

ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ПЛАН ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается современное состояние театральной педагогики и практики, техника работы актера над ролью в театре XXI в. Автор последовательно доказывает, что в процессе эволюции драматического театра, определяющего новые формы – постдрамы, «театра отсутствия» и т. д., и манифестирующего отказ от старых принципов психологического театра, даже самые смелые театральные эксперименты профессионального артиста невозможны без устойчивой генетической связи с системой Станиславского.

В качестве основы работы актера над созданием рисунка роли автор предлагает многоуровневую схему, где можно выделить четыре позиции внедрения в материал: физическое поведение – внутренний монолог персонажа – монолог/комментарий автора – внутренний монолог артиста. Все четыре позиции существенно разнятся. Такой подход позволяет добиться глубины, объема, сложности и мощной динамики внутренней жизни сценического персонажа, исполняемого актером.

Разработанная М. О. Кнебель методика действенного анализа и новые методы актерского тренинга дают возможность артисту сформировать многоплановость роли, определяющую многомерность характера персонажа. В противоположность этому методу определенная опасность в современной театральной педагогике связана с увлечением типажом-маской при постановках докудраны, вуалирующей процесс духовной энтропии молодого артиста.

EXTERNAL AND INNER PLAN OF DRAMATIC TEXT

ABSTRACT

The article examines the current state of theatre pedagogy and practice, the technique of the actor's work on the role in the theatre of the 21st century. The author draws attention to the inevitable and stable interconnection between the new forms of modern drama theatre – postdrama, “theatre of absence”, etc. and the traditions of the Stanislavsky system.

As the basis for the actor's work on the creation of the role pattern, the author suggests a multi-level scheme. The four positions of the introduction into the material can be distinguished: physical behavior – the character's internal monologue – a monologue/ the author's commentary – the artist's internal monologue. All of the four positions differ significantly from each other. This approach allows to achieve the depth, the volume, the complexity and the powerful dynamics of the inner life of the stage character performed by the actor.

Developed by M. O. Knebel's method of action analysis and new methods of acting training enable the artist to form a second (internal) role plan. It determines the multidimensionality of the character. In contrast to this method, a certain danger in modern theatre pedagogy is associated with the enthusiasm for the type-mask when staging a docudrama that covers the process of the spiritual entropy of a young artist.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русский театр, театральная педагогика, система Станиславского, Кнебель, действенный анализ, этюдный метод.

KEYWORDS: Russian theatre, theatre pedagogy, Stanislavsky system, Knebel, action analysis, etude method.

В свое время внимание привлёк один эпизод в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», находящийся в 6-й части, 4-й главе [1, с. 142–147]. Эпизод совсем простой, я бы сказал, проходной в романе. Но как это часто бывает у Толстого, его открытия находятся на периферии главной темы или главной линии. Вот и здесь была какая-то невероятная манкость в незатейливом рассказе, как Сергей Иванович Кознышев, родственник одного из главных героев романа Левина, ходил в лес собирать грибы вместе с Варенькой, заграничной приятельницей Кити. А вот незатейливость этого эпизода, как выясняется, обманчива и лукава. Движение его весьма прихотливо и многоступенчато. И, кажется, он имеет прямое отношение к нашей теме, вынесенной в заголовок.

Итак, Сергей Иванович специально отправился в лес по грибы с тем, чтобы в естественной и непритязательной обстановке объяснить с девушкой, которая ему невероятно нравится. Собственно, весь эпизод построен на нарастающем желании сделать последний шаг и наконец произнести нужные слова. Вот он, отошедши на некоторое расстояние от Вареньки, – ему нужна эта дистанция, чтобы обдумать свое состояние – пытается зажечь спичку о ствол березы и прикурить сигару. Но «нежная пленка белой коры облепляла фосфор, и огонь тух...» [1, с. 143]. Заметим, как осторожно, легким намеком начинает проступать природа. Она и располагает, и помогает. Она как бы окутывает все людские отношения, делает их более отчетливыми. Но вот сигара прикурена, и Сергей Иванович начинает анализировать свое состояние: «Если б это была вспышка или страсть, если б я испытывал только это влечение – это взаимное влечение (я могу сказать *взаимное*) (курсив мой. – О. К.), но чувствовал бы, что оно идет вразрез со всем складом моей жизни, если б я чувствовал, что, отдавшись этому влечению, я изменяю своему призванию и долгу... но этого нет. Одно, что я могу сказать против, это то, что, потеряв Marie, я говорил себе, что останусь верен ее памяти. Одно это я могу сказать против своего чувства... Это важно», – говорил себе Сергей Иванович, чувствуя вместе с тем, что это соображение для него лично не могло иметь никакой важности, а разве только портило в глазах других людей его поэтическую роль. «Но, кроме этого, сколько бы я ни искал, я ничего не найду, что бы сказать против моего чувства. Если бы я выбирал одним разумом, я ничего не мог бы найти лучше» [1, с. 143–144].

Обратим внимание на то, что внутренний монолог героя начинает строиться как диалог. С кем? С самим собой? Или это авторская ирония по поводу поэтической роли Сергея Ивановича? Важно другое – монолог начинает *расщепляться*, существовать многослойно. Он начинает ветвиться,

создавая сложный рисунок внутренней жизни героя. И далее Сергей Иванович кропотливо и подробно перебирает все признаки хорошей жены, той, которая может быть его спутницей. Внутреннее напряжение нарастает. И вот уже природа мощно начинает подключаться к размышлениям героя, как бы поддерживая и увеличивая напряжение: «И разве не молодость было то чувство, которое он испытывал теперь, когда, выйдя с другой стороны на край леса, он увидел на ярком свете косых лучей солнца грациозную фигуру Вареньки в желтом платье и с корзинкой, шедшей легким шагом мимо ствола старой березы, и когда это впечатление вида Вареньки слилось в одно с поразившей его своею красотой видом облитого косыми лучами желтеющего овсяного поля и за полем далекого старого леса, испещренного желтизною, тающего в синей дали. Сердце его радостно сжалось. Чувство умиления охватило его. Он почувствовал, что решился. Варенька, только что присевшая, чтобы поднять гриб, гибким движением поднялась и оглянулась. Бросив сигару, Сергей Иванович решительным шагом направился к ней...» [1, с. 144–145].

Вот ведь что интересно! Весь этот внутренний процесс, набирающий обороты, совершается на фоне очень экономных, простых физических действий. Он пытается зажечь спичку, чтобы прикурить, она занята грибами, показывая свою очередную находку детям. Все внешнее движение как бы приостановлено, заторможено. Все внимание направлено на внутреннюю волну, поднимающуюся у обоих. А она растет стремительно, и напряжение становится уже трудно переносимым: «Они прошли молча несколько шагов. Варенька видела, что он хотел говорить, она догадывалась, о чем, и замирала от волнения, радости и страха. Они отошли так далеко, что никто уже не мог бы слышать их, но он все еще не начинал говорить. Вареньке лучше было молчать. После молчания можно было бы легче сказать то, что они хотели сказать, чем после слов о грибах; но против своей воли, как будто нечаянно Варенька сказала: «Так вы ничего не нашли? Впрочем, в середине леса всегда меньше». Сергей Иванович вздохнул и ничего не отвечал. Ему было досадно, что она заговорила о грибах...» [1, с. 145–146].

Вот один из важнейших узлов напряжения. Сделана ошибка, и отношения сразу провисли. Насколько точен Толстой! Наши действия, слова, поступки часто совершаются помимо нашей воли, вопреки нашего желания. Нет никакого разумного обоснования, почему мы поступаем так, а не иначе. Но поступаем, понимая, что наносим непоправимый вред себе! Логическое объяснение поступков героев, естественность поведения, ожидание, предчувствия, готовность начать важный разговор как бы прекращаются, когда герои сходятся вместе. Как будто начинают работать другие механизмы. Какие? Прошу извинения за длинную цитату, но чрезвычайно важно познакомиться с этой удивительной оркестровкой человеческих отношений Л. Н. Толстого. И самое главное – с ее движением, развитием, ее логикой, а точнее, с ее художественным алогизмом. Отделим реплики наших героев, то есть слова, которые они произносят, от их внутреннего состояния.

Попробуем создать некое подобие визуально-психологической партитуры последующего эпизода:

«Он хотел воротить ее к первым словам, которые она сказала о своем детстве; но, как бы против воли своей, помолчав несколько времени, сделал замечание на ее последние слова.

– Я слышал только, что белые бывают преимущественно на краю, хотя я и не умею отличить белого.

Прошло еще несколько минут, они отошли еще дальше от детей и были совершенно одни. Сердце Вареньки билось так, что она слышала удары его и чувствовала, что краснеет, бледнеет и опять краснеет.

Быть женой такого человека, как Кознышев, после своего положения у госпожи Шталь представлялось ей верхом счастья. Кроме того, она почти была уверена, что она влюблена в него. И сейчас это должно было решиться. Ей страшно было. Страшно было и то, что он скажет, и то, что он не скажет.

Теперь или никогда надо было объясниться; это чувствовал и Сергей Иванович. Все, во взгляде, в румянце, в опущенных глазах Вареньки, показывало болезненное ожидание. Сергей Иванович видел это и жалел ее. Он чувствовал даже то, что ничего не сказать теперь значило оскорбить ее. Он быстро в уме своем повторял себе все доводы в пользу своего решения. Он повторял себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение; но вместо этих слов, по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению, он вдруг спросил:

– Какая же разница между белым и березовым?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

– В шляпке нет разницы, но в корне» [1, с. 146].

Заметим, что Толстой нигде не отвечает на главный вопрос – а почему они так поступают? Что ими руководит? Какому внутреннему импульсу они подчиняются? Его констатация – «против своей воли», «неожиданно пришедшее соображение»... Он не пишет трактата по психологии, но гениально воссоздает состояние громадного эмоционального подъема и напряжения в решающий момент отношений мужчины и женщины. Для него человеческая природа – огромная загадка, полная тайн и недомолвок, и бескрайнее поле для художественного исследования. основополагающим остается только одно: никогда и нигде человеческое чувство не подчинено прямолинейной логике. Алогизм, непредвиденная взрывчатая импульсивность поведения завораживают его. Хоть какой-то ответ или, скорее, видимость ответа мы найдем в высшей точке этого объяснения. А она оказалась в простейших словах Вареньки: «В шляпке нет разницы, но в корне». Что случилось? Она услышала пустой вопрос вместо ожидаемого откровения? Она не сумела преодолеть своего разочарования и поддалась этой странной недомолвке, которую предложил Кознышев? Почему два человека, которые так тянутся друг к другу, так настойчиво уходят друг от друга? Посмотрим дальше:

«И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее пред этим до высшей степени, стало утихать.

– Березовый гриб – корень его напоминает двухдневную небритую бороду брюнета, – сказал уже покойно Сергей Иванович.

– Да, это правда, – улыбаясь, отвечала Варенька, и невольно направление их прогулки изменилось. Они стали приближаться к детям. *Вареньке было и больно и стыдно, но вместе с тем она испытывала и чувство облегчения.*

Возвращаясь домой и перебирая доводы, Сергей Иванович нашел, что он рассуждал неправильно. Он не мог изменить памяти Marie» [1, с. 146–147].

Вот и ответ Толстого, в чем причина странного поведения Кознышева. Но ответ ли? Не слишком ли коротко объяснил нам ситуацию писатель, создав перед этим такую яркую и подробную картину неслучившегося объяснения? Одним почти незаметным штрихом Толстой подчеркивает логический характер мотивации Кознышева – он рассуждал неправильно. Наш герой пытается в огромной степени рационально оправдать свою нерешительность. Настоящих причин Лев Николаевич нам так и не открывает. Почему Кознышев, вспоминая свою умершую жену, полагает о том, что это не могло иметь для него никакой важности, и тут же иронически говорит о своей поэтической роли в глазах других людей? Значит ли, что поэтическая роль все-таки имеет значение для него? Почему Варенька наряду с болью и стыдом испытывает чувство облегчения, хотя кажется, что ничего важнее этого брака для нее нет? Что недоговаривает Толстой? Что за странное смешение столь противоречивых чувств? Можно пафосно сказать – ах, как неподвластна логике наша душа! И это будет правда. И может быть, в этом знаменитая диалектика души великого писателя? А вот еще в нашу копилку одна загадка классика. Левин разговаривает со своей женой о прошедшем свидании Кознышева и Вареньки:

«– Ну, что? – спросил ее муж, когда они опять возвращались домой.

– Не берет, – сказала Кити, улыбкой и манерой говорить напоминая отца, что часто с удовольствием замечал в ней Левин.

– Как не берет?

– Вот так, – сказала она, взяв руку мужа, поднося ее ко рту и дотрагиваясь до нее нераскрытыми губами. – Как у архиерея руку целуют.

– У кого же не берет? – сказал он, смеясь.

– У обоих. А надо, чтобы вот так...

– Мужики едут...

– Нет, они не видали» [1, с. 147].

Грандиозный финал этой загадочной сцены. Опять Толстой ушел от ответа – а как надо? – мужики помешали. Мы только поняли, как не надо, как нельзя – нельзя целовать нераскрытыми губами! Вот и ответ.

Нельзя создавать видимость, иллюзию, в конечном счете, обман. А вот как надо – целовать раскрытыми губами? – решите сами. Как умеете. Что-то не открылось у Кознышева и Вари, что-то не случилось с ними. Что-то настоящее у них отсутствовало. Может быть, то, что называется любовью. Расчет никогда не заменял настоящего чувства.

Вернемся теперь к нашей теме, вынесенной в заголовок. У Толстого, как мы видели, весь эпизод отчетливо делится на два, скажем так, потока.

Первый, видимый – некое физическое поведение людей: встал, пошел, закурил, нагнулся, сорвал гриб и т. д. Все самое обычное. Я бы сказал, подчеркнуто обычное, бытовое, заурядное. В этой же зоне находится диалог Кознышева и Вареньки, специально, подчеркнуто нейтральный, касающийся в основном только особенностей сбора грибов. Искусственная заинтересованность обоих этой темой как бы специально преувеличена. Попытка закрыть главный интерес их разговора плохо им удается. Тут любопытно то, что Толстой постоянно фиксирует физическую реакцию на неестественность ситуации, для него это очень важно: Варенька замирает от волнения, радости и страха. Кознышев вздыхает и пытается повернуть разговор в нужную сторону, но также сбивается и вновь возвращается к фальшивой грибной теме. Как будто человеческий организм целиком каждой клеточкой включен в тяжелейший поиск нужного слова, интонации, жеста, в страстное, мучительное и противоречивое желание сказать то, что хочется – главное, нужное, жизненно необходимое. Конечно, это итог, отражение второго потока, связанного с интенсивной внутренней жизнью героев. Сюда же входят все внутренние монологи Кознышева и Вари. Это главная часть той истории, наиболее подробно разработанной автором. Она составляет суть всего эпизода и главного открытия Толстого – невероятно противоречивой, конфликтной внутренней жизни человека.

Это как замечательная музыкальная партитура: есть главная тема, и есть побочная. А есть еще своя удивительно нежная контрапунктная тема природы, создающая почти сказочную, удивительно поэтичную атмосферу летнего роскошного леса: «шелковистая низкая трава», и «куст бересклета в полном цвету с его розово-красными сережками», и нежная пленка белой коры березы, «и поразившего своею красотой видом облитого косыми лучами желтеющего овсяного поля и за полем далекого старого леса, испещренного желтизною, тающего в синей дали...» [1, с. 143]. Этот лес как мощный стимулятор действует на людей, он очищает, заставляет делать нечто важное, необходимое. Природа обостряет переживание, делает его отчетливым и захватывающим, она как бы вытаскивает на поверхность скрытое, внутреннее, затаенное, подталкивает к объяснению. Ей, природе, надо как-то соответствовать, если ты не слепой и не глухой – красота обязывает. И можно понять, что сердце Кознышева «радостно сжалось. Чувство умиления охватило его. Он почувствовал, что решился» [1, с. 145].

М. О. Кнебель в главе «Школа режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко» дает следующее определение второго плана, основываясь на уроках Немировича-Данченко: «Второй план – это внутренний духовный багаж человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств» [2, с. 192].

Можно назвать это «биографией героя», или «грузом», «багажом» роли, по терминологии Вл. И. Немировича-Данченко. Другими словами,

по мнению наших учителей, это некая платформа, сочиненная артистом вместе с драматургом, на которой, собственно, и покоится роль. Она «уточняет и делает яркими и значительными все реакции героя на происходящие в пьесе события, поясняет мотивы его поступков, насыщает глубоким смыслом произносимые им слова...» [2, с. 192]. Спору нет, этот элемент актерской психотехники важен. Он помогает установить объем роли, масштаб характера. Это что-то очень важное, чрезвычайно объемное и стабильное, то есть постоянно присутствующее в роли, не зависимое от особенностей той или другой конкретной ситуации. Но тут же М. О. Кнебель уточняет несколько иной характер функционирования второго плана: «Мысли человека не исчерпываются только теми словами, которые он произносит в данный момент, только тем непосредственным смыслом, который в этих словах заключен. За короткое время в мозгу человека проносятся десятки мыслей, а в сердце сменяется целая гамма чувств. Его внутренний мир зависит от множества жизненных причин; среди них и биография героя, и его мировоззрение, и классовая принадлежность, и черты эпохи, и «особые приметы» индивидуальности, и «течение дня», и физическое самочувствие. И много, многое другое. Все это должно быть учтено актером, должно быть крепко нафантазировано им» [2, с. 193].

А если к этому подверстать хрестоматийное определение подтекста К. С. Станиславского – «это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа роли», которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя <...> Подтекст – это то, что заставляет нас произносить слова роли <...> Смысл творчества – в подтексте» [3, с. 80], то мы увидим, что на основе стабильного объемного второго плана существуют еще подвижные динамические структуры, которые мгновенно отзываются на малейшее изменение ситуации. И наши учителя предложили иные элементы психотехники – подтекст и внутренний монолог. То есть на основе могучей, хорошо проработанной базы основания роли есть своя надстройка, которая постоянно удерживает объем поведения актера, глубину и содержательность его внутренней жизни.

Дело, конечно, не в том, чтобы выстроить по ранжиру всю терминологию этой важнейшей части актерской психотехники. Я необходимо повторю вещи известные и очевидные, только иногда несколько забытые. Дело не в определениях, а в том, что сегодня, как кажется, происходят большие изменения, сдвиги в соотношении этих понятий. И даже не в соотношении, а в серьезном изменении актерской работы. Хочется разобраться, что же такое сегодня первый и второй планы, подтекст и внутренний монолог? Какое место они занимают в творчестве актера, насколько интенсивно и плодотворно ими пользуются в настоящее время?..

Хорошо было актерам старого великого МХТ, когда пьеса репетировалась годами, неторопливо, последовательно, с длинными содержательными беседами корифеев с неопитами, плавным и последовательным погружением в глубину пьесы. Времени для того, чтобы «все было учтено актером

и крепко нафантазировано им», видимо, было достаточно. А погружаться было нелегко – в свое время мир «Любови Яровой» или «Бронепоезда 14–69» уже не давал достаточного материала для такой исследовательской работы. А что делать современным артистам, у которых жесткие сроки выпуска спектакля и подчас в руках еще менее содержательная драматургия? Каким образом приобретать этот шлейф роли? Мы становимся свидетелями того, что многое из открытого нашими учителями постепенно уходит из багажа артиста, да и театрального педагога. Сегодня в повседневной практике учебы и репетиций не увидишь серьезного обращения к этим понятиям. Они исчезают. Нынче много говорят об отказе от таких понятий, как перевоплощение, характерность, и в конечном счете игнорировании образной природы актерского искусства. Наверное, для этого есть основания. Мир стандартизируется, личность нивелируется, усредняется. Глобализация процессов приводит к потере интереса к человеку. Он становится декоративным элементом в системе современного спектакля, таким же, как свет или видео-проекция, или какая-то деталь пространственного решения, так, как это довольно часто можно встретить в спектаклях Роберта Уилсона, где актер, оснащенный килограммами грима и театрального костюма, являет сочное сценическое пятно, да при этом еще двигается и иногда что-то произносит.

Появился даже термин «театр отсутствия». Позволю себе привести довольно большую цитату из книги одного из апологетов этого театра, весьма интересного режиссера и музыканта Хайнера Гёббельса. Он ссылается на один свой известный спектакль: «Так постановка “Вещей Штифтера” превратилась в “No Man Show”»: занавесы, свет, музыка и пространство – все эти элементы, которые выполняют подготовительные, иллюстративные, вспомогательные или служебные функции для спектакля и актеров, сами становятся (в процессе восстановления своего рода справедливости) исполнителями, наряду с пятью пианино, металлическими пластинами, камнями, туманом, дождем и льдом. Но если на сцене нет больше никого, кто взял бы на себя ответственность за презентацию и репрезентацию, если больше ничего не показывают, то зритель должен все открывать для себя сам. Эта радость открытий становится возможной только благодаря отсутствию актеров, которые во всех остальных случаях высокохудожественно справляются с демонстрацией и фокусируют на себе внимание зрителей. И только их отсутствие создает свободное пространство, которое делает возможным и эту свободу, и это удовольствие» [4, с. 17]. Не будем вдаваться в подробности теории. Заметим только, что опыты Х. Гёббельса интересны и поучительны. Приведенная цитата – только часть его многоступенчатой концепции, где все не так просто и однозначно. Я говорю пока только о тенденции. Нам важно иметь представление о наличии вот такой экстремальной точки зрения на искусство театра, которая существенно влияет на его существование. А мы все про первый, второй планы, подтекст и внутренний монолог! Происходит серьезная перестановка понятий, с которой нам жить и которую надо понимать.

Не человек с его муками и проблемами, а некое новое видение мира становится главным. Доминирует не фигуративная живопись, а красочный мазок, цветное пятно, абстрактная композиция. Уходит время титанов, личностей в полном значении этого слова, великих артистов. И это правда. Стоит ли бороться против? У искусства своя логика движения, свои законы развития. Мир перестает быть антропоцентричным. Человек – только часть, притом не самая важная, вселенной. Ренессансная модель мира стала историей. И надо признать, что поворот к такому театру по-своему логичен и оправдан. И даже термин для такого театра придуман – «постдраматический». Это с одной стороны.

Но с другой стороны, рождается и другая новая тенденция, центром которой становится не персонаж, не художественный образ, который надо разгадать, решить, придумать его, а прежде всего личность творца, артиста, его мир и его отношение к исполняемому материалу. В этом есть определенный протест против нарастающей стандартизации, попытка сохранить человечность и личность. В свое время М. А. Чехов всячески протестовал против утверждения К. С. Станиславского, что к образу актер должен идти от себя, строить его максимально субъективно. Чехов настаивал на том, что образ создается объективно, иррационально, в воображении художника, а далее актер только имитирует его, восстанавливая его внешние и внутренние черты. В понимании Чехова актерская личность сама по себе не богата, не представляет для зрителя большого интереса, она только транслятор иного мира, мира воображения, фантазии, мира во многом иррационального. Продукт воображения гораздо богаче того, что изготавливает актер из своей природы. М. О. Кнебель полагает: «Ошибка Чехова заключалась в самом приеме имитации. Прием этот неизбежно ведет актера к изображению *внешних черт*. Имитировать можно походку, взгляд, манеру говорить, какие-то отдельные черты смешные или уродливые, даже “зерно” характера. Но для того, чтобы зажить мыслями и чувствами героя, овладеть его характером в целом, чтобы создать “жизнь человеческого духа роли”, надо открыть все это в себе» [5, с. 132].

Как интересно все-таки складывается развитие любой идеи, как она, эта идея, зависит от времени, от точки зрения на человека и его возможности! В конечном счете внутренняя полемика двух великих мастеров театра сводится к доверию или недоверию личности актера. «Чехов уходил от самой сущности актерского искусства. Он считал, что образ объективен, независим, и к этому уже созданному в воображении образу актер начинает так или иначе относиться. Он как бы присоединяет к объективно уже существующему образу свое человеческое отношение. Это неверно не только для актерского процесса, но и для любого творческого акта, будь то творчество писателя, художника или поэта. Нельзя что-то создать, а потом полюбить или возненавидеть». [5, с. 133]. Конечно, можно предположить, что некоторая жесткость формулировок М. О. Кнебель объясняется временем, когда теория М. А. Чехова была отнюдь не в ходу. Но суть претензий моей учительницы

от этого не меняется. Она до конца жизни оставалась правоверным последователем системы Станиславского.

Что же делать нам в нашем театре? Признать, что человек уплощается, теряет глубину и содержательность, становится тенью того, многомерного человека прошлого? Отказаться от всего этого богатства, которое нам оставили предшественники? Или держаться традиционного взгляда на богатые возможности человеческой личности, довериться нашим учителям и безгранично верить, что хороший артист в состоянии проработать в себе все особенности персонажа и создать полноценный художественный образ, опираясь на свое субъективное видение материала? А может быть, сегодня основной вопрос состоит в интерпретации материала, в мощном режиссерском видении цельного художественного образа спектакля, куда актерское решение входит только составной частью? Так или иначе, академический отблеск этой внутренней дискуссии сегодня, как кажется, потерял остроту. Школа профессиональной подготовки артиста нынче прекрасно пользуется и открытиями Станиславского, и откровениями Чехова. Но и в случае «космического» построения образа, и в моменте его личностного рождения остается открытым и, может быть, самым важным главный вопрос – как сделать его максимально объемным и завораживающе интересным для зрителя? Как создать ту трудно объяснимую вибрацию характера, которая делает искусство театра притягательным? Ответ как будто готов – вот вам второй план, а вот – подтекст. Если вы режиссер, организуйте вместе с артистом и тот, и другой элемент, и вы будете иметь в итоге убедительный и яркий сценический характер.

Один прекрасный режиссер и педагог, с которым мне довелось работать, репетируя какой-то кусок, вдруг останавливался и совершенно неожиданно и очень настойчиво предлагал студенту не играть второй план, а сыграть первый! Именно первый, самый как будто очевидный и не нуждающийся ни в каких комментариях. Студент хлопал глазами, не понимая, чего от него хотят, ведь он так интересно, по его мнению, попробовал внутреннюю жизнь персонажа, обнажил все спрятанные перипетии роли, о которых шла речь при разборе пьесы. Какой первый план, и что это вообще такое? А между тем, в замечании педагога был большой смысл. И вот тут мы входим в зону работы актера, с одной стороны, как бы самую простую, а с другой – самую запутанную. Ну что, казалось бы, трудного в требовании сыграть первый план, то есть то, что лежит на самой поверхности, то, что подробно выписано драматургом, то, что разобрано на репетициях в первую очередь – систему событий и действий, лежащих на виду, очевидных при первом и самом беглом чтении? Я слегка упрощаю проблему, но не настолько, чтобы можно было это оспорить. Если совсем просто – сыграй фабулу пьесы, историю, которая лежит в основе драматургии, сыграй то, что написано, верхний открытый смысл текста.

Но как только ты начинаешь это делать, звучит требование: «Не играй текст! Это примитивный театр!» Вот тут и начинается знаменитая актерская

«запендя», пользуясь чеховской терминологией. Вдруг выясняется, что даже опытный актер иногда не в состоянии сыграть, то есть донести до зрителя простые, совершенно очевидные смыслы, которые лежат буквально рядом. Ему, обученному в школе сложным психологическим вещам, то ли не интересно, то ли он действительно не придает этим вещам никакого значения, но он проскакивает мимо очевидного, размывает его, задевая в лучшем случае мимоходом. И драматургия начинает шататься, трещать, история, лежащая в основе драмы, улечучивается. И очень часто на сцену выходит нечто громоздкое, запутанное, многозначительное. Артист стремится сыграть скрытое, тайное, а получается, и довольно часто, ребус, загадка – а о чем, собственно, речь? Уходит прозрачность, ясная отчетливость сюжета. Можно сказать смелее – рушится конструкция, на которой держалась пьеса. Так как же быть: играть или все-таки не играть текст? Оставим пока этот вопрос без ответа. Попробуем понять соотношение планов, которое вынесено в заголовок.

Все прекрасно знают знаменитую картину норвежского художника Э. Мунка «Крик». Искривленная перспектива какого-то моста, вдали фигуры, а на первом плане страшное человеческое лицо с распятым от крика лицом. Страх? Ужас? Отчаяние? Можем строить самые разные предположения. И будем правы. Картина поразительно многозначна. Но вот что самое интересное – автор называет свое полотно «КРИК». Не ужас, не страх, а просто крик. Название в принципе не несет никакой сверхэкспрессивной оценки. В известном смысле оно нейтрально. Мало ли по какой причине кричит человек. Космически напряженное внутреннее состояние художник маркирует простым названием «Крик». Вот отличный пример первого плана. Кажется, что полотно требует какого-то немислимо сложного наименования, оно, кажется, все погружено в тяжелейшее внутреннее состояние персонажа. Но – просто КРИК! Без этого элементарного физического выражения человеческой эмоции не было бы этой замечательной работы. В чем же тут дело? Попробуем предложить такое объяснение: название дает конкретность и осмысленную ясность сложнейшему внутреннему акту. Вот эта физическая осязаемость человеческого поведения и составляет основу первого плана, выраженного, как правило, простым человеческим действием.

У Л. Н. Толстого Сергей Иванович Кознышев и Варенька заняты столь же знакомым до мелочей собиранием грибов в прекрасном, пронизанном солнцем лесу. Никто из них поначалу не пыжится, не напрягается предельно, готовясь к решающему объяснению. Варя занята, помимо грибов, и доверенными ей детьми. Кознышев тоже пытается найти грибы, прикуривает, любит нежной пленкой березовой коры. Он прекрасно видит и лес, и желтизну посеянного овса, и грациозную фигуру Вареньки. Или дальше, в диалоге с Левиным, нераскрытые дразнящие губы Кити в поцелуе... Заметим, что Толстой все время добавляет массу мелких подробностей поведения в сложной психологической ситуации героя. Он опять же максимально его физически конкретизирует. Толстой – фантастический мастер, умеющий

увидеть в бытовой мелочи громадный смысл. Он последовательно и целеустремленно создает этот микрокосмос жизни, сотканный из подробностей, недоговорок, намеков, кажущихся случайными предметов. И никогда ничего в лоб, впрямую!

Еще один пример из «Анны Карениной» – знаменитое объяснение Кити и Левина: ни одного слова про любовь, все в буквах, зашифрованных словах, которые они отлично понимают. Игра! Можно даже сказать, легкомысленная игра, если бы не тот глубокий смысл, который они в нее вкладывают: «...Он долго не мог понять того, что она написала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах ее он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но он еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой, и сама докончила и написала ответ: Да... Левин встал и проводил Кити до дверей. В разговоре их все было сказано; было сказано, что она любит его и что скажет отцу и матери, что завтра он приедет утром» [6, с. 437]. Только в самом конце этого эпизода написано, обозначено то самое слово «любовь».

Вернемся к показавшемуся нам странным требованию педагога сыграть первый план. Действительно, зачем собирать грибы, зачем играть в эти зашифрованные буквы, когда Толстой разворачивает перед нами напряженнейшие переживания героев, когда решается вопрос их жизни. Но именно эти мелочи создают *достоверность* глубинных переживаний. Тут интересно отметить связь с одним из самых крупных открытий Станиславского – «методом физических действий». Смысл его прост: надо постараться не играть чувство, через организованную и продуманную систему физического поведения вы сможете к нему подобраться. То есть речь в конечном счете идет о главном качестве актерского существования – *органике поведения*. Физика артиста, один из самых чутких приборов контроля, не дает сорваться в наигрыш, экзальтацию, в театрально лживое преувеличение человеческого состояния, к которому так склонен артист. Недаром в школе мы постоянно говорим о психофизическом самочувствии актера, о тесной неразрывной связи внутреннего и внешнего.

И вот тут возникает интереснейший вопрос. Великие мастера театра говорили о том, что на сцене непременно *все должно быть выражено*. Малейшее движение души, мысли, желания должно иметь визуальное воплощение. Как же тут быть, когда с другой стороны обязательно возникнет требование педагога или режиссера – не играй состояния, то есть самочувствия, то есть в определенном смысле второго плана, если брать во внимание психологическое состояние героя. Оно должно быть обязательно, куда ж без него, но играть его не рекомендуется, ибо, по мнению сведущих людей, это лишает ваше существование на сцене действенности. Я излагаю ситуацию достаточно упрощенно, но суть ясна. Так играть или не играть, выражать или не выражать – вот в чем вопрос! Как вести себя артисту в столь запутанной ситуации?

Бесконечно важно, чтобы актер обладал внутренним, не высказываемым, скрытым уровнем роли. Тут не может быть никаких дискуссий. Без него сценическая работа останется плоской, лишенной загадки, безобъемной. Но как до этого добраться? Как сбалансировать оба уровня – внутренний и внешний? Как сделать очевидным наличие второго плана у артиста, если его нельзя играть? И как тренировать себя в этом сложном монтаже состояний?

Позволю себе сослаться на одно из упражнений, которое мы практиковали в нашем тренинге, работая над повестью Н. В. Гоголя «Невский проспект». Назвали мы его, играючи, «Трехслойный пирог». Проблема была очень похожа: как соединить уже три составляющие? Физическое поведение и реплики персонажа, очень скупы, но резко прописанные Гоголем, это первая составляющая; позиция персонажа, то есть его внутренний монолог как ответ, реакция на внешние происшествия, это вторая составляющая; позиция артиста, исполнителя, которая может совпадать с гоголевской оценкой, а может не совпадать, это третий слой нашего «пирога».

При этом внутренний монолог персонажа сочиняется актером, отталкиваясь от авторского текста. Это прекрасная возможность сблизиться с гоголевским словом вплотную, практически сделать его своим. Сочинение обнаруживает, овладел ли и насколько исполнитель материалом, но не с точки зрения количества текста, а с позиции усвоения стилистики автора, особенностей решения его персонажа. Поведение же, физическая линия роли, можно и так ее назвать, выполняется с абсолютным соответствием гоголевскому описанию. Это важно, потому что такая точность максимально приближает опять же к авторской стилистике.

Уровни, как нам показалось, очень расходятся. Гоголь в этом плане чрезвычайно показателен. Он жесток, резок, ироничен и одновременно очень лиричен, то есть в его сочинениях сильна субъективная авторская позиция, которую он не только не прячет, но делает ее подчас основной, структурообразующей. Он поэт, и в этом смысле все его произведения, подобно «Мёртвым душам», тоже поэмы, каждая со своим оригинальным лирическим самочувствием. Поэтому в его текстах весьма неотчетливо разделение разных стилистических и игровых пластов. Гоголевский комментарий зыбок, текуч, и всегда трудно уловить грань, где капает гоголевская слеза, а где прячется ехидная усмешка. Поэтому всегда заманчиво попробовать совместить свою трактовку происшествия с гоголевской. Гоголевский юмор и гоголевская лирика – своеобразные жесты «очуждения», игрового дистанцирования от ситуации. Это прямой ход к основному принципу «игрового театра», о котором сегодня произносится столько прекрасных слов.

Мы попробовали вкусить этого «пирога» на очень небольшом пространстве финального текста повести «Невский проспект». Вот он: «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется. . . Далее, ради Бога далее

от фонаря! И скорее, сколько можно скорее проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом, но и кроме фонаря, все дышит здесь обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенной своею массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет вальются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [7, с. 45–46].

Фантастический текст! Чистой воды сюрреализм! А какое движение! От реальной, живой, абсолютно достоверной картинки сюртука, залитого вонючим маслом фонаря, к апокалиптической, перевернутой с ног на голову картине взбесившегося города. В этом крошечном эпизоде есть все, что нужно для исследования природы гоголевского почерка. Но даже такой небольшой кусочек оказался крепким орешком для студентов. Причина в необычайном богатстве выразительных средств. Здесь есть *физическое поведение* – стремительное испуганное движение среди призраков. Есть материал для *внутреннего монолога персонажа* – невероятная, притягательная манкость проспекта, и его скрытый, темный страх, затаившийся в черных углах-провалах улиц. Здесь и отличная возможность коснуться *гоголевского отношения, гоголевской позиции* в связи с происшествием в городе Санкт-Петербурге. Причем эта позиция крайне неуловима – что здесь основное: панический страх перед загадочным феноменом города-призрака или спрятанный сарказм по поводу странных людей, живущих в донельзя странном городе? Схватить природу этого авторского монолога чрезвычайно заманчиво, но и утонуть в ней так легко! И наконец, это прекрасный материал для *актерско-человеческого монолога*, то есть позиции исполнителя, которая может полностью совпасть с гоголевской. И тогда это будет единый монолог. А может быть, абсолютно индивидуальный. То есть предполагается индивидуальная пропитка авторского материала собственными эмоциями, памятью и рефлексам.

Студенты получили еще одно задание: тем, кто побывал в городе на Неве, описать свое первое впечатление от встреч с главной артерией города, ее нервом и, самое важное, с ее атмосферой. И надо сказать, мы получили чрезвычайно интересные и, самое главное, актерски возбуждающие впечатления. Позволю себе дать довольно большой отрывок из «путевых заметок» студента Александра З. Это тем более важно, что он дает представление о том широком неводе, который всегда интересно забросить в литературный материал:

«Я в городе первый раз. Был тут когда-то в детстве, но это не считается. Я приехал сюда один. Просто выдалось два свободных дня, поэтому я взял – и приехал, просто погулять, ничего серьезного.

Вокзал стоит в самом центре города. И сразу выходит на этот гигантский проспект. Огромный. Должно быть, у тех, кто его строил, была

гигантомания. И мания величия в придачу. Времени у меня в обрез, обратный поезд через 5 часов, поэтому я, не думая, отправляюсь на проспект.

Я приехал в 18:30. Солнце еще не село, оно светит прямо в лицо своим угасающе-желтым, превращающимся в оранжевый цвет. Знойно. Ноги немного опухли от долгого сидения... Я иду прямо довольно долго. Знойно, жарко, но асфальт мокрый. Наверное, недавно был дождь. Небо, как рваное и старое одеяло: где-то серое, где-то белое, где-то его вообще нет, а где-то осталась тонкая пленка ткани, едва видная.

Я иду прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. Он преобразует людей вокруг себя (или, правильнее было бы сказать, НА СЕБЕ). Они, люди проспекта, очень торопятся и выглядят необычайно радостно одновременно. Чему они так радуются? Почему они так сияют? Никогда не понимал загадки чужих городов. Все всегда выглядят намного счастливее, чем в твоём родном городе. Но эти люди, они еще и радостно торопятся. Как муравьи. Муравьи-коммунисты.

А я все еще иду прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. Но в его красоте есть что-то странное. Дома обшарпанны, неухожены, грязны. Представляю, что в мире домов эти дома – дома-бомжи. Это, может, не так уж и плохо... Бомжи ведь тоже бывают разные. Как-то раз встретил бомжа, так тот закончил два института и стихи Хармса наизусть читал, замечательный человек. У домов-бомжей тоже есть интересное прошлое. И они дают этим прошлым с обеих сторон проспекта.

А я иду прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. Те счастливо-торопящиеся люди на фоне грязных домов до боли ухожены. Нет, они не на проспекте, они на светском рауте. Тонны макияжа, начищенные ботинки, подстриженные ногти и бороды, выверенные взгляды и повороты голов. Они оделись и ведут себя так, будто от этого знойного вечера зависит все их будущее. А я в грязной майке, с рюкзаком и в папиных джинсах. Они должны были бы смотреть на меня искоса и свысока. Но они вообще на меня не смотрят. У них много дел, им не до меня. Иногда среди этой волшебной толпы встречаются такие же обычные ребята, как я. Мы встречаемся взглядом, во взгляде выражается наше друг к другу сочувствие, полсекунды мы смотрим – и сразу идем мимо. Этих секунд достаточно...

Мы идем прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. На его прямоту можно посмотреть с разных сторон. С одной – есть в этом медитация и просветление. Просто иди прямо, здесь все к этому располагает. Подумай о хорошем. А с другой стороны, это прямой ад. Ни одна тропа в мире не может быть и не должна быть такой прямой. Волк или олень всегда вихляют по своим тропам. А тут – бац, и все время прямо. Не сворачивая. Не останавливаясь. Просто прямо. Это так не живо. Так не должно быть.

Я шел прямо, оказывается, очень долго. Час или полтора. Ноги устали. Я сел на лавочку. От моей остановки ничего не изменилось. Люди все так же идут. Дома все так же стоят. Я не в состоянии ничего поменять. Я тут гость. Я сижу и смотрю. Мне тут нравится...»

Ничего от Гоголя, только от себя, исключительно личное впечатление. И тем не менее ощущение, что наш автор уже несколько «отравлен» Гоголем. Незаметно в кровь проникает странный, живой и ироничный взгляд нашего классика. Можно ли использовать эти впечатления в работе над «Невским проспектом»? Впрямую, конечно, нет. Но определенный рефлекс, отпечаток личности он, безусловно, даст. В конечном итоге этот субъективный актерский взгляд резонирует с авторской позицией, разумеется, не с точки зрения глубины и образности, но прежде всего важной для нас личной человеческой позицией. Кроме того, он важен и как возбудитель нужного самочувствия. . .

Как не хочется отрываться от удивительного гоголевского текста, как хочется влезать в него все глубже и глубже, зарываться в его диковинные повороты, вступать в это, казалось бы, безнадежное соревнование с волшебником-виртуозом! И так, в итоге работы у нас получилось уже четыре позиции внедрения в материал: физическое поведение – внутренний монолог персонажа – монолог, комментарий автора – внутренний монолог исполнителя, актера. Все четыре позиции существенно разнятся. Практически ни в чем не совпадают, кроме прямого объекта – города – и его главной особенности – проспекта. Физическое поведение связано с конкретным человеком в конкретной ситуации. Внутренний монолог персонажа целиком проложен на анализ происшествия, в которое попадает герой. Авторский монолог заряжен на морально-этический аспект данного происшествия. А точка зрения артиста посвящена исключительно его человеческому отношению к поступку, поведению его персонажа или к этому странному пространству. Возникает как бы некое расслоение материала на придуманные нами составляющие.

Впрочем, что значит – придуманные? Они в определенном смысле заданы Гоголем, его предельно личностной, глубоко субъективной природой сочинительства. Он нигде не пытается объективировать действительность, она насквозь пронизана его, гоголевским «магическим реализмом». Она деформирована и построена заново уже по другим законам. Поэтому полноценное включение в эти объемы еще и личности исполнителя, актера не просто допустимо, но и в известном смысле обязательно. Без такой щепотки перца наше варево потеряло бы остроту. Гоголь словно заманивает в свою игру читателя, предлагая ему участвовать в самых неожиданных поворотах сюжета, освобождает от логической предопределенности, дразнит непредсказуемостью поступков героев. Ну как можно было предположить, что прелестная девочка с нежным ангельским румянцем окажется глупой и потасканной шлюхой? Как можно представить Нос в мундире статского советника, пойманного при попытке сбежать в Ригу? Как нелепо выглядит серьезная попытка жестяных дел мастера Шиллера отрезать себе другой нос, чтобы сэкономить на табаке? И эти примеры можно множить бесконечно. Гоголевская вселенная широка, многообразна и полна чудес.

Это задание дает широкие возможности для разнообразных проб. Можно разложить материал на четырех исполнителей и составить своего рода

квартет голосов. Я не случайно употребляю музыкальную терминологию. Музыкальность, а в переводе на наш язык – музыка интонации здесь чрезвычайно важна, ведь текст поэтический. Об интонационной составляющей мы еще будем иметь возможность поговорить. А можно предложить все это выполнить одному артисту так, чтобы квартет прозвучал из одних уст. Тоже своего рода игра с мгновенными переключениями из одного пласта проживания в другой. Очень трудно, но если попытаться это сделать и услышать в себе музыку голосов, то получишь огромное удовольствие от собственных возможностей.

Далеко не всегда это упражнение получалось, но такая, даже не очень удачная тренировка открывала дорогу к летучей и подвижной природе гоголевских персонажей. Можно сказать, некой эскизности – одна-две яркие черты характера предложены автором, остальное домысливайте сами. Человеческая сущность у Гоголя тоже подвержена миру, обману – все не то, чем кажется. Вот эта игра с меняющимся, подчас исчезающим, а иногда внезапно раскрывающимся характером, то возмутительно прямолинейным, то теряющимся в странных до ужаса поступках, и составляет главный интерес пребывания в гоголевской вселенной. Кроме того, припек состоит еще и в том, что проясняется природа исполнителя. С помощью этого упражнения возникает, я бы сказал, некий лиризм, субъективная чувственная окраска материала, идущая от актера-исполнителя. Можно назвать это «новой искренностью», то есть не прямое личное обращение, но свое через другого.

Ну а при чем тут первый и второй план, подтекст и внутренний монолог? Какое отношение к нашему «варьете» имеют строгие и классические термины нашей школы? При чем здесь глубокие мысли Владимира Ивановича и Константина Сергеевича, высказывавшихся неоднократно по поводу поэтапной, внутренней жизни актера? Вот тут, мне кажется, и проходит та граница, та полоса изменений, которая отличает современный театр от его предшественников. Хотя на самом деле эти изменения были заложены еще нашими великими учителями. Как рождается замысел, как выстроить его глубину и объемы, как подходить к материалу, какие для этого существуют пути? М. О. Кнебель, прошедшая школу двух великих корифеев отечественного театра, формулирует две как бы принципиально разнящиеся точки зрения на этот важнейший этап режиссерского решения.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «...Для меня ответ совершенно ясен. Надо вжиться в самую пьесу, говорить о ней направо и налево со всеми, кто хоть в какой-либо мере может быть полезен, – с художниками, с актерами, и с критиками, – стало быть, надо вдвое, втрое больше общих художественных бесед, чем в предыдущие разы, отнюдь не зарываясь в детали, которые могут засушить чувство. Надо смотреть десятки, сотни, тысячи картин и гравюр, пока в душе режиссера начнут шевелиться какие-то образы, пятна, краски, звуки, отзывающиеся на эту пьесу и ему, режиссеру, как художнику, присутствующие. Если эти зашевелившиеся образы еще не создадут ему

всей картины постановки, ее общего тона, то они дадут ему какие-то отдельные куски. И хорошо, если он их попробует на сцене...» [Цит. по: 2, с. 138]

Позицию К. С. Станиславского коротко и емко изложила сама М. О. Кнебель, ставшая проводником его метода: «Станиславского всегда волновала импровизационная сущность актерского искусства. *Импровизационное самочувствие* – к этому он подбирался с первых лет в театре, а его экспериментальная работа в этой области длится всю жизнь. В конце жизни был сделан мощный рывок – открытие, касающееся всего процесса творчества, дающее творчеству самую надежную основу. Этим открытием был *метод действенного анализа*. <...> Нужно сам процесс замысла сделать действенным, чтобы в нем участвовали неразрывно физическое и психическое начала. Нужно *анализировать всем организмом*. Кроме того, анализируется не только роль, но вся пьеса. Тут лежит принципиальное открытие Станиславского уже по отношению к драматургии. Он, наконец, нашел свой ход к пьесе. Тот ход, который не насилует бы природу актера, а, наоборот, пробуждал ее к жизни, направлял при этом к самой сути драматического произведения» (курсив авт. – М. К.) [2, с. 140].

Принципиальный спор об исследовании материала, пьесы – импровизационное через действие, или глубинное изучение, постепенное чувственное постижение образа пьесы. Опять же находим у М. О. Кнебель: «Образ. Это то, что меня волнует больше всего. Постоянный мой спор с Константином Сергеевичем, – говорил Вл. И. Немирович-Данченко» [2, с. 141]. Это очень важный момент, говорящий прежде всего о беспокойстве, как бы не исчезла у актера за живым, импровизационным исследованием пьесы, роли глубина и высокая образность материала. Сопрягается ли интуиция метода и содержательная глубина, артистизм импровизации и тайна образного бытия? Не исчезнет ли за первым планом этот самый замечательный и волнующий второй план?..

В молодые годы ужасно хочется отказаться от школьных, навязших в зубах терминов, элементов всей этой, как кажется, нудной грамматики школы, в которую хотят уложить живой процесс творчества – все эти предлагаемые обстоятельства, действие, общение, внимание, самочувствие... Все они казались такими пропахшими нафталином вещами... И только прожив жизнь, начинаешь понимать всю точность и волшебную силу этих простых понятий. Вот тут самая пора обратиться к недавним примерам театральной практики.

Интерлюдия. Немного о Чехове.

Москва сошла с ума. Все только и говорят о замечательном, невероятном, смелом, революционном, подлинно новаторском спектакле молодого австралийского режиссера Саймона Стоуна «Три сестры» А. П. Чехова в драматическом театре г. Базеля, что в Швейцарии. В критических статьях восторги – Чехов освобожден от пыли времени, переписан от слова до слова, но сохранен его дух. Все переведено в наше время, все герои обрели современные профессии и т. д. и т. п. Посмотрел. Действительно здорово. На сцене

стеклянный двухэтажный куб – дача Прозоровых. Андрей Прозоров – айтишник и наркоман, Вершинин – пилот, сосед по даче, Наташа действительно с зеленым поясом, с кукольным писклявым голосом и повадками Барби, никаких военных, никаких проводов полка, никаких «если бы знать, если бы знать...», никаких «В Москву, в Москву», в Нью-Йорк – да, но не в Москву. Люди пьют, курят, очень много говорят, мгновенно заводят романы и тут же приводят в действие свои сексуальные намерения. Действительно, сюжетная канва соблюдена. Действительно, расставлено много знаков современной жизни. Действие стремительно, отношения совершенно прозрачные, желания все на поверхности. Очень хорошие актеры, работают на совесть и с полной отдачей. Тема есть – тотальное одиночество. Она, эта тема, играет всеми гранями и так, и эдак. Герои страдают, тянутся друг к другу, не получается. Плачут. Мучаются. И даже от отчаяния Тузенбах, кстати, единственный русский среди этих немецкоподданных, стреляет в себя, опять же – дуэль в XXI в. смешна. Все грамотно и связно, исходя из реалий нынешнего дня. Но вот ничего не смог поделывать с собой, показалось, что спектакль лишен этого самого искомого нами второго плана.

Все несколько уплощено, лишено внутренней глубины и, что самое важное, совершенно лишено своеобразной чеховской поэтичности, без чего его пьесы кажутся лишенными воздуха. При всех жестких, скрытых и открытых конфликтах его драмы пропитаны недосказанностью, недоявленностью. Многое остается за кадром, не появляется на сцене, как знаменитый Протопопов, любовник Наташи. Все это уходит, говоря простым языком, на второй план, который и создает глубину, объем, сложность и мощную динамику внутренней жизни. Конечно, на этом поле за все время существования чеховской драматургииросло много фальсификаций, выросла и расцвела раздутая многозначительность, якобы глубинная внутренняя жизнь. Догматическая настырность, которой, как дубиной, глушили все настоящее и живое якобы верные адепты системы (достаточно вспомнить такого крупного «теоретика», как Кедров) – все это нанесло непоправимый вред замечательным открытиям наших учителей. Необходимость оживления классической драматургии совершенно не требует доказательств. Но этот процесс совсем не прост. И может быть, сегодня уже следует подумать о том, что возвращение к истокам происходит не путем нудного повторения прописей, а живой практикой эксперимента и постоянного вчитывания в классический текст, который со временем открывает все новые и новые смыслы.

Скажем, Б. Зингерман, один из самых тонких и глубоких исследователей драматургии Чехова, обратил внимание на одну особенность его мирозерцания: у его героев понятие свободы теснейшим образом связано с понятием *воли* – спертое, замкнутое пространство невыносимо для его героев. Все время хочется вырваться «из угла», из привычной застойной, однообразной жизни, даже если она счастливая. Есть «Москва», и есть «угол»!

Обратим внимание на то, что Чехов действительно все время раздвигает пространство: Астров криком кричит о том, что уничтожают леса, ему тесно

и у Войницких, и у себя в домике; в «Вишневом саде» рубят вишневые деревья сада, равного которому нет ничего в округе, – сужают пространство, вместо деревьев здесь кучно появятся дачи, герои «Вишневого сада» уже во втором акте выходят из дома и попадают на старое заброшенное, пустое кладбище, откуда «далеко-далеко на горизонте обозначается большой город»; в «Трех сестрах» Наташа уже планирует опять же посадить «цветочки, цветочки» и срубить деревья роскошной аллеи, уходящей вдаль; в «Чайке» хлопает на ветру стоящий в парке заброшенный театр. Пустыня надвигается, пространство истончается, звук лопнувшей струны предупреждает и об этом. Б. Зингерман цитирует академика Д. С. Лихачева – чем отличается воля от свободы? Тем, что воля вольная – это свобода, соединенная с простором, с ничем не преграждаемым пространством. То, что ушло из швейцарского спектакля. Ушла и странность чеховского действия, которое скорее напоминает бездействие, ибо высокое созерцание преобладает над действием. Помните это «ау-ау» в «Трех сестрах»? В городе люди перекликаются, как в лесу. Это что-то прекрасное и природное, как мангуста, которую Чехов привез из сахалинского путешествия с острова Борнео. А театр Треплева, который просто вдвинут, вписан в природу, на берег озера, где его сценический свет – свет Луны. Чеховский образ дачного театра становится метафорой нового театра. Так возникает образ России, которая не существует без ее громадных пространств, ее счастья и несчастья одновременно. И даже это пространство у Чехова расширено до предела. Рождается параболы космоса, синонима тайны, чего-то вечного, таинственного, не поддающегося прямому анализу, что может посетить тебя, а может и не посетить. И если в «Чайке» театр Треплева, освещенный красноватым, тревожным светом луны, с таинственной Мировой душой, сыгранной любительницей Заречной, оборвали, растоптали, убили, то в «Вишневом саде» к звуку лопнувшей струны, доносящемуся откуда-то сверху, уже внимательно и напряженно прислушиваются (что это? А может быть, бадья в шахте сорвалась – опять же, без пафоса, господя!). Можете предполагать что угодно, но параболы замкнулась, и с этим надо что-то делать.

Всего этого и в помине нет в талантливом спектакле С. Стоуна. И слава богу, что нет – скажут любители прекрасного – надоели ваши параболы, метафоры! Впрочем, есть мангал, на котором готовят барбекю обитатели прозрачного домика. Вот и вся воля! Но не покидает ощущение, что резали по живому, что часть живой плоти пьесы скукожилась, зажила какой-то иной жизнью, превратилась в обильное и мучительное временами словоговорение.

Вернемся к нашей теме. Существует ли понятие второго плана в том виде, в котором его сформулировал Вл. И. Немирович-Данченко? Или современный театр обходится и без него? Стоит ли длить жизнь прекрасному старому искусству с его неторопливостью, с его замедленным ритмом, целительной погруженностью в глубины человеческой жизни? Ни от чего, естественно, нельзя отказываться, все уже вошло в плоть и кровь театра. Можно сказать,

что непсихологического театра не существует вообще. Более того, психологический театр создал базу для дальнейшего движения, для поиска новых форм его существования.

Скажем, возникает совершенно иной угол взаимодействия с автором. Происходит более внимательное впитывание авторской стилистики, работает уже не только фабула пьесы, но и те обертоны, на которые раньше не обращали внимания. Скажем, понятие воли, потребность выхода из своего «угла» в широкое пространство мира составляет существенную часть второго плана чеховской драматургии. Сам термин «второй план» приобретает новое качество. И в этой связи особый интерес вызывают сегодня открытия Вл. И. Немировича-Данченко, который очень подробно занимался вопросами второго плана в связи с тем, что он называл «лицом автора», то есть проблемами стилистики, особенностей художественного мышления писателя, его поэтикой.

А если перевести эти проблемы на наш практический театральный язык? Мне кажется, что вступает в новую силу еще один важнейший элемент актерского мастерства, которому реформатор театра посвящает огромное внимание – *психофизическое самочувствие актёра*. Он приобретает значительно больший диапазон значений, не только обозначает привычные физические состояния – тепло-холодно, грустно-весело, но может быть переведен на совершенно другой уровень сложного психофизического проживания события, может стать связующим звеном между актером и центральной авторской идеей произведения. Он способен охватить широко и содержательно человеческую жизнь. Это невероятное свойство психофизического самочувствия, о котором мы только говорим, но не пытаемся его ввести в оборот.

Очень неожидан и чрезвычайно интересен диалог в письмах 1901 г. А. П. Чехова и О. Л. Книппер о том, как надо играть центральную сцену третьего акта «Трех сестер». На нем следует остановиться подробнее, так как в этих «домашних» письмах разговор идет абсолютно доверительный, интимный, без всяких менторских поучений, по делу о главном. В письме особенно не разойдешься, поэтому авторы говорят о самой сути. Есть прямой смысл исходя из нашей темы вчитаться и понять разницу позиций писателя и актрисы:

А. П. Чехов от 2 янв. 1901 г.: «... опиши мне хоть одну репетицию «Трех сестер». Не нужно ли чего прибавить или что убавить? Хорошо ли ты играешь, дуся моя? Ой, смотри! Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. *Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто.* Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров. Понимаешь?» (курсив мой. – О. К.) [8, с. 121].

О. Л. Книппер от 15 янв. 1901 г.: «... Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто и, значит, покаяние идет сильно, драматично, т. е. мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастьем любви...» [8, с. 129].

О. Л. Книппер от 18 янв. 1901 г.: «... Каяться буду не громким голосом, но с сильным внутренним темпераментом, и с отблеском счастья, если так

можно выразиться. Движений почти никаких. Глаза... ну, это я болтаю, как актриса, и ты можешь не так понять» [8, с. 131].

А. П. Чехов от 21 янв. 1901 г.: «...Милюся моя, покаяние Маши в третьем акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хоть изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере...» [8, с. 134].

Поразительный разговор! Чехов мягко, но последовательно настаивает на том, чтобы не играть страдания, печали, тоску, короче, не играть чувства, к чему так расположены актеры. Афористично и точно он фиксирует *качество второго плана*. Он определяет его совершенно просто – горе! И просит смело закрывать его почти легкомысленным приспособлением – посвистывать! Не тяжелить, не играть драму, проживать ситуацию внешне чрезвычайно легко, но иметь этот внутренний груз.

Следующий совет Чехова еще более интересен и парадоксален. Он предлагает труднейшую сцену признания Маши сестрам III акта построить практически на физическом самочувствии – утомлении от безумной ночи пожара. Но это только кажущееся «физическое», на самом деле ступок эмоций, окрашенный утомлением, драматичным погружением в собственную судьбу, в предощущения, предчувствия. Стоит вчитаться в текст, чтобы понять, насколько трудна эта сцена, какого тончайшего баланса между самочувствием и эмоцией она требует: «...Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Вы его только что видели... <...> Люблю – такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... Как-то мы проживем нашу жизнь, что из нас будет... Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя... Милые мои, сестры мои <...> Призналась вам, а теперь буду молчать <...> Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание...» [9, с. 168–169].

Можем сказать, что любовь – психофизическое самочувствие, и будем правы. Но куда деть это прозрение? Ведь недаром Чехов просит не кричать, улыбаться хоть изредка, то есть скрывать потаенное внутреннее открытие Маши, играть не покаяние, а откровенный разговор, то есть, кажется, самый верхний слой сцены, можно сказать, первый план, но даже и этот «откровенный разговор» накрыть еще предельно взятым физическим самочувствием – утомлением ночи. Так вступает в силу какое-то новое понимание сложного самочувствия, которое можно назвать сегодня запретным ныне у нас словом «состояние», понятным не как абстрактное чувствование, но прежде всего как состояние души. Это какой-то сложный синтез физического самочувствия и второго плана, потребности открыться, облегчить душу и избежать при этом театрально преувеличенного признания. Это точно определял П. Брук как «качество момента», то есть плотность соединения с ситуацией. А в приведенной выше ситуации Кознышева и Вари, в этом их остром желании признаться друг другу в любви разве нет

странного противоречия: и Варе при всем ее желании выйти замуж стало легче от несостоявшегося объяснения, и Кознышев решил, что он не может изменить умершей жене. Разве за всей этой достаточно простой историей о том, как люди собирали грибы и не смогли сказать друг другу главного, не стоит глубоко спрятанный страх от возможной перемены жизни и глубоко скрытое недоверие? Мы встречаемся опять же с каким-то странным вторым или третьим этажом такого простого элемента, как самочувствие. С интенсивной душевной работой, с глубоко спрятанными комплексами. Они-то и составляют самое главное содержание – крепкое объединение психофизического самочувствия и второго плана. Интересный стык обнаруживается: эстетика и стилистика автора начинают формировать чисто актерское самочувствие, которое становится осязаемым, внятным. И самое главное – действенным.

Теперь попробуем посмотреть на проблему еще с одной стороны актерской техники. Что происходит с актерской природой, когда она сталкивается в роли с такой человеческой бездной и с такой противоречивой вибрацией поведения? И самое главное, как подобраться к этим глубоко и надежно скрытым переживаниям?

М. О. Кнебель в свое время разработала предложенный К. С. Станиславским метод действенного анализа. Иногда его называют «этюдным методом». В этой простой формуле заключен огромный смысл совершенно нового существования артиста в материале пьесы. Не буду вдаваться в технологические подробности этой методики, они достаточно подробно изложены в книгах самой Кнебель и ее учеников, в том числе и в теоретических и практических исследованиях А. А. Васильева [10]. Важно учесть одно самое главное преимущество этого метода: индивидуальная природа артиста включается с первого шага работы над пьесой, когда вместо длительного «великого сидения» за столом (иронический термин А. Д. Попова) актер, получив первую информацию от пьесы, первое знание ее событийной и действенной природы, выходит на площадку и включает в репетиционный процесс не только разум, но прежде всего нервную систему, эмоциональную память и энергию с помощью активизированной физической природы.

М. О. Кнебель приводит одну мысль К. С. Станиславского, которую необходимо нам услышать сегодня: «Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был *внутренним и внешним анализом себя самого* (курсив авт. – О. К.), человека в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, который обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества. Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно *всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы*. . . (курсив мой. – О. К.)» [11, с. 44–45]. Это очень важное послание великого мастера сцены. Этюд, с помощью которого осуществляется эта методика, главный, основной инструмент актера, его личности. Способ максимальной концентрации и погружения не только

в переживания персонажа, но и в свою природу. В нем действительно сокрыта какая-то магическая сила и тайна. Видимо, права исследователь и популяризатор школы А. Васильева Н. Исаева, когда говорит: «Актер взаимодействует со своими партнерами и постепенно обнаруживает, что его несет и захватывает некая странная сила, которая ему более не принадлежит. <...> Все тайны и загадки, все немного стыдные, сокрытые подробности могут проявиться только в действии, никогда в словоговорении...» [12]. Актер, вступая в игру с текстом драматического сочинения и подключая свой организм к этому субстрату, начинает срастаться с новой реальностью и одновременно открывать в себе неведомые доселе возможности и запасы.

Сращение это удивительно. Сначала первое осторожное соприкосновение со вторым планом героя пьесы, открытие его внутренних спрятанных мотивов и тайн. А параллельно уже включается аппарат актера, его нервная система. Как совершается наложение одного мира на другой, какой результат возникает в связи с этим? Вот в этой, на первый взгляд простой, схеме состоит основной творческий процесс современного театра. Личностное начало приобретает все больший вес. Загадка и магия актерской трансформации притягивает к себе все больше внимания. Второй план роли сегодня – величина не только необходимая, обязательная в работе, она становится жизненно важной в работе актера. Возникает новый сплав авторского и актерского материала. Театр прорастает новой интригующей и захватывающей загадкой, тайной. Это мало похоже на брехтовское политизированное очуждение, когда личность актера превращается временами в митингующего оратора, хотя ростки нового существования актера, конечно, были заложены в теории эпического театра Б. Брехта, противопоставленной системе Станиславского. Но нынешняя техника актерского мастерства все-таки целиком покоится на открытиях Станиславского.

Позволю себе скромную и вполне рабочую формулировку: нынешний второй план – это сплав глубоко скрытых и неожиданных внутренних импульсов и комплексов персонажа пьесы и исполнителя, актера, человека. Идет поиск новой внутренней сочетаемости двух мощных энергий. Вопрос не в том, чтобы нарыть как можно больше биографических, житейских, психологических деталей жизни героя, не в увеличении достаточно пассивного объема знаний о характере героя, а в искрящемся, по-своему опасном соединении двух личностей – литературной, придуманной, художественной и живой актерской, человеческой, причем первая силой актерского преобразования становится столь же живой и подвижной, как и сам актер. Соединении не в разговорах и не в застольных концепциях, а в полномкровном процессе действия, поступка. Возникает своеобразный дуэт-игра двух самостоятельных миров, в которой главной скрепляющей силой становится актерская воля, то есть умение открыть себя и не бояться открытия. Процесс этот невероятно труден, особенно у молодого человека. Надо преодолеть туман его детского самообольщения своими талантами, невероятный страх перед глубиной признания, преодолеть воздействия не всегда расположенной к тебе

среды, да мало ли фобий и ничем не подкрепленных амбиций у начинающего актера.

Мы в свое время попробовали со студентами сделать сцену Кознышева и Вареньки. Ребята были увлечены, им показалась весьма интересной эта задача соединения внутреннего и внешнего движения сцены. Мы старательно повторили процесс сбора грибов, о котором пишет Толстой. С большой серьезностью озвучили внутренние монологи двух героев и... ничего не вышло! Скучно, занудно, неинтересно. Отсутствовало напряжение, хотя ребята старались изо всех сил вжиться в состояние героев. Долго разбиралась в причинах неудачи. Так и не нашли в то время точного ответа. В чем там было дело? В том ли, что это поразительный, чисто литературный прием, который никаким образом полноценно не переводится в театральное действие? В том ли, что мы не нашли четкого сценического эквивалента, не повторяющего впрямую Толстого, а имеющего свой оригинальный способ двойного моделирования сцены? Тогда вопрос так и остался открытым.

Уже в период работы над Гоголем мы попробовали идти в этом поиске сложного существования другим путем. Наш рабочий термин этой пробы – «трехслойный пирог», о чем я писал выше. Вот на этом этапе работы с автором и стала понятна ошибка первого захода. В нем полностью отсутствовала личность артиста, его отношение к этой истории. В Гоголе третья составляющая – монолог актера – давал то самое искомое напряжение, которого так не хватало в толстовской пробе. И дело не в том, чтобы сочинить свой текст поверх авторского. Дело в другом нервном подключении к истории, другой позиции артиста, в другом соотношении исполнителя и материала. Материалом же наших упражнений был, как я говорил выше, «Невский проспект», история двух романов молодых людей, разительно отличных друг от друга. Два полюса отношений к этому приключению, случившемуся на просторах Невского проспекта, поручика Пирогова и художника Пискарева, подчеркнута противопоставленных друг другу Гоголем, давали прекрасный материал для исполнителей. Когда еще и проживать безоглядно любовные перипетии, как не в молодые годы! И не только проживать, но и задавать себе вопросы, и пытаться на них отвечать. Актер, выполняя линию физического поведения, одновременно как бы транслировал внутренний монолог героя, а в какой-то момент вдруг останавливал действие и включал свой комментарий. Впрочем, комментарием это назвать трудно, скорее некое импрессионистическое, не отлитое в полновесные художественные формы, иногда корявое, временами косноязычное размышление его самого по поводу совершающегося поступка. Задание очень трудное, требующее максимального включения, предполагающее полноценное импровизационное самочувствие, способность легко переключаться с одного действия на другое. Именно действия, потому что важно не терять активного поиска как в авторском материале, так и в самом себе, точного ответа на развивающуюся ситуацию. А она, эта ситуация, совершает все новые и новые кульбиты, меняется с невиданной быстротой.

Сразу оговоримся – это всего лишь упражнение, актерский тренинг, не претендующий на законченное художественное выражение. Конечно, мы в некотором смысле ломаем авторский материал, деформируем его. Но еще раз повторю – это тренинг. И я совершенно согласен, что все тайны и загадки открываются в действии, а не в словоговорении. Задание может получиться, а может и не состояться. Степень концентрации каждого студента весьма различна. Удержать три, а иногда и четыре сложных плана трудно, но делать шаги в этом направлении весьма желательно. Надо приучать студента совершать свою работу в сложении, а не в разделении.

Еще одно соображение. Композиция такого этюда должна быть максимально свободной. Скажем, приведенное выше сочинение студента о Невском проспекте никоим образом не связано с реалиями повести Гоголя. И в то же время оно, на мой взгляд, прекрасно входит в ткань такого тренинга. Оно может быть спровоцировано поведением поручика Пирогова и тогда будет иметь свою смысловую и интонационную окраску, или инициируется катастрофой художника Пискарева и в этом случае может приобрести черты почти реквиема. Свободное движение мысли, связанное только одним – странным и загадочным феноменом живого и дьявольски подвижного Невского проспекта.

Исследование второго плана может носить иногда совершенно неожиданный характер. В своей практике я однажды столкнулся с работой, которая вызвала большое количество вопросов и столько же восторгов. Режиссер Н. Шурганова представила работу под названием «Доктор», композицию по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня». Она выбрала линию трех персонажей – Елены Андреевны, Сони и Астрова. Историю любви, любовного треугольника. Это была вполне экспериментальная работа, скорее, сочинение на тему мучительных отношений в этой связке. Но самое интересное в другом – режиссер полемично сделала второй план первым, вытащив на поверхность все спрятанные, неосознанные и вполне сознаваемые комплексы, мысли, желания и переживания героев. Елене нравится Астров, вполне возможно, что ее мучает и мысль о возможной близости с доктором, так же, как и Соня бесконечно страдает от того, что Астров далек от нее. Достаточно греховные мысли свойственны и доктору. Что делает наш режиссер? Она смело «физиологизирует» отношения, сочиняет последовательную и чрезвычайно выразительную партитуру физических контактов персонажей. Как реальных, так и затаенных, спрятанных. Все внутренние психологические метания, физическая неудовлетворенность двух женщин становятся визуально отчетливыми. Режиссер как бы сочиняет поверх поэтически изящной ткани чеховской драматургии свою небольшую пьесу, всю построенную на разнообразном, подчас неожиданным поведении героев и на импульсивных, иногда кажущихся совсем алогичными физических контактах. В этом не было никакой грубости, нарочитого эротизма. Совсем нет! Это был скорее современный балет. (Кстати, режиссер по первому образцованию хореограф.) Ее сочинение по-своему поэтичное и очень лиричное.

В нем не было жесткости и грубости, хотя некоторые мизансцены, предложенные артистам, иногда строились почти как акробатические этюды. Скажем, сцена прощания Елены и Астрова, где Елена просит его карандаш на память, игралась чуть ли не на трапеции в безумно трудной и, я бы сказал, опасной мизансцене. Но это был замысел – острое чувство опасности входило в состав сцены. Карандаш передавался из уст в уста в прямом смысле. Это что-то похожее на поцелуй, но не поцелуй. Некое подобие безмолвного признания, хотя ни слова не произносилось по этому поводу! Общение было выстроено таким образом, что все рассказывало тело и выразительная совместная пластика. Ситуация физического контакта вплотную приближалась к исполнителям, но не игралась напрямую. Здесь очень важно, чтобы их актерский, человеческий импульс соответствовал самоощущению их героев... Или ночная сцена Елены и Сони из II акта, где все пронизано прошедшей грозой. Много воды, много странных омовений двух девочек, истово, страстно признававшихся в своем чувстве. Промокшие до нитки, они вынуждены раздеться. И в этом обнажении не было опять же ни капли пошлости – только открытость, незащитность, беспомощность, доверие к друг другу. Здесь обязательно надо подчеркнуть, что такого уровня искренности можно было добиться только при колоссальном доверии к режиссеру и партнеру. Система тренинга, которую предложила режиссер, сделала свое дело. Актеры зажили совсем другой жизнью. Но опять же важно, что все трое были людьми очень способными, готовыми пойти на любой риск и эксперимент. Собственно, так и рождается новое в нашем деле.

Теперь к основному – а нет ли в приведенном примере нарушения методики, посягания на принятую в нашей школе систему обучения, нет ли покушения на основные заветы родоначальников? Как это так – играть второй план?! Он не играется, он наличествует. Научитесь играть первый план и выстраивать прописанную автором логику поведения отчетливо и внятно. Это совершенно справедливо, но этим подчас работа и ограничивается. Первый план изложен и зафиксирован в тексте. Второй же план мы расшифровываем, восстанавливаем и в определенной мере сочиняем, исходя из авторских намеков и подсказок. И чаще всего такое сочинение происходит только на словах, на этапе анализа пьесы. Идет этакий процесс накопления информации. Предполагается некое обогащение догадками и прозрениями. Закладывается база, основа поведения. Что-то остается в эмоциональной памяти, а что-то постепенно исчезает, забывается, поскольку голова в нашем деле – не самое лучшее место для хранения такого рода информации. И может быть, такой опыт перевода этих знаний и открытий в чувственную сферу, в физическое выражение, то есть определенная *визуализация скрытого процесса жизни* позволяет сохранить его в теле, в чувствах, в подсознании значительно более полно и живо. Во всяком случае опыт такого исследования человеческого поведения вполне может пригодиться в процессе обучения актерскому мастерству. Важен только правильный баланс двух потоков, разумное их совмещение. Это только один из способов исследования

второго плана, который позволил говорить об органичном соединении авторского материала с актерским, человеческим.

И, наконец, третий момент, может быть, самый важный. Сегодня в силу определенной специфики времени личность студента размывается, она становится все более нейтральной, теряет художественную инициативу. Студент стал свободнее, изобретательнее, более подвижным. Но рядом с этим совершенно отчетливо нарастает некая энтропия характера, интеллектуальной оснащенности, эмоциональной выразительности. Кажется, что способность студента включать себя, свою психику в процесс анализа все более и более уменьшается, степень личных затрат сокращается. Они любят играть, кривляться, показывать, всячески закрывать себя всевозможными личинами и масочками. Все реже на сцене можно увидеть крупного человека, или – более привычное слово для нас – личность. Может быть, время такое – тотального обмельчания, усреднения. Или есть какие-то другие причины, но суть одна – много театра и мало человека.

Скажем, невероятно модным стал так называемый вербатим, выросший из традиционного упражнения на наблюдательность. Упражнение в ряду других занимало свое место в системе тренинга, но вдруг оно выросло, разбухло, превратилось чуть ли не в самостоятельный жанр студенческого театра. И по всем школьным сценкам начали гулять старики и старухи, алкоголики и трудяги, полицаи и их жертвы – все социальные слои нашли отражение в этих зарисовках. Нужно ли это задание? Безусловно, оно имеет практический результат – способность увидеть не типаж, а индивидуальность, социально и действительно выраженную. Но с безбрежным разливом этого упражнения неуловимо стал исчезать, как кажется, профессиональный принос – показы превратились в подобие некоего паноптикума. Своего рода музейных экспонатов. Содержание постепенно выветривалось, и оставалось что-то вроде бледноватой фотографии любопытного или не очень представителя местной фауны. Иногда показ оснащался музыкой и превращался в небольшой концерт, иногда присоединялись стихи, что вроде бы создавало некую лирическую атмосферу. Но в целом артист прятался за найденную, увиденную или полупридуманную маску, пытался что-то сыграть, как бы обозначая социальную принадлежность персонажа. Что-то более ловко, что-то менее, но результат в итоге один – личность актера несколько растворялась в этом маскараде. Продолжать и развивать упражнение необходимо, но надо найти какой-то новый баланс, другое соотношение актера-исполнителя и его персонажа. Может быть, это вопрос отношения, или художественного сгущения, или нехватки определенного комментария. Иными словами, если рассматривать начало обучения – а это задание входит в программу первого курса, – надо сформулировать серию заданий на увеличение личностной человеческой составляющей учебного задания. В этом смысле прекрасно определился А. А. Васильев, предложив в своей школе начинать учебу с «Диалогов» Платона, где актерская природа, умение строить отношения с партнером, индивидуальная способность быстро

и продуктивно меняться, умение двигать диалог, и все с опорой на свою индивидуальность, которая в удачных пробах буквально расцветала. Но это упражнение рассчитано на опытных профессиональных актеров. Молодому человеку такое задание, конечно, не по зубам. Нужен свой аналог с учетом возраста и умения молодых людей, только начинающих соприкасаться с искусством театра. Нужен оригинальный тренинг, готовящий с первого шага студентов к наиболее полной реализации своей индивидуальности. Кажется, что само понятие второго плана, о котором мы так много говорили, постепенно захватывает все более и более территорию личности актера, который своей энергией и своими нервами дает жизнь этому глубинному, скрытому уровню пьесы и столь же интенсивно формирует себя.

Еще одна выдержка, короткая, но обжигающая, из письма О. Л. Книппер А. П. Чехову. Она обозначила только вершину этого многосоставного процесса: «С каким наслаждением я играю Машу! Ты знаешь, она мне кроме того принесла пользу. *Я как-то поняла, какая я актриса, уяснила себя самой себе* (курсив мой. – О. К.). Спасибо тебе, Чехов! Bravo!!!» [8, с. 145].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 9. 1982. – 462 с.
2. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным: Статьи, очерки, портреты. М.: Искусство, 1971. – 488 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. – 508 с.
4. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре / Пер. О. Федяниной]. М.: Театр и его дневник, 2015. – 271 с.
5. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: Всерос. театр. о-во, 1967. – 587 с.
6. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 8. 1982. – 498 с.
7. Гоголь Н. В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 3. 1938. С. 7–46.
8. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. М.: Искусство, 2004. Т. 1.
9. Чехов А. П. Три сестры // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 117–188.

REFERENCES

1. Tolstoy L. N. *Sobraniye sochineniy: V 22 t.* [Collected works: in 22 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1978–1985. T. 9. 1982. 462 p.
2. Knebel M. O. *O tom, chto mne kazhetsya osobenno vazhnym: Stat'i, ocherki, portrety* [The fact that it seems to me especially important: Articles, essays, portraits]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. 488 p.
3. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy: V 9 t. T. 3* [Collected works: In 9 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. 508 p.
4. Goebbels H. *Estetika otsutstviya: Teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of absence: Texts on Theatre]. Moscow: Theater and his diary, 2015. 271 p.
5. Knebel M. O. *Vsya zhizn'* [All life]. Moscow: VTO Publ., 1967. 587 p.
6. Tolstoy L. N. *Sobraniye sochineniy: V 22 t. T. 8.* [Collected works: in 22 vols. Vol. 8]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1978–1985. 1982. 498 p.
7. Gogol N. V. *Nevskij prospekt* [Nevsky prospect]. In: Gogol N. V. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 14 t. T. 3.* [Complete works: In 14 vols. Vol. 3.]. [Moscow; Leningrad]: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1938, pp. 7–46.
8. *Perepiska A. P. Chekhova i O. L. Knipper: V 2 t. T. 1* [Correspondence between

10. Абдулаева З., Васильев А. Параутопия. М.: ABCdesign, 2016. – 368 с.
11. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М: Искусство, 1982. – 119 с.
12. Исаева Н. «Три сестры» в отсутствии любви и смерти: Размышления после спектакля Саймона Стоуна // AFFICHE PARIS-EUROPE / Европейская афиша. URL: <https://afficha.info/?p=12130>.
- A. P. Chekhov and O. L. Knipper: In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo Publ., 2004.
9. Chekhov A. P. *Tri sestry* [Three sisters] In: Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 13* [Complete works and letters: In 30 vols. Works: In 18 vols. Vol. 13 Plays. 1895–1904]. Moscow: Nauka Publ., 1978, pp. 117–188.
10. Abdulaeva Z., Vasiliev A. *Parautopija* [Parautopia]. Moscow: ABCdesign, 2016. 368 p.
11. Knebel M. O. *O dejstvennom analize pjesy i roli* [Action Analysis of the Play and the Role]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1982. 119 p.
12. Isaeva N. “*Tri sestry*” v otsutstvii lyubvi i smerti: *Razmysbleniya posle spektaklja Saymona Stouna* [“Three sisters” in the absence of love and death: Reflections after the performance of Simon Stone]. Available from: Affiche Paris-Europe [Web magazine]. URL: <https://afficha.info/?p=12130>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кудряшов Олег Львович – кандидат искусствоведения, руководитель творческой мастерской, профессор кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-0195-2447

ABOUT THE AUTHOR

Oleg Kudryashov – PhD in Arts, the Master of the Creative Workshop, Professor of the Department of Drama Direction of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-0195-2447

Кудряшов О. Л. Первый и второй план драматического текста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 180–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-180-209

Kudryashov O. L. External and inner plan of dramatic text. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 180–209.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-180-209