп, а почему, собственно, завтраком? Ну, пока предположим, что время действия нам подсказала интуиция. Для анализа и в дальнейшем для правильного актерского самочувствия важно, как можно точнее знать «время действия». Допустим, Крылов упустил бы из виду это важное обстоятельство. Тогда нам пришлось бы нафантазировать недостающие подробности, и мы стали бы рассуждать: в какое время суток по зову желудка на поиск, на добычу пищи выходит из нор зверье (лисица) и вылетают из гнезд птицы (ворона), и без труда установили бы - утречком, раненько. А тут уж заработало бы видение: чудесная раскрасавица-заря, играющие в восходящих лучах солнца капельки росы на малахитовых еловых ветках, к одной из которых подлетает счастливая (с куском сыра) ворона и пытается на нее «взгромоздиться». А внизу, в полутьме лесной глубины, которой еще не коснулись лучи солнечного света, выползает из норы, зевая и потягиваясь, явно озабоченная проблемой питания, ужасно грустная лиса.

Итак, время действия мы определили, да и место действия не вызывает сомнения - лес (это для лисицы), а для вороны - опушка леса: мы знаем, что вороны в лесной гуще не летают. Вернемся к «цепочке действий» персонажей: «На ель ворона взгромоздясь, позавтракать было совсем уж собралась, да позадумалась».

Вот видите, мы не ошиблись, речь идет о завтраке - утро, значит. Но опять обращает на себя внимание авторская деталь - «взгромоздясь». Она - что, такая старая, такая громадная? Ведь молоденькая, маленькая ворона вспорхнула бы на ель легохонько, а эта, крыловская, - так и видится, как она, скрипя сухими усталыми крыльями, с трудом поднимается до первых толстых еловых веток и, неуклюже балансируя, «громоздится». А следующее действие вороны? Она, видите ли, «позадумалась». Это с кусочком сыра-то во рту? У нее что, несварение желудка, и она, прежде чем приступить к еде, должна слюни пустить? Или, может, сыр достался ей впервые в жизни - неизвестный продукт, и она, принохиваясь к нему, решает гамлетовскую проблему: есть

или не есть его? Много тут возможных версий, но при любом варианте несомненна странность в поведении героини задумываться с куском еды в клюве), работающая на ту «воронью тупость», из-за которой они, вороны, не вовремя открывают рот, благодаря чему и укоренилось в народе насмешливое «проворонила», «проворонил».

Проверим свои догадки, приблизим роковое (для вороны) событие. Разомлев от лесты, возомнив себя – под лисьим гипнозом - певуньей, ворона каркает «во все воронье горло» и... остается с носом, то есть без сыра. Тут уж автор откровенно смеется над вороной, нисколечко ей не сочувствуя. А если еще припомнить басенное «моралите», то окажется, что Крылов буквально гвоздит эту разину: «Уж сколько лет твердили миру, что лесть гнусна, вредна!..» Вот это - четко сформулированная позиция автора - и есть идея данной басни.

Для удобства наших последующих рассуждений мы возьмем «в обиход» самое простое и доходчивое определение: Идея - это то, что автор хотел сказать своим произведением. Разумеется, в другой литературе, в крупных и высокохудожественных произведениях идея не подается автором в «готовом виде», она «растворена в ткани произведения» и докопаться до нее порою бывает очень даже не просто. А в басне (учтем специфику такого рода литературы) мы узнали идею без всяких умственных усилий, подглядев ее, готовенькую, у автора.

Теперь, чтобы определиться с темой, следует вспомнить о втором персонаже, о лисице, иначе наш анализ будет односторонним, а действие необходимо рассматривать во взаимосвязи с контрдействием. Помните, как автор называет лисицу? Плутовкой. Она не воровка у него, и не хищница! Проверьте на слух: плутовка. Вон как звучит округленно! В этом слове нет резких, «сердитых» букв, как у вор-р-роны, и они мягкие, певучие, ласковые - так и слышится за этим контрастом «положительная» авторская интонация по отношению ко второй героине. А как она себя ведет, как действует эта плутовка: «... к дереву на цыпочках подходит, вертит хвостом!..» Ах, какие уловки (по Станиславскому - приспособления)! Ходит «на цыпочках» - какая деликатная! «Вертит хвостом» - мы знаем, в каких случаях хвостатые так себя ведут: когда в неописуемом восторге от приятной встречи - вот когда они выделывают такие кренделя хвостом! Другая какая-нибудь скотинка, на месте этой лисицы, стала бы хвостом то бить, стучать по стволу ели да орать бесцеремонно требовательно: «Эй, ты, иссиня-черная лахудра, имей совесть,

поделись сыром то!» А эта - шалишь, эта - сама скромность! А какая культура общения, какая интеллигентная речь, она говорит «так сладко, чуть дыша: «голубушка, как хороша!».

Заметьте, она не мучается над текстом (что говорить и как говорить?), она не «позадумывается», как ей действовать в данной ситуации: она не петляет, а сразу и уверенно идет к цели и добивается ее. И мы понимаем, что у нее уже наработан «метод действий», все продумано заранее/ до мелочей, неоднократно отрепетировано (на тех же воронах), она прекрасно чувствует себя, как сказал бы Щепкин, «в шкуре действующего лица». А действует она мастерски/ тратится в меру - столько, сколько необходимо по задаче, потому и добивается своего, а добившись, исчезает «за кулисами» («и с ним была плутовка такова!»), и уж только там «выключается».

Как вам такая лисица? Она из этой басни? А как вы определите тему басни? О чем эта басня? О коварстве лстивых чар, об их сокрушительной силе воздействия? На кого? Па ворон? Что же все-таки хотел сказать автор своим произведением? А может: «Эй, лисички-плутовки, правильно делаете, так и надо наказывать этих губошлепов, чтоб рот не разевали/ чтоб не каркали!» А может: «Миленькие вороны, да что ж вы такие до глупости доверчивые? Вон как безжалостно вас обманывают, обкрадывают всякие нахальные хищники, будьте, пожалуйста, бдительны!»

Выбор за вами. Его не трудно сделать. И представьте, насколько легче было бы заниматься анализом творчества Крылова, если бы вы были знакомы с ним не только по сжатой школьной программе (басен то у него аж 196 штук!), если бы вы предварительно еще бы заглянули в эпоху автора, поинтересовались его «житьем-бытьем», узнали бы, насколько он был образован и «как нескладно распорядился своей образованностью»; почему так много имел возможностей, но (с его же слов) «добился до обиды малого»; почему «полжизни провел на любимом диване», какие дурные привычки перенял от Гаргантюа и как безвольно им потакал; по какой причине «не часто был жалован к царскому столу», «пошто в передвижениях был вял/ неповоротлив», но... как был подвижен и остер на язык - язык Эзопа, Пафонтена, Сумарокова!

Заканчивая этот раздел, еще раз повторим. Тема - это о чем произведение. Идея - это то, что хотел сказать автор своим произведением. Вы замечали, некоторые авторы иногда выносят в названия своих произведений тему или идею? Примеров много. Возьмем общеизвестные:

«Мертвые души», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты»...

ФАБУЛА

Что делают современные телеведущие, начиная выпуск новостей? Они коротко называют «основные темы выпуска». Например: «В России новый Президент», «Когда прекратится война в Чечне?», «НАТО все ближе подбирается к нашим границам». То есть нам сообщают, о чем пойдет речь в данном информационном выпуске, и, если нас заинтересуют предложенные темы новостей, мы их смотрим, слушаем, - и знакомимся... с фабулой. Да, именно так - с фабулой, потому что ведущий, стесненный спецификой репортажности теленовостей, излагает только «сухие» факты, события - без каких-либо комментариев, чтобы быть сугубо объективным, не навязывать своего личного отношения к происходящему действию на телеэкране.

Вот такой «сухой», объективный пересказ основных моментов действия, событий - в их «естественной связи и последовательности» (телеграммой: событийная канва) - это и есть фабула (телерепортажа, пьесы, сценария, спектакля, кинофильма).

СЮЖЕТ, СВЕРХЗАДАЧА, СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Сразу отметим, что эти элементы действенного анализа более сложные и «капризные», требующие исключительно повышенного внимания и осторожного обращения. Сюжет нельзя пересказать. Вот как Горький определял, что такое сюжет: «Сюжет - трактовка данных событий и действий в зависимости от замысла автора».

Значит, если фабула - это лишь сухая канва событий, то в сюжете уже дается их трактовка - отношение автора к событиям произведения через взаимодействия персонажей. Вот почему по одной фабule могут быть созданы различные сюжеты (и несколько), потому что одна и та же фабула может быть трактована по-разному. Скажем так: фабула, при своих четких, единых данных, может быть «многоликой», то есть иметь массу сюжетных вариантов, но сюжет (любой), созданный по фабule, существует уже в единственном числе, он не повторим.

«Сюжет - это связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей - история роста и организации того или иного характера, типа».

Так вот. Горький, именно как талантливый писатель, знал толк в своем деле и в литературоведении, потому и дал такое емкое, убедительное определение сюжету, как мне кажется, «вполне доступное для восприятия, не требующее разъяснения».

Теперь «прикоснемся» к сверхзадаче. Но прежде, еще раз хочу обратить ваше внимание: многие режиссеры и артисты путают или «смешивают» два понятия - идею и сверхзадачу. Да, они стоят рядом и по своему смыслу очень сопряжены, но по своей «рабочей нагрузке» несут разное значение! И в этом нам поможет разобраться Станиславский: «Сверхзадача - это не сама идея. Это то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему художник стремится в конце концов. Это - идейная активность художника, то, что делает его страстным в борьбе за утверждение идеала и истины, дорогих для него».

Позднее, через много лет упорных теоретических поисков и настойчивой сценической работы с актерами по «системе», Станиславский сделает дополнительное определение сверхзадачи, уже более практически полезное: «Сверхзадача - это главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисте «роли».

«Очень важное значение имеет точность в определении сверхзадачи, меткость в ее наименовании, какими действенными словами ее выразить, так как часто неправильное обозначение сверхзадачи может повести исполнителей по ложному пути», - предостерегает М.О.Кнебель, и в доказательство приводит пример из актерской практики Станиславского, когда им была допущена грубая ошибка при определении сверхзадачи роли Аргана в «Мнимом больном» Мольера. Первоначально она была определена Станиславским: «Хочу быть больным» - и комедию тут же потянуло в трагедию, но позднее и правильнее: «Хочу, чтобы меня считали больным». Казалось бы, какая незначительная отрекировка/ нюанс, но как эта «разница» ощутимо изменила всю линию поведения Аргана-Станиславского! «Все встало на свое место, - продолжает Кнебель. - Сразу установились правильные взаимоотношения с врачами шарлатанами, сразу зазвучал комедийный, сатирический талант Мольера».

Об этом случае из актерской практики Станиславского мы еще раз вспомним, когда займемся жанром. Сейчас же, ссылаясь на вышеприведенный пример, я хочу подчеркнуть, к каким серьезным

последствиям - смысловому искажению пьесы - может привести ошибка/ допущенная в определении сверхзадачи всего лишь одного персонажа.

Вот еще пример, объясняющий причину происхождения подобных ошибок. Во МХАТе времен Станиславского и Немировича-Данченко трижды возвращались к постановке «Горе от ума», и каждый раз спектакль имел большой успех, демонстрируя огромное режиссерское и актерское мастерство. Однако постановщики спектакля - тоже каждый раз - были недовольны финалом третьего акта, считая его неудачей, провалом. Надеюсь, вы помните, что происходит в третьем акте: устроив Чацкому «головомойку» (он - сумасшедший!), гости Фамусова «переходят к танцам»... Станиславского и Немировича-Данченко, постановщиков спектакля, смущал этот переход», они считали его психологически неоправданным, драматической натяжкой автора пьесы: как, дескать, можно танцевать, когда в доме находится сумасшедший человек, это же небезопасно для окружающих. Критики той поры тоже предъявляли, как они считали, обоснованные претензии к поведению Фамусова (считай, к Грибоедову): почему, мол хозяин дома не принимает никаких мер к удалению сумасшедшего, почему ведет себя беспечно, болтает о каких-то пустяках; почему длинный монолог Чацкого не прерывается ни одной репликой, ни одной ремаркой?.. Но критики тоже ошибались: у Грибоедова все было точно выверено, согласно сверхзадаче! Дело в том, что грибоедовский Чацкий «не сошел с ума»! Это театры, в их числе оказался и МХАТ, трактовали слух о сумасшествии Чацкого/ как «информацию об истинном положении дела», и поэтому все гости и сам Фамусов - в редакции театров - «искренне верили», что Чацкий действительно сошел с ума. При такой трактовке становится ясно. почему режиссеров-постановщиков смущал «переход к танцам»: конечно, разве пустишься в пляс, когда рядом находится «настоящий псих»?

Но факт остается фактом: была допущена в трактовке пьесы грубейшая ошибка, которая, - как отмечала искусствовед М.В.Нечкина,- «снижала остроту ситуации и не соответствовала истинному смыслу комедии». Именно так. Потому что у Грибоедова все - и Фамусов и его гости - вовсе не считают, что Чацкий в самом деле сошел с ума. Они «нарочно», специально, умышленно распускают об этом слух, то есть сознательно клеветают. Клевета - их единственное оружие в борьбе с Чацким! И, в результате, мы «имеем вполне известные мотивы»: общество глупцов высмеивает, охаивает «умника», выталкивая тем самым его из своего круга -

«борьба миров, двух лагерей» - «до чертиков знакомая картина»! Ох, как дружно и остервенело набрасываются глупцы на умного человека! «Ату его, ату-у!» - науськивают они друг друга на него: обляяли, облили грязью - и торжествуют победу! Так как же после этого не танцевать? «Почему молчит оркестр? Пусть грянет он мазуркой! А где шампанское? Подать его сюда!» Если это событие оценить по-чеховски, то это же «гуляет мразь, гуляет мелюзга!» А Грибоедов? Ах, как он современен! Разве нам, живущим сегодня, в «эпоху склок и компроматов», не известны изгнанники Чацкие, не знакомы вольготно гуляющие умельцы грязных дел?!

Почему великие мастера театрального искусства, как Станиславский и Немирович-Данченко, могли допустить такую существенную ошибку в трактовке третьего акта «Горе от ума»? Мысль о том, что они «сознательно сгладили остроту ситуации» - не укладывается в голове. У самих постановщиков этого спектакля нет никаких письменных объяснений тому. Объяснение дала М.В.Нечкина: «Они подпали под общую трактовку, бытующую в литературоведении тех лет». Допустим. Нам остается только поверить в это, согласиться с выводом Нечкиной. Для нас же полезнее и важнее другой вывод, который мы сами должны сделать, извлечь из данной истории: необходимо предельное внимание при действенном анализе пьесы, литературного произведения; прежде всего. нужно идти точно «по автору», вскрывать предлагаемые обстоятельства, события, поступки действующих лиц во взаимосвязи ее сверхзадачей, с идеей произведения! Только тогда мы будем застрахованы. от ошибочных «трактовок»! Решающее слово всегда должно принадлежать авторской сверхзадаче, потому что она придает произведению (спектаклю) свой особый смысл! Не случайно же «учение о сверхзадаче» возведено Станиславским в один из главных принципов всей «системы».

Теперь будет вполне своевременно, уместно, если мы сразу же, следом за сверхзадачей, поведем разговор о сквозном действии, тем самым как бы приблизим их друг к другу - и поступим правильно.

Вот почему: «Сквозное действие пьесы, - по Станиславскому, - всегда направлено на достижение ее сверхзадачи, оно соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче... Как сверхзадача объединяет и подчиняет себе все задачи, точно так же сквозное действие подминает под себя все без исключения действия и поступки персонажей, накрепко связывает, сбивает их

в прочный остов, который служит роли, пьесе, спектаклю своеобразным стержнем, подобно позвоночнику, скрепляющему и питающему весь организм».

Следует подчеркнуть - весь организм! И у Станиславского же возьмем образное объяснение этому: «Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего».

Возникает логический вывод: при анализе, определяя сквозное действие, нельзя «мельчить», ибо это «излишнее усердие грозит потерей целого», то есть прежде всего следует отбирать и анализировать самые крупные события и факты.

Вот что еще необходимо повторить и добавить:

- ✓ сверхзадача (хотение) и сквозное действие (стремление к сверхзадаче) создают и обеспечивают верное целенаправленное действие всего спектакля;
- ✓ единство и взаимосвязь сверхзадачи и сквозного действия обеспечивают органическое живое биение пульса, нерва пьесы.

Не будет ошибкой, если мы здесь же, рядом со сквозным действием поставим контрдействие. Однако пока это сделаем как бы формально, лишь обозначим его место, и примем к сведению, что оно является «неизбежным спутником» сквозного действия и несет свои очень важные функции: питает и усиливает сквозное действие, придает своей «конфликтной неизбежностью» остроту и динамизм драматическому развитию событий.

Вы, конечно, заметили, что в процессе нашего знакомства с методом действенного анализа, начиная с фабулы, все чаще стали появляться такие понятия, как событие, событийная канва, действие, контрдействие.

Начнем с действия. Вот какое определение давал ему Станиславский: «Действие - это есть волевое стремление, направленное на партнера с целью повлиять на его поведение, изменить его». Добавим: «себе на пользу, в свою сторону». Ну, не во вред же себе, верно?

Общаясь, люди вольно или невольно оказывают влияние друг на друга. «Вольно» - с конкретной целью, с определенным волевым усилием; «невольно» - бесцельно, без волевого усилия, не целенаправленно, но влияние в обоих случаях - в той или иной мере - происходит. Нас интересует:

целенаправленное влияние, то есть действие, вызванное поставленной определенной целью и подкрепленное волевым, активным стремлением, необходимым для достижения намеченной цели.

Именно такой вид действия - целенаправленный - необходим в сценическом искусстве.

Вновь вернемся к басне Крылова, тем более, мы недалеко ушли от нее, не забыли. На этот раз обратим внимание, как активна лисица, как она целенаправленно действует, какое волевое усилие прилагает, в результате чего ей удастся повлиять на поведение партнера — изменить его в свою пользу: упрямо молчавшая ворона наконец-то заговорила, запела, возомнив себя певуньей. Заметьте, сквозное действие лисицы направлено именно на то, чтобы ворона открыла рот. Этому сквозному действию и подчинены все остальные, «побочные» действия, по ступки (ходит на цыпочках, вертит хвостом, льстит и т.п.). При этом ни одного лишнего шага, уводящего в сторону от сквозного действия, от цели. О чем это говорит? О том, что лисица очень хорошо знает характер партнерши, поэтому и действует так четко и результативно - ну, точно по «системе».

Как же познать, определить характер партнера, персоналка?

Для этого, прежде всего, необходимо вскрыть совершаемые им поступки и, не менее важно, верно их оценить, что возможно лишь при тщательном анализе событий (действенных фактов), составляющих основу пьесы литературного произведения. Это единственный путь верного попадания в характеры действующих лиц.

Почему Станиславский и его ученики придают первостепенное значение определению характеров персонажей действию и событиям? Как важно знать характер - мы уже убедились на «лисьем» примере.

А вот мнение А.А. Гончарова по поводу значения действий и событий: «Если вы недооцените взаимосвязь действия и события и при их определении не попадете в «яблочко», вся остальная работа над спектаклем превратится в стрельбу с завязанными глазами».

У Гончарова за плечами огромный практический опыт - он знает, о чем говорит, к его предостережению следует прислушаться самым серьезным образом. Здесь добавить нечего. Хочу только «расшифровать», почему Андрей Александрович сделал акцент на «взаимосвязи действий и событий». Потому что, как утверждал Станиславский: «Каждое действие обязательно

имеет побуждение, его вызывающее, потому что действие определяется событием».

ИСХОДНОЕ, ОСНОВНОЕ, ЦЕНТРАЛЬНОЕ, ФИНАЛЬНОЕ И ГЛАВНОЕ

Итак, рядом, одновременно с событиями/ нам предстоит знакомство и с основными моментами действий: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. «Оценить события и факты - это значит найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия, найти ключ для разгадки многих тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы».

Сразу не терпится выяснить: как определяются события и что значит «их скрытый внутренний смысл». Прислушаемся к совету М.О. Кнебель: «Оценивать события и факты нужно через конфликт». Следовательно, именно сейчас, на подступах к событиям и фактам, нам необходимо задержать свое внимание на конфликте.

КОНФЛИКТ

«В каждой пьесе, - продолжает развивать свою мысль Кнебель, - одни действующие лица стремятся к одному, другие - к другому, у всех разные цели. Вследствие этого происходят столкновения. Определить причины их столкновений. понять цели и мотивы поведения тех и других персонажей - значит, понять пьесу, верно определить идею произведения».

Сделаем первый вывод: конфликт - это столкновение противоположащих сторон, каждая из которых заинтересована в удовлетворении своих интересов. Стало быть, конфликту, его обострению, вспышке, должна предшествовать такая ситуация, в которой и обнаруживается, что мнения персонажей, их взгляды по какой-то причине диаметрально противоположны. С этой «ситуацией», как известно, мы знакомимся в предлагаемых обстоятельствах.

Итак, зафиксируем, от чего зависит сила напряжения конфликтной ситуации:

- ✓ от предлагаемых обстоятельств, которые мотивируют причину разногласий;
- ✓ от исходного события, которое обостряет конфликтную ситуацию;
- ✓ от значения проблемы для каждой из сторон, заинтересованных в ее решении в свою пользу;

- ✓ от характеров персонажей: чем сложнее и ярче характеры, тем острее борьба.

Безусловно, следует учитывать и возрастные данные персонажей, их умственный и культурный уровень развития, что не в малой степени определяет способ решения конфликтной ситуации, способ ведения борьбы.

И еще запомним:

Конфликт - это опора действия. Конфликт, как правило, является причиной события, но может быть и следствием события, свершившегося «действенного факта».

Раньше мы уже говорили о «беспрерывности» развития действия - о сквозном действии. Упоминали и о контрдействии, которое «питает и усиливает сквозное действие, придает своей конфликтной неизбежностью остроту и динамизм драматическому развитию событий».

Думаю, вы уже поняли, почему именно здесь, находясь в «зоне конфликта», я вспомнил о контрдействии. Потому что все, что касается конфликта, в полной мере относится и к контрдействию. Оно находится в такой же прямой зависимости и от предлагаемых обстоятельств, и от исходного события, от характеров персонажей, и т.д.

Нужно особо отметить еще один важный фактор: этих двух антагонистов (действие и контрдействие) «объединяет» один общий конфликт, который вспыхивает в исходном событии и угасает (разрешается) лишь в финальном событии, в кульминации.

В дальнейшем эти взаимозависимые «спутники» будут постоянно «выходить с нами на связь» при анализе примеров на ту или иную тему. А сейчас, в заключение данной темы, еще раз, коротко о сути конфликтной ситуации. Конфликтную ситуацию создают острые разногласия двух сторон. Эти разногласия, по природе своей, настолько противоречивы, конфликтны, что готовы проявиться, вспыхнуть в любой момент. Остается поднести спичку - и бочка с порохом взорвется. Этой «спичкой» и является событие.

Исходное событие - это первоначальное (первое, начальное) событие, от которого исходят все последующие действия и другие события.

Следует постоянно помнить, что от точности (меткости) определения исходного события зависит весь дальнейший анализ литературного произведения, установление единственно верных побуждений всех персонажей попадание в главный конфликт, в жанр... Исходным событием,

как «компасом», можно и следует контролировать, не ушло ли действие в сторону, не допущена ли ошибка в определении последующих событий.

Предположим, если опять обратиться к нашей басне, что «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру» - это и есть исходное событие.

Проверим свое предположение. Для этого воспользуемся простейшим способом - «вычитанием»: не было бы сыра - не было бы этой басни, или она была бы совсем о другом, другой была бы и фабула, согласитесь. Сделаем проверку анализом. Чем продиктованы, мотивированы действия персонажей? Конфликт возник из-за чего? Ответ бесспорен: все связано со злополучным сыром - все действия персонажей главное событие, мораль басни (идея автора). Значит, делаем вывод: исходное событие мы определили верно.

А может, найдется сомневающийся и предположит: «А не встреча ли плутовки с вороной - исходное событие?» И мы тоже задам ему встречный вопрос: «А если бы у вороны не было в клюве «кусочка сыру», что бы привлекло внимание лисицы, «пустая» ворона? Ведь в этом случае изменились бы предлагаемые обстоятельства, исчез бы конфликт - получилась бы другая басня, с другой идеей...

Так вот, если вороне где-то (за кулисами) удалось раздобыть на завтрак «кусочек сыру» - исходное событие басни, то встреча с лисицей - будет основным событием (завязкой), потому что именно во время этой встречи и происходит основное действие: поединок двух персонажей, завершающийся в своей кульминации главным событием - ворона, так долго упорно молчавшая, каркает, разевает рот и теряет сыр, которым завладевает лисица. На этом примере мы легко убеждаемся, что центральное событие «совпадает» с кульминацией. Скажем более категорично: центральное событие всегда находится в кульминации. Пора сделать некоторые выводы:

- ✓ исходное событие может произойти вне границ прописанного сюжета («за кулисами», «за кадром»).
- ✓ исходное событие, как правило, происходит непосредственно в «границах» произведения.

Какой вариант лучше для произведения и для его анализа, судить об этом «вообще» нет смысла, пустое занятие. Но при любых вариантах местонахождения исходного события, следует помнить:

- ✓ исходное событие должно быть конфликтным для всех персонажей;
- ✓ исходное событие мотивирует все последующие действия всех

- ✓ персонажей (именно это исходное событие вызвало именно эти их действия);
- ✓ от меткости определения исходного события зависит вся последующая работа по анализу данной пьесы, произведения.

Что мы еще узнали на данный момент? О центральном событии.

Центральное событие - это такое событие, в котором конфликтность отношений между персонажами достигает наивысшего напряжения, после разрешения которого, кардинально меняются их последующие действия, их взаимоотношения. Центральное событие заключено в кульминации пьесы, произведения.

Если исходное событие и центральное событие являются, как мы уже можем констатировать, решающими для драматического произведения, то какое же значение имеют основные события? И еще напрашивается вопрос: а что, помимо основных событий, разве нет иных событий которые, скажем, «не тянут» на основные, не столь значительные? Разумеется, есть и не мало.

Приступая к анализу пьесы (сценария), мы, по настойчивому совету Станиславского должны, прежде всего определить и оценить наиболее крупные события - в их последовательности и взаимодействии. На этом, начальном этапе анализа, все события как бы уравниваются одним общим понятием: основные, крупные. Но в дальнейшем/ после углубленного анализа поступков персонажей и причин, побудивших их к тем или иным действиям, мы можем установить, что, например событие, послужившее для всех персонажей объединяющим конфликтным фактором, предопределившее те действия которые они совершают, и является исходным событием. А событие, в результате которого в корне изменились взаимоотношения персонаже их последующие действия - центральное. Все остальные события (основные и не основные) так и останутся в своей прежней «должности», что ни в коем случае «не унижает» их достоинства, не умаляет важности их непосредственного значения дня пьесы, дня ее анализа.

Чтобы не путать событие с предлагаемыми обстоятельствами, следует - для контроля - пользоваться «фактором времени».

М.О.Кнебель объясняет это так: «Пережитые события, подернувшись пеленой времени, из событий превратились в предлагаемые обстоятельства».

Возьмем такой пример: рождение ребенка. Сколько трудностей (предлагаемых обстоятельств) должны преодолеть ОН и ОНА, прежде чем в их жизни произойдет событие - рождение ребенка! Но постепенно

«пережитое событие, подернувшись пеленой времени, из события превращается в предлагаемые обстоятельства», которые, опять же «со временем», по мере роста ребенка, непременно будут меняться. И вот наступает время, такие предлагаемые обстоятельства, когда ребенок впервые идет в школу. Событие? Для семьи - конечно!..

Но воспользуемся данным примером и немного разовьем эту ситуацию. Итак, рождение ребенка стало для семьи событием, возможно и главным, по крайней мере на этом этапе жизни. А для соседей? Ну, если представить, что они живут за хорошо прослушиваемой панельной стеной, и плач ребенка доносится к ним каждый день? При таких предлагаемых обстоятельствах, окажется, что и для соседей «рождение ребенка» станет событием... исходным. Исходя, начиная с которого, у них начнется совершенно другая полоса жизни. Какая именно - необъятный простор для фантазии, направить которую сможет в первую очередь знание характеров персонажей. Так кстати утверждают и психологи: только познав характер человека, можно с определенной долей уверенности предсказать его поведение.

Режиссеры театра и кино, знающие «систему», метод действенного анализа, давно уже оценили практическую выгоду от этой «творческой взаимосвязи»: параллельно с основной аналитической работой по содержанию произведения, они, режиссеры, как бы по пути, подспудно изучают и самую форму произведения, принцип его построения, познают закономерности развития его сюжета, темпо-ритма/ жанра, наконец. Режиссеры знают важнейший закон диалектики: «Организация содержания - это и есть переход содержания в форму». Следовательно, изучая форму, познаешь содержание.

ЖАНР

Помните тот случай, когда неверно была определена сверхзадача роли Аргана в «Мнимом больном» и Станиславский играл не комедию Мольера, а чуть ли не трагедию? Вспомним и вывод, какой тогда был сделан: ошибка в определении сверхзадачи приводит к искажению не только линии поведения персонажа, но и идейного содержания всей пьесы.

Все так и есть. Но смущает какая-то... «недомолвка», и возникает вопрос: а через что, через каких «посредников» реализуются подобные ошибки? Прежде всего, через жанр.

Жанр - это наш друг и помощник, если мы при его «выборе» не допустили ошибку, но жанр также может стать и нашим врагом, вредителем, если мы окажемся не очень-то разборчивы при знакомстве с ним.

Значит, если искусство - это художественно-образное отражение действительности, то жанр — это способ отражения действительности, угол зрения писателя/режиссера, артиста на жизнь, «преломленный», запечатленный в художественном образе. А что такое способ отражения, угол зрения? Почему, например один автор над «отраженной действительностью» смеется, как Гоголь в «Ревизоре», а другой - как Шекспир в «Ромео и Джульетте» - так горько переживает за своих героев, вместе с ними мучается, страдает? Да потому что авторы не безразличны к отражаемой ими действительности - вот в чем «секрет».

За их смехом или страданием мы видим, чувствуем (а если чувствуем, то и понимаем) их взволнованное, глубоко ими пережитое отношение к тем явлениям жизни, которые они «живописуют» в своих творениях, придавая им соответствующую форму:

«Ревизору» - комедийную, «Ромео и Джульетте» - трагическую.

Но жанр — не только признак формы. Еще - и содержания!

Разве, скажем, допустимо описание высоких трагических проблем в жанре «низкой» бытовой комедии? Аналогичное требование должно предъявляться и к режиссерскому методу работы, и к способу актерской игры. Кстати, существующая «подмена» понятия жанра «правилами игры», внедренная в театральную практику такими учениками учеников Станиславского, как А.А.Гончаров и Г.А.Товстоногов, во многом упорядочила теоретические споры вокруг жанра - как его определять/ из чего при этом исходить? Сейчас все знают:

- ✓ из природы литературного материала;
- ✓ из способа отбора предлагаемых автором обстоятельств;
- ✓ из способа отношения театра к зрителю.

Остановимся, разберемся.

Что значит «из природы литературного материала»? А кто создает эту «природу»? Автор. Следовательно, с чего надо начинать «выяснять» жанр, чтобы не ошибиться в его определении? Конечно же, с автора, с тщательного изучения его пьесы, сценария, литературного материала. Необходимо уяснить для себя, осознать, над чем, над кем и по какому поводу смеется автор, если ему смешно, или - в связи с чем автор негодует, разрывается его сердце?

Значит необходимо (мы уже неоднократно об этом говорили), как можно больше узнать о самом авторе, досконально проанализировать его произведение: вскрыть и оценить поступки персонажей/ причины, мотивы, побудившие их именно к этим действиям, определить сверхзадачу, стремящееся к ней сквозное действие, препятствующее ему контрдействие и т.д.

Только после такой скрупулезной работы над литературным материалом, вы почувствуете (поймете) его «природу», только после этого начнете «угадывать» его жанр.

А вот чтобы утвердиться в своих «жанровых догадках», вам еще предстоит освоить «способ отбора предлагаемых обстоятельств». Напоминаю: «авторский способ отбора». Ваша режиссерская и актерская фантазия забурлит позднее, а пока нужно как можно больше взять у автора, от автора: автор прежде всего помогает нам в отборе предлагаемых обстоятельств с учетом жанровых особенностей его произведения.

Жанр - это:

- ✓ способ отражения действительности, угол зрения автора,
- ✓ режиссера, артистов на отраженную ими действительность,
- ✓ их отношение к ней;
- ✓ признак формы и содержания;
- ✓ правила игры (средства выразительности), соответствующие
- ✓ идее произведения, способствующие наиболее полному ее выражению.

Жанр определяется из:

- ✓ природы литературного материала;
- ✓ способа отбора предлагаемых обстоятельств;
- ✓ способа отношения к зрителю;
- ✓ степени включения зрителя в сценическое действие.

Повторим также, чтобы запомнить наверняка, и такую полезную истину: жанр - наш друг и помощник, если мы относимся к нему внимательно и уважительно; жанр может стать и нашим врагом, вредителем, если мы при знакомстве с ним проявим к нему пренебрежение... Если кто-то сочтет, что жанр у нас возник раньше времени, что его место ближе к заключительной стадии работы над спектаклем, я не соглашусь. В своей практике я не раз убеждался, когда подключение жанра к «застольному периоду» работы не только оживляло «теоретический процесс», но и в значительной степени

облегчало анализ поступков персонажей, помогало точнее определить их характеры, сверхзадачу, сквозное действие...

Продолжим осваивать метод действенного анализа. Напомню: первый его основной этап - анализ действия («Застольный период») - подразделяется на «Разведку умом» (этот раздел мы только что закончили) и «Роман жизни», к изучению которого мы сейчас и приступаем.

РОМАН ЖИЗНИ

«Роман жизни - это пересказ артистами литературного материала по линии действий своих персонажей, но - неперемное условие - «через себя», от своего имени, приближая тем самым роль к себе, себя — к роли». Уже из краткой «аннотации» Станиславского вполне понятен смысл «романа жизни», его предназначение. Однако хочется предупредить молодых и начинающих режиссеров, чтобы они не торопили артистов заводить скороспелые «романы», а самих артистов - быть предельно внимательными, особенно при встрече с «незнакомцами». Только после предварительного анализа пьесы, когда наметится хотя бы пунктирная линия роля, линия поведения вашего персонажа когда почувствуете, что к незнакомцу возник уже вполне осмысленный живой интерес, - только после этого ваши отношения с ним могут стать более доверительными. И вы уже станете «встречаться и общаться» с ним не только в репетиционной комнате. И на улице, и дома. Но все равно, не торопитесь переходить на «ты», тем более, «гулять под ручку, в обнимку» - рано! Вы же пока судите о том, что он говорит, что делает, как ведет себя, довольно поверхностно. Чтобы понимать его лучше, вам нужно (мысленно) поставить себя на его место, «побывать» в тех ситуациях, в которых ему довелось побывать (опять же мысленно, если эти ситуации... чреватые последствиями). Так и действуйте впредь: а что я бы делал (делала) в его (ее) положении, а как бы я повел (повела) себя, случись это со мной, а я поступил (поступила) бы так же, как мой герой (моя героиня)?

И здесь наступает в вашей работе очень интересный момент (интересный - со стороны познания самого себя, своего характера, своего творческого воображения): вы начинаете «внедрять» в роль, собственное «я»! И, пожалуйста, не стесняйтесь «якать»: в данном случае вы демонстрируете не бескультурие, наоборот - высокий уровень культуры профессионального отношения к своему делу. Так и «якайте», пересказывая «роман жизни» своего героя (своей героини). Так и говорите, к примеру, поставив себя в

положение Хлестакова: «Я продулся в карты. Я не могу выехать к своему дядюшке. Я голодный, как бездомная собака. Меня приняли местные идиоты за столичную шишку, и я решил отыграться»...

Чем больше вам будет удаваться такое «вживание» в роль, тем глубже будет ваше «погружение» в нее, тем скорее «срастетесь» с ней. И вот здесь-то более действенным помощником в этом процессе «взаимовыгодного сближения» для вас станет второй этап работы методом действенного анализа - этюдный метод!

ЭТЮДНЫЙ МЕТОД (анализ действием)

Теперь все свои «разведданные» о персонаже, о его жизни, полученные в результате «застольной разведки умом» вы подвергаете проверке и разработке уже в условиях максимально приближенных к авторским (выгородки, реквизит и т.п.), то есть на сценической площадке, реальными (уже не мысленными) физическими действиями. Вот как Станиславский определил что такое ЭТЮДНЫЙ МЕТОД: «Это — поиск артистом верного психофизического самочувствия персонажа на сценической площадке, но не в образе, не прикидываясь кем-то, не подлаживаясь под кого-то, а оставаясь самим собой, при этом действуя не текстом роли, а своими словами».

Таким образом, артист из «застольного аналитика», как бы со стороны изучавшего поведение своего персонажа, превращается в активно действующего, то есть сам становится действующим лицом, и уже невольно испытывает то психофизическое самочувствие, какое должен испытывать его персонаж в данных автором предлагаемых обстоятельствах. В этом прежде всего и заключается главная задача этюдного этапа работы действенным анализом, в этом и его огромное преимущество перед начальными репетициями с уже готовым, зазубренным текстом. «Зубрежные репетиции» Станиславский считал «преждевременными и вредными, потому что они приводят только к штампам».

«Лишь вооруженный своим пониманием произведения в целом и своего места в нем, актер имеет право переходить к авторскому тексту, - дополняет своего учителя М.О.Кнебель и сообщает основные правила этюдной работы: - Все этюды должны делаться исполнителем только на собственном импровизационном тексте. Это значит, что работа этюдным порядком ставит актера в условия, когда он до поры до времени подменяет

слова автора своими словами, но обязательно сохраняет при этом авторские мысли... Тотчас после этюдной репетиции необходимо, чтобы актеры вновь перечитали репетированный эпизод или сцену, проверяя авторским текстом все то, что было сделано в этюде».

Некоторые режиссеры и актеры, не понимая, недооценивая всех преимуществ этюдного метода, если еще с какой-то натяжкой, робко пытаются «этюдить» в современных пьесах, то в классических, считают они, подобное «своеволие» недопустимо. Они очень заблуждаются. Станиславский, например, приступая к репетициям «Отелло», прежде всего, что сделал, отобрал у артистов текст, заставив говорить своими словами. Эксперимент удался на славу: у актеров не только речь стала значительно активнее, действенней, но зажила и заработала психофизика «артисто-роли». Объяснение: в этюдах быстрее и продуктивнее, более осознанно и эмоционально вскрываются сверхзадача и сквозное действие, как самой пьесы, так и каждого действующего лица, что и обеспечивает органический творческий подъем. Помните кредо Станиславского: «В нашем искусстве познавать - значит чувствовать»! Поэтому не следует нарушать органику взаимосвязи двух процессов - анализ действия за столом и анализ действием (на сценической площадке), нельзя разрывать единство существования жизненно необходимых психического самочувствия и физического. далеко ли ускочишь на одной ноге? Долго ли будешь испытывать интерес к рассказчику, довольно умному, но лишенному способности сопереживать тому, о ком и о чем он делится своим впечатлением?

Надеюсь, что теоретическая основа этюдного метода вполне ясна, и нам следует идти дальше. Но я предлагаю вделать небольшой перерыв, после которого и продолжим знакомство с системой Станиславского». Воспользуйтесь паузой, оглянитесь на пройденный нами путь: зафиксируйте, что для вас стало новостью, событием из того, что вы узнали; отметьте также моменты, в которых вы и «сами с усами», то есть «на уровне» и даже выше.

А я еще раз, всего лишь простым перечислением, напомним пройденные темы в их естественной связи и последовательности:

- ✓ главные принципы «системы Станиславского»;
- ✓ практическое учение об органических законах творчества;
- ✓ что такое «метод действенного анализа»?
- ✓ предлагаемые обстоятельства;
- ✓ автор и его эпоха;

- ✓ тема, идея, фабула;
- ✓ сюжет, сверхзадача, сквозное действие;
- ✓ действие и событие, контрдействие;
- ✓ события и факты;
- ✓ конфликт;
- ✓ виды событий;
- ✓ основные моменты действия;
- ✓ жанр;
- ✓ «роман жизни»;
- ✓ этюдный метод;
- ✓ психофизическое самочувствие артисто-роли.

Пройденные темы понадобятся нам, по мере необходимости, и в дальнейшей нашей работе, во второй части.

Часть вторая

ПРОДОЛЖАЕМ ЗНАКОМИТЬСЯ С «СИСТЕМОЙ СТАНИСЛАВСКОГО»

Вот следующие элементы «системы», которые необходимы нам в дальнейшей работе над ролью, над спектаклем:

- ✓ сценическое действие;
- ✓ основные принципы сценического действия;
- ✓ основные признаки сценического действия;
- ✓ основные виды сценического действия;
- ✓ метод простых физических действий;
- ✓ психическое действие, его виды и способы проявления;
- ✓ словесное действие;
- ✓ видение;
- ✓ подтекст;
- ✓ внутренний монолог;
- ✓ второй план;
- ✓ характер и «зерном, характерность и приспособления»;
- ✓ темпо-ритм;
- ✓ атмосфера;
- ✓ мизансцена и композиция.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Сценическое действие - это волевое стремление актера, направленное на партнера с целью повлиять на его поведение. (Повторили - запомнили лучше).

Сила волевого стремления и его влияния (способы воздействия на партнера, будь они прямолинейные, физические или тонкие психологические) зависят от цели, какая она (мелкая, бытовая или глобальная, имеющая судьбоносное значение), то есть в разных случаях - разная степень проявления силы волевого стремления, способов влияния на партнера.

Конечно, здесь было бы уместно запомнить о значении предлагаемых обстоятельств, тех условий, в которых происходит данное, конкретное сценическое действие, о ведущем значении сверхзадачи и сквозного действия... но, я надеюсь, вы не забыли о том, что мы «проходили» совсем недавно. Еще следует обязательно отметить, что и партнер не безучастен. У него тоже своя цель, своя линия поведения, если действия двух персонажей конфликтны, они - по Станиславскому «образуют столкновение воле».

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ:

- ✓ смотреть и видеть;
- ✓ слушать и слышать;
- ✓ понимать и чувствовать.

Вот от этих, казалось бы, элементарных правил зависит умение общаться - и в жизни, и на сцене. Чего уж проще смотреть и видеть, правда? А вот однажды на занятиях по актерскому мастерству я попросил студентов-первокурсников признаться, все ли помнят, какого цвета глаза у их матерей. Всего лишь половина курса сразу, не задумываясь, ответила «положительно». Значительная группа долго вспоминала, но, к стыду своему, так и не смогла ответить утвердительно. Один студент и вовсе огорошил:

- Я не обращал внимания, может, и не видел.
- Вы что, в глаза своей мамке ни разу не смотрели?
- Смотреть-то смотрел, а вот... не помню.

Конечно, он смотрел в глаза матери, и неоднократно, только он не видел!

А, представьте, такой курьез на сцене. Эсмиральда впервые встречается с Квазимодо, а ведет себя так будто уже давно с ним знакома: ее не пугает уродство Квазимодо, у нее не возникает к нему ни толики

сочувствия. Зрители, наверняка, так и ахнут, глядя на уродство Квазимодо: они, зрители видят! А Эсмиральда - стоит рядом с ним смотрит на него и тютю - не видит его! Да разве зрители поверят действиям, переживаниям такой «слепой» актрисы? А как тяжело актерам общаться на сцене с такими «незрячими» партнерами?!

Если рассмотренные нами выше принципы сценического действия являются, в большей степени, внешними элементами актерской техники общения, то понимать и чувствовать – это сугубо внутренняя основа сценического общения. Она закладывается в период застойного анализа пьесы, обогащается и закрепляется в этюдном периоде работы. И чем сильнее в это время актер сумеет увлечь себя творческим процессом - разбудить и активизировать свое сознание, приобщить к умственной аналитической работе сердце и душу, добиться, чтобы разум и чувство заработали в унисон - тем скорее и полнее он станет понимать и чувствовать.

Студенты, обучающиеся актерскому мастерству, актеры-новички должны крепко-накрепко запомнить (профессионалы уже давно убедились), что понимать и чувствовать - единый процесс как в жизни, так и в сценическом творчестве. У актера, овладевшего этим главнейшим принципом сценического общения, обязательно, непременно обострятся и зрение, и слух. Для этого необходимо постоянно совершенствовать свою внутреннюю и внешнюю технику сценического общения.

А теперь мы рассмотрим...

ДВА ОСНОВНЫХ ПРИЗНАКА СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ:

- ✓ волевое начало;
- ✓ наличие цели.

Здесь тоже, вроде бы, все ясно, как дважды два. Однако, считаю, не помешает, если мы немного углубимся в эту тему.

Что сразу мы можем и должны отметить? Волевое начало (воля) и наличие цели (цель) тоже находятся во взаимосвязи. Они взаимозависимы.

Чтобы добиться намеченной цели, человек должен проявить волевое усилие. Иначе говоря, волевое усилие всегда целенаправленно. Характер, напор и «объем» проявленных волевых усилий - в прямой зависимости от значимости цели, от условий (трудностей), которые потребуются преодолеть, прежде чем удастся добиться намеченной цели.

Цель может быть временной и «незначительной» (на одну сцену/ на

один акт) и постоянной, «глобальной» (на весь спектакль - сразу вспомните о сверхзадаче), достижение которой свершается в кульминации, в главном событии.

Возьмем Яго. Какую он преследует цель? На что направлены его волевые усилия? Отбить у командира красивую девушку? Простите, кишка тонка, и Яго это понимает. Но может, он из чувства зависти от ревности потерял голову? Ничего подобного: его поступки говорят о том, что он все обдумывает заранее. Значит, голова у него на месте. А сюжет, он, как всякий рядовой метит в генералы? Но мы знаем, Яго наивностью не страдает. Что же тогда еще можно предположить? Неужели здесь решающее значение имеет расовая проблема? Ведь с точки зрения Яго, это же чудовищная несправедливость: Черный генерал командует белыми оплатами и офицерами, черный мужчина крадет белую девушку (Яго ведь поначалу не знает, что Дездемона сама бежит к Отелло), и ему это сходит с рук. Даже сенат принимает сторону чернокожего!»! Где же справедливость?!

Так неужели Яго берет на себя миссию борца за «утраченные нравы»? И считает себя вправе совершать такие мерзкие поступки, причиняя страдания ни в чем не повинным людям и, в конце концов, погубив их. Неужели это та цель, на которую направлены все его гадкие волевые усилия?

А может, вы другим путем подойдете к решению поставленного мною вопроса, обнаружите, что у Яго другая цель? Тогда и волевые его усилия будут восприняты вами иначе. Пройдитесь по линии поведения Яго, применяя метод действенного анализа, поупражняйте себя. Как говорил экстравагантный А.А.Гончаров: «Нет предела самосовершенствованию творческих натур.

Только альпинисты, забравшись на свою вершину, могут почивать на ней, ликуя. Наши вершины бесконечны. Для нас в радость - сам процесс восхождения!»

Продолжим разговор о сценическом действии. Мы коснулись его основных принципов (смотреть и видеть, слушать и слышать, понимать и чувствовать) и основных признаков (волевое начало и наличие цели).

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ:

- ✓ физическое действие,
- ✓ психическое действие.

Мы их объединили не случайно: они неразделимы, но - и это очень важно знать - только в части психофизического самочувствия.

Разберемся. Начнем с определения Станиславского:

«Физическое действие — это средство для выполнения психического действия».

Слишком лаконично? Но давайте рассуждать, попробуем расширить эту лаконичную формулировку. Допустим:

— Физическое действие - это внешняя форма проявления внутреннего, психического состояния... (желания, стремления). Так?

- Так и есть - подтвердит Станиславский. - В жизни, как правило, психическое состояние оказывает решающее влияние на физическое действие.

- А наоборот, чтобы физическое действие влияло на психическое, такое возможно? А.А.Гончаров, в своей обычной манере с легкой иронией и сарказмом, на подобный вопрос однажды ответил так:

- Не имеет значение, кто сверху. В паре всегда взаимодействуют на равных оба партнера.

Чувство - капризно. Это очень тонкий «инструмент психотехники». Ведь не секрет бывают случаи, когда у артистов на репетиции (случается и во время спектакля) вдруг «пропадает» чувство, или вовсе «не хочет появляться».

«Возьмите за правило, - советует Станиславский - Не ждать чувства, а действовать, и верное физическое действие вызовет верное чувство, верное психическое действие».

Это правило и «обосновало» - «метод простых физических действий». Вот почему:

«Физическое действие - это прием актерской психотехники. — объясняет Станиславский. - От жизни человеческого тела - к жизни человеческого духа роли».

- Прекрасно! - благодарим мы Станиславского за простоту изложения сложных понятий и делаем предварительные выводы.

Итак, нам уже известно: психическое самочувствие влияет на физическое, точнее - психическое состояние человека вызывает у него ответную физическую реакцию. Таким образом, вполне будет логично, если мы скажем, что «психическое» самым непосредственным образом действует на «физическое».

Подчеркнем: действует! Значит, Станиславский был прав, введя в свою методику такое понятия, как «психическое действие».

ВИДЫ И СПОСОБЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ПСИХИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

Зависят от объекта воздействия и средств, при помощи которых осуществляется психическое действие. В зависимости от объекта психические действия делятся на внешние и внутренние.

- ✓ Внешние - направлены на внешний объект, на партнера, на его сознание целью изменить его (это мы уже усвоили).
- ✓ Внутренние - направлены на своё собственное сознание (взвинтить себя если это требуется, или подавит излишнюю нервозность...).

Особо следует отметить, что именно внутреннее, психическое действие определяет актерскую способность думать на сцене, в кадре, что разительно отличает мастера от ремесленника. Этой темы мы коснемся более подробно, когда подойдем к «внутреннему монологу».

Теперь рассмотрим, какими могут быть психические действия.

В зависимости от средств и выражения (физических) они могут быть мимическими и словесными.

✓ Мимические средства выражения в свою очередь подразделяются: на мимику действия и на мимику чувств.

Их различие - в волевом происхождении «мимики действия» и произвольном характере проявления мимики чувств».

- ✓ Мимика действия – результат волевого усилия, когда актер сознательно хочет повлиять на партнера (укорить, одобрить...), но при этом не пользуясь текстом лишь мимикой лица, глаз (подмигнуть, улыбнуться, надуть губы...)
- ✓ Мимика чувств – рождается произвольно, подсознательно, поэтому и проявляется так же произвольно, без волевого усилия. Запомните, что отражается на лице человека, когда он неожиданно испугался или испытал «нечаянную радость». Мимика чувств, ее выразительность имеют очень большое значение, особенно во «внутренних монологах», в «зонах молчания»!

СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ!

Почему я поставил восклицательный знак? Потому что Станиславский предавал словесному действию особенное значение:

«Словесное действие — есть высшая форма сценического действия, сценического общения... Слово — выразитель мысли, самое эффективное средство воздействия на сознание собеседника, партнера»», - и советовал:

«Прежде всего, нужно знать, чего добиваешься от партнера. При этом мысли превращаются в целеустремленное словесное действие, действие разбудит темперамент, чувства, и речь из рассудочной превратится в эмоциональную».

И еще, он уточнял:

«Говорить - значит «рисовать зрительные образы»», поэтому нужно говорить не столько уху, сколько глазу, чтобы человек с которым вы общаетесь, посмотрел на то, что вам нужно, вашими глазами, чтобы он стал видеть события так, как их видите вы, как вы этого хотите». Остается добавить: на что и должно быть направлено ваше волевое усилие. Однако, вызывать у партнера определенные «зрительные образы» вы сможете лишь в том случае, когда сами будете их «видеть» своим «внутренним взором»». Только при этом условии, вы, действуя словами, будете добиваться цели. В противном случае - вы всего-навсего «молотите текст», бросаете «слова-пустышки» и, значит, бездействуете.

Важно и «умение слушать» (процесс восприятия текста, слов, произносимых партнером). Как это происходит в жизни?

«Когда мы слушаем партнера, - находим объяснение у М.О.Кнебель, - то сначала, в первые секунды, воспринимаем его слова как бы «механически» органами, на слух, а уж потом «видим» услышанное своим «внутренним взором».

По существу, если коротко и просто, можно сформулировать такое правило: говорить — значит рисовать зрительные образы партнеру, слушать — значит видеть то, о чем говорит партнер.

А это означает, что мы уже внедрились во «владения» следующего элемента психотехники:

Если «смотреть и видеть» - (в большей степени) внешний элемент сценического общения, то есть проявляется внешне, когда артист реально видит реально происходящее на сцене, то видение - исключительно психологический, внутренний процесс, возникающий в сознании, в эмоциональной памяти артиста, причем только в том случае, когда включается воображение и его неперменный спутник - «внутренний взор».

«Актеру, прежде чем получить право на видение, - напутствует Станиславский как педагог-практик, - необходимо провести огромную подготовительную работу». Имеется в виду анализ действия и анализ действияЕМ. Только после того, как артист досконально изучил предлагаемые обстоятельства пьесы, безошибочно определил сверхзадачу, сквозное действие, основные крупные события и наверняка «попал» в характер персонажа, исходя из его поступков, когда актеру уже начинается «грязиться образ» - значит настала пора включать видение, которое теперь будет работать безошибочно.

Вот почему Станиславский утверждал:

«Видение - это закон образного мышления актера на сцене. Без образного мышления нет искусства!»»

Что еще нужно взять у Станиславского о видении? Перечислю самое необходимое:

- ✓ природа сценического видения аналогична жизненной способности человека: видеть то, о чем говоришь;
- ✓ видение опирается на опыт, на количество и качество жизненных наблюдений;
- ✓ видение должно быть содержательным, ярким, а эмоциональная память, с ним связанная – темпераментной, сильной, способной вновь и вновь захватывать и увлекать, будоража внутреннее, психическое состояние;
- ✓ эмоциональная память – верный помощник видения, испытанное, прожитое чувство, оставившее неизгладимый след, впечатление в сознании человека, способное при воспоминании повторно заставить человека пережить случившееся;
- ✓ видение обуславливает органичность психического самочувствия и словесного действия;
- ✓ текст роли от повторения приедается, и смысл его тускнеет, теряется, а видение от повтора обогащается, становится ярче, сильнее. Поэтому следует текст фиксировать видением и говорить о том, что видишь, мыслью, словами;
- ✓ необходимо тренировать видение отдельных моментов роли, постепенно скапливать эти видения, логически и последовательно создавать зрительные образы, «киноленту роли», при этом нельзя допускать, чтобы лента видения обрывалась. Только тогда у артиста возникнет ощущение магического «Я - есть!»

Специально для режиссеров хочу процитировать приверженца «системы» Андрея Михайловича Лобанова:

«Одного видения режиссеру мало - оно похоже на сон: вижу ясно во сне, что схватил зубами жар-птицу, -- проснулся, а во рту перо от подушки. Нужно еще видение спектакля реализовать через работу с актерами, добиться, чтобы твоим видением практически были заражены актеры, а потом и зрительный зал, которому нет дела до твоих сновидений».

Таким был требовательным Лобанов, такое серьезное значение придавал видению и его практическому применению.

Вспомним из истории МХАТа, как самозабвенно работали его основатели - и режиссеры и артисты, как они начинали. Сами создавали свой театр (шили костюмы, ладили декорации, собирали по домам реквизит), «создавали» и самих себя - осваивали новую, тогда еще «непредсказуемую», с трудом воспринимаемую, «методологию» Станиславского, постоянно устраивали «походы в жизнь». Взять хотя бы посещение «ночлежных номеров» Хитровки - во время работы над пьесой М.Горького «На дне». Что они там искали, что хотели «подглядеть»? Условия жизни «на дне»? Костюмы, грим? Не только. После премьеры спектакля восторженная пресса в первую очередь отмечала «невиданную доселе психологическую глубину актерской игры»? Можно смело предположить какой действительно глубокий след оставила в сознании артистов та «экскурсия» на Хитровку, как творчески она обогатила их сколько видений и зрительных образов они собрали в копилку своей эмоциональной памяти.

«Там, на Хитровке, - вспоминал Станиславский, - мы «нашли» духовную сущность внутренней смысл пьесы - свобода во что бы то ни стало!»

Вот какое основополагающее значение имеют «жизненные образы». Возможно ли без них создание правдивых образа-роли и образа спектакля? Будут ли эти образы наполнены жизненной органикой, смогут ли они эмоционально воздействовать на зрителя?

«Без видения, - говорила Мария Осиповна Кнебель - искусство обречено быть формальным, безжизненным. Без него «внутренний экран» пуст, тускнеет «зеркало души» и, как следствие, гаснет «жизнь человеческого духа» роли. Творческий человек не имеет права «просто так» ходить по улице. Постоянно всматривайтесь в жизнь, не отворачивайтесь от чужого горя, сопереживайте. Иначе - ваша душа очерствеет, и тогда вы не сможете (лишите

себя права) быть на сцене, даже в кукольном театре, даже спрятавшись за ширму».

Вот он, «загадочный парадокс» творческой профессии: потрясенный горем человек... создает шедевр! Оглуший Бетховен - знаменитую «Лунную сонату», великий русский художник Крамской, через неделю после смерти своего ребенка, встает за мольберт и пишет картину высочайшего живописного мастерства - «Неутешное горе».

И опять прошу извинить меня за вероятную жестокость суждения: видимо (или все-таки), творческие люди «нуждаются» в эмоциональных ударах, даже если эти удары по своему содержанию «отрицательно заряжены». Вам не кажется странным утверждение Ф.М. Достоевского, что «писателю нужно столько счастья, сколько и несчастья»? Неужели несчастье стимулирует творчество? Немного смягчим суждение: а может, не сам факт несчастья является «допингом» творчества, а чувства, пережитые по его поводу?

Завершая разговор о видении, еще раз повторим в назидание себе: не позволять дремать своим чувствам, постоянно наблюдать жизнь, фиксировать увиденное, вызванные им впечатления, «обрабатывать» их, формировать в «зрительные образы» и откладывать в «кладовой» эмоциональной памяти, чтобы по мере надобности всегда можно было ими воспользоваться. А для этого нужно изучать и постоянно осваивать на практике органические законы творчества развивать свои природные способности, чему «система Станиславского» и способствует, учит.

ПОДТЕКСТ

Сразу дадим определение, позаимствовав его у Станиславского: «В реальной жизни и в высокохудожественных произведениях скрытое содержание каждой фразы всегда богаче прямого логического смысла. Скрытое содержание текста - это и есть подтекст... Веди текст определяет - что говорить, то подтекст определяет истинный смысл сказанных слов, словесного действия».

Вот так, как всегда у Станиславского, лаконично и ясно.

А вот немного посложнее, но тоже вполне доступные для понимания, определения:

- ✓ подтекст - это явная, внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их;
- ✓ подтекст - это то, что заставляет нас говорить слова роли;
- ✓ подтекст артисто-роли определяет и наполняет отношение говорящего к тому, кому он говорит и к тому, о чем он говорит.

И уже чисто практические подсказки. Из разряда улавливаемых на лету:

- ✓ подтекст находится в прямой зависимости не только от характера персонажа, но и от характера предлагаемых обстоятельств, от характера событий и т.п.
- ✓ подтекст первой фразы может стать прямым текстом последующей фразы, фраз...

Из разряда усваиваемых в результате кропотливого психофизического анализа, проделанного над ролью, пьесой за столом и на сценической площадке: То, что в области действия называется сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом.

Пойдём от простого к сложному, как рекомендует Станиславский.

Вот пример, пока простейший – для скорости проникновения в его суть.

- Ах, какая музейная чистота и порядок у вас! - говорит сосед, войдя в вашу квартиру.

А в вашей квартире полным ходом идет ремонт; ободраны обои, забрызганы известкой валяющиеся на полу газеты, мебель друг на дружке, укрытая всевозможным тряпьем, одним словом, кавардак и грязь – естественные доказательства квартирного ремонта, тем более, если вы, в целях экономии, его осуществляете сами своими подручными средствами.

Так вот, разве сосед не видит этот беспорядок, разве не понимает, чем он вызван? И видит, и понимает. Однако говорит, как вам кажется, невпопад.

Почему? За его словами скрывается какой-то иной смысл? Правильно. И если бы вы, когда сосед произносил свой текст, слушали его внимательно, вы непременно бы услышали интонацию (как был сказан текст), и по ней поняли бы, что сосед, допустим, настроен добродушно - он вам сочувствует,

или - иронизирует: «ишь какой грязнуля, неумеха», то есть вы уловили бы подтекст сказанной соседом фразы.

На самом деле смысл подтекста и его применение - по Станиславскому - гораздо глубже и значительнее.

В доказательство приведу небольшой пример как Андрей Михайлович Лобанов вскрывает подтекст Серебрякова в пьесе Чехова «Дядя Ваня».

- Что такое речь Серебрякова? - спрашивает он исполнителя этой роли.

Однако неожиданно (а так ли уж неожиданно?) задает следующий вопрос, казалось бы, совсем на другую тему: И все же, за что стреляют в Серебрякова? Ведь не за то, что он бездарен! Если стрелять в бездарность, можно перестрелять много народу. Серебряков должен быть в первых актах сыгран так, чтобы заслужить себе пулю... вообще он очень практичный человек, болезнь у него есть, конечно, но главное - использование болезни в своих интересах.

Эгоизм, для которого характерно: «я болею, значит, все должны болеть».

Вот это, лобановское «самооправдание» Серебрякова, ставшее опорой всех «выступлений» персонажа по всей пьесе, очень убедительно подтверждает важнейший акцент Станиславского: То, что в области действия называется сквозным действием, то в области речи называем подтекстом.

Для разрядки. Лобанов даже беспокоился о «подтексте зрителя», о его «внутреннем монологе»: «Надо чтобы выстрел дяди Вани в Серебрякова был бы для всех облегчением, чтобы зритель подумал: «Жаль, что мимо».

ВНУТРЕННИЙ МОНОПОГ

Человек всегда думает. Даже тогда, когда он думает, что не думает - отдыхает, спит. Но мозг всегда работает, как утверждают ученые, и когда человек спит - мозг не отключается полностью.

Человек - постоянно думающее существо. Когда человек думает - он мыслит, он мысленно разговаривает сам с собой или мысленно ведет диалог с партнером. Согласны? Тогда и мы за знаниями вновь обратимся к «системе Станиславского» и к М.О. Кнебель - мастеру его ученья.

«Внутренний монолог - это внутренняя жизнь «человеческого духа артисто-роли» - Станиславский верен себе, он упрямо внедряет

профессиональную терминологию. – Это умение думать, как думает персонажи, – вот необходимое условие, позволяющее актеру владеть и успешно пользоваться внутренним монологом.

«Только в том случае, – вторит своему учителю Кнебель, – когда у актера на сцене, как у всякого человека в жизни, кроме тех слов, что он произносит, будут возникать слова и мысли, не высказанные вслух (а они не могут не возникать, если человек воспринимает окружающее), – только в таком случае актер добьется подлинно органического существования в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

И вот их советы, Станиславского и Кнебель: не забывать, всегда помнить, что внутренний монолог – невозможен без знания артистом природы характера своего персонажа, его мировоззрения, мироощущения, его сверхзадачи и т.д.;

- ✓ всегда связан с процессом общения, с процессом оценки происходящего, с сопоставлением своей точки зрения с высказанными мыслями партнеров;
- ✓ всегда эмоционален, органически связан с психофизическим самочувствием;
- ✓ пособник вживанию в роль, перевоплощению в образ.

М.О.Кнебель учила «уделять пристальное внимание не только тексту внутреннего монолога, но и его предлагаемым обстоятельствам», в данном случае психофизическому самочувствию персонажа, и в качестве «подходящего примера» приводила фрагмент эпизода из повести М.Горького «Мать», когда Ниловна обнаруживает, что за ней следят шпики.

«Попалась?» – спросила она себя. А в следующий миг ответила, вздрагивая:

«Может быть еще нет...»

И тут же, сделав над собой усилие, строго сказала: «Попалась!»

Оглядывалась и ничего не видела, а мысли одна за другою искрами вспыхивали и гасли в ее мозгу.

«Оставить чемодан, – уйти?»

Но более ярко мелькнула другая искра: «Сыновнее слово бросить? В такие руки...» Она прижала к себе чемодан.

«А – с ним уйти?.. Бежать...»

Эти мысли казались ей чужими, точно их кто-то извне насильно втыкал в нее. Они ее жгли, ожоги их больно кололи мозг, хлестали по сердцу,

как огненные нити... Она погасила все эти хитрые, маленькие, слабые огоньки, повелительно сказав себе: «Стыдись!»

Ей сразу стало лучше, и она совсем окрепла, добавив: «Не позорь сына-то!»

Безусловно, внутренние монологи, прописанные авторами, вслух произносимые артистами, помогают читателям, зрителям глубже «проникнуть в психо-физическое состояние персонажей», познать их характеры, понять их поступки.

Известный своей «тривиальностью» прием «озвучивания» внутреннего монолога, используемый в комедиях, водевилях, когда персонажи открыто сообщают зрителям о своих переживаниях, о дальнейших своих действиях настолько прост и ясен, что не нуждается в «подробном исследовании».

А вот внутренний монолог «закрытого типа», когда у персонажа-артиста, «кроме тех слов, что он произносит, возникают слова и мысли, не высказанные вслух», - этот монолог является сложнейшим элементом актерской психотехники и потому требует к себе более «проникновенного» отношения.

И сейчас мы детально разберем - уникальный для нашего случая - монолог героини из третьего акта шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», взяв за основу детальный анализ этого монолога, проведенный Марией Осиповной Кнебель на Высших режиссерских курсах ГИТИСа.

Для начала, в экспозиции нашего разбора, восстановим в памяти фабулу предлагаемые обстоятельства, основные крупные события и т.д. по линии Джульетты - до ее знаменитого монолога.

Джульетта впервые встретилась с Ромео на балу в своем доме.

Джульетта и Ромео - дети враждующих друг с другом семейств.

Джульетта с первого взгляда, пылко и страстно полюбила Ромео.

Ее чувство к Ромео такое сильное - она первой признается Ромео в своей любви. Ее избранник Ромео, тоже безгранично влюблен в нее. Но вот Джульетта узнает, что во время ссоры Ромео в бою на шпагах убил ее брата Тибальта.

Страшное событие для Джульетты: ее возлюбленный - убийца ее родного брата! Разумеется, Джульетта и раньше понимала, какую опасность таит в себе их любовь, их тайные встречи, но сейчас ее охватывает настоящая буря противоречивых чувств («Он убил моего брата!.. Но я люблю его!»)... И

опять побеждает любовь. Но возникают новые препятствия: ее любимому грозит изгнание из города, а самой Джульетте – назначенная родителями свадьба с Парисом. Монах Лоренцо тайно венчает Джульетту и Ромео: они хотят, чтобы сам Бог скрепил их любовь навечно.

Джульетта остается одна: Ромео, скрываясь от преследования, бежит в Мантую. Лоренцо, чтобы не состоялся насильственный для Джульетты брак с Парисом, предлагает ей выпить сильнодействующее снотворное. Домашние примут ее глубокий сон за смерть, и отнесут ее, как заведено традицией, в открытом гробу в фамильный склеп, а монах об этом их плане поставит в известность Ромео, который тут же тайно приедет и увезет Джульетту...

Еще раз хочу подчеркнуть, какие тяжелейшие испытания обрушиваются на юных героев. Обстоятельства складываются так, что против них абсолютно все, не считая монаха, да и то, если вдуматься, какой чудовищный способ он предложил (с «погребением Джульетты»), то можно, пожалуй, и его заподозрить в «общем сговоре» против героев.

Итак, Джульетта осталась одна. Теперь все зависит только от нее: сумеет ли она защитить себя и спасти свою любовь. А вы помните, сколько лет Джульетте? Четырнадцать лет... без двух недель!

И вот, эта сцена: Джульетта должна принять снотворное, чтобы осуществился план, предложенный монахом Лоренцо. Какое же сейчас она испытывает эмоциональное напряжение, как сильно стучит ее сердце, какой рой противоречивых мыслей вьется в ее голове, какая требуется воля, чтобы не растеряться, принять верное решение.

Сосредоточимся и мы. Постараемся поставить себя на ее место, проникнуть в ее подтекст, зажить ее видением, и, главная наша задача в этом упражнении, - «услышать» ее внутренний монолог. Вы готовы к этому, настроились? Тогда «войдём» к ней в комнату...

Джульетта берет в руку склянку... испуганно смотрит на нее... и отставляет. Ей становится так страшно, что она готова отказаться от задуманного... Но она понимает: если не выпьет снотворного, то будет обречена на брак с Парисом и на вечную разлуку с Ромео.

- Где склянка? - она полна решимости принять таинственное зелье, но... ее останавливает внезапно нахлынувшее сомнение:

- Что, если не подействует питье? - но следующая мысль ее пугает еще больше. - Тогда я, значит, выйду завтра замуж?

Нет, этому не бывать! Нет, нет!.. Если не подействует снотворное - тогда она сама убьёт себя: лучше смерть, чем ненавистный брак с Парисом. И Джульетта предусмотрительно кладет под подушку кинжал.

Теперь в ее воображении возникает Ромео, она думает о нем, представляет, как через сорок два часа, когда истечет срок действия снотворного, она встретится с ним, и они, наконец-то, после таких страданий, обретут счастье!

Джульетта решительно подносит к губам склянку, и вдруг чудовищная мысль приходит ей в голову: не яд ли дал ей монах, он ведь тайно обвенчал ее с Ромео, не испугался ли он разоблачения, уж не убить ли он ее задумал?..

Но в памяти возникает образ Лоренцо - доброго, святого человека, не способного на коварство, и Джульетта отгоняет эту мысль - о возможном предательстве монаха, она верит ему, как и прежде, верит, что «все будет так, как сказал монах: я не умру, я только засну».

И тут же ее воображение рисует другую, более жуткую картину: она лежит в гробу, просыпается... и видит вокруг себя скелеты умерших предков, окровавленный труп Тибальта...

- Что если я не выдержу и сойду с ума?

Но вновь спасителем является Ромео: она видит, как он получает письмо от монаха, как спешит в дорогу - к ней, и Джульетта выпивает снотворное!

Какой монолог! Какое для актрисы в нем богатство сценического материала! Не зря Мария Осиповна называла его знаменитым. «Знаменитым» - не только по причине, что написан он автором мастерски, но еще и потому, что, сыграв его, тоже мастерски, актрисе уже не нужно будет ждать утра, чтобы проснуться знаменитой, она в этот же вечер, здесь же, на сцене, сразу после монолога, может стать знаменитой.

Нет, я не забыл о нашем упражнении. Я заговорил о достоинстве монолога лишь с той целью, чтобы дать вам несколько секунд на передышку: от такой мощной сцены (с Джульеттой) и дыхание может перехватить.

А теперь признайтесь, сумели вы в бередить свою «психофизику», удалось ли вам поставить себя в «предлагаемые обстоятельства» Джульетты видеть «внутренним взором» то же, что видела она, не со стороны взирать, как наблюдатель, а жить ее мыслями и чувствами, достаточно ли активно было ваше внутреннее, психическое действие, работало ли «видение»? А «внутренний монолог», «подтекст»?

Вы их «услышали»? У вас возникло ощущение, что вы думаете, как думает персонаж? Если так - вам удалось упражнение, поздравляю! Если нет - не лгите себе, работайте еще, приложите максимум левых усилий, но добейтесь своего, преодолите свои внутренние психические препятствия, как это сумела сделать Джульетта. И тогда - в награду получите, испытаете прекрасное чувство удовлетворения, и поймете истинный смысл изречения Станиславского: «Я- есмь!»

ВТОРОЙ ПЛАН

Приступая к этой теме – очередной высочайшей вершине актерского мастерства, рекомендую, однако, устремить свой взор не ввысь, а внутрь себя и настроиться исключительно на «самопрослушивание».

Предупреждение и просьба: мы опять начнем с простого примера из «обычной жизни», но пусть это вас не расхолаживает. Если кто пропустит этот момент, то, когда мы подойдем к классическим примерам, он может оказаться беспомощным.

Наверняка вы бывали за городом и не однажды видели, наблюдали грозу. А наблюдали вы предчувствие грозы? Замечали, какое оно оказывает влияние на вас, а если вы молоды, на ваших родителей? Возникал ли, в таком случае, у вас вопрос: почему перед грозой меняется поведение людей? В чем причина? Я имею в виду, конечно, уже не столько атмосферное явление, и не только болезненную реакцию пожилых или больных людей на нее... Не будем гадать, скорее за город.

Итак, вы приехали с компанией друзей на дачу к родителям. С погодой повезло, выдался денек на славу: ясное небо, доброе теплое солнышко, красивый тихий лес, наполненный приветливым птичьим пеньем – ну чистая благодать, грозой и не пахнет. Вы резвитесь-беситесь (вполне оправданное поведение людей, редко выезжающих на природу), играете в бадминтон, готовите на мангале шашлыки, рассказываете веселые истории, анекдоты, ничто не омрачает вашу загородную радость и прыть.

Но вот неожиданно вы обращаете внимание, что ваша мать кладет в чашку с шашлычным соусом не ложку, а вилку. Встретившись с вами взглядом, мать улыбается виновато, но улыбка какая-то натянутая, будто она далась ей через силу. Замечаете определенную странность и в поведении отца: закурил сигарету и вдруг тут же ее загасил, взяв салфетку со стола, вытер лоб, а салфетку почему-то засунул в карман. Увидев, что вы это наблюдаете, отец

постарался нагнать на побледневшее лицо беспечную ухмылку, подмигнул вам: все, мол, в порядке, и кивнул в сторону ваших друзей - с ними, дескать, тебе надо быть, о них беспокойся.

Готов шашлык, компания усаживается за стол. Вы обнаруживаете, что родителей во дворе нет. Кто-то из ваших друзей бежит в дом - позвать их к столу. Возвращаясь, сообщает, что они смотрят телевизор, велели гулять без них. Гуляние продолжается: вино шашлык, вино - песни. Но вам почему-то «не поется», пропал аппетит и вообще... чувствуете какой-то внутренний дискомфорт, что-то внутри точит вас. Что именно - пока не понимаете, и стараетесь это ощущение подавить, пытаетесь снова подключиться к песне, к общему веселью, нагоняете на себя беззаботность - для друзей, но все ваши нарочитые внешние действия только усиливают вашу внутреннюю тяжесть, «внутренний груз».

И тут ударяет в ваше сознание - «родители!» Вы спешите в дом: чем ближе дом - тем шире шаг, по крыльцу вы уже прыгаете через две ступеньки, вбегаете в комнату родителей...

Да, телевизор работает, но родители его не смотрят, они лежат на кроватях; рядом, на полу - пузырьки, таблетки, а родители улыбаются вам все той же виноватой улыбкой. Конечно, вы обеспокоены: такими беспомощными своих «стариков» раньше никогда не видели, интересуетесь, что с ними, что случилось? Отец объясняет, что причина их внезапного (для вас - внезапного) нездоровья - гроза. Вы, естественно, не верите - никакой грозы и в намеке нет, тишина. Думаете, что отец заговаривает вам зубы», лишь бы успокоить вас. А он даже советует, чтобы вы поскорее загоняли свою компанию в дом, потому что «вот-вот грохнет и польет». Тут и в самом деле загромыхало - началась гроза...

Предчувствую ваше некоторое недоумение, поэтому сошлусь на авторитет Марии Осиповны. Она особо подчеркивала, что «второй план – самое органическое, самое натуральное самочувствие».

Вот почему мы начали осваивать второй план» не на отрывках из пьес, а на природе», на «натурном» примере. Кто-то из вас, усомнившись в целесообразности моего примера, а может, и в правомерности, вдруг спросит:

- Так неужели болезнь родителей - это и есть второй план? Разве это не предлагаемые обстоятельства?

- Верно! Конечно же, болезнь - предлагаемые обстоятельства, но самочувствие, вызванное болезнью, возникшее внутреннее ощущение своего особого психо-физического состояния, мотивирующее поступки больного человека, это и есть его второй план. Чтобы стало понятнее, обратим внимание на ваш второй план.

Я продолжаю по тем же правилам игры, которые мы приняли на случай «с грозой».

После того, как вы обнаружили заметную странность в поведении родителей, разве ваше поведение не изменилось? Вы старались поддерживать настроение компании, но вам уже было не до веселья. Вы стали испытывать какую-то внутреннюю тяжесть, «груз». Вы еще не понимали, с чем это связано, но вами, вашими действиями уже «руководил» ваш второй план - то внутреннее, пока еще не осознанное вами, но уже «натурально» существующее, действующее самочувствие, возникшее на основе запавшего в подсознание беспокойства о родителях.

Сделаем первый вывод: на смену (изменение) второго плана влияет смена (изменение) предлагаемых обстоятельств.

Скажите, пожалуйста, а какой у вас был второй план до того, пока вы не почувствовали внутреннего дискомфорта? Пофантазируйте, «поищите». Но если вы его «не обнаружите» - не огорчайтесь. Дело в том, что второго плана (предыдущего) могло и не быть, или вы могли его не почувствовать, «не услышать», не обратить внимания, так как ваше внутреннее состояние не конфликтовало с вашими внешними действиями - «до того». Вот вам еще один вывод: второй план - настолько тонкое и подвижное «состояние души», что и сам человек не всегда его уловит. Скажите, а разве то, что «творится у вас на душе», вы легко выплескиваете на людей? Не будем сейчас учитывать тех, кто живет «нараспашку» - не интересно. И тогда напрашивается еще один вывод: второй план - это чрезвычайно секретное, внутреннее «ведомство».

Еще вопрос по нашему примеру. С того момента, как возникло ощущение «внутреннего груза», вы «случайно» не начали вести разговор сами с собой, внутри себя? Я «намекаю» на внутренний монолог. Уверен, вас стал донимать «внутренний голос»: «Что меня угнетает, что со мной?» Возникает еще один вывод: второй план вызывает и обуславливает внутренний монолог, потому что они взаимосвязаны.

И последний вывод по нашему примеру - тоже очень важный. В связи с тем, что ваш второй план оказал, как мы это знаем, самое непосредственное

влияние на изменение вашей линии поведения в компании и с родителями, мы вправе сделать заключение, что второй план также тесно связан с процессом общения.

Ну, а заключительное слово по данной теме предоставим М.О.Кнебель: «Хорошо разработанный «второй план», нафантазированный/«увиденный» актером внутренний мир героя наполняет глубоким содержанием всю роль, помогает в процессе общения, предохраняет актера от штампа. Процесс накопления «внутреннего груза» должен начинаться с самого начала работы над ролью. В этом процессе познания внутреннего мира героя сыграет значительную роль и наблюдательность исполнителя, и глубокое проникновение в драматургический замысел автора».

«СОЮЗ ЧЕТЫРЕХ»

Вот построено здание. Но... пока это всего лишь «коробка». Еще предстоит большая работа по ее внутренней и внешней отделке в соответствии с замыслом автора проекта.

В нашем деле «внутренняя и внешняя отделка» по своему значению тоже занимает не последнее место. В этом можно легко убедиться, вспомнив несколько общеизвестных примеров, что немного позднее мы и сделаем.

Итак, «союз четырех»:

- ✓ характер;
- ✓ «зерно»;
- ✓ характерность;
- ✓ приспособления.

Предвижу вопрос: «А не много ли элементов для одного раздела?»

Если я отвечу, что они очень взаимосвязаны, то вы наверняка еще зададите мне вопрос: «А разве другие элементы не взаимосвязаны? Вы же постоянно об этом твердите».

Правильно, немедленно соглашусь я, и эти «новенькие» четыре элемента тоже находятся в тесной «связке» со всеми другими элементами. Однако, «новеньких» я выделил не без основания. Они, прежде чем вступить в контакт с другими «сотоварищами по «системе», должны предварительно «сами организоваться» во взаимосвязанный и взаимозависимый «союз четырех», что для их полноценной реализации имеет очень важное значение.

Все, сказанное Кнебель в адрес «второго плана», в полной мере относится и к «союзу четырех»: он тоже должен быть хорошо разработан, нафантазирован, он тоже наполняет глубоким содержанием всю роль, помогает в процессе общения, зависит от глубокого проникновения в драматургический замысел автора...

А теперь, чтобы яснее стало наше представление о «союзе четырех», познакомимся с краткими характеристиками на каждый его элемент:

Характер - решающая особенность психофизических свойств человека, определяющая его помыслы и поступки.

«Зерно» - особенность характера, психики человека, определяющая его индивидуальность, придающая его поступкам своеобразие, неповторимость.

Характерность - не столько внешние приметы личности, сколько ее особая психологическая окраска.

Приспособления - особая внутренняя и внешняя психофизическая форма общения людей, свойственная, присущая каждому человеку, его характеру, индивидуальности, «зерну».

Не будем вдаваться в наукообразность определений данных понятий (Станиславский категорически не претендовал на «научность» своих работ, я - тем более), рассмотрим их лишь с учетом нашей практической заинтересованности в них.

Обратим внимание, не только ради любопытства, что в определении каждого элемента присутствует объединяющая их особенность, связанная с «психикой» и «физикой»:

У характера — «особенность психофизических свойств человека»...

У «зерна» — «особенность характера, психики человека»... У характерности - «особая психологическая окраска жизни образа»...

У «приспособления - «особенная внутренняя и внешняя психофизическая форма общения людей»...

Забегая вперед, отмечу, что благодаря этой общей особенности, «союз четырех», при работе актера над ролью, имеет решающее значение в создании образа - как его внутренних, так и внешних свойств проявления, потому что именно «союз четырех» обеспечивает единство и целостность этих проявлений в образе, придает ему неповторимость и «персональное очарование».

Практическая заинтересованность «союзом четырех» определяется вот какими их качествами.

«Зерно» - это такое психофизическое самочувствие, такая особенность, которая позволяет артисту жить не только в предлагаемых обстоятельствах, заданных автором, но и в любых иных ситуациях.

В 60-х годах актриса Малого театра Вера Николаевна Пашенная в день спектакля «Васса Железнова» уже с утра «входила в образ», в «зерно». Она звонила в Министерство «бескультурья» и возмущалась, что чиновники этого ведомства не уделяют должного внимания искусству. Она звонила в местные органы и требовала, чтобы в городе была чистота и порядок, что мало на улицах дворников и городских. Грозил, что в случае невыполнения ее требований, она примет самые жесткие меры, дойдет до градоначальника.

И слово свое она держала крепко: встречалась с Председателем Моссовета и устраивала ему «выволочку», причем все это она проделывала без реверансов, «с опорой голоса на диафрагму», на мощном темпераменте.

Пашенная знала еще одну тайну о «зерне»:

«Зерно» - это темперамент артисто-роли, понятие эмоциональное, не умозрительное, напрямую связанное с характером.

А характер Пашенной в день спектакля - это был характер ее Вассы, властной хозяйки.

Характерность - физическая характеристика образа, возникающая как результат его внутреннего содержания.

Здесь уместно сказать: Станиславский считал, что все актеры должны быть характерными.

Приспособления - это «окраска» физических действий, которая зависит от глубины и силы психофизического самочувствия. Чем сложнее задачи и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть приспособления, тем многообразнее их функции и виды.

Я до сих пор помню очень выразительную «окраску физических действий», какую нашел для своего князя Мышкина тогда еще совсем молодой актер И. Смоктуновский - манеру говорить. Речь его была замедленной, «вдумчивой», будто он вслух произносил свой «внутренний монолог», что «работало» на образ Мышкина как человека сложной натуры, высоких нравственных устоев, открытого и замкнутого, по-детски доверчивого и легко ранимого...

А вспомните фильм «Гамлет» со Смоктуновским в главной роли. Здесь уже «думали» и его руки. Вот Гамлет слушает королеву: голова запрокинута назад, руки беспомощно опущены, висят как бесчувственные, - он ей не верит... Вот Гамлет репетирует с комедиантами спектакль - и его руки, как руки дирижера, выразительно «играют музыку» будущего спектакля...

«Самые яркие и действенные актерские приспособления - это не бородища до колен, не наклеенный нос картошка, не хромота и кривобокость, не заикание и косноязычие, а внутренние приспособления - приспособления, оправданные внутренним самочувствием, внутренним «багажом». (Читайте: «вторым планом»).

Заметьте также, буквально на каждом шагу Станиславский доказывает нам, что в его «системе» все элементы смыкаются в единую цепь, поэтому они и взаимосвязаны, чем и объясняется их «взаимовыручка» и «взаимопомощь».

Здесь нам вот что еще следует отметить: именно приспособления – в первую очередь - выдают актера, на каком уровне он владеет техникой.

«Есть актеры, - сокрушался Станиславский, - которые умеют глубоко и тонко чувствовать, но их техника так груба, что в процессе физического воплощения их чувство уродуется до неузнаваемости».

Повышенные требования он предъявлял и к технике речи: «Если без психологической паузы речь безжизненна, то без логической - она безграмотна...

Над своей техникой актеры обязаны работать постоянно, чтобы довести ее до совершенства - когда зритель уже не будет ее видеть». И для убедительности ссылался на О.Родена: «Только владея в совершенстве техникой, можно заставить зрителя забыть о ней».

Кто против? Думаю, все согласны, и все понимают, что сказанное великим скульптором относится ко всем видам искусств.

Обратимся к следующей теме, имеющей тоже самое непосредственное отношение к актерской технике.

ТЕМПО - РИТМ

«Та где жизнь - там и действие, где действие -- там и движение, а где движение - там и темп, а где темп - там и ритм».

/К. С. Станиславский/

Что такое темп и ритм? Сначала сугубо академический ответ:

Ритм - это определенное сочетание, «структура» звуков, элементов движения, приемов.

Темп - это скорость повторения «сочетаний» звуков, скорость движения характерных элементов, придающих внутреннему движению законченность, форму.

Согласитесь, уж действительно очень академический ответ, скорее даже - аскетический.

Но вот как Станиславский «оживляет» эту сухую формулировку, и поэтому мы (для себя) это выделим, укрупним: «Темп в сценическом действии выражает смысл внешнего движения, ритм - внутреннего состояния, наполненности. Следовательно, темп - это скорость проживания».

Станиславский как высокообразованный человек знал, что такое «гармония природы, звуков, движений», знал, что «накрепко взаимосвязаны внешние и внутренние проявления человека, его психофизические действия», поэтому немедленно объединил темп и ритм в одно целое, в одно понятие: темпо-ритм.

Благодаря М.О.Кнебель/ бережно хранившей и органично дополнявшей учение Станиславского, сегодня можно ознакомиться с теми выводами, к которым пришел ее учитель в результате многолетнего «практического изучения» темпо-ритма.

Вот эти выводы:

- ✓ всякой жизненной ситуации соответствует свой темпо-ритм;
- ✓ жизненный темпо-ритм человека постоянно меняется в зависимости от изменений обстоятельств, от их влияния на человека;
- ✓ темпо-ритм пьесы - это темпо-ритм сквозного действия и подтекста;
- ✓ чтобы избежать ошибки в определении темпо-ритма пьесы и спектакля, нужно помнить, что темпо-ритм находится в прямой зависимости от верной оценки предлагаемых обстоятельств, событий пьесы и сверхзадачи автора;

- ✓ чем сложнее предлагаемые обстоятельства пьесы, роли, тем многограннее и сложнее темпо-ритм;
- ✓ темпо-ритм органически связан с характером персонажа, с его подтекстом, вторым планом, внутренним монологом;
- ✓ правильно взятый темпо-ритм помогает актеру вызвать верное чувство, поддерживает его, способствует наиболее полному выражению;
- ✓ темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не призвав на помощь воображение, не создав видений, соответствующих предлагаемым обстоятельствам.

Сразу «ухватимся» за последний вывод. Почему? Здесь все просто. Смотрите. Я называю «объект»: «Театр в день премьеры». Вы тут же «вспоминаете и ощущаете» этот знакомый вам объект и ситуацию. У вас мгновенно «включается» видение, возникает верный темпо-ритм, присущий данному объекту и соответствующий предлагаемым обстоятельствам. Но обратите внимание; я назвал не просто - «театр». Это было бы слишком «обще», и у вас, естественно, были бы «общие», какие-то размытые видения и какой-то сумбурный темпо-ритм. Прибавка к «театру» - «в день премьеры» - вызывает уже более конкретные видения и вполне определенный темпо-ритм, соответствующий добавленным, уточненным предлагаемым обстоятельствам. Можно дать себе еще более конкретную установку. Например: «Театр в день премьеры. Я, исполнитель (исполнительница) главной роли, стою за кулисами... через минуту мой первый выход на сцену». Насколько еще ярче и эмоциональнее стали ваши видения, насколько сильнее вы ощутили темпо-ритм?! Какой простой и благодатный способ: включаете воображение, воображение включает ваш «внутренний экран», на нем возникает цветное (и, желательно, в резкости) видение, вспыхивают эмоции - возникает ритм, вы начинаете действовать - возникает темп. Но, заметьте, все начинается с воображения. Ему принадлежит роль первой скрипки в оркестре творческих элементов «системы».

Теперь рассмотрим другие выводы, которые нас предостерегают от ошибок.

В разделе «о сверхзадаче» я приводил пример, когда при постановке «Горе от ума» Станиславский и Немирович-Данченко допустили очень существенную ошибку в трактовке третьего акта. Слух о сумасшествии Чацкого был ими «реализован», как «информация об истинном положении дела». В

результате, гости боялись Чацкого - им было не до веселья, не до танцев. Вспомнили?

Представьте, как резко падал темпо-ритм гостей, всего финала! А (по автору) темпо-ритм должен был взвинтиться, резко подскочить вверх! Потому что (повторюсь, подчеркну еще раз - по автору) никто из гостей Фамусова, и сам Фамусов (нашли пугливого!) не боятся Чацкого. Они же сами пустили слух о его «сумасшествии». Они знают, что он вполне нормальный. Но уж очень он раздражает их своим «умственным преимуществом», нравами - вот и придумали способ, как его оскорбить, чтоб он поскорее побежал отсюда – искать, «где оскорбленному есть чувству уголок». «Да уж дайте вы ему карету! Пусть избавит нас от своего присутствия! Как надоел-то. Боже мой!» Как этой «мелюзге» не терпится отметить свою победу над «якобинцем»! Ах, какой праздничный бал здесь «должен был иметь место»: и чтобы музыка, и пробки в потолок, и «в воздух чепчики бросали»! Какой роскошный темпо-ритм венчал бы третий акт грибоедовского «Горе от ума»! Но этой победы не было в спектакле, не было и «роскошного» темпа-ритма - по причине, как нам известно, допущенной ошибки в трактовке авторской идеи. Да, ошибался и Станиславский. Но он признавал свои ошибки, чтобы идущие следом за ним их не повторяли.

Еще об одном важном выводе – об органической взаимосвязи темпо-ритма с характером персонажа.

Должен вам сказать, что эта зависимость очень выгодна для актера для раскрытия его психотехники, психофизической подвижности. А если еще «попадетсЯ» персонаж «многохарактерный», как, например, Глумов в пьесе А.Островского «На всякого мудреца довольно простоты», где актера предоставляется редчайшая сценическая возможность создать в одном спектакле минимум шесть характеров!

Если вы хорошо помните эту пьесу, мысленно пройдя по линии действий поступков Глумова, легко убедитесь в правоте буквально всех выводов Станиславского, касающихся темпо-ритма о его зависимости от предлагаемых обстоятельств, от событий, о его взаимосвязи со вторым планом, подтекстом, внутренним монологом и т.д.

С чего начинается пьеса? Кто такой Глумов, его сверхзадача?

Глумов - «свободный демократ», резонер, «писака» (журналист), «строчи эпиграммы и пасквили». Чего добился на этом «поприще»? Головной боли: почему дураки живут лучше, чем он? Его точит-изводит «жестокая

несправедливость»: он живет в бедности, ограничен в средствах, до сих пор не женат. И все из-за того, что «раньше был глуп»! Но теперь - довольно! Он принимает решение: «Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору. Примем за панегирики. Вся желчь, которая будет накапливаться в душе, я буду сбывать в дневник, а на устах останется только мед!» Определяет он и свою «сверхзадачу»: сделать карьеру. Но если честным путем в этой жизни ничего не добиться, значит, нужно действовать иначе. И Глумов становится «айсбергом», он теперь не весь на виду-«двуликий». Одно лицо - его «подпольная сущность», другое - для публичного общения. А круг его общения – Мамаев, Мамаева, Турусина, Крутицкий, Курчаев, Городулин - шесть типов, с которыми ему предстоит встречи, и с каждым из них Глумов будет (должен быть) разным, с учетом новых шести характеров и новых обстоятельств в каждом случае. (Его мать не в счет; она является его «помощником по подполью» в должности «ищейки-доносицы»).

Какое богатство драматического материала для актера! А какую изворотливость надо проявить Глумову, чтобы достичь задуманного!

Говорить одно, а «предполагать» совсем другое - без подтекста и внутреннего монолога не обойтись.

Испытывать к собеседнику отвращение, а показывать уважение и преклонение - без сильного и стойкого второго плана, без ярких, заразных приспособлений вряд ли возможно такое «принудительное перевоплощение».

И наконец, какая виртуозная психотехника должна быть у Глумова, чтобы вести двойную жизнь, двойную игру, при этом ни разу не сбиться на фальшивую ноту, не потерять внутреннего состояния, наполненности (ритма) и не нарушить, чтоб не выдать себя, избранного притворного «смысла внешних движений» (темпа)!

А каков он в финале! Его «вызвали на ковер», чтобы уличить во лжи и выдворить из «круга порядочных людей», но уличает-то их Глумов! Пе разоблачает, нет. Именно уличает, сводит счеты. Он ведь не Чацкий, он - Глумов, он глумится над ними, устраивая публичное сатирическое представление, показывая в пародийной форме, каким он был с каждым из них в отдельности. А теперь они здесь все вместе - вот и получите, полюбуйте друг на друга, какие вы тупицы и отвратительные типы! Они ждали от него раскаяния, покорности, а он смеется им в глаза и даже грозит,

что они еще будут молить у него прощения за нанесенный ему «моральный ущерб», будут просить его вернуться к ним.

Я категорически не согласен с теми режиссерами, которые считают, что в финале Глумов сбросил маску и стал таким, какой он есть на самом деле. Ничего подобного - игра продолжается! Он только вошел во вкус «процесса перевоплощения», он понял его выгоду. Теперь держитесь «политиканы, тугодумы и денежные мешки», теперь он знает, как вас трясти, сталкивать друг с другом и с дороги, знает как на этом «поприще» делать карьеру, обогащаться! Он «уловил потребность времени» в специалистах интрижек и компроматов! Неспроста же в финале Глумов «намекает»: «Вы еще позовете меня!.. Я вам нужен!»

При этом, вдруг видишь Островского не в халате, не сгорбленно развалившегося в кресле у «своего дома» (Малого театра), а во весь рост, во фраке, в цилиндре, с тросточкой, в прищуренных глазах - хитринка, он ухмыляется загадочно, и слышится его «внутренний голос»: «Что поделаешь, нужны мастера интриг нашему обществу!» И тут невольно вспоминаются нынешние мастера кремлевских интриг и телевизионные спецы по глумлению. Выходит, и сегодня они нужны.

А что касается глумовских темпоритмов, то советую специально над ними поработать. Проанализировав их более детально, по всей пьесе, вы - только на этом примере – можете получить вполне объемное и достаточно глубокое представление о самой сущности темпо-ритма и его значении в сценическом творчестве.

В заключение считаю необходимым напомнить предостережение Станиславского о «механическом» темпо-ритме.

Вот о чем речь. За последние годы очень резко изменилось наше общество, изменился темп его жизни (скорость его падения), изменилось и ритмическое содержание (природа чувств). Но эти, так называемые объективные причины, к сожалению, отразились на некоторых театрах с самой дурной стороны - как на выборе репертуара, так и на репетиционных методах, и на «способах» демонстрации самих спектаклей. Я не оговорился. Сегодня во многих спектаклях отдается предпочтение не «жизни человеческого духа» на сцене, а демонстрации технических возможностей театра, внешней сценической техники актерского мастерства. Стало даже своеобразной «модой»: дорогое оформление сцены, дорогие костюмы и - бедность чувств! Чувства утратили искренность, они тоже теперь

«механические». И темпо-ритм стал самоцелью, он взвинчивается и накручивается или растекается, «квасится» не по воле предлагаемых обстоятельств драматургического материала, а ради экстравагантной формы. Нет ни логических, ни психологических пауз. О «зонах молчания» уже и говорить не приходится. Исчезли внутренние монологи и подтексты. Да что там, открытого-то текста не разберешь – у артистов «каша во рту». А если еще при этом артисты танцуют, да еще якобы сами поют?! Не знаю, почему данный «сценический прием» у эстрадников называется «фанерой», но звучит этот «эпитет» оскорбительно...

Я не очень сгущаю... атмосферу?

АТМОСФЕРА

Как обычное физическое природное явление атмосфера (атмосферные осадки, давление... оказывает, мы это знаем, очень большое влияние на человека, на его настроение и поведение, на эмоциональное восприятие действительности.

Пушкин любил осень: «Это моя пора, пора особых вдохновений!» А весну он терпеть не мог: «Скучна мне оттепель; вонь, грязь - весной я болен...»

А для Пришвина весна была «отрадой, умиленьем, все оживает, пробуждается природа, а вместе с ней и я».

Уже только из этих примеров мы можем извлечь для себя полезный вывод: «атмосфера и характер человека... взаимосвязаны».

Но «атмосфера», не как явление природы, а в творческом смысле, представляет собой более сложное, более «влиятельное» понятие.

Удобным «пособием» для нас послужит сейчас пьеса М.Булгакова «Бег»: она позволит нам сделать плавный переход от предыдущей темы к новой - от «темпо-ритма» к «атмосфере».

Уже в самом названии пьесы угадывается «сотрудничество» этих обоих понятий. Больше того за словом «бег» вполне может угадываться и подтекст.

Однако, нам нужно знать наверняка. Поэтому вполне справедливы «нетерпеливые» вопросы: почему бегут люди, откуда и куда, какие предлагаемые обстоятельства и какое исходное событие их обратили в бегство?

Булгаков не расставляет указательных знаков, но и не задает ребусов. С первой же картины мы понимаем, что причина людского столпотворения, массового панического бегства - революция. Ее удар, по своей силе и

непредсказуемости последствий, был таким мощным, что в одно мгновение выбил людей «из себя», из домов, сорвал с мест, и как огненный вихрь, набирая угрожающую скорость, погнал их, бегущих, с родной земли прочь! Бежали банкиры и промышленники, офицеры и солдаты, умные и дураки, честные и жулики! Бежали в ужасе и страхе, теряя на бегу штаны и штиблеты, благородство и достоинство, совесть! А им, то в спину, то в лицо - ветер, снег дождь! То холод и озноб! То жара - пот, пыль!

Как вам нравится булгаковский темпо-ритм? Но главнее сейчас для нас - атмосфера, атмосфера бегства. Ее необходимо «конкретизировать», «углубить», чтоб она приобрела значение внутренней, психологической основы всего спектакля в целом и каждой роли в отдельности. Для этого нужно «вскрыть» поступки персонажей - познать их характеры, со снайперской точностью попасть в жанр пьесы, в сверхзадачу автора.

«Сны» - вот как своеобразно, довольно оригинально определяет жанр пьесы сам автор - на то он и Булгаков! А мы, наверное, разобрав досконально пьесу, определим ее жанр более привычной для себя формулировкой: трагикомедия (трагическая комедия). Конечно, смешно, когда бравый и общипанный Чернота шествует по Парижу без портков, в одних кальсонах. Конечно же, печально, трагично, когда рушатся судьбы, когда гибнут люди.

Что такое «сны» по-булгаковски? Фантазмагория, начиненная взрывоопасными метафорами и гиперболами, что, естественно, оправдано самой природой жутких снов бегущих в страшном хаосе людей.

«Преувеличение» ситуации и накала драматических событий Булгакову не- обходимы и как постановочный прием, чтобы театры точнее поняли и безоговорочно приняли его замысел, а затем, чтобы и зрители испытали те же чувства, которые испытал автор, которые потрясли его "до буйства, до изнеможения», когда он изучал исторический материал и работал над пьесой. Нет, я не собираюсь вдаваться в исследовательские подробности, я только хочу подчеркнуть, в какой «атмосфере» Булгаков творил свой «Бег».

Атмосфера:

- ✓ эмоциональная окраска каждого действия, сцены, эпизода, всего спектакля, фильма зависит от предлагаемых обстоятельств, от события, от сверхзадачи, от конфликта, от темпо-ритма от «зерна»...
- ✓ постоянно взаимосвязана со сквозным действием, с местом и временем каждого действия каждого персонажа;

- ✓ напрямую зависит от действующего лица, от его характера; способствует созданию целостности спектакля, фильма;
- ✓ вне атмосферы не может быть образного решения всего литературного произведения, спектакля фильма.

Логически напрашивается название следующего раздела:

«Творческая атмосфера», или - «Вне творческой атмосферы - не может быть творчества». Но, оглядываясь назад, я убеждаюсь, что в процессе нашего общения мы не однажды касались этой темы. Не оставили без внимания и вопросы театральной этики, культуры сценического искусства.

В таком случае, перейдём к последнему разделу, как мне кажется, уместно завершающему наше деловое общение.

МИЗАНСЦЕНА И КОМПОЗИЦИЯ

Мизансцена - это прежде всего способ отражения сценического действия.

Следовательно, одним из первых условий возникновения и создания мизансцены должно быть действие, упрощенно - движение актеров на сценической площадке, посложнее - «движение мысли». Мы, разумеется, помним, что под «словами» следует понимать «словесное действие». И еще: когда человек говорит, он «рисует зрительные образы», он эмоционален, он чувствует... Это необходимо учитывать при мизансценировании. Значит:

Мизансцена - это способ передачи смысла поступков и чувств артистов персонажей.

Может возникнуть вопрос: а если артист-персонаж постоянно совершает поступки и, как должно быть, не без чувства, не получится ли в этом случае, что вся линия его действий – это сплошная, непрерывная мизансцена?

Нет, конечно, и вот почему:

Мизансцена - это образное отражение особо важных по смыслу моментов сценического действия.

Скажем немного иначе;

Мизансцена - это образ целого в частном, в малом. Приведу несколько примеров из общеизвестных фильмов. «Иван Грозный» С.Эйзенштейна. На фоне кремлевского окна - крупным планом - острый, рельефный профиль царя. Да, мы знаем, что это царь Иван Грозный, но сейчас нам кажется, что это сам дьявол, страшный идол, а за окном - тянущийся сюда,

на свою гибель, длинный, бесконечный людской поток идолопоклонников. Вот так, в одной мизансцене С.Эйзенштейн выразил свою сверхзадачу. А какая у него выразительная, эмоциональная, еще более действенная мизансцена в «Броненосце Потемкине»! Я имею в виду сцену расстрела матросов, накрытых брезентом, - страшный образ жестокого произвола!

«Баллада о солдате» Г.Чухрая. Дорога, уходящая за горизонт. Не сводя с нее глаз, смотрит вдаль мать солдата. Дождется ли она сына, вернется ли он с войны? Вот это и есть - по Станиславскому - «ударные места, соответствующие кульминационным моментам», которые и создаются режиссерами-постановщиками при помощи мизансцены.

Делаем очередной вывод:

Мизансцена - это способ выражения авторской идейной установки посредством образного обобщения, созданного пластическими изобразительными средствами театра и кино.

Мизансцена может быть выстроена и без участия артистов. Например, покосившийся крест на купоне полуразрушенного храма; одиноко стоящий в поле под грозой старый дуб, две голые сухие ветви которого вскинуты вверх, словно молят пощады, дождь и ветер безжалостно хлещут его, гнут к земле, хотят сломать, дуб скрипит-стонет, кажется, вот-вот силы его покинут, но держится он, держится за землю, и мы невольно сострадаем ему, нам хочется, чтобы дуб-старик устоял.

О «сострадании» (эмоциях) я повторяю умышленно, чтобы подчеркнуть:

Мизансцена — это не только «идейное оружие», но и непременно эмоциональное. Только эмоции, чувства, вызванные у зрителей мизансценой, оправдают ее и «сделают невидимой» технику ее исполнения.

И еще следует особо отметить:

Мизансцена органична по своей образной выразительности и попадает в цель лишь в том случае, когда рождена природой и логикой чувств, когда является естественным выразителем авторской сверхзадачи.

Уважительно нужно относиться ко всем вспомогательным элементам мизансцены (декорация/ костюмы, грим/ музыка, шумы и т.п.); все они — в отдельности или во взаимодействии — являются неотъемлемыми средствами выразительности, при помощи которых режиссеры-постановщики и осуществляют образное решение спектакля, фильма.

По стародавней, но еще не отвергнутой и по настоящее время действующей теории драматического искусства, основными элементами формы являются:

- ✓ Сюжет
- ✓ Язык, как средство выразительности, выражения мысли, по Станиславскому - словесное действие (этот элемент «системы» нам тоже известен);
- ✓ Композиция. Каждому произведению свойствен свой «порядок построения». Он определяется общепринятым, тоже нам уже известным, условным делением на «основные моменты действия»: завязка (где исходное событие), кульминация (где центральное событие), развязка (финальное событие, где происходит окончательное «разрешение» сквозного действия, сюжета).

Так вот, композиция и устанавливает определенные закономерности связи между отдельными частями произведения - основными моментами действия, эпизодами, сценами и, при необходимости, внутри них. Скажем проще, больше опираясь на живую практику, чем на сухую теорию:

Установление определенной взаимосвязи и взаимозависимости между предыдущим и последующим действиями, событиями - как и чем они влияют друг на друга - это и есть (по теории) «установление закономерностей связи между отдельными частями произведения», что и должно быть основной «заботой» композиции.

А теперь дадим композиции совсем короткое, «рабочее» определение:

Композиция - это сопоставление, соразмещение отдельных частей произведения (пьесы, сценария/ спектакля/ кинофильма). То есть композиция (по деловому рассуждая) «отвечает» за построение произведения, принимая в этом процессе непосредственное участие.

Теперь рассмотрим два основных вида построения (композиции).

Произвольное - происходит (извините за легкость суждения, но оно так и есть) от слова «произвол», то есть когда автор пьесы, сценария, или режиссер спектакля, фильма, действительно творят произвол: они в своей работе не придерживаются никаких правил, никаких законов построения произведений.

Такой произвольной композиции соответствует и ее способ реализации - механический, когда «структура произведения» создается не на

основе природы драматургического материала. конфликта и т.д., а механически, и насильственно подгоняется под надуманную трактовку, в результате - жанровая эклектика, сюжетная нелепица, абсурд.

Наглядный пример - эпизод из фильма С.Бондарчука «Красные колокола»: война, поле боя, стрельба, взрывы - сотнями, если не тысячами, падают сраженные вражеским огнем солдаты; но вот наступает тишина, и предстает более страшная картина - земля, заваленная телами убитых. Эти два фрагмента одного эпизода сняты, сделаны в полном соответствии с «канонами жестокого реализма»: на войне как на войне! И вдруг в этом же эпизоде начинают «действовать» совершенно новые, ранее никак не обозначенные и не замотивированные, правила игры: под «живительную» музыку («труба зовет!») убиенные... оживают, встают, отряхиваются, берут свои винтовки - они опять готовы к бою! К какому?

Выходит, опять к игрушечному? Благородная задумка режиссера им же самим скомпрометирована, а зрителями осмеяна. Плакатная, схематическая идея («Нас не убьешь!») избрала для своего выражения вполне логически оправданную, достойную себе, тоже плакатную мизансцену-схему и механический способ ее реализации.

Другой, второй вид построения, является полной противоположностью предыдущему.

Классический. Он основан на органических закономерностях построения произведения, опирающихся на его сюжет, тему, идею...

Следовательно, и способ реализации классической композиции должен быть... органическим, то есть естественно вытекающим из авторской темы и идеи, из авторского способа отбора действий, событий и фактов произведения, его жанра, конфликта...

Конечно же, при поиске и реализации композиционного решения, как и при мизансценировании, без предварительно] «разведки умом» не обойтись. Но в обоих случаях излишняя «теоретизация» может оказать творческому процессу медвежью услугу - перегрузить (или «засушить») композицию (и мизансцену тоже).

Правильнее будет- «мыслить действенными категориями», то есть думать и действовать «пластическими средствами выразительности» (на площадке, в движении вместе с актерами).

Много задач необходимо решить, работая над композицией.

Выделим основные:

- ✓ средствами построения добиться четкого, выразительного развития действия, согласно авторской идеи, природы конфликта произведения, его жанра...
- ✓ исключить «сюжетные излишества», тормозящие развитие сквозного действия, и не допустить своих собственных ненужных «декоративных украшений»...
- ✓ выделить художественными средствами выразительности ударные кульминационные моменты, работающие на идею и образ спектакля, фильма.

Одним из самых действенных, эффективных приемов композиционного выделения является повтор. Вспомним еще раз сцену из кинофильма «Баллада о солдате»: дорога, уходящая за горизонт, не сводя с нее глаз, смотрит вдаль мать солдата. Так начинает свой фильм режиссер-постановщик. И подобной же сценой заканчивает его.

Убедительный пример уместного, профессионального использования одного из главных приемов композиционного выделения "ударного кульминационного момента, работающего на идею и образ фильма». Благодаря повтору мизансцены «мать ждет сына солдата», образ матери в финале поднимается до высокого обобщения: это Родина-мать ждет своих сыновей...

Прием повтора очень разнообразен средствами исполнения. Он может быть проявлен в словесном действии («репризы»), в музыкальном оформлении («возвращение к теме», «акцент»), в живописи и архитектуре спектакля, фильма...

И последнее: композиция может быть законченной, как, например, у Шекспира в трагедии "Ромео и Джульетта».

Но если не поставлена «точка», это вовсе не значит, что композиция не доработана. Почти все пьесы Чехова заканчиваются многоточием, а то и вопросом. Вроде бы, сюжет, действие «не исчерпали себя», но композиционно произведения завершены, а авторская идея нам ясна.

Такие композиции и считаются (называются) незаконченными, но законченными. Пора и мне завершать свою работу. Конечно, «законченной» её считать нельзя. Хотя бы потому что «Познание и развитие «системы Станиславского», - как говорила Мария Осиповна Кнебель, - бесконечный процесс познания и развития законов творчества самосовершенствования». Моя же задача была более скромной - изложить основные элементы

«системы» в их естественной СВЯЗИ и последовательности как единую программу для удобства её изучения и практического применения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы неоднократно и справедливо подчеркивали значение «системы Станиславского» - как важно знать ее и умело ею пользоваться на профессиональном уровне. Иначе и быть не должно: режиссерам и артистам нужно знать законы своего искусства, законы творчества.

Только овладев методом действенного анализа, всеми основными элементами «системы», ее главнейшим приемом «через сознательную технику - подсознательное творчество», - только тогда можно подняться на вершину своей творческой профессии! Только тогда режиссерам станет подвластно создание глубоких по содержанию и классических по форме спектаклей и фильмов, актерам - перевоплощение, создание образов!

Обходиться сегодня без «системы Станиславского» - это непростительная «бесхозяйственность». Это значит жить по старинке, это все равно, что иметь самые современные высококлассные летательные средства, но пытаться летать на крыльях Икара.

Если кто-то из вас ошибался – не страшно. Страшно повторять, множить свои ошибки. Никогда не поздно начать работать по-новому. Только для этого необходимо волевое усилие и твердое решение: «Сегодня – первый новый день всей моей оставшейся творческой жизни!»

Не верьте бреду иноверцев, будто в своем отечестве пророков нет. Есть у нас пророк - Станиславский! Берегите его учение, не позволяйте исказить, владейте им и развивайте его!

Желаю удачи, творческих побед!

Вам привет от Станиславского!

Оглавление

Главные принципы «системы Станиславского».....	3
Метод действенного анализа.....	4
Предлагаемые обстоятельства.....	4
Тема. Идея. Фабула.....	6
Сюжет, сверхзадача, сквозное действие.....	10
Конфликт.....	16
Виды событий	
Основные моменты действия	
Жанр.....	21
«Роман жизни».....	23
Этюдный метод.....	24
<i>Часть вторая</i>	
Продолжение знакомства с «системой Станиславского».....	26
Сценическое действие.....	27
Основные принципы сценического действия.....	27
Два основных признака сценического действия	29
Основные виды сценического действия.....	30
Виды и способы проявления психических действий.....	31
Словесное действие.....	32
Видение	33

Подтекст.....	36
Внутренний монолог.....	38
Второй план.....	43
«Союз четырех» (характер, «зерно», характерность, приспособления).....	46
Темпо - ритм.....	50
Атмосфера.....	54
Мизансцена и композиция.....	56
Заключение.....	61

Список использованной литературы:

1. Станиславский, К. К. Работа актера над ролью / К.К. Станиславский. - М.: Нобель Пресс, 2015. - **423** с.
2. Станиславский, К. С. К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М. А. Чехов. О технике актера / К.С. Станиславский, М.А. Чехов. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. - 496 с.
3. Станиславский, К.С. Константин Станиславский. Работа актера над собой. Части 1 и 2. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. - М.: Эксмо, 2017. - **674** с.
4. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. - М.: Художественная литература, **1977**. - 576 с.
5. О действенном анализе пьесы и роли : [Учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений] / М.О. Кнебель. - 3-е изд. - Москва : Искусство, 1982. - 119 с.; 20 см.