

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-167-186
УДК 792.075+792.09

Н. А. Зверева
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0000-4222-5636

О Марии Осиповне Кнебель и методе действенного анализа

АННОТАЦИЯ

В мае 2023 года исполняется 125 лет со дня рождения Марии Осиповны Кнебель. В преддверии юбилейной даты ученица Марии Осиповны, выдающийся театральный педагог, профессор кафедры режиссуры драмы ГИТИСа, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения Наталья Алексеевна Зверева делится своими воспоминаниями о совместной работе с Марией Осиповной в 1971 году над постановкой пьесы А. Н. Островского «Таланты и поклонники» в Московском академическом театре имени Вл. Маяковского. Этот спектакль Мария Осиповна называла самым любимым из всех поставленных ею. На примере работы выдающегося режиссера над этой постановкой в статье прослеживаются некоторые особенности ее репетиционной работы.

Метод работы Марии Осиповны, основанный на действенном анализе пьесы, последнем гениальном открытии К. С. Станиславского, как называла его Кнебель, был получен непосредственно из рук самого автора. Развитию метода, введению его в практику театра и театральную педагогику Мария Осиповна посвятила многие годы своей жизни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. О. Кнебель, «Таланты и поклонники», театр имени Вл. Маяковского, актерский этюд, действенный анализ, К. С. Станиславский.

Natalya A. Zvereva
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0000-4222-5636

About Maria Osipovna Knebel and her method of effective analysis

ABSTRACT

May 2023 marks the 125th anniversary of Maria Osipovna Knebel's birth. On the eve of this anniversary, Natalya Alekseevna Zvereva, Knebel's student, outstanding theatre teacher, professor at the Department of Drama Directing at GITIS, Honored Art Worker of the Russian Federation, and Ph.D., shared her memories of working together with Maria Osipovna in 1971. It happened during the production of the play by A. N. Ostrovsky, "Talents and Admirers," at the Moscow Academic Theatre named after Vl. Mayakovsky. Maria Knebel called this performance the most beloved of all the productions staged by her. Using the example of Knebel's work on this production, the article traces some unique features of her rehearsal and pedagogical approach.

Her method of work was based on an effective analysis of the play. She obtained this last brilliant discovery of K.S. Stanislavsky (as Knebel herself described it) directly from him. Maria Knebel devoted many years of her life to this method's development, along with its introduction into theatrical practice and pedagogy.

KEYWORDS

M. O. Knebel, "Talents and Admirers", Moscow Academic Theatre n. a. Vl. Mayakovsky, acting sketch, action analysis, K. S. Stanislavsky.

Молодые начинающие режиссеры, встречаясь со мной, часто просят поговорить с ними о Марии Осиповне Кнебель, об особенностях ее работы с актерами и, в частности, о методе действенного анализа пьесы и роли. В ответ я обычно отсылаю их к давно уже рассказанному самой Марией Осиповной в ее статьях и книгах и напоминаю, что она часто предупреждала об опасности превращения метода в некую догму. На это мои собеседники обычно отвечают, что книги Марии Осиповны, разумеется, читали, в догму, конечно, ничего не собираются возводить, но теория — это одно, а реальная жизнь — совсем другое, и что им хочется просто поговорить со мной, много лет работавшей с Кнебель. В результате, так или иначе, разговор, вернее беседа, все же завязывается.

С Марией Осиповной Кнебель связан огромный период, пласт, объем (не знаю, как сказать) моей жизни. Это обучение-работа (именно так!) в течение почти четверти века на руководимом ею курсе в ГИТИСе (я поступила в аспирантуру, уже отучившись у великого Андрея Михайловича Лобанова, а после его смерти — у яркого, блестящего мастера Андрея Александровича Гончарова); это помощь ей при постановках четырех театральных спектаклей, где она числила меня своим сорежиссером; это, что не менее важно, постоянное человеческое, а не только профессиональное, общение с ней. Впрочем, не знаю никого другого, у кого личностное было бы так сплетено с профессией — сплетено неразрывно, увлекательно, иногда причудливо. Но побеседовать об этом, наверное, следует чуть позже.

Для начала лучше всего поговорить о действенном анализе пьесы, последнем гениальном открытии Станиславского, как называла его Кнебель, получившая этот метод непосредственно из рук первооткрывателя, когда работала его помощницей в Оперно-драматической студии. Развитию метода, введению его в практику театра Мария Осиповна посвятила многие годы своей жизни. В статье «О действенном анализе пьесы и роли» она пишет о нем подчеркнуто просто: «Речь пойдет о репетиционном приеме, предложенном Станиславским <...>. Суть этого приема, если изложить ее в двух словах, заключается в том, что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизированным текстом» [1, с. 44]. Зададимся вопросом: что именно включает в себя «определенный предварительный разбор» и сколь долго он может длиться?

Обычно в этом месте нашей беседы мнения ее участников разделяются. Кто-то утверждает, что это процесс достаточно подробный, требующий времени, для кого-то он короток и на нем можно долго не задерживаться.

Разумеется, здесь возможны самые разные пути и сроки. Все зависит от пьесы, индивидуальности режиссера, особенностей его творческого воображения. Но как бы ни складывался этот период, Кнебель подчеркивает его необходимость: этюду «должен предшествовать важный этап работы над пьесой, который Станиславский назвал “разведкой умом”» [1, с. 55], и сразу за этим цитирует Станиславского: «По заготовленным разведкой путям направляется творческое чувство» [2, с. 228].

Так, опираясь на Станиславского, Кнебель справедливо соединяет в анализе пьесы разум и чувство, познание интеллектуальное и эмоциональное, превращая «предварительный разбор» в творческий процесс постепенного формирования замысла будущего спектакля.

Разумеется, это еще не замысел во всей его полноте и сложности, это скорее его предчувствие, потребность как можно точнее ощутить и сформулировать эмоциональную тему будущего спектакля, говоря языком терминов, его «сверхзадачу». (Кстати, я не помню, чтобы, работая в театре, Мария Осиповна пользовалась этим словом — хотя в ГИТИСе такое случалось, — она терминов вообще не любила.) Без этого для Кнебель невозможно было не только начинать репетиции, но даже сделать точное распределение ролей в будущем спектакле.

Успевают ли молодые режиссеры, работающие в современном театре, увлечь или хотя бы заинтересовать актеров, выходящих на этюды, темой будущего спектакля? Создается ощущение, что не у всех и не всегда это получается. Тому есть много причин, отнюдь не только творческих, но и организационных, зависящих от «бытия» конкретного театра, от качества предложенной драматургии и, наконец, от сроков, отпущенных для работы. Известно, что молодые режиссеры, особенно дипломники, как правило, получают в свое распоряжение и не самую интересную драматургию, и короткие сроки для постановки. Но об этих причинах надо говорить и писать отдельно.

Хорошо помню, как Мария Осиповна говорила ученикам, что нельзя брать к постановке пьесу, если она не вызывает в них никакого душевного отклика. Сама она такую драматургию отвергала.

Мне посчастливилось помогать ей в работе над «Талантами и поклонниками» на сцене театра имени Вл. Маяковского. Я уже писала о постановке «Талантов» [3], но об этом стоит рассказать более подробно. Мария Осиповна неслучайно называла спектакль самым любимым из всех поставленных ею, и думаю, что на его примере можно отчетливо проследить некоторые особенности ее репетиционной работы.

Она мечтала поставить эту пьесу. Это была пьеса об актерах и их судьбах. Это был мир ее мыслей, ее чувств, ее души.

Кнебель хотела рассказать в спектакле о счастливой и одновременно трагической влюбленности талантливой актрисы в прекрасное искусство театра — влюбленности, требующей иногда почти непосильных жертв.

Театр и то, что терпят и чем жертвуют во имя него, — так ощущала Мария Осиповна основной драматический конфликт пьесы. Главной в характере Негинной должна была стать одержимость театром, потребность играть, максимально выражая себя на сцене. Только сцена, призвание заставляют Негину расстаться с Мелузовым и уйти к Великатову, пообещавшему ей тот театр, о котором она мечтает.

А между тем спектакля могло и не быть. Ведь мы начинали работать над ним в Центральном детском театре, главным режиссером которого Мария Осиповна была в то время, однако в самом начале репетиций ей пришлось оттуда уйти из-за давних неизжитых конфликтов с директором театра. Вскоре после

ухода из ЦДТ вышла книга Марии Осиповны «Вся жизнь» [4]. Она подарила мне ее с надписью: «На память о ГИТИСе... о несостоявшихся “Талантах”, для которых мы не нашли нужных нам поклонников». Это был грустный период.

Но поклонники, к счастью, нашлись: позвонил Андрей Александрович Гончаров и предложил поставить пьесу у него в театре имени Вл. Маяковского. «Промысел Божий! Все, что ни делается, — все к лучшему», — прокомментировала Мария Осиповна предложение Гончарова, и мы начали прерванную работу в другом театре. Мы снова распределили роли в пьесе, а затем, еще до начала репетиций, познакомили наших артистов с эскизами оформления, сделанными замечательным художником Юрием Ивановичем Пименовым.

Творческое содружество Кнебель и Пименова длилось многие годы. Художественный строй пименовских декораций всегда обогащал и развивал замысел режиссера. А декорации к «Талантам и поклонникам» можно считать одними из лучших среди театральных работ Юрия Ивановича. Он любил атмосферу театра; часто бывал на репетициях, бродил за кулисами, посещал цеха: швейный, бутафорский, столярный. Недаром через несколько лет после работы над «Талантами» вышла его книжка «Таинственный мир зрелищ» [5].

Мы много говорили с Кнебель о том, как представляется нам сценическое решение спектакля, о том, что оформление не видится бытовым, что ему должна быть присуща театральность, об образе каждой сцены в отдельности. Потом я заболела и, к сожалению, не смогла присутствовать при подробном разговоре Кнебель и Пименова. Неожиданно скоро Юрий Иванович позвал нас к себе в мастерскую смотреть эскиз. Это не был карандашный или живописный набросок. Эскиз был написан маслом на довольно большом холсте. Мы смотрели на него и молчали. В нем было решение всего спектакля и образно, и технически совершенное, и одновременно это была живопись, прекрасная сама по себе безотносительно к спектаклю, — живопись Ю. И. Пименова. В эскизе было все то, о чем мы говорили с Марией Осиповной, но и много-много больше того. В нем была манящая, затягивающая атмосфера будущего спектакля.

Когда мы вышли из мастерской на улицу, я спросила у Кнебель: «Как вы сумели так все объяснить? Что вы ему сказали?» — «Ну все, о чем мы с тобой говорили, конечно. И еще я сказала ему: понимаешь, Юра, главное — это должен быть *театр*». Надо было слышать, как произнесла она это короткое слово, как выдохнула его, сколько сумела в него вложить, каким оно стало емким! И все это услышал, понял, почувствовал Юрий Иванович. Все это было в его эскизе.

Об оформлении «Талантов и поклонников» впоследствии говорили много, и, кажется, все без разногласий находили его интересным. «Перед нами, во всю свою таинственную глубину, во всей своей прекрасной обыденности открылась сцена, — писала критик А. Михайлова. — <...> Зритель увидел теперь всю сцену — вплоть до коричнево-красной задней кирпичной стены с трубами отопления, с вертикалями тросов, софитами, полуопущенными штанкетами; с приставленными “в несколько слоев” к этой стене декорациями из разных спектаклей <...>. А слева и справа от рампы к арбьерсцене уходили

ряды столиков с зажженными лампами и канделябрами. Они еще более подчеркивали глубину этого пространства, масштабы сцены, ее таинственность, ее готовность к превращениям. . . Это был прекрасно организованный натюр-морт — огромная композиция, искусно составленная из реальных вещей театра, объединенных любовью к той его стороне, которую не видит обычно зритель» [6, с. 82–83].

Художник создавал на сцене таинственную, манящую атмосферу театра независимо от того, где происходило действие: непосредственно в театре, в комнате Негиной или на вокзале. Пименов подчеркивал условность оформления, обнажая изнанку декораций, но это закулирье, эта театральная «кухня» были опоэтизированы художником.

«Поэтический хаос» театра должен был все время окружать Негину. Она была в нем, и она не могла жить без него.

Главным для режиссера стал образ театра — с его поэзией, манкостью и одновременно жестокостью, с его редкими праздниками и нелегкими буднями, со всем тем, к чему была так велика «душевная причастность» — по замечательному выражению Н. А. Крымовой — самой Марии Осиповны.

Вскоре мы познакомили актеров и с музыкой, написанной для спектакля прекрасным композитором Г. С. Фридом. Его партитура гармонично соединялась с декорациями художника. Бытово никак не оправданная, откровенно условная, она стала важнейшим компонентом театральной атмосферы.

Музыка пронизывала спектакль: в ней звучала и тема волшебства театра, и горькая драматическая тема неизбежных компромиссов, и легкая заманчивая тема соблазнов, предлагаемых Великатовым. Все участники спектакля ее оценили и полюбили.

Таким образом, еще до первых репетиций актеры уже могли ознакомиться и с художественным, и с музыкальным оформлением спектакля, ощутить его образный строй и свойственную ему «природу чувств». Такая возможность, к сожалению, нечасто предоставляется в театре. Это знакомство с художественным и музыкальным образом создаваемого спектакля, несомненно, положительно отразилось на атмосфере репетиций и первых этюдных импровизациях.

Но самым важным этапом, предшествующим этюдным пробам, является разбор пьесы по основным событиям.

В автобиографической книге «Вся жизнь» Кнебель пишет, вспоминая уроки Станиславского: «Взамен поисков “кусков” пьесы и роли, мельчивших драматургический материал, родилось учение о “событиях”, или, как говорил Константин Сергеевич, “действенных фактах”, которые являются истинными двигателями происходящего в пьесе. Нахождение не внешних, а истинных, глубинных, определяющих событий пьесы — дело очень сложное. Только с годами я поняла истинную его сложность. Но уже тогда мне было ясно, что Константин Сергеевич ставит процесс и результат этюда в полную зависимость от верного анализа событий. < . . . > Меня очень увлекло тогда определение событий в пьесе. Мне это давалось трудно — я все время мельчила события. < . . . > Почти всегда он предлагал сокращать список событий, доводить до минимума,

чтобы, как он говорил, увидеть пьесу крупно, с «птичьего полета»» [4, с. 254–255]. Надо заметить, что этому же умению ощутить пьесу целиком Мария Осиповна учила своих студентов-режиссеров в ГИТИСе.

Мария Осиповна любила говорить, что события — это всегда острый «конфликт между бытием и долженствованием человека». Конфликт, который вызывает необходимость в поступках, побуждая, а иногда принуждая человека к действиям.

Именно через цепь главных событий выражается замысел спектакля.

Главным событием первого акта пьесы А. Н. Островского Кнебель считала предстоящий бенефис Негиной, создающий для нее неразрешимые проблемы и вызывающий острые конфликты с окружающими. Вокруг этого события строились этюдные импровизации актеров, которые требовали от каждого участника конкретных активных действий. С их началом «репетиционный» прием превращался в метод действенного анализа.

Этот сложный момент иногда вызывает тревожные размышления у начинающих режиссеров. Впрочем, роль верно найденного события обычно не отрицается, но, по утверждениям некоторых из них, бывает так, что событие определено правильно и актеры соглашаются с ним и теми действиями, которые оно порождает. Однако этюд превращается в некую схему — все вроде верно, только скучновато, а поведение актеров формально.

Но Кнебель всегда подчеркивала, что воображение актера при восприятии события должно быть свободно в деталях и нюансах, выбор которых является привилегией его актерской индивидуальности. Она умела «раскручивать» конфликтную ситуацию события по всем направлениям, находя точные для каждого актера мотивы, побуждения и оправдания для его поведения. Ведь каждое событие имеет свое пространство, на котором оно зарождается, вызревает, развивается, и это пространство должно быть «обжито» актером.

Она говорила, что Станиславский, возможно, неслучайно предпочитал называть событие пьесы «действенным фактом», так как «действенный факт» — понятие как бы более объективное, драматургическое, а событие — более личностное, субъективно-эмоциональное.

По сути, каждый режиссер должен превратить «действенный факт» пьесы в событие его замысла, а главное, каждый актер должен найти свою личную «причастность» к происходящему. «А если этого не происходит?» — может спросить кто-то, как иногда я спрашивала у Кнебель. Она, посмеиваясь, отвечала, что надо уметь ждать и терпеть, постоянно «подкармливая» актерское воображение. Как правило, ее терпение вознаграждалось, но, вероятно, случались и огорчения. На одном из ее режиссерских уроков в ГИТИСе я дословно записала за ней: «Актера тем или иным путем, но надо увлечь. Можно иногда разбиться в лепешку и не увлечь. Режиссер топит печь самим собой, но можно сгореть, ничего не добившись». Впрочем, присущая ей мудрость позволяла не застревать на огорчениях, она умела извлекать из них уроки, и, что касается этюдов, Мария Осиповна всегда повторяла: если этюд «не заладился», главное — найти ошибку и суметь ее исправить.

Другое дело — после долгой, мучительной работы понять, что ошибка не исправима: она в неверном выборе актера, поэтому проблема точного распределения ролей была для нее важнейшей.

Кнебель прекрасно умела «проецировать» роль на индивидуальность актера. В умении чувствовать актерскую индивидуальность и соотносить ее с замыслом будущего спектакля заключалась одна из самых сильных сторон ее режиссерского дарования.

Надо отдать должное Гончарову: он позволил Марии Осиповне распределить роли в спектакле так, как ей хотелось. В нем играли прекрасные актеры: М. Штраух, В. Орлова, А. Лазарев, И. Охлупин, В. Самойлов, Г. Анисимова. Однако актрису на роль Негиной Кнебель привела с собой из ЦДТ, твердо объяснив Гончарову, что в театре Маяковского нет необходимой для этой роли индивидуальности (что породило свои сложности в дальнейшем при выпуске спектакля).

Обладая немалым актерским опытом, Кнебель понимала, как важно для артиста в каждой роли открывать новые грани своей творческой личности. Случалось, распределяя роли, она даже озадачивала актеров неожиданностью своего выбора. Хорошо помню, как замечательный актер Александр Лазарев изумился, узнав о своем назначении на роль Мелузова. Ему казалось, что Мелузов — это некий беспомощный идеалист, что даже в самой фамилии его есть нечто «слабое» и что к нему — резко конфликтному «громиле почти двухметрового роста, который и подрасться может, если надо», как он говорил о себе, — роль не имеет никакого отношения. «Это как раз то, что нужно», — парировала Кнебель. Ей нужны были присущие Лазареву мужское обаяние и воля. Нужен был Мелузов, которого трудно не любить, в котором ощущалось бы глубокое чувство к Негиной, сочетавшееся с верой в правоту своих идеалов и неприятием компромиссов. Кажется, в начале работы Лазарев не очень поверил режиссеру, затаив некоторые сомнения в душе, но в дальнейшем оценил выбор Кнебель, поняв, что его не заставляют «играть в поддавки».

Еще менее была готова согласиться на роль Домны прекрасная актриса Вера Орлова. Ей, еще недавно лирической героине, предлагалось играть мать Негиной, какую-то «старуху» Домну Пантелеевну. Показывая на фотографию О. О. Садовской, знаменитой исполнительницы этой роли — старуха в платке, фартуке, деревенской кофте, существо темное и одновременно хитроватое, — Орлова предупредила: «Я так не сумею» (в подтексте слышалось: «И не хочу. И не буду!»). Но, опираясь на обстоятельства, найденные в тексте, Кнебель объясняла, что Домна — вдова музыканта, игравшего на флейте в театральном оркестре; вся жизнь ее прошла около театра, при театре. Домна уже многому научилась: шить для дочери театральные костюмы, перелицовывая и перекраивая одно и то же платье, держать в порядке плохонькие квартирки, пряча за театральными афишами с именем Негиной дыры на дешевых обоях, отваживать ее наглых поклонников. Это уже не деревенская баба, но бойкая, озорная мещаночка: «Озорство во мне есть, это уж греха нечего таить!» [7, с. 212]. Способ выживания с помощью бойкой манеры лицедейства — вот чем увлекала Кнебель актрису.

Обаятельное, озорное лицедейство окрасило все поведение Домны-Орловой. И актриса впоследствии совсем не жалела, что согласилась на эту роль, принесшую ей настоящий успех. Думаю, что только режиссер, полжизни своей отдавший актерской профессии, в состоянии так понимать, так видеть насквозь актеров, с которыми работает.

А. А. Гончарову, только недавно ставшему главным режиссером театра имени Вл. Маяковского, было очень интересно и важно узнать, как воспримут метод действенного анализа с его импровизационно-этюдным способом работы актеры, привыкшие к жестко-постановочной режиссуре Н. П. Охлопкова.

В своей статье, посвященной памяти М. О. Кнебель, он писал: «... приход Кнебель был очень важен для Театра им. Маяковского, я даже думаю, что гораздо важнее явления М. Захарова, который, ставя “Разгром” в эстетике Мейерхольда, дал возможность актерам вспомнить привычные с охлопковских времен навыки. Мне же была необходима Кнебель с ее способностью <...> влезать в человеческую плоть актеров. <...> Первоначальный этап работы всегда был самой сильной стороной творчества Марии Осиповны, здесь она умела покорять» [8, с. 30].

К этюдам актеры относились по-разному: одни с интересом, другие — не скрывая некоторого скепсиса, привычно пряча под легкой иронией неуверенность в собственных пробах. Но и они, постепенно освобождаясь, все больше увлекались этой первой свободной проверкой своего поведения в роли.

Вся пьеса была пройдена этюдами от начала и до конца.

Мария Осиповна всегда старалась не перегружать первые предэтюдные разборы многочисленными нюансами, но акцентировала важность и неизбежность развивающегося конфликта, отмечала самые главные изменения в поведении действующих лиц. Кроме того, она обычно просила актеров не спешить — «возьмите себе право на неторопливость», — а сосредоточиться на том, чтобы по-настоящему видеть и слышать партнера. Она говорила, что главная беда этюдов заключается обычно в отсутствии настоящего восприятия, а значит, и в отсутствии подлинного взаимодействия. Сама она и в жизни, и в работе обладала великим даром восприятия, талантом видеть, слышать, внимать, ничего не пропуская. И что самое поразительное, в этом даре точнейший анализ сочетался с почти наивной непосредственностью.

Мы обе с волнением ожидали первый этюд по начальной сцене пьесы, игравшийся М. Штраухом и В. Орловой. Все присутствующие на репетиции артисты тоже замерли в напряжении: что получится? Нас обеих поразило, с какой спокойной легкостью вышел на первый этюд Штраух, хотя сцена была трудной: большой сложный диалог Нарокова с Домной Пантелеевной. Нароков появляется в доме Негиной, чтобы вручить ей собственноручно переписанную бенефисную роль, но застает дома лишь мать актрисы.

Встречаются бывший барин, влюбленный в театр, потративший на него все свое состояние и об этом не жалеющий («... счастье, что я делал любимое дело» [7, с. 214]), и озорная мешаночка, утверждающая, что нет в этом театре «ничего хорошего, кроме дурного» [7, с. 215], и подсмеивающаяся над неудачником. Для Нарокова бенефис — это обожаемая им актриса в лучшей из ее ролей,

это гордость за ее талант, это праздник театра, которому отдана его жизнь. Для Домны — это позарез необходимые деньги, дающие наконец возможность расплатиться с долгами и хоть ненадолго вырваться из нищеты.

Кнебель вспоминала впоследствии: «Сыграл Штраух этюд превосходно! Свободно, спокойно, уверенно. Ему была ясна позиция Нарокова, и он приводил один за другим веские убедительные доводы за свое право любить искусство и отдавать ему жизнь. . . Поразило, что, не зная слов, Максим Максимович твердо знает историю нароковской жизни, знает ее досконально. . .» Но кажется, что надо отдать должное и Орловой: она сумела увидеть, услышать партнера и найти в нем то, что вызывало в Домне протест и насмешки. Этот первый этюд, убедительно сыгранный двумя признанными мастерами театра, сыграл свою роль в приятии действенного анализа.

В соответствии с главной эмоциональной темой спектакля определялись главные события каждого акта.

Весь первый акт проходил под знаком «предстоящего бенефиса»: впереди бенефис — самое важное событие в жизни актрисы. А играть не в чем! Не в чем выйти на сцену! И денег на костюм нет! И кроме того, Негина уже неделю не играла («. . .меня публика и забыла совсем» [7, с. 237]). И уже теряется вера в себя, уже гложет страх провала, и все мысли об одном: бенефис, роль, костюм и опять бенефис.

А в дом приехал с предбенефисным визитом князь Дулебов, и надо поддерживать пустой, скучный разговор с человеком, не помнящим даже хорошо названия спектаклей, в которых она играет, и до усталого сознания не сразу доходит, что противный старик приехал ее купить, суля большие деньги, и что ссора с ним может погубить ее бенефис.

И когда наконец поняв цель визита, Негина выгоняет князя, задыхаясь и захлебываясь слезами, она кричит и плачет не только потому, что оскорблена грязным предложением, но и потому, что нервы ее и без того натянуты, напряжены, кричит не только от обиды, но и от усталости, отчаянья, от страха за исход предстоящего бенефиса.

Болезнь тема «предстоящего бенефиса» проходит через все последующие сцены первого акта. Это и скандал с матерью, разгневанной ссорой дочери с влиятельным «поклонником», и встреча с Мелузовым, напротив, утверждающим, что она поступила совершенно правильно. И приход Великатова и Смельской, которой достаточно глянуть на попытку «соорудить» хоть какой-то костюм, чтобы сделать неутешительный вывод: «Все это, душа моя, не годится» [7, с. 230]. И, конечно, неожиданная помощь Великатова, приславшего через Смельскую необходимую для костюма материю. Так события этих сцен нанизаны на стержень главного события акта — «предстоящий бенефис».

Главным событием второго действия пьесы стал «срыв бенефиса», организованный мстительным князем Дулебовым: бенефис Негиной намеренно не анонсируется, а значит, и билеты на него почти не раскупаются зрителями. Ни попытки Негиной усюветить антрепренера, ни решительные протесты Мелузова против творящейся несправедливости ни к чему не приводят.

И только вмешательство Великатова, его «благородный жест» — он сам покупает большую часть билетов, вызывая ажиотаж среди окружающих, — помогает спасти дело. Бенефис спасен! Но антрепренер не продлевает контракт Негиной — она остается без театра...

«Успех бенефисного спектакля», победа актрисы над интригами, страхами, волнением, «творческая победа» стала главным событием третьего акта. Сцена эта начинается словами Негиной: «Ох, устала!» [7, с. 257] — и дальше следует, казалось бы, обычный будничным разговор обо всем понемногу: о том, как мало остается из бенефисных денег, если расплатиться с долгами, о том, что нет гардероба, а без гардероба куда же деться, о том, как «надоело нищенство», и т. д.

В зависимости от замысла спектакля различные обстоятельства могут стать важными для решения и актрисы в этой сцене. Возможно, что главной темой станет безвыходность положения Негиной: бенефис с оглушительными аплодисментами, цветами и подарками прошел, и осталась только усталость и тяжелая неопределенность будущего. Нет денег, нет места («А куда поедешь, кого я знаю?» [7, с. 259]). Тогда основной для Негиной в сцене «после бенефиса» станет несправедливость жестокой и злой интриги, лишаящей ее театра. Это будет грустный вечер после радостного праздника и горький трезвый разговор о дальнейшей судьбе.

Однако Кнебель считала, что главным для Негиной в этой сцене должен стать ее прошедший бенефис: она все еще в мыслях о спектакле, о роли, она еще не дома, еще на сцене, еще произносит текст, слышит реплики партнеров и особую тишину замершего зала и аплодисменты. Она говорит с матерью о нищете, долгах и деньгах, но ничто не в состоянии сейчас расстроить ее и уничтожить ощущение счастья. И, отвечая матери, она все время прислушивается к своему внутреннему миру, который так силен и ясен в ней. (В этом было, пожалуй, что-то от характера самой Марии Осиповны, говорившей, что беды неизбежно приходят, но, если возникает праздник, ему надо уметь радоваться.) Негина чувствует себя сильной в этот момент, потому что верит в свое призвание, в свой дар.

Режиссеру важно было подчеркнуть конфликт между обыденными повседневными разговорами, которые велись почти машинально, и потребностью Негиной сохранить свой внутренний мир.

Кнебель любила повторять, что хорошие актеры отличаются прежде всего умением полностью сосредотачиваться на важнейшем для восприятия событии, долго существуя «на шлейфе» его, и тем дольше удерживать это событие, чем оно крупнее и значительнее.

Только неожиданное письмо Великатова, предлагающего создать для нее театр, где она сможет стать полной хозяйкой, заставляет ее отозваться, вспомнить, что, несмотря на все радости ее успеха, она — никто, актриса без театра.

«Узел» в жизни Негиной, в котором переплелись ее одержимость сценой и невозможность существовать в атмосфере интриг и травли, затягивался все туже. Пока не стало ясно, что можно только разрубить его одним решительным ударом.

Таким ударом стало решение Негиной уехать с Великатовым, обещавшим создать ей тот театр, в котором она сможет полностью реализовать себя как актриса.

Поняв, что ее жизнь нераздельно связана со сценой, Негина выбирает свою судьбу, и этот выбор тоже во многом определяется главным событием акта — успехом прошедшего бенефиса. На вопрос Пименова о том, что ожидает Негину в будущем, Кнебель отвечала: «Негина испытала на себе все чары театра. Ей ведомы потрясения. Саша Негина никогда не будет счастлива, никогда не обретет покоя. Она испытает мгновения счастья только на сцене. Роль Негиной, с моей точки зрения, трагедийная. Она в самой себе несет отрицание какого бы то ни было благополучного конца».

Знаменательно, что, выслушав режиссера, Пименов ответил: «В общем-то все мы топим свою творческую печку самими собой».

Главным событием четвертого акта стало «прощание с прошлым», что являлось, по сути, осознанием своего права на сделанный выбор, на «посвящение себя сцене, профессии».

Вероятно, в пьесе Островского есть какой-то элемент недосказанности, и отношение Негиной к Великатову позволяет предположить возникающее увлечение. Но подчеркивать это в рисунке роли казалось режиссеру принципиально неверным, уводящим от главной темы спектакля.

Все обстоятельства роли Негиной группировались вокруг острых театральных проблем ее бенефиса. Остальное, в частности «благородные жесты» Великатова, существовало как бы на шлейфе главных событий.

Одержимость Негиной театром, потребность максимально выразить себя на сцене, ее возбудимость требовали особого нерва, ритма, остроты восприятия. И к этому Мария Осиповна осторожно подводила актрису уже на первых этюдах.

На одной из репетиций кто-то из актеров удивленно и даже с укором заметил, что неслучайно Островский дал своей героине фамилию Негина — значит, речь идет о существе нежном, трогательном. «А у вас она вспыльчивая, колючая». — «Спектакля о трогательной, нежной девочке и ее любовных переживаниях не будет. Будет спектакль об актрисе», — жестко, с несвойственной ей резкостью ответила Кнебель.

Сцена прощания Негиной с Мелузовым, неожиданно появившимся на вокзале, оказалась самой трудной для Александра Лазарева. Лазарев, работавший над ролью увлеченно и серьезно, никак не мог нащупать верную и органичную для него линию поведения. И режиссер, и актер сходились во мнении, что Мелузов должен пытаться остановить Негину перед непоправимым поступком. Но режиссер требовала внешней сдержанности, строгости, даже жесткости поведения. А для актера остановить означало убедить, удержать, не пуская даже силой тогда, когда бессильны всякие слова. В этом прежде всего виделся актеру протест Мелузова против происходящего. «Не заставляйте меня играть слабость и беспомощность, не лишайте меня активного действия», — говорил Лазарев.

Но сцена получалась суетливой и фальшивой, а главное, в ней действовал как бы другой Мелузов, не тот, каким он был в предшествующих этюдных

пробах. Во время послеэтюдного разбора Кнебель обратила внимание Лазарева на то, что большая часть текста в сцене принадлежит Негиной: ей необходимо убедить Мелузова в невозможности для нее поступить иначе, и она говорит много и торопливо (потому что до отхода поезда остались считанные минуты). Негину не надо силой удерживать и не отпускать, она хочет, чтоб ее поняли, ей поверили... Но Мелузов, каким он задумывался в спектакле, ощущает в поступке любимой женщины то высшее предательство, с которым нельзя смириться. Слушая ее доводы, он не может их принять.

Для Мелузова невозможно останавливать Негину ни уговорами, ни тем более силой. Он не станет возмущаться, увещевать, удерживать. Даже смотреть на Негину в эти минуты он не в силах, и она напрасно будет ловить его взгляд в надежде на понимание. И чем непроницаемее стена отчуждения, окружающая Мелузова, тем настойчивее, эмоциональнее Негина в своем стремлении пробиться, убедить, доказать.

Поняв, наконец, бесполезность своих усилий, Негина молит уже только о прощении. И хотя долго молчавший Мелузов все-таки отвечает ей: «Живи, как хочешь, как умеешь! Я одного только желаю, чтоб ты была счастлива. Только сумей быть счастлива, Саша!» [7, с. 277] — в этих словах нет прощения, а есть только желание прекратить напрасную и уже невыносимую для обоих муку.

И Негина, хотя и хватается за эти слова: «Так ты не сердисься? Ну, вот и хорошо... ах, хорошо!» [7, с. 277] — знает, что она просто цепляется за слова, что всю жизнь ей теперь нести груз непростительной своей вины.

Последующие этюды доказали справедливость сделанных Кнебель замечаний. Сцена перестала быть фальшивой, обретя необходимый драматизм. А Лазарев понял, что речь идет не о беспомощности Мелузова, а о том, что допускает и чего не допускает создаваемый им характер. И я помню довольное лицо Лазарева, несколько раз повторившего в конце репетиции: «Я понял! Я не про-ща-ю!»

Может показаться, что проблемы, касающиеся создания характера, поднимать в этюде несколько преждевременно, но для Кнебель поиски действий по отношению к событию были невозможны без понимания сути человека, эти действия совершающего.

Из актеров, занятых в спектакле, Кнебель была менее всего знакома с Владимиром Самойловым, репетировавшим роль Великатова и только недавно перешедшим в театр имени Вл. Маяковского из провинции. Самойлов репетировал тщательно и серьезно, но как-то излишне «осторожно».

Что движет Великатовым в желании завоевать Негину? Подлинная страсть или каприз? Большое чувство или прихоть? В какой мере он честен, обещая создать для Негинной достойный ее театр? Но даже получая, казалось бы, четкие ответы на эти вопросы, актер чувствовал себя несколько неуверенно, пока Кнебель не подсказала ему сущность великатовского характера. Ссылаясь на определение «зерна», данное Вл. И. Немировичем-Данченко, как направленности темперамента, она сформулировала «зерно» Великатова: «Игрок. Азартный игрок». У Самойлова заблестели глаза: «Игрок! Это интересно. Это многое объясняет».

Актер понял, что его чувство к Негиной сильно, захватывающе, даже мучительно, но это прежде всего страсть игрока, увлеченного самим процессом борьбы с соперниками. Он не просто добивается Негиной, он азартно выигрывает ее у других, и прежде всего у Мелузова, потому что с самой первой встречи с ним Великатов ощущает в студенте, смеющем верить в «высокие благородные замыслы», нечто, с чем невозможно смириться. Великатов неожиданно понимает, что девочке, помешанной на театре и влюбленной в нелепого идеалиста-студента, не интересен он со всеми своими миллионами. А настоящий игрок тем азартней включается в игру, чем больше в ней риска.

Великатов искренен в своем обещании создать для Негиной театр, в желании наслаждаться и гордиться ее успехами. Вероятно, он создаст его и будет вкладывать в него не только деньги, но даже страсть, пока не пресытится этой затеей и не увлечется новой, в которую его неминуемо втянет темперамент и инстинкт «игрока».

Удивительна была способность Кнебель после недолгого знакомства с актером найти слова, необходимые именно ему для раскрытия творческой индивидуальности. Кому-то другому «зерно», возможно, показалось бы непонятным, но не Самойлову. Оно помогло актеру, подключив его природный темперамент, наполнить все поведение внешне сдержанного Великатова азартной внутренней энергией. Будучи сама хорошей актрисой, Кнебель никогда не показывала, «как» и «какой», а умела точно и немногословно подсказать нечто самое важное для каждого. Просто рассказывая о роли, она неожиданно преобразилась, обретая несвойственную ей логику восприятия и мышления.

Как-то один из учеников сказал мне, что, репетируя этюдами, он никогда не касается вопросов характера, так как боится использования театральных штампов уже в самом начале работы. Организовав вокруг события острый конфликт, он просит актеров действовать в обстоятельствах этого конфликта, исходя из своего «я», своей человеческой сущности. Вероятно, возможен и такой путь: все зависит от темы, режиссерского замысла и актеров. Что касается Кнебель, то «я в предлагаемых обстоятельствах» этюда было бы искусственным тормозом в работе хотя бы потому, что, выбирая актера, она уже искала его сопричастность к роли, и редко в этом ошибалась. А побуждая актера к действиям, всегда знала, какие из них допускает и какие из них не допускает создаваемый характер (как это было в случае с Мелузовым).

Кроме того, она всегда говорила, что к роли ведут разные пути и есть актеры, открывающие себя прежде всего через характер и даже внешнюю характерность.

Уже после ухода Марии Осиповны я наткнулась на интересное высказывание известного литературоведа А. П. Чудакова о существовании двух типов писателей. Один из них можно условно назвать «сущностным» (к нему, например, относится Достоевский), другой — «формоориентированным» (здесь прежде всего вспоминается Гоголь) [9, с. 275–276].

Несомненно, что существуют разные типы артистов, с теми или иными преобладающими особенностями мышления, восприятия и воображения.

Их, как и писателей, можно, хотя и несколько условно, разделить на представителей «сущностного» и «формоориентированного» склада. Иначе говоря, на артистов, для которых необходимо прежде всего понять сущность воплощаемого характера: убеждения, идеалы, интересы, — и артистов, которым необходимо изначально зацепиться за элементы формы: ощутить особенности другой физической структуры, внешности, ритмов, привычек, пластики и т. д.

Кнебель понимала, что актеры иногда стесняются полно и открыто выразить в роли свой внутренний мир, что некоторым из них необходима для этого некая «маска», за которую можно «спрятаться». Она знала, что есть актеры, которых надо уводить от преждевременно возникшей и закрепляемой ими формы, и есть те, кому, напротив, надо ее подсказать, кому нужна эта «оправа» роли, чтобы обрести смелость для раскрытия собственной души. Поэтому ей было важно дать актеру в этюде попытку импровизационного самовыражения, выявления его творческого «я».

Кажется, что в самой Кнебель органично объединялись оба вышеобозначенных творческих типа и сочетание их очень помогало ей реализовать себя и в актерской профессии, и в педагогике, и в режиссуре. Это становится особенно ясно, когда перечитываешь ее книги, прежде всего «Всю жизнь». Думаю, что, к сожалению, не все из бывших учеников ее читали. Но некоторые — став постарше! — все же прочитали: «ЖЫзнь — это большое важное слово. Кнебель его так и произносила с “Ы”». Оно становилось крупнее. И ее книга тоже “Вся жЫзнь”. Я только сейчас начинаю понимать название этой книги», — пишет в своих воспоминаниях о Марии Осиповне ее ученик Михаил Чумаченко [10, с. 178–179].

Кнебель обычно не устанавливала никаких жестких правил или ограничений в предэтюдном разборе сцены: он мог быть достаточно подробным или лишь намеченным по линии основного конфликта, все зависело от замысла пьесы и актерских индивидуальностей. Главным было лишь точное понимание события: что происходит? Или «что случилось?»

Она не настаивала — особенно в первых этюдах — на точных глагольных определениях действий, но, оговаривая с актерами отношение к происходящему, точно направляла их воображение в ту область, которая эти действия порождала, и не любила задач и действий утилитарных и легко достижимых. Разумеется, Мария Осиповна умела подбросить актеру яркое действенное приспособление, но не спешила делать это в первых импровизациях, ей было важно развязать инициативу самого артиста, дать ему возможность нащупать что-то свое.

Но главное, каждая пьеса, над которой она работала, была для нее «сама жизнь», и все происходило в ней как в «самой жизни», и говорила она о действующих лицах как о хорошо знакомых людях. А студентов ГИТИСа, часто стремящихся сделать в своих работах нечто неожиданное, сверхоригинальное по форме, она, посмеиваясь, успокаивала: «Не думайте, что увлечение жизнью приведет вас к натурализму».

Кроме того, Кнебель обладала прекрасным даром создавать на репетиции атмосферу доверия, непринужденности, свободного творческого поиска. При этом с поразительной прозорливостью она мгновенно отличала подлинные муки творчества от актерского позерства и лености, скрывающихся под многозначительными раздумьями.

Человек легкого подвижного темперамента, сохранившая в работе, несмотря на возраст, живость, энергию, даже озорство, она особенно ценила в актерах способность к импровизации, творческую возбудимость. Недаром Кнебель начинала свой путь в театре со студии Михаила Чехова, постоянно напоминая своим ученикам, что «если актер усвоит психологию импровизирующего творца, он найдет себя как художник. Поэтому воспитывать актера надо в первую очередь как художника-импровизатора» [4, с. 54]. Как бы детально и подробно ни представляла Мария Осиповна ту или иную сцену, она всегда готова была принять все новое, свежее, что вносил в нее актер: каждую находку, неожиданно возникшее приспособление, интонацию, нюанс во взаимоотношениях она встречала счастливым блеском восхищенных глаз.

Мои ученики часто спрашивают меня: не возникали ли в процессе нашей совместной работы с Марией Осиповной конфликты? Случались иногда. Но это были скорее не конфликты, а неизбежные разногласия. Я была много моложе, нетерпеливее, и до прихода к Марии Осиповне училась у Гончарова, режиссера точного рисунка и яркой выразительной формы. На его уроках часто звучали фразы «Событие не выражено!» или «Сцена не выстроена». Я их тоже иногда произносила, когда мы оставались наедине, после, как мне казалось, не слишком продуктивной репетиции. Кнебель отвечала: «Спектакль не строят. Его творят. Надо иметь терпение». Но поспорив, мы обычно находили что-то, казавшееся нам обоим важным для дальнейшей работы. И если никаких следов обиды друг на друга не осталось, то это свидетельствует о благожелательности, мудрости и терпении Марии Осиповны, так же как и надпись, сделанная ею на одной из подаренных мне книг: «Ты умеешь, помогая, сохранять и растить свою творческую личность. Спасибо за все».

После периода этюдных импровизаций, в котором, как говорил Гончаров, Мария Осиповна «умела покорять», начались репетиции с авторским текстом, с поисками выразительных мизансцен, действенных приспособлений и, наконец, сценические репетиции во всем комплексе их сложных проблем.

Если сложности с этюдным методом были успешно преодолены, то некоторые сомнения по поводу режиссерской манеры работы у актеров все же появились, когда начались сценические прогоны «Талантов и поклонников». Конечно, при выпуске спектакля у актеров нередко появляется неуверенность и в себе, и в режиссерском решении. В данном случае она очевидно рождалась из-за отсутствия привычного для них постановочного диктата, из-за мягкости Марии Осиповны. Она говорила мне и Пименову, что актеры ждут режиссерского «допинга», к которому привыкли, не понимая, что все уже готово и без него, что им просто надо поверить себе и режиссуре.

После многих лет «допинга» поверить, что можно обойтись без него, было трудно. И актеры нервничали. Играя спектакль первый раз на зрителя, они, пожалуй, не слишком верили в его успех. И хотя по ходу действия они все больше ощущали живой отклик зрительного зала, все же долгие аплодисменты в финале, похоже, оказались радостной неожиданностью.

Однако в успехе был свой изъян. Гончаров считал, что необходимо заменить исполнительницу главной роли. Это было ударом для Марии Осиповны, считавшей, что индивидуальность Марианны Яблонской, с ее нервностью, резкостью, может вызывать споры, но она безусловно имеет право на роль Негинной.

Театр предложил ввести в спектакль молодую актрису Екатерину Градову, только что окончившую Школу-студию МХАТ. Актриса была введена, но отношения между Кнебель и Гончаровым накалились, и мы перестали бывать в театре.

Сложности и конфликты эти затянулись, к сожалению, надолго и окончились лишь после того, как Негину стала играть пришедшая к тому времени в театр замечательная Наталья Вилькина. «Таланты» шли в театре имени Вл. Маяковского много лет, пользуясь неизменным успехом. Неслучайно Кнебель называла этот спектакль самым любимым из всех ею поставленных. А конфликт между Кнебель и Гончаровым постепенно изжил себя. (Какое-то время спустя Гончаров даже пригласил нас поставить спектакль «Дядюшкин сон» по Достоевскому.)

Вспоминая «Таланты и поклонники», Гончаров писал, что в этом спектакле «было много удачных актерских работ. И стало понятно, что в Театр Маяковского пришла совсем иная культура, что актеры освоили что-то дотоле им неведомое. Работа с Кнебель оставила неизгладимый след в человеческой природе актеров» [8, с. 30].

Времена, в которые Мария Осиповна еще только начинала внедрение тогда для многих крамольного метода, давно прошли. Действенный анализ, давно перестав отпугивать даже самых консервативных режиссеров, еще при жизни Марии Осиповны начал развиваться ее учениками и последователями, обретая различные варианты и нюансы в соответствии с их индивидуальностями.

Так получилось, что еще в далеком 1964 году я помогала А. В. Эфросу в его работе над спектаклем по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь» в Московском театре имени Ленинского Комсомола, куда он только что был назначен главным режиссером.

Эфрос считался учеником Марии Осиповны, прекрасно владевшим секретами полученного от нее метода, доказательством чего служили его замечательные спектакли в ЦДТ. Придя в новый для него театр, он, естественно, стремился увлечь актеров своим способом работы.

Репетировал Эфрос блестяще. Я сидела, затаив дыхание: все было захватывающе интересно и... совершенно для меня неожиданно! Это был не тот метод, к которому я привыкла у Кнебель.

Почти не употребляя слово «событие», Эфрос точно раскрывал образную суть происходящего на сцене и предлагал актеру способ поведения, с помощью которого вскрывал необходимый конфликт. Он давал актеру четкие психологические и физические приспособления для осуществления действия,

опять же почти не употребляя этого слова, и, что особенно важно, его приспособления были удивительно свежими и современными. Это были актерские этюды на точный режиссерский рисунок сцены.

Потрясенная, я рассказала обо всем Марии Осиповне, на что она спокойно ответила: «Знаю. Но ведь у него хорошо получается, а победителей не судят. Хотя в этом, конечно, есть элемент формализма».

Признаюсь, я не скрыла, что влюбилась в «формализм» Эфроса. Мы долго спорили на эту тему. Я пыталась объяснить, что Эфрос прав: сразу, уже в первых этюдах, уводя актеров от затертых театральных красок, он перекрывает пути к штампу, предлагая свой свежий, современный ход. А Мария Осиповна отвечала, что это его ход, его готовые приспособления, не рожденные самим актером, и что его приспособления могут со временем стать его штампами, и, возможно, этюды скоро станут ему не нужны. (В этом она оказалась права — впоследствии Эфрос от этюдов отказался.)

Времена, конечно, меняются. Кнебель хорошо это знала, недаром она говорила своим ученикам в ГИТИСе: «Работайте как умеете, как чувствуете. Но не превращайте метод действенного анализа в догму. И не надо давить актера терминами. Режиссер обязан провести актера через свою логику разбора, но надо делать это, не поучая. Человек не любит, когда его поучают, в его натуре — “опрокидывать сентенцию”».

Кнебель понимала, что режиссер не должен заталкивать актера (да и себя самого тоже) в жесткие рамки «единственно верного» способа репетиций.

Иногда я спрашиваю наших учеников, пользуются ли они в работе с актерами методом действенного анализа. Они обычно отвечают примерно одинаково, что слова «метод», «анализ», «этюды» почти не употребляют, стараясь «не напрягать» актеров терминами, но после обязательного определения события и действий предлагают им немного поимпровизировать, на что актеры, особенно молодые, чаще всего соглашаются. Разумеется, результаты первых этюдов не всегда бывают убедительными, но ведь отрицательный результат — это тоже результат, и он нередко рождает у актера другую степень внимания и заинтересованности к последующей работе. Все соглашаются с тем, что другая степень творческой активности, некоего азарта, рождающаяся у актеров после удачных импровизаций, — самое главное достоинство предлагаемого метода репетиций. И, пользуясь этим, надо увлечь воображение актера ролью и замыслом будущего спектакля — той самой важной, волнующей проблемой, во имя которой он создается. А здесь термины вообще не нужны.

На книге, подаренной Марией Осиповной одному из своих учеников, она написала: «Берите от меня все, что я в состоянии дать Вам, и претворяйте по-своему, не выбрасывайте главного — что и во имя чего происходит в пьесе».

О чем? Во имя чего? — это были главные, неизменные вопросы Кнебель при работе над пьесой и спектаклем. Мария Осиповна стремилась решать эти вопросы прежде всего через создание живых, интересных сценических характеров, в которых — ей это было особенно важно — максимально

раскрываются творческие индивидуальности актеров. В книге «Вся жизнь» она пишет: «...я впервые почувствовала, какая режиссура мне близка. Ведь у каждого режиссера она — разная. Каждый в этой большой профессии протаптывает свою тропинку. Так вот я поняла, что способна “срачиваться” 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 роли — самое радостное, что дали мне жизнь и моя профессия» [4, с. 284].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М.: Искусство, 1971. — 488 с.
2. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1957. — 551 с.
3. Зверева Н. А. Вспоминая Марию Осиповну Кнебель...: Уроки. Репетиции. Спектакли. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. — 143 с.
4. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. — 583 с.
5. Пименов Ю. И. Таинственный мир зрелищ. М.: Советский художник, 1974. — 80 с.
6. Михайлова А. А. Таланты и поклонники // Михайлова А. А. Образ спектакля. М.: Искусство, 1978. С. 81–98.
7. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 5. М.: Искусство 1975. — 544 с.
8. О М. О. Кнебель / сост.: В. И. Лядов, А. Г. Зиновьева. М., 1998. — 204 с.
9. Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 251–291.
10. Чумаченко М. Н. Несколько заметок из творческого дневника // Обретение школы: М. О. Кнебель. Театральная педагогика. М.: Издательство ГИТИС, 2021. С. 169–181.

REFERENCES

1. Knebel M. O. *O tom, chto mne kazhets' a osobenno vazhnym* [About what seems to me especially important]. Moscow: Iskusstvo, 1971. 488 p.
2. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 4.* [Collected works: in 8 vols. Vol. 4.] Moscow: Iskusstvo, 1957. 551 p.
3. Zvereva N. A. *Vspominaja Mariyu Osipovnu Knebel...: Uroki. Repetitsii. Spektakli* [Remembering Maria Osipovna Knebel...: Lessons. Rehearsals. Performances]. Moscow: Russian University of Theatre Arts — GITIS, 2014. 143 p.
4. Knebel M. O. *Vs'a zhizn'* [Entire life]. Moscow: VTO, 1967. 583 p.
5. Pimenov Y. I. *Tainstvennyj mir zrelisich* [The mysterious world of spectacles]. Moscow: Sovetskij khudozhnik, 1974. 80 p.
6. Mikhailova A. A. *Talanty i poklonniki* [Talents and admirers]. In: Mikhailova A. A. *Obraz spektaklja* [Performance image]. Moscow: Iskusstvo, 1978, pp. 81 — 98.
7. Ostrovsky A. N. *Polnoe sobranie sochinenij: v 12 t. T. 5.* [Full Collected works: in 12 vols. Vol. 5]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 544 p.
8. О М. О. Кнебель [About M. O. Knebel] / comp.: V. I. Lyadov, A. G. Zinovieva. Moscow, 1998. 204 p.
9. Chudakov A. P. *Predmetnyj mir literatury (K problemam kategorij istoricheskoy poetiki)* [The subject world of literature (On the problems of the categories of historical poetics)]. In: *Istoricheskaja poetika: itogi i perspektivy izuchenija* [Historical poetics: Results and perspectives of study]. Moscow: Nauka, 1986, pp. 251–291.
10. Chumachenko M. N. *Neskol'ko zametok iz tvorcheskogo dnevnika* [A few notes from a creative diary]. In: *Obretenije shkoly: M. O. Knebel. Teatral'naja pedagogika* [Finding a school: M. O. Knebel. Theatrical pedagogy]. Moscow: GITIS, 2021, pp. 169–181.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зверева Наталья Алексеевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры драмы
Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: anchar-07@mail.ru

ORCID: 0009-0000-4222-5636

ABOUT THE AUTHOR

Natalya A. Zvereva — Cand. Sc in Art Studies, Professor of the Drama Directing Department of the Russian
Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: anchar-07@mail.ru

ORCID: 0009-0000-4222-5636

Статья поступила в редакцию: 23.09.2022

Отредактирована: 13.01.2023

Принята к публикации: 15.01.2023

Received: 23.09.2022

Revised: 13.01.2023

Accepted: 15.01.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зверева Н. А. О Марии Осиповне Кнебель и методе действенного анализа // Театр. Живопись. Кино.
Музыка. 2023. № 1. С. 167–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-167-186

FOR CITATION

Zvereva N. A. About Maria Osipovna Knebel and her method of effective analysis. *Theatre. Fine Arts. Cinema.*
Music. 2023, no. 1, pp. 167–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-167-186