

А. А. Смолко

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА: М. О. КНЕБЕЛЬ И Г. А. ТОВСТОНОГОВ

Методология театрального искусства — наука сравнительно молодая. Как любая другая область гуманитарного знания, она с трудом поддается упорядочиванию и систематизации. Тем не менее, исследования в этой области проводятся регулярно и затрагивают не только классиков методологической науки и практики: Станиславского, Гротовского, но и имена менее громкие, но не менее значимые для той или иной театральной традиции¹.

Метод действенного анализа и его развитие, относящиеся к театральной методологии, также уже имеют историю и некоторое количество общепризнанных авторитетов. Однако есть среди них два, педагогическая, практическая и теоретическая деятельность которых не только характеризуется важнейшим вкладом в методологию, но и очерчивает возможные ее полюса. Речь идет о Г. А. Товстоногове и М. О. Кнебель.

М. О. Кнебель и Г. А. Товстоногов, оба опиравшиеся на идеи Станиславского и посвятившие жизни развитию его последних методических открытий, находясь таким образом в рамках одних и тех же методологических предпочтений, каждый по-своему трактовали анализ и относились к этюду, противоположным образом строили карьеры, выбрали для жизни и творчества вечно соперничающие города. Они воплощали две разные эманации, два (почти чистых) типа: мужчина-завоеватель и женщина-дарительница.

Действительно, карьера Товстоногова-варяга в таком непростом для режиссеров городе, как Петербург, была стремительной и целенаправленной. Г. А. Товстоногов реформировал БДТ, собрал и воспитал одну из лучших театральных трупп страны. Он также находил в себе резервы для педагогической работы и, совместно с А. И. Кацманом, создал ленинградскую школу режиссуры.

Судьба М. О. Кнебель была во многом иной. Изгнанная из МХАТа, Мария Осиповна стала главным режиссером московского ЦДТ, уже в лоне театра выпестовала А. В. Эфроса, помогла развиваться О. Н. Ефремову, а со временем почти целиком сосредоточилась на педагогической и исследовательской работе в ГИТИС и режиссерской лаборатории ВТО.

Говоря о внутренней философии режиссеров относительно методологии, можно отметить, что и в этом они были последовательны и верны себе. Анализируя тексты М. О. Кнебель, ловишь себя на мысли, что главными ее движущими пружинами как педагога, методолога, режиссера были вера в личность и в свободу как необходимое условие творчества, в заразительность коллективного поиска и в *интуицию* как основной инструмент. Мария Осиповна доверяла в первую очередь собственной природе и, как следствие, природе актера и ученика: «В „Искусстве интриги“ (спектакль по пьесе Скриба в студии им. Ермоловой. — А. С.) я впервые почувствовала, какая режиссура мне близка. Ведь у каждого режиссера она разная. <...> Так вот, я поняла, что способна „сращиваться“ с актером в процессе создания роли так, что все, происходящее в нем, я чувствую, как в себе самой. И до сих пор проникновение в чужую душу и совместное рождение

¹ См., например, статью Е. Р. Ганелина «Неопубликованная работа Л. Ф. Макарьева „Введение в методологию актерской науки“» [1].

роли — самое радостное, что дали мне жизнь и моя профессия» [2, с. 298], — так она вспоминала первые режиссерские опыты, относящиеся еще к 1934 г., анализируя собственную режиссерско-педагогическую предрасположенность. М. М. Буткевич, повествуя о том, каким непростым был путь А. Васильева в стенах ГИТИС, отдает дань уважения педагогической самоотверженности Марии Осиповны и ее мудрому руководству.

Г. А. Товстоногов был защищен железной броней анализа. Он разработал целую систему инструментов разбора и ввел в обиход ныне ставшее крылатым выражение «добровольная диктатура». Одним из его главных принципов была *аналитичность*, природу которой он связывал со школой А. Д. Попова.

Однако были во взглядах режиссеров и сближающие их моменты. Непосредственно в рамках метода М. О. Кнебель не создает *классификации* событий (что мы встречаем у Г. А. Товстоногова), не вводит никакого дополнительного инструментария (кроме понятия *контрдействия*, которым не пользуется Г. А. Товстоногов). Ее изложение — это, скорее, изложение *общего методического направления в работе*, которое должно быть выдержано, где подразумевается, что *тактика* может варьироваться. Такой подход, внешне отличаясь от *инструментально* разработанных, волевых подходов Г. А. Товстоногова, тем не менее, созвучен внутренней сути методики, которую оба понимали одинаково. «Мне кажется, что каждый должен обнаружить эту методику для себя, найти в ней свое собственное проявление, фигурально говоря, открыть в себе маленького Станиславского. Вот тогда это не будет мертвящим и догматическим. Это будет вашим личным, собственным. Вот тогда вы владеете методом» [3, с. 168–169], — говорил Г. А. Товстоногов. Творческое отношение к наследию Станиславского рождало и следующий шаг: стремление к популяризации и развитию метода.

Переходя непосредственно к сравнению подходов, необходимо заметить, что обнаруженные противоположности целиком отражаются в приемах двух методологий. Рассматривая метод действенного анализа как метод, служащий открытию Автора, М. О. Кнебель не дает практического инструмента для обнаружения уникальной авторской природы. Она предполагает, что верная стратегия анализа и тактика репетиций с неизбежностью приводят к открытию стилистики. Мария Осиповна пишет: «...методика Станиславского не только не уводит актеров от стиля эпохи и стиля автора, но чрезвычайно активно *наталкивает* (курсив мой. — А. С.) на них... В этюде все толкает актера к авторскому стилю, к стилю изображаемой в пьесе эпохи: и верно схваченное внутреннее самочувствие, и характерность, и ритм» [4, с. 564–565].

Г. А. Товстоногов, напротив, придает данному моменту основополагающее значение и разрабатывает методический параметр, который называет «природой чувств»: «Природа чувств — это не компонент спектакля, а то единственное, что обуславливает все компоненты, средоточием своим избирая артиста» [5, с. 44]. Практическое обнаружение природы чувств есть нахождение способа существования артиста, чему режиссер также уделяет огромное внимание: «Найти индивидуальный способ существования — главная трудность при постановке любой пьесы. <...> Шукшин прочел нам „Энергичные люди“. Хохотали до слез. Начали репетировать — юмор исчез. И вот, когда ясно и четко открылась природа *сценического фельетона* (курсив мой. — А. С.), будто шлюзы открылись, автор стал возвращаться к нам во всевозможных подробностях, и, конечно, вернулся смех. Так что в любой драматургии самое трудное — раскрыть способ актерского существования» [3, с. 173].

В одной из своих шекспировских лекций А. Бартошевич, рассказывая о приемах работы П. Брука над шекспировскими постановками, упоминал два этапа взаимодействия

режиссера, актеров и пьесы. На первом этапе Бруку было необходимо вскрыть *подсознание* пьесы и объединить его с подсознанием актеров. Второй этап подразумевал обуздание «черных вихрей» подсознания через заключение его в осознанную форму. Подобный подход к пьесе во многом созвучен товстоноговскому обнаружению авторской «природы чувств» и погружению в нее. Однако, наряду с попыткой сформулировать для актеров *название игры, или ключ к игре*, Г. А. Товстоногов предлагает и несколько приемов для поступательного, аналитического движения к обнаружению закона существования:

Определение авторского способа отбора предлагаемых обстоятельств и отношения к ним.

«Каждый автор предлагает свой особый способ отражения мира, он индивидуален в отборе предлагаемых обстоятельств жизни героев. Для Чехова, к примеру, считал Товстоногов, очень важны такие обстоятельства, как плохая погода, или головная боль, а в комедиях Шекспира погода всегда хорошая и у его героев никогда не болит голова. А если уж в пьесе Шекспира плохая погода, то это — буря! Стремление унифицировать отбор предлагаемых обстоятельств по законам жизненного правдоподобия уводит режиссера от постижения мира автора» [6, с. 103].

Безусловно, обнаружение авторского фильтра обстоятельств — процесс во многом интуитивный, более того, при проведении анализа, совмещенного с замыслом, он еще раз преломляется через акцентирование, обострение одних обстоятельств и уход на второй план других. Однако стоит отметить, что нацеленность на подобный отбор придает актерским пробам конкретный, сближающий с пьесой характер, задавая актерам первичное ощущение авторской среды.

Определение способа общения со зрительным залом.

«Наиболее распространенными являются две формы: 1) Актеры живут в законе „четвертой стены“; 2) Актеры, или их персонажи, напрямую общаются со зрительным залом... <...> Режиссерскую палитру можно расширить: 1) За счет движения „четвертой стены“; 2) „Четвертую стену“ можно разрушать и вновь строить... 3) Некоторые персонажи, или актеры имеют право жить только в законе „четвертой стены“, другие наделяются правом ее ломать и вновь возводить. Способы взаимодействия со зрительным залом (при отсутствии „четвертой стены“) также весьма многообразны: от прямых физических контактов с публикой... до скромного, главным образом словесного воздействия» [6, с. 104].

Определение взаимоотношений актера с ролью.

«Следует помнить, что взаимоотношения между актером и его ролью могут быть различными: от предельно полного слияния до брехтовского „отстранения“, когда актер дистанцируется от своей роли. Между этими двумя крайними позициями, разумеется, существует множество переходных состояний отдаления актера от своей роли и сближения с ней» [6, с. 103].

При поиске авторской природы чувств, помимо перечисленных параметров, также играют роль самые разнообразные факторы: первое впечатление от пьесы, сопоставление жизненных истоков материала с самим авторским вымыслом (рекомендованный И. Б. Малочевской прием, помогающий ощутить своеобразие авторской стилистики), атмосфера репетиций...

М. О. Кнебель, не уделяя такого пристального внимания инструментам обнаружения авторской природы, решающее значение придает последнему фактору: в какой репетиционной атмосфере происходит импровизационный поиск. Не рассматривая метод как *набор потенциальных отмычек*, она подчеркивает, что создан он был как

метод для коллектива, театра, и отрыв его от его родовых, коллективистских корней чреват выхолащиванием и догматизмом. На практике это означало:

Наличие обязательной творческой, близкой к студийной, атмосферы.

«Действенный анализ требует в первую очередь своеобразной организации репетиций. <...> Нужна изобретательность, чтобы создать особую, дружную, творческую атмосферу репетиций, ибо вне этой атмосферы нельзя вызвать к жизни дремлющую в каждом актере импровизационную стихию» [2, с. 311].

Станиславский говорил, что методика служит стремительному сближению всей психофизики артиста со всеми обстоятельствами и ситуациями роли и не позволяет актеру отстраняться от персонажа, называя его «он».

Добывать из своей души строительный материал, участвуя в активных импровизационных пробах, можно только лишь в том случае, если ничто не мешает коллективному открытию себя самих — материалу, друг другу, режиссеру. По мнению М. О. Кнебель, методика связывает режиссера и актера в один неразрывный творческий тандем, *содружество*, где все рождается в общем процессе анализа и импровизации. Спектакли, рожденные в подобной атмосфере, всегда отличаются качеством ансамбля, ибо даже такой яркий индивидуалист, как М. Чехов, утверждал: «Ансамбль на сцене есть явление чисто душевное. Его нельзя достичь внешними средствами. Ансамбль есть результат созвучия душ, результат взаимного душевного понимания актерами друг друга. Никакая, даже самая тщательная срепетовка не даст ансамбля, если актеры — душевно чужие люди, если между ними нет объединяющей их атмосферы» [7, с. 142–143].

Процесс определения событийного ряда у М. О. Кнебель и Г. А. Товстоногова также отражает два различных режиссерских взгляда. Г. А. Товстоногов создает *классификацию* событий и выводит основной конфликт как столкновение *ведущего и исходного предлагаемых обстоятельств*².

Поиск и определение пяти опорных событий: исходного, основного, центрального, финального, главного; поиск и определение исходного и ведущего предлагаемых обстоятельств.

«Событийная структура пьесы — главный стержень метода действенного анализа. Поскольку событие имеет как объективный, так и субъективный характер, то именно сюжет, основанный на индивидуальной точке зрения художника, приближает к сверхзадаче пьесы, сквозному действию, пониманию ее основного конфликта, исходного и ведущего предлагаемых обстоятельств» [6, с. 61].

Система анализа, которая прикладывалась к пьесе, выглядит следующим образом:

Исходное событие начинается за пределами пьесы и заканчивается на глазах у зрителя. Оно отражает в себе *исходное предлагаемое обстоятельство* — ту среду, в которую погружены все коллизии пьесы, и которая, вобрав в себя авторское беспокойство, остается неизменной на протяжении пьесы, вплоть до *главного события*. Среда, как говорил Г. А. Товстоногов, на начало пьесы всегда «беременна» проблемой. Подспудно эта проблема достигает своей «критической массы» и происходит столкновение *исходного предлагаемого обстоятельства и ведущего предлагаемого обстоятельства*, которое вызывает изнутри неким контрапунктом. Столкновение происходит в сле-

² В различных источниках, в частности в книге «Г. Товстоногов репетирует и учит» (СПб.: Балтийские сезоны, 2007), можно обнаружить расхождение с данным определением, но, вероятно, установление твердой терминологии носило долгое время спорный и процессуальный характер. Здесь используется терминология из книги И. Б. Малочевской «Режиссерская школа Товстоногова» (СПб, 2003), как, с нашей субъективной точки зрения, наиболее простая и сбалансированная.

дующем, этапном *основном событии*, откуда начинается сквозной конфликт. В *центральной* *событии* он достигает своего апогея, с тем чтобы стремительно разрешиться в *финальном*. Наконец, в *главном* событии мы узнаем, что стало со средой, с *исходным предлагаемым обстоятельством*: изменилась она или осталась прежней. Здесь «проявляется» идея произведения и происходит реализация сверхзадачи, так как протекание главного конфликта «носит всегда нравственный характер, представляет собою процесс рождения, становления или падения, деградации личности» [6, с. 60].

Такая жесткая система координат, при наработке определенных навыков анализа, позволяет оптимизировать предварительный режиссерский разбор пьесы и делает процесс самого анализа в значительной степени более *технологичным*, чем это наблюдается в других версиях.

Помимо этого, Г. А. Товстоноговым была задана классификация обстоятельств, которые он предложил разделить на три рабочих круга:

Большой, средний и малый круги обстоятельств.

«Итак... большой круг предлагаемых обстоятельств лежит вне происходящего в пьесе. <...> Средний круг — вся система взаимоотношений, реализованная в цепи событий. Малый круг — локальный конфликт, неделимое событие» [3, с. 244].

Наряду с разработанной классификацией событийного ряда — пятью основными событиями, посредством данной систематизации обстоятельств упорядочивалась структурная организация анализируемой пьесы, намечался ход самого анализа: от большого круга обстоятельств к малому и обратно. Большой круг, связанный со сверхзадачей и режиссерским контекстом — замыслом, через средний круг — обстоятельства пьесы и сквозное действие ее, отражался непосредственно в локальном эпизоде, что позволяло в дальнейшем отследить идею спектакля в каждой секунде существования.

Начинать же анализ режиссер советовал с определения *темы* и *идеи* произведения, а также с создания «*романа жизни*» (аналога «прошлого» и «настоящего» Станиславского) — воссоздания в воображении подробнейшего потока жизни героев.

У М. О. Кнебель анализ событийного ряда выглядит важнейшим узлом методики, однако, как уже говорилось выше, не подразумевает классификации и дополнительного инструментария.

«Разведка умом». Установление основных событий. Оценка фактов.

«Основная задача первоначального репетиционного периода — понять основные события, не отвлекаясь на мелочи, которые могут увести в сторону, понять, в чем действие и контрдействие, то есть определить на основе глубокого анализа драматургический конфликт» [8, с. 27].

Оценку крупных фактов (вероятнее всего, масштаб и степень их влияния на развитие драматургического конфликта) М. О. Кнебель советует производить при помощи *техники «исключения события»*, относя этот прием к практике Станиславского. Движение анализа идет от факта фабулы через поступок персонажа к *мотиву* поступка: «Так, изучая события пьесы, логику и последовательность поступков и действий персонажей, актер начинает постепенно оценивать их, начинает осознавать мотивы поступков своих героев. <...> Обычно после такого анализа актер уже ясно представляет себе, что его герой делает в пьесе, к чему стремится, с кем борется и с кем союзничает, как относится к остальным персонажам» [4, с. 523].

Интересный и, как нам кажется, действенный прием предлагает М. О. Кнебель исполнителям для уяснения всей линии роли в событийно-действенном ключе, также

относя его к практике Станиславского. Он построен по тому же принципу, что и прием, предложенный Немировичем-Данченко для вскрытия фабулы. Артист должен *последовательно изложить линию своей роли* в событийно-действенном, конфликтном ключе. «Это очень полезное упражнение, потому что внимание актера при этом сосредоточивается не на том, что говорит герой, а именно на том, как он действует, чего добивается, ради чего совершает тот или иной поступок, то есть на действии и на мотивах его» [4, с. 523]. Этот прием вскрывает пробелы в «разведке умом» и служит дополнительной самопроверкой на подступах к этюдным пробам.

Определение сверхзадачи пьесы и роли. Анализ мелкой событийной структуры. Установление тем.

«Когда пьеса таким образом проанализирована, каждый актер в отдельности и весь коллектив в целом уже вплотную подходят к определению сверхзадачи пьесы. Они уже ориентируются во всем материале пьесы, знают путь каждого образа... и в результате постигают мысль, лежащую в основе произведения» [4, с. 524].

После прохождения первого круга анализа и определения черновой сверхзадачи пьесы анализ спускается на другой уровень (что в схеме соответствует этапам работы, конспективно изложенным Станиславским в «Плане работы над ролью. Дополнение к работе над ролью „Ревизор“»).

«Теперь мы начинаем разбираться в тексте уже более подробно, захватывая не только этапные, крупные, но и более мелкие, второстепенные события и связанные с ними стремления, действия героев, то есть все то, что сразу же понадобится актеру в этюде... Тут же мы определяем темы, которые затрагивают действующие лица в разбираемом нами отрывке пьесы. Иначе актеру трудно импровизировать текст таким образом, чтобы своими словами выразить мысли автора. <...> И так как актер уже знает главные события всей пьесы, знает жизненную цель героя, ему становится сравнительно легко определить, какие темы являются в данном разговоре решающими, центральными, какие — второстепенными, проходными» [4, с. 525].

Комментируя это положение, М. О. Кнебель приводит в пример постановку «Мещанина во дворянстве» в ЦДТ, где при анализе было обнаружено, что главное событие для Журдена сегодня — грядущий визит маркизы Доримены. Это продиктовало отсеивание ненужных в этюде тем.

Думается, что подобный методический ход может служить серьезным подспорьем в решении непростой проблемы импровизации текста. По опыту известно, что чаще всего актеры, будучи даже студентами, подсматривают в текст *по ходу этюда*, не добиваясь чистоты методологии и, тем самым, затрудняя себе импровизационный поиск. Предложенный прием безусловно призван помочь актеру облегчить свободную импровизацию.

Дальнейший ход работы подразумевал выбор законченного событийного эпизода, установление сценической среды (М. О. Кнебель рекомендует начинать этюдную разработку в «решенной» режиссером среде) и выход на этюдную пробу. Этюды должны носить *дискретный* (перемежающийся с возобновленным, уточняющим разбором) характер, что имеет еще и *тактическое* значение раскрепощения артистов.

Любопытным методологическим расхождением школ Г. А. Товстоногова и М. О. Кнебель являлось различное отношение к этюду как к инструменту анализа и синтеза. «Если Мария Осиповна Кнебель настаивает на этюдах в чистом виде, то этюд для меня — это не обязательный отказ от авторского текста и следование лишь по линии аналогичных ситуаций, обстоятельств. Лично я считаю: если передо мной воспитанная в законах органи-

ческого поведения труппа, то она может решать задачу процесса поиска физического действия другим образом. <...> Так что, мне кажется, использование этюдного метода только в исключительных случаях, главным образом при воспитании студентов или в работе с молодыми неопытными артистами, не есть нечто противоречащее системе» [3, с. 168].

Здесь, вероятно, сыграло свою роль то обстоятельство, что Г. А. Товстоногов придавал скрупулезному анализу в подготовительный режиссерский период первостепенное значение. Самым важным при работе с актером он считал умение режиссера обнаружить, «отмыть» в тексте локальное событие — неделимый структурный атом и *действие* персонажа в нем — и требовал воспитания этого навыка от студентов-режиссеров. Таким образом, в данной системе координат этюд терял первостепенное качество разведывательного инструмента и превращался во вспомогательный прием. При этом Г. А. Товстоногов подчеркивал, что даже в такой работе режиссер должен чутко слышать, пульсирует ли его сверхзадача, его сквозное в сценическом эпизоде, поскольку вся сложная философия имеет свое разрешение в самом простом — в верно найденном психофизическом действии. Этот факт он относил к величайшим формулам Станиславского.

Анализ локального события по Г. А. Товстоногову также имел свою методологию.

Методологическая последовательность анализа локального события:

- 1) определение границ события;
- 2) проверка их через анализ предлагаемых обстоятельств: поиск обстоятельства, которое побеждено действием, или поиск обстоятельства, которое, ворвавшись, изменило событие;
- 3) определение малого круга обстоятельств и ведущего обстоятельства в нем, собственно «события»;
- 4) определение действия.

Таким образом, инструменты анализа по Г. А. Товстоногову имеют законченный, осознанный, иерархичный строй, в то время как методика М. О. Кнебель дает основания трактовать ее как своеобразную философию интуиции.

Таковы в общих чертах результаты сопоставления версий метода действенного анализа, принадлежащих Г. А. Товстоногову и М. О. Кнебель. Очевидно, что этот анализ может дать нам не только картину расхождений, но и путь возможного методического синтеза подходов двух наиболее ярких пропагандистов данной методологии во второй половине XX в.

Литература

1. Ганелин Е. Р. Неопубликованная работа Л. Ф. Макарьева «Введение в методологию актерской науки» // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2011. Вып. 1. С. 3–31.
2. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. 588 с.
3. Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
4. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. 576 с.
5. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. М.: Искусство, 1984. Кн. 2. 261 с.
6. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбГАТИ, 2003. 160 с.
7. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. 557 с.
8. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1982. 119 с.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.