

Книга вторая:

Взаимодействие людей в жизни и на сцене

ВВЕДЕНИЕ

1. Искренность и выразительность

Искренность подкупает. А в театральном искусстве ей принадлежит едва ли не решающая роль. И на вступительном экзамене в театральную школу и при воплощении сложнейшего образа мировой драматургии прославленным мастером первое, что привлекает, подчиняет, очаровывает, — это искренность. Она убеждает в подлинности. Но, как ни велико ее значение, одной искренности в искусстве мало. Совершенно искренен всякий спящий человек, всякий действительно испытывающий физическую боль...

Два актера совершенно искренни в одной и той же роли или сцене: разве это значит, что работы их равноценны? Отличия объясняют чаще всего уровнем дарования, таланта того и другого. Такие объяснения нельзя опровергнуть, их бесполезно оспаривать; более того — с ними нельзя не согласиться. Но объяснять успехи талантом, а неудачи недостатком дарования — это значит уклоняться от вопроса, переадресовывать его в ту инстанцию, которая вообще ответов не дает.

«Всякий талант неизъясним» — сказал Пушкин (116, т.5, стр.278)*. Область таланта безгранична. Поэтому любые адресования таланту только в том случае не похожи на письмо «на деревню дедушке», когда указывают, *в чем именно* обнаруживается его мощь или его недостаток, а не только космические пространства неисследованного¹.

Более точное адресование в принципе возможно; это доказано многовековой практикой человечества буквально во всех отраслях деятельности. Значит, у таланта *можно* «отвоевывать» территорию — переводить ее из ведомства интуиции в ведомство сознания и мастерства. Причем из безграничного можно вычлест любую величину без всякого для него ущерба. Так что и тревожиться за интуицию нет оснований².

Без искренности, простоты и правды нет и не может быть волнующего и покоряющего театра. Это истина номер один. Она стала общепризнанной только после того, как к простоте и естественности на сцене были найдены рациональные пути. Но должны существовать также пути и к *выразительности*, не в ущерб и не в замену им, а для их утверждения и торжества. Нет у них более опасного врага, чем натуралистическая серость и бесформенность, по пятам за которыми идет скука.

* Здесь и далее первая цифра в скобках обозначает порядковый номер, под которым цитируемое издание значится в списке литературы, помещенном в конце второй книги данного издания.

Где лежит то *общее*, что ведет к выразительности правды и искренности? Что присуще не тому или другому деятелю театра, а многим и разным явлениям театрального искусства, когда правда и искренность выразительны? Наметить хотя бы ориентировочные контуры этого общего применительно к искусству режиссуры — такова дерзкая цель этой книги.

Многолетняя педагогическая и экспериментально-лабораторная практика, а также «производственная» работа в театрах привели автора, после многократных проб и ошибок, к предлагаемой концепции. Все, что читатель найдет в книге, возникло в практике и проверялось ею, но ничто, разумеется, не претендует на окончательность. Да она здесь, видимо и неуместна.

Я призываю читателя — режиссера и актера — сделать некоторые общие выводы из тех *известных* ему разнообразных и многочисленных случаев, когда простота и искренность выступают яркими явлениями театрального искусства. Чтобы подтолкнуть к таким выводам, я предлагаю свои. Читатель, знакомый с моей книгой «Технология актерского искусства» (М., ВТО, 1959; 2-е изд.: М., РОУ, 1992), поймет меня, я надеюсь, точнее и конкретнее; но и тот, кто с этой книгой не знаком, думаю, не встретит чрезмерных неудобств. Дело ведь не в терминологии, а в общем направлении интересов и поисков. Не претендуя на занимательность, я адресуюсь к читателям любознательным, как и двенадцать лет тому назад.

2. Общение — взаимодействие

В число многих и разнообразных обязанностей современного режиссера драматического театра входит работа с актерами. Она ведется в разных театрах и разными режиссерами по-разному. При этом режиссер выступает как лицо, ответственное за психологические обоснования поведения актеров в образах спектакля.

Эта одна из самых сложных функций современной режиссуры нередко вступает в противоречие с нуждами театрального производства, да и с полетами творческой фантазии самого режиссера.

Если режиссер работает с актерами, то чем именно занят он в этой работе? Насколько продуктивно используются репетиционные часы, дни и недели? Эти сугубо практические вопросы всегда актуальны. Они касаются одновременно и содержания творческого труда и производственного планирования, и уйти от них практически невозможно. Требовательному режиссеру обычно недостает репетиций, но и их избыток не всегда приводит к положительному результату. Если режиссер укладывается в производственный план, то потому ли, что умело использует время (это хорошо), или потому, что снижены его творческие требования (это плохо)? Если он не укладывается, то потому ли, что эти требования высоки, или потому, что он неумело работает с актерами?

Трудно себе представить современного режиссера, совершенно не озабоченного тем, чтобы в подготовляемом им спектакле действующие лица походили на живых людей. Такие понятия, как «задача», «сверхзадача», «приспособление», «предлагаемые обстоятельства», «отношение к объекту» и т.п., прочно вошли в репетиционную практику. Они возникли в поисках путей к правде, к жизни на сцене в образах пьесы и касаются любого актера в любой роли.

К числу подобных понятий относится и *общение*. Но оно затрагивает уже не только каждого актера в отдельности, но всегда и одновременно нескольких. Правдивое исполнение роли невозможно без общения с партнерами, и в этом каждый актер зависит от других, а практически, в подавляющем большинстве случаев и в наибольшей степени — от режиссера. И если режиссер заботится об *общении*, то он добивается не только того, чтобы каждый в отдельности был живым

действующим человеком на сцене, но чтобы каждый находился *во взаимодействии* с другими³.

Чрезвычайное, решающее значение общения в актерском искусстве установлено классической «системой Станиславского». И все же взаимодействие актеров на сцене остается одним из труднейших участков работы режиссера⁴.

Взаимодействия людей в каждом случае протекают своеобразно; на них отражаются и их определяют многие и самые разнообразные факторы социального, психологического и даже биологического порядка. В предлагаемой книге будут рассмотрены факторы психологические, но не в специальном научно-аналитическом плане, а в плане «практической психологии».

Однако прежде чем останавливаться на факторах, определяющих *различия* во взаимодействиях людей, необходимо рассмотреть некоторые общие понятия, касающиеся *всякого* взаимодействия. Начинать приходится с отвлеченной теории. Таков уж наш предмет: в нем философия, эстетика и непосредственная рабочая практика слиты в одно неразделимое целое, и различия между тем, другим и третьим суть различия, заключенные не в самом предмете, а в подходах к нему.

3. Общие закономерности и штампы

Рассматривая взаимодействия людей как в жизни, так и на сцене, можно искать, отмечать, устанавливать общее, повторимое, типическое и можно фиксировать внимание на индивидуальном, неповторимом, своеобразном. На первый взгляд эти подходы прямо противоположны. Тот, кто незыблемо держится одного, не находит общего языка с тем, кто так же незыблем в другом. Отсюда возникает множество бытующих недоразумений. Их нам и хотелось бы избежать.

Томас Манн пронизательно заметил: «Типическое оставляет холодным, самообладание мы утрачиваем только перед лицом того, что воспринято нами индивидуально» (89, т.5, стр.613). Произведение театрального искусства не может и не должно «оставлять холодным». Зачем же искать общее, повторяющееся, типическое, когда имеется в виду практика режиссерской работы? Отвечая на этот вопрос, не миновать общих законов диалектики о сущности и явлении, общем и частном, определенном и особенном, необходимости и свободе. Законы эти общеизвестны, и нет нужды повторять их. Но, к сожалению, их практический смысл и ценность в театральной среде часто забываются, и тогда возникают недоразумения с далеко идущими последствиями.

Чаще всего они начинаются с того, что в театре называют «штампом». Живое искусство превращается в холодное ремесло вслед за механическим штампованном общего, повторяющегося. Отсюда — из боязни штампов — возникает и боязнь всего, что претендует на обязательность и всеобщность. Но проклятия штампам часто прямо к ним и ведут.

На деле без общего, повторяющегося обойтись невозможно, а то, что сверхоригинально, всегда грозит быть непонятным, то есть, в сущности, ничего не выражает.

Как же, не теряя индивидуального, сохранить общее и как, держась этого общего, не утратить индивидуальное? Благими намерениями вымощен ад. «Невежественная мать будет очень плохой воспитательницей, несмотря на свою добрую волю и любовь. Врач, преисполненный величайшей симпатией к больным, но без необходимых знаний, может принести им огромное зло. Безупречные с нравственной стороны политические деятели тем не менее по невежеству часто проводят вреднейшую политику» (95, стр.289). Эти слова И. И. Мечникова вполне применимы и к режиссеру; в работе с актерами его не без оснований уподобляют и заботливой матери, и врачу, и политику. Как и им, режиссеру нужно *знать*.

Для начала важно четко разграничивать общие закономерности и штампы (хотя первые в своих конкретных проявлениях можно легко спутать со вторыми). Вслед за тем нужно не смешивать свободу с произволом, которые, как справедливо подчеркивал Г. Г. Нейгауз, «в действительности являются противоположностями» (101, стр.108). Свобода есть вознаграждение за знание; произвол — следствие незнания или пренебрежения к знанию. «Практической деятельности предшествует умение, необходимыми условиями для появления умения служат знания и понимание», — писал создатель квантовой физики М. Планк, утверждая «единство физической картины мира» (113, стр. 189).

Он повторяет, в сущности, формулу И. Канта: путь vom Kennen zum Können. На этом принципе настаивают и живописцы, и поэты, и композиторы⁵. Вот к какому заключению пришла скульптор А. С. Голубкина: «Бессознательная непосредственность незнания долго удержаться не может. Даже дети очень скоро начинают видеть свои ошибки, и на том их непосредственность кончается... У самоучек в конце концов вырабатывается свой шаблон и, по правде сказать, очень противный. Осторожная скромность незнания превращается в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к настоящему искусству и быть не может» (41, стр.24-25).

Так шаблоном и произволом оборачивается ревнивая охрана своеобразия и свободы.

Если все повторяющееся во множестве явлений искусства называть штампом, то в литературе штампами придется считать все грамматические формы, в поэзии — все стихотворные размеры, в архитектуре — колонну, арку, свод; а чем тогда не штампы все позиции и па классического балета? Но верно ли будет это? Штампы, трафареты, шаблоны во всех родах искусства коварны. В театральном искусстве они, может быть, наиболее мстительны именно потому, что здесь им недостаточно противостоят знания обязывающих законов.

Коварство штампов заключено в их благородном происхождении. Любой из них когда-то был художественной находкой, достижением таланта и интуиции. Находка эта превращается в штамп в тот самый момент, как только перестает служить тому, для чего была найдена. Перерождение в штамп это перерождение в *назначении*, а не в повторяемости самой по себе того или иного приема. Первоначально подмена одного назначения другим бывает едва заметным сдвигом, и, чтобы заметить его, нужна острая профессиональная пронизательность. Чем дальше идет перерождение целей, тем яснее выступает штамп. Но доверчивые и невзыскательные зрители или слушатели в любом исполнительском искусстве иногда и самых грубых штампов не замечают. Они не отличают исполнения от исполняемого, если его ценность не *до конца* ликвидирована штампом исполнения.

Свое коварство есть и в том, что уникально оригинальное, в исключительных обстоятельствах наиболее целесообразное, вне этих обстоятельств делается самым явным штампом.

Когда творческой цели, отвечающей назначению искусства, у актера или режиссера нет, штампы возникают неизбежно. Чаще эта цель все же существует, но она недостаточно ясна, а потому нет уверенности и в путях ее достижения. Пока идут поиски путей, живое, целесообразное чередуется с приблизительным, в чем нет развязности откровенного штампа, но нет и художественного своеобразия. Ситуация — типичная для начала репетиционной работы. Но такая неуверенность проб и попыток не может длиться долго. Постепенно обретается уверенность — либо в правильности пути к художественной цели, либо... в наборе штампов. Уверенность (первого или второго типа) приходит иногда и к пятому, а то и к десятому спектаклю — как у кого. От штампов предохраняет, в сущности, только увлекаю-

щая, позитивная, отдаленная и достаточно значительная цель. А боязнь, как бы не погрешить против правды, как бы не попасть на штампы, сама открывает им путь: боязнь эта отвлекает от цели и говорит о неуверенности в путях к ней. Уверенность дается знанием, а оно восходит по ступеням от конкретного к самому общему и нисходит от общего к самому ближайшему конкретному. Прочность связи между тем и другим в актерском искусстве — основа основ «системы Станиславского». Она потому и *система*.

Как известно, К. С. Станиславский рекомендовал начинать работу актера с самого простейшего физического действия. Но он же запрещал диктовать и фиксировать «приспособления». На первый взгляд одно противоречит другому: самое простейшее действие это как раз и есть «приспособление» — средство, способ приблизиться к решению задачи — то самое, с чего начинается любое движение к цели. Но двигаться к цели по-настоящему — это значит быть занятым ею и подчинять ей все применяемые средства и способы, вплоть до мельчайших движений. Вместо этого можно *делать вид*, будто занят целью, в действительности занимаясь демонстрацией способов и приемов, которые якобы служат или когда-то служили ее достижению. С таким смещением целей и боролся К. С. Станиславский, запрещая фиксировать «приспособления». Что же касается самой верно установленной целенаправленности, то все, что может ее укрепить, обосновать, упрочить, зафиксировать и развить, — все это он рекомендовал изучать и осваивать, доходя до тончайшего анализа. Добиваясь ее, он убедился в чрезвычайной важности мельчайших звеньев человеческого поведения — в них своего рода эмбрион и сценической правды и лжи, да, пожалуй, и не только сценической...

Чем определеннее целеустремленность актера на сцене, чем крепче выкована его целенаправленность на репетициях, тем больше неожиданностей, своеобразия, свежести и непосредственности в его «приспособлениях» и тем менее вероятно появление среди них каких бы то ни было штампов.

Штампы по природе своей *статичны*. Действие динамично. Оно — *процесс*. Оно ведет от чего-то к чему-то — «когда одно делает, а другое делается, то действие находится посередине», как сказал еще Аристотель. Поэтому единственное, что *не может быть* штампом, — это «подлинное продуктивное и целесообразное», по выражению Станиславского, действие. Цель, и *только цель*, определяет каждое данное действие. Пока человек действует как человек, а не как механическая конструкция, действия его, в сущности, неповторимы: если одно и то же действие совершают два разных человека, или даже один и тот же человек несколько раз повторяет, то, хотя во всех этих действиях есть много общего, тем не менее в каждом присутствует и нечто своеобразное, и именно в этом своеобразии — проявление подлинной целенаправленности действия.

Целенаправленность вполне реально связывает ближайшее, самое простое («физическое») действие с самым сложным («психологическим»). Связь эта впервые открыта К. С. Станиславским как объективная природа актерского искусства, — все оно, от начала и до конца, в своих лучших и худших проявлениях, есть искусство действия. Истина эта не так проста, как кажется, и потому до сих пор, к сожалению, нередко игнорируется. Тогда, упуская связь между простейшим и сложным, режиссер занимается либо тем, либо другим. Если только простейшим, то, вынужденный все же переходить к сложному, он переходит одновременно и к приемам работы, не имеющим ничего общего с рекомендациями Станиславского, — к «натаскиванию» актеров. Если только сложным, то, декларируя свои высокие и благородные намерения, но не умея реализовать их, он опять-таки вынужден пренебрегать рекомендациями Станиславского, если даже при этом он и пользуется его терминологией.

Область действия практически безгранична. О том, сколь оно в театральном искусстве важно, нужно, полезно, сказано и написано достаточно. На очередь встает разведка открытого материка — география его обширна и разнообразна. Не самую ли богатую и интересную территорию на нем занимают вершины философской, социальной и эстетической природы действия? Но прежде чем пытаться добраться до вершин, необходимо разведать предгорья, где действия актера в наибольшей степени зависят от режиссера. Это взаимодействия людей, взятые, как уже говорилось, в плане практической психологии, когда люди выступают в социальной среде, но, так сказать, в ближайшем человеческом окружении, в непосредственных межличностных контактах.

Подход со стороны практической психологии (...в жизни), обусловленный темой книги, взят как дополнительный запас прочности материала, из которого должны быть сделаны выводы, касающиеся практики работы режиссера с актерами (...на сцене). Ведь речь идет о театре, «цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывая доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, а каждому веку истории — его неприкрашенный облик» (Шекспир). Итак: в жизни, а потому и на сцене.

4. Экономия сил и субординация целей

Теоретической физике с середины XVIII века известен «принцип наименьшего действия». Он заключается в том, что «если в природе происходит само по себе какое-нибудь изменение, то необходимое для этого количество действия есть наименьшее возможное» (цит. по 51, стр.273). Этот физический принцип применим и к человеческому поведению: если данной, возникшей у человека цели можно достичь различными путями, то человек пытается использовать тот, который, по его представлениям, требует наименьшей затраты сил, а на избранном пути он расходует не больше усилий, чем, по его представлениям, необходимо. Но представления человека лишь более или менее верно отражают объективные свойства явлений действительности, и поэтому в количестве затрачиваемых усилий объективно отражаются именно эти представления, в частности, — *значимость* для данного человека данной конкретной цели.

Человеку нужно и то, на что он постоянно расходует малые усилия, и то, чему он отдает все свои силы в едином порыве. Говорят, утопающий хватается за соломинку; иногда он топит того, кто пытается его спасти. В таком нерациональном расходовании сил объективно отражается чрезвычайная важность цели сохранить жизнь. Но в обычных условиях субъективные представления нормального человека все же относительно верно отражают объективные качества вещей и явлений, с которыми ему приходится иметь дело. К этому ведут жизненный опыт, обучение, практика. Чем выше уровень профессиональной квалификации человека, тем меньше непроизводительных усилий он расходует. Так, затраты усилий указывают не только на значительность целей человека, но и на его жизненный опыт, со всем из него вытекающим.

Поскольку человек за достижение каждой цели расплачивается усилиями и ему свойственно экономить их, он, во-первых, отказывается от целей, которые, по его представлениям, не стоят необходимых затрат; во-вторых, не отказываясь от цели, он, сколь возможно, склонен «торговаться». Поэтому стремление к труднодостижимым целям чаще всего осуществляется путем *постепенных* затрат все больших и больших усилий. Если препятствий на пути к цели нет и она достигается одним минимальным усилием, то остается неизвестным, насколько важно ее достижение. По мере возникновения препятствий и в зависимости от их трудности растет затрата усилий и делается ясно — сколько сил, энергии, времени, мысли и

труда данный человек готов отдать и чем пожертвовать для достижения данной цели. Обнаруживается, что и в какой степени является для него благом и что злом, — как в самом общем, широком смысле, так и в конкретном⁶.

Вслед за степенями значительности целей человека обнаруживается и их *субординация*: какие цели каким подчинены и какие над какими главенствуют. Эта субординация у каждого человека своя, индивидуальная — более или менее своеобразная. Видя субординацию целей данного человека, мы начинаем понимать в главных, решающих чертах, что он собой представляет: что для него является категорически необходимым — самым дорогим и значительным; что — важным, значительным и дорогим, но не в такой степени; что — желательным, но все же не очень важным; что — совершенно нетерпимым, невыносимым; что — очень нежелательным, но терпимым; что — досадным, неприятным, но с чем, хотя и с трудом, можно мириться.

В одно мгновение обнаруживается чрезвычайная значительность для человека его цели, когда он для ее достижения без промедления жертвует чем-то очевидно дорогим. Так, уступая страсти, швыряют состояния, так из корысти пренебрегают репутацией. Так обнаруживается бескорыстие; таковы и подвиги самопожертвования, героизма.

Библейский царь Соломон решал спор двух женщин о ребенке — обе претендовали на материнские права. Он приказал разрубить ребенка пополам и безошибочно определил мать в той, которая отказалась от дорогих для нее прав, чтобы сохранить жизнь ребенку. Отказ от материнских прав послужил ему доказательством материнства, так как в этом отказе обнаружилась субординация целей, естественная для матери.

Субординация целей наиболее полно раскрывает внутренний мир человека, когда сами его цели так или иначе связаны с другими людьми. Если одновременно в одном месте присутствуют несколько человек, то почти всегда поведение каждого связано с поведением других; но связь эта может быть большей или меньшей, в зависимости от того, какое место в субординации целей каждого занимает та, которой он в данное время занят, и зависит ли ее достижение от присутствующих. Например: я подвинулся, *потому что* кто-то сел рядом; я пересел на другое место потому, что кто-то открыл окно: я улыбнулся потому, что кто-то нахмурился и т.п., но занят я (скажем, в читальном зале) тем, что само по себе к присутствующим отношения не имеет. Или: я подвинулся *для того*, чтобы кто-то не сел рядом; я открыл окно для того, чтобы кто-то пересел: я улыбнулся, чтобы кто-то не хмурился. Я занят кем-то из присутствующих. А если он все-таки садится рядом? Если, несмотря на открытое окно, не пересаживается? Пренебрегая моей улыбкой, продолжает хмуриться? Возникает новая ситуация: мне остается либо примириться с тем, что мое усилие не достигло цели, либо настаивать на своем и для преодоления встретившегося сопротивления затрачивать повторные и дополнительные усилия. В последнем случае налицо уже не только общение и взаимодействие, но и *борьба*.

Каковы бы ни были действия человека, они следуют в той или иной последовательности в результате *двойной* зависимости. На их составе и порядке отражаются объективные свойства и качества предметов и процессов, ставших целью человека, но отражаются и его субъективные представления, привлекая его внимание к этим именно объектам.

В *отдельно взятом*, малом, действии обычно наиболее ясно видна его объективная обусловленность; она дает материал для суждений и о субъективной. В *ряде* действий отдельного человека их общая целенаправленность уже не лежит на поверхности, но ее можно прочесть по действиям, составляющим этот ряд, по их порядку и по связи между ними. Это — логика действий данного лица. Во вза-

умодействиях людей картина усложняется: целенаправленный ряд действий одного переплетается с целенаправленным рядом действий другого — логика действий одного влияет на логику действий другого и отражается в ней иногда самым причудливым образом. А если они вступают в соревнование, то это и есть борьба. Не увидев такого соревнования рядов действий, мы упускаем из виду и борьбу, не замечаем ее. Это тем более естественно, что отдельные действия или высказывания человека могут быть интересны, вне зависимости их от действий или высказываний других людей. Так игнорируется иногда не только борьба, но и взаимодействие вообще. В жизни — с полным на то основанием.

Две домохозяйки случайно встретились и мирно беседуют о погоде, о планах на лето, о прочитанной книге, о кинофильме и т.д., держась одной из этих тем или переходя от одной к другой. В такой бытовой картине можно увидеть самое разное, причем одно вовсе не исключает другого. Если вы спросите самих домохозяек: что вы делали? — каждая из них может ответить: «ничего, поговорила с соседкой», или: «соседка мне сказала...», или: «я рассказала ей...» И действительно, все это *происходило*. А происходила ли между ними борьба? Сами домохозяйки могут категорически утверждать, что «нет, не происходила». А она все-таки происходила, и это вовсе не исключает искренности их ответа. Все зависит от того, что называть «борьбой».

В повседневном обиходе взаимодействия людей мы называем «борьбой», когда *очевидна* противонаправленность их целей. Наши домохозяйки так это слово и употребляют. Но в более точном смысле, пока длится взаимодействие людей, в нем всегда более или менее скрыта или обнажена борьба, даже в тех случаях, когда это совершенно не существенно, и потому самими борющимися не осознается. Беседуют ли мирно домохозяйки, рассказывает ли пассажир в купе вагона случайным спутникам анекдоты, загорают ли на пляже отдыхающие, беседуют ли на приеме гости — пока между ними происходит то или иное общение, пока кто-то к чему-то стремится и на чем-то настаивает или даже только пытается настаивать, — они борются, хотя это может быть почти незаметно, да и не важно.

Всегда и в любом взаимодействии людей в жизни можно увидеть борьбу, если обратить на это специальное внимание и если взаимодействие хоть сколько-то длится. Раз так — «всегда и в любом», — то, казалось бы, нет надобности уточнять смысл и без того всем понятного слова. Да, *в жизни* речь может идти о том, за что, с кем, когда и как бороться; это могут быть вопросы первостепенной важности именно потому, что с кем-то и как-то любой человек, непосредственно общаясь, уже борется, хочет он того или нет, отдает себе в том отчет или нет. А вот актеры на сцене могут не общаться и не бороться как действующие лица спектакля, находясь вместе и произнося поочередно слова, обращенные как будто бы друг к другу.

То, что произвольно и непрерывно происходит в жизни, это же самое, хотя и в новом качестве, на сцене приходится *создавать*. Поэтому режиссеру необходимо заботиться не только о том, с кем, когда, за что и как актер в роли должен бороться, но и о том, чтобы борьба на сцене *происходила*. Она всегда, разумеется, ведется кем-то, за что-то и как-то, но все это — вопросы о качестве ее. А чтобы обоснованно судить о качествах процесса, чтобы изучать и создавать их, необходимо определить сам процесс — его сущность, отвлекаясь от многообразия его форм, в частности тех и таких, в которых эта сущность почти незаметна и потому скрывается от внимания.

Только поэтому слово «борьба» нам приходится понимать в этом особом, специальном смысле, применяя его к жизни.

Добавляемый смысл нисколько не противоречит жизненным наблюдениям, хотя в повседневном обиходе и нет нужды его акцентировать. Но профессионала

он обязывает видеть борьбу даже и в тех взаимодействиях, к которым слово это в обиходном употреблении, казалось бы, не подходит. Но в интересах театрального искусства к тому есть и дополнительные основания.

5. Обнажение борьбы

Обнаженной, острой борьбе свойственно привлекать к себе внимание даже тех, для кого ее исход никакого практического значения не имеет. (Примеров множество: футбольные матчи, шахматные турниры, судебные процессы, диспуты). Почему? В борьбе, в затрачиваемых каждым усилиях обнаруживаются боевые качества борющихся — те или другие, в зависимости от ее содержания: сила, ловкость, находчивость, быстрота реакции (например, футбол), изобретательность, расчет, проницательность (например, шахматы), ум, эрудиция, юмор, находчивость (всякого рода диспуты).

В любой борьбе человек неизбежно раскрывается, а если она сложна и протекает в противоречивых условиях — она вынуждает человека обнаруживать самые разнообразные стороны своего внутреннего мира. Причем тем ярче и полнее, чем борьба эта острее, сложнее и напряженнее.

Но процесс борьбы не интересен тем, кто не понимает ее содержания; оно предельно просто в борьбе спортивной — забить гол, положить противника на лопатки. На сцене взаимодействие и борьба призваны выражать богатое и сложное содержание, но и здесь, как только острота борьбы притупляется и вследствие этого делается непонятным ее содержание, — так падает и интерес к ней; как только затраты усилий делаются слишком малыми и невозрастающими, так она перестает обнаруживать цели, силы и способности борющихся.

Обострять борьбу — это значит *обнажать* даже и ту, которая в натуре бывает скрыта, какой бы ни была она сложной, запутанной, противоречивой. Натуралистический театр боится такого обнажения: раз в жизни нам часто совершенно не ясно, что вообще происходит и в чем заключается борьба между мирно беседующими людьми, то так же, мол, это должно быть не ясно и на сцене.

Но обнажение борьбы вовсе не искажает натуру и не изменяет правде жизни. Наоборот, это делает реально осязаемой сущность происходящего. Каждое действующее лицо, поскольку оно борется, обнаруживает верность самому себе, своим целям, в то время как «в натуре» это далеко не всегда бывает так⁷. Ю.Юзовский в одной из своих рецензий говорит о «восхищающей естественности, доведенной до высокой степени артистичности, о той *культуре органичности*, которая позволяет чувствовать себя на сцене не просто так же натурально, как в жизни, но даже более натурально, более, так сказать, жизненно, чем в самой жизни. Ибо ведь в самой жизни из-за внешних обстоятельств, да и внутренних помех, человек куда чаще, чем это принято думать, чувствует себя скованным и связанным; и вот искусство, освобождая от заторможенности, учит достигать и в обычной жизни естественного, свободного самочувствия» (166, стр.231.).

«Скованность и связанность», о которых говорит критик, возникают в повседневном поведении людей вследствие их неуверенности в целесообразности своих действий и из-за незначительности, мелочности их будничных целей.

То и другое в большей или в меньшей степени скрывает и от самого субъекта и от окружающих его участие в борьбе и засоряет, так сказать его поведение во взаимодействии.

В повседневном обиходе люди совершают великое множество таких засоряющих действий; правда, строго говоря, ни одно из них не случайно, каждое имеет свою мимолетную цель и в каждом отражается своеобразие «жизни человеческого духа» данного человека, но только в микроскопической дозе. Потому и говорят:

чтобы узнать человека, нужно с ним «пуд соли съесть». Но в правдивом, ярком спектакле мы познаем «жизнь человеческого духа» героев, не проглотив с ними ни грамма «соли». Это достигается, как известно, отбором действий.

В актерском искусстве школы переживания отбор действий осуществляется подчинением малых и мельчайших задач все более и более крупным, вплоть до сверхзадачи, которая сама может расширяться беспредельно в каждой роли.

Крупные, значительные задачи, поглощая внимание, «автоматически» отсеивают, устраняют все не имеющие к ним отношения действия⁸. Точно так же происходит и в жизни — по мере возрастания интереса к чему-то одному, человеку делается все труднее не только делать, но и замечать что-либо другое, не связанное с увлекшей его целью. А если цели противопоставляют одного человека другому, так или иначе связывают их, то увлеченность каждого такой целью как раз и обнажает борьбу, очищая поведение борющихся от засоренности. Значит, обнажение борьбы есть в то же время и отбор действий⁹.

Воплощение сверхзадачи спектакля — высшая стратегическая задача создателей. Задача трудная. Поэтому практическую работу с актерами приходится начинать с членения целого на части (куски, эпизоды), доступные выполнению на данном этапе репетиций. При этом членении борьба иногда утрачивается. Она распадается на действия той и другой из борющихся сторон, а действия каждой разлагаются на мелкие и мельчайшие звенья, вплоть до таких, в которых нет ничего, что говорило бы о их принадлежности к борьбе определенного содержания. Тогда даже самые добросовестные заботы о действиях одной из сторон оказываются недостаточны. Отбор действий остается односторонним в буквальном смысле.

Между тем даже в пределах куска или эпизода в ходе борьбы происходит отбор действий каждого участвующего в ней и отсеиваются те, которые не имеют к ней отношения и ее засоряют.

Борьбу можно членить на отдельные звенья, этапы, эпизоды, не выходя за ее пределы. Тогда самым малым звеном борьбы будет такой ее отрезок, в котором все же видно, что это не только ряд действий, но и столкновение сил: повторные усилия одного добиться чего-то определенного и противодействие этим усилиям другого.

6. Задача, предмет и тема борьбы

То, что называют «сценической задачей», *разъединяет* людей и характеризует каждого, указывая на его отличие от других; а связывает борющихся как раз то в этих задачах, что ставит их в зависимость друг от друга.

Если для достижения своей цели одному нужен тот самый *предмет*, который находится в распоряжении другого или нужен другому, и если нужда в нем того или другого достаточно значительна, то *из-за этого предмета* они вступают в борьбу. Любой конкретный процесс борьбы начинается в тот момент, когда что-то единое оказывается своего рода «яблоком раздора», объектом разных хотений, устремлений, интересов*.

Предмет борьбы — это всегда настолько значительная цель одной из борющихся сторон, что сторона эта затрачивает повторные и все возрастающие усилия, чтобы принудить противную сторону к уступке. Поэтому не всякая цель — предмет борьбы и не все действия, совершаемые человеком в борьбе, подчинены той цели, которая является ее предметом. Например, споря с товарищем, я доби-

* Подробнее об этом см.: П. Ершов, Технология актерского искусства, М., ВТО, 1959, стр.288-295.

ваюсь от него чего-то — борюсь с ним; но попутно я курю, одеваюсь, пью чай и т. д. Действия, необходимые, чтобы курить, одеваться и т. п., могут не иметь никакого отношения к предмету нашего спора и, следовательно, не быть необходимыми в той борьбе, которую я веду.

Действия, направленные к таким целям, возникают, так сказать, «на досуге», когда человек имеет возможность отвлечься от того, за что он борется. Чем меньше усилий расходует человек на овладение предметом борьбы, тем больше у него «досуга», который он и употребляет в соответствии со своими мимолетными побуждениями, привычками, вкусами. Обнажение борьбы ведет к обнаружению предмета борьбы; появление «досуга» у борющихся скрывает борьбу — ведет к неопределенности, неясности ее предмета.

Предметом борьбы может быть все, что человек способен достаточно желать; а чего только люди ни желают: от действительно необходимого в биологическом или социальном смысле до вредного, иллюзорного, фантастического, даже бредового.

Среди предметов борьбы можно различать откровенно материальные и столь же бесспорно идеальные, духовные. Но такое разделение верно лишь как относительное и упрощенное. В действительности в самых, казалось бы, очевидно материальных предметах содержится нечто более или менее определенное идеальное, духовное, а самые, казалось бы, идеальные интересы и предметы борьбы практически выступают как материальные.

Таким образом, любой предмет борьбы имеет как бы *две стороны* — *материальную и идеальную*.

Но люди далеко не всегда осознают связь между этими сторонами своих желаний — предметов борьбы. Иногда им кажется, что они борются за высокий идеал, как если бы он был лишен материальной конкретности; иногда, борясь за что-то вполне материальное, конкретное, они не отдают себе отчета в том, что в действительности ими движет та или иная благовидная или неблаговидная идеальная цель. «Мы редко до конца понимаем, чего мы в действительности хотим», — говорит Ларошфуко (76, стр.56). «Причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются», — как сказал один из героев Достоевского (57, т.6, стр.547). Связь между материальной и идеальной сторонами предмета борьбы есть, в сущности, предметная реализация субъективных устремлений или субъективная значимость объективных явлений¹⁰.

Наблюдатель борьбы (как и зритель спектакля) вначале видит обычно борьбу за относительно конкретные предметы. Из того, каковы они, в какой последовательности сменяют друг друга, в каких условиях и как борются наблюдаемые, наблюдатель делает выводы об идеальной, духовной стороне предмета борьбы.

Важнейшее, к чему человек стремится в жизни, его главный предмет борьбы если и предстает перед ним в идеальном качестве и в непосредственной близости, то в исключительные, переломные моменты его жизни. Но часто людям кажется, что они подошли к нему вплотную. Так бывает с влюбленными, так бывает с поступлением в институт (скажем, театральный), с выбором места работы. Одни люди больше подвержены подобным иллюзиям, другие меньше.

Верно определить главную цель человека в действительной жизни, в жизни, изображенной в пьесе, и в борьбе, долженствующей произойти в спектакле, — дело обычно сложное и трудное¹¹. Ее как сверхзадачу образа актер призван обнаружить для зрителей своими действиями в течение спектакля, как сущность определенного живого человека. Так, концентрируя свое внимание на одной из борющихся сторон, мы приходим к сверхзадаче, и этим определяется важность, значительность понятия «задачи» в актерском искусстве.

Во взаимодействии образов предмет борьбы играет ту же роль, что *задача* в искусстве актерском. Так же как задача есть «столица» соответствующего актерского «куска», а сверхзадача — «столица» всей роли, — борьба в спектакле в целом имеет своей «столицей» главный предмет борьбы.

Предмет борьбы — это то, *о чем идет речь* в данном куске, эпизоде; то единое, чем фактически занимаются борющиеся, хотя стремления и мотивы их различны. Например. Я хочу разрушить данное здание, а мой противник хочет сохранить его. Мы оба заняты *зданием*. Этот вполне материальный предмет имеет идеальную сторону. Она — историческая, художественная, утилитарно-практическая или иная его *ценность*, борьба идет из-за нее. А может быть, по существу «яблоком раздора» является понимание ценностей в самом широком смысле? Для одного на первом месте бытовые нужды жителей микрорайона, для другого — интересы города, страны, будущих поколений?

Материальная сторона предмета борьбы ясна и конкретна, а идеальную можно увидеть по-разному, расширяя чуть ли не безгранично. Конкретизируясь в материальном предмете, она в то же время неразрывно связана в спектакле с *темой* или даже равна ей. Для зрителей тема (спектакля, акта, эпизода) раскрывается в борьбе персонажей за конкретные предметы, поскольку предметы эти идеально значимы не только для действующих лиц, но и для самих зрителей.

Поэтому тематическое богатство спектакля зависит от того, насколько разносторонне, широко и обстоятельно раскрыта в борьбе идеальная сторона вполне конкретных предметов борьбы.

Но предмет борьбы выступает и как определенная *цель* одной из борющихся сторон, в то время как для другой он является темой, навязанной противной стороной, — к этому нам еще предстоит вернуться.

Главный предмет длительной, сложной и значительной по содержанию борьбы слагается из частных предметов и управляет ими; те в свою очередь — из еще более частных. Соответственно каждый эпизод взаимодействия на сцене имеет свою тему, и все они подчинены главной теме спектакля — служат ее воплощению, развитию и обогащению. Связь главного предмета с подчиненными может быть при этом весьма сложной и даже противоречивой¹². Она дана и обнаруживается в развитии *сюжета*, который, таким образом, играет роль как бы «общего знаменателя» истории, легенды, литературы и сцены — искусства театрального. Поэтому сюжет как содержание развивающихся в пьесе событий — основа драматургии, предназначенной для сцены. Но предметы борьбы в то же время определяют и поведение актеров. Тогда в их взаимодействиях главная тема спектакля воспринимается как единая, ясная и одновременно — сложная, богатая.

С понимания темы как предмета борьбы начинается перевод отвлеченной мысли на язык конкретных взаимодействий персонажей. Добиваясь определенного течения борьбы, режиссер устанавливает, *из-за чего* в каждой данной сцене она должна происходить. А это зависит от того, как он понимает *главный предмет борьбы*, то есть единую тему всей пьесы¹³.

В каждой пьесе можно обнаружить столкновение сквозного и контрсквозного действий; значит, в ней возможно не менее двух тем и двух предметов, претендующих на главенство. В спектакле они соревнуются, и практически одна неизбежно несколько-то преобладает. Это преобладание — в сочувствии зрителей, а оно подготовлено темой противостоящей. Если же для подчеркивания одной предусмотрительно «сократить» другую и смягчить остроту борьбы, то тему остается декларировать. Так случается иногда при самых благих намерениях, когда забывается известная мысль Энгельса: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства» (90, т.37, стр.36). Тогда, по выражению Ю.

Юзовского, в спектакле «идея торчит как кость в горле» (166, стр.252). Поэтому в содержательном спектакле преобладание одной темы над другими достигается не затушевыванием подчиненных и не ослаблением контрсквозного действия, а, наоборот, — обнажением борьбы, но с такой расстановкой борющихся сил, при которой каждый предмет борьбы служит выявлению главного по субординации и по контрасту. Тогда каждая тема, вплоть до главной, раскрывается в жизненных противоречиях, и тем глубже, чем острее эти противоречия. Тогда любая из борющихся сил выполняет свою, строго определенную функцию в *направлении* затрачиваемых усилий; в актерском искусстве это выражается в том, *что* актер делает, а не в том, *как* он играет (отсюда — афоризм А.Д. Дикого: «Шестьдесят процентов успеха зависит от того, *что* ты играешь, и только сорок процентов — от того, *как* ты играешь»). Впрочем, здесь, как и всегда, «что» и «как» диалектически взаимосвязаны, и к этому мы еще вернемся.

В современном театре режиссеру приходится заботиться о том, чтобы, во-первых, борьба *происходила* в спектакле а во-вторых, чтобы она была обнажена и протекала не стихийно, не случайно, не так, «как выйдет», а так, как того *требует* толкование режиссером темы пьесы.

Казалось бы, эти заботы должны полностью совпадать. В действительности они нередко вступают даже в противоречие. Дело в том, что борьба может *происходить* на сцене, и борьбу можно *изобразить*. Добиться того, чтобы борьба, общение, взаимодействие действительно происходили, значительно труднее, чем достичь изображения борьбы (той или другой), даже и относительно правдоподобного. А труднее всего добиться того, чтобы она не только действительно происходила, но и была такой, а не другой.

Поэтому при изучении борьбы целесообразно четко разграничивать общие закономерности существования *всякой* борьбы и те специфические условия, в зависимости от которых она протекает *так, а не иначе*. Мы рассмотрели то, что относится ко *всякой*, к *любой* борьбе — к возможности ее существования.

Я позволю себе логическую схему «Введения» кратко повторить, чтобы больше не возвращаться к определению) понятий, которыми предстоит пользоваться в следующих главах.

На очереди стоит вопрос о *выразительности* правды, искренности на сцене; доверие к ним подрывают и эффектная неправда и невыразительность архинатурального. Все, что связано с выразительностью человеческого поведения, начинается с *экономии сил*. Эта всеобщая закономерность делает в жизни понятными, а на сцене выразительными не только цели человека, но и относительную, *по субординации, значительность* для него каждой. Наиболее характеризуют человека те из них, которые так или иначе *связывают человека с другими людьми*; цели эти, достигнув относительной значительности и конкретности, дают начало *борьбе*. В ней выражаются характеры людей и то общее, что, через *предмет борьбы*, связывает их между собой, Это: темы, идеи, мысли философского, общественно-политического, психологического порядка, которые театр берет в *драматургии*, и призван обогащать.

В следующих главах мы остановимся на обязательных условиях, в которых протекает всякая борьба, но которые могут быть *теми или другими* и поэтому *по-разному* влияют на характер ее протекания. Условия эти можно называть «характеристиками», «параметрами», «измерениями» или «координатами». Я буду употреблять слово «измерения». Предлагаемые мною «измерения» касаются: инициативности в борьбе (гл. I), предмета борьбы (гл. II), представлений человека о том, с кем он борется (гл. III и IV), и обмена информацией в борьбе (гл. V). Их я

считаю *основными* потому, что нельзя представить себе борьбу, которую никто не начал, хотя начать ее можно по-разному. Это относится к «инициативности». Невозможна и борьба без причины, повода и предмета; это было бы совершенно бесцельным (то есть невозможным) расходом усилий. Характер предмета борьбы не может не отразиться на ее ходе, а двойственная природа всякого предмета борьбы сказывается в преобладании в разных случаях материальной или идеальной его стороны. В этом — основание для второго «измерения». Борьба всегда протекает так или иначе в зависимости от обеих борющихся сторон, и у каждой существуют или возникают представления о противной стороне, влияющие на ее течение. Эти влияния рассматриваются третьим и четвертым «измерениями». Специфически человеческая борьба протекает в обмене информацией, и в его характере находят отражение едва ли не все особенности хода и развития борьбы. Это делает пятое «измерение» удобным для подведения итогов и проверки всех предшествовавших основных «измерений».

Но помимо основных можно представить себе сколько угодно других, в частности — *производных*. Некоторые из них будут рассмотрены после основных (гл. VI). В заключение (гл. VII и VIII) будут предложены некоторые общие практические рекомендации и теоретические выводы.

В *примечания* вынесены высказывания художников, ученых и публицистов, которые могут быть полезны читателю, если он заинтересуется историей вопроса, литературными источниками и обоснованиями. В примечаниях дано то наиболее яркое, что, в дополнение к непосредственной практике, привело к выводам, изложенным в книге.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Слова *случай* и *гений* не обозначают ничего действительно существующего и потому не могут быть определены. Слова эти только обозначают известную степень понимания явлений. Я не знаю, почему происходит такое-то явление; думаю, что не могу знать: потому не хочу знать и говорю: *случай*. Я вижу силу, производящую несоразмерное с общечеловеческими свойствами действие; не понимаю, почему это происходит, и говорю: *гений*» (Л . Т о л с т о й . — 146, т.7. стр. 268).

«То, что мы называем вдохновением, есть развитие разума. Путь к интуиции ведет через разум. Истинное вдохновение никогда не противоречит разуму. Там, где оно противоречит, — это не вдохновение» (Д ж . Н е р у . — 106, стр.194).

«Стоит лишь высказать что-нибудь такое, что льстит самолюбию, поощряет праздность, и большое количество приверженцев среди толпы посредственностей будет обеспечено!» (Г е т е . — 165, стр. 583). — *к стр. ?*

² Даже самые бесспорные, общепризнанные таланты и гении, проявившие себя в самых разных областях, придавали чрезвычайное значение мысли, труду, точности мастерства, иногда даже большее, чем своему гению или таланту.

Наполеон говорил: «Не гений мне внезапно открывает по секрету, что мне нужно сказать или сделать в каких-либо обстоятельствах, неожиданных для других, а рассуждение и размышление» (Е . Т а р л е . — 140, стр.388).

В. Дорошевич — о Шаляпине: «Публика любит думать, что ее любимцы не работают совсем. — Вышел и поет... Потому — талант! Шаляпин работает только столько часов, сколько не спит» (56, стр.37).

А. Блок писал Станиславскому (9 декабря 1908 г.): «Что касается Ваших исследований о «математической точности человеческой природы» (вообще это место Вашего письма), то тут, и по намекам Вашим, я догадываюсь о чрезвычайной ценности Ваших наблюдений. Понимаю Вас, понимаю это стремление художника к «математике» в высшей степени» (132, стр.26).

«Для таланта «система» не нужна, а бездарность никакая «система» не научит. Так для кого же «система»? Для таланта! «Система» его организует» (Л . Л е о н и д о в . — 78, стр.440).

«Наши актеры часто не понимают, в какой степени им необходимо освоение гамм.

Что такое гамма? Самое элементарное поведение на сцене, но поведение, до конца осознанное» (С. М. М и х о э л с . — 98, стр.358). — к стр. ?

³ «Из того, что происходит между людьми, получается все, о чем можно спорить, что можно критиковать и видоизменять» (Б. Б р е х т . — 19, стр.204).

«Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого» (М. Б а х т и н .-11, стр.338).

«Говорят, что вы проявляетесь как личность только в общении с другими людьми. Если бы не было других людей, не было бы и вас, ибо то, что вы делаете — а это и есть вы, — приобретает смысл лишь в связи с другими людьми» (Р.-П. У о р р е н , Вся королевская рать. — 149, стр.157). Еще Марк Аврелий заметил, что каждый стоит столько, сколько стоит то, о чем он хлопочет (3, стр.300). — к стр. ?

⁴ «Практически бывает так, что постановщик спектакля и исполнители, увлекшись определением сквозного действия каждого в отдельности образа, забывают о соотношении этих образов в спектакле, о том, что всякое действие на сцене непременно должно встречать противодействие, сливаясь в конфликт.

Мне кажется неправомерным, что понятие конфликта почти никогда не рассматривается в кругу технологических и методологических проблем нашего искусства. О конфликте мы, постановщики, нередко вспоминаем в тот момент, когда работа над спектаклем близка уже к завершению и нужно выступить, скажем, на страницах прессы с краткой аннотацией предстоящей премьеры. Вот тогда мы очень четко формулируем существо заложенного в пьесе конфликта, но это уже не помогает, если до того, в каждое мгновение репетиционной работы, коллектив участников спектакля не имел этого конфликта в виду» (А. Д. Д и к и й . — 53, стр.100). — к стр. ?

⁵ «Если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай их изучение с отдельных частей и не переходи ко второй, пока не усвоил хорошо в памяти и на практике первую. Если же ты поступишь иначе, то только потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе: научись прежде прилежанию, чем быстроте» (Л е о н а р д о да В и н ч и . — 26, стр.86).

«Начало и конец учения — это познание природы, настойчивое, терпеливое изучение того, что изображают. Это равно необходимо как для больших дарований, так и для малых» (М . В . Н е с т е р о в . — 107, стр.339).

«Вполне овладеть своим предметом, удержать себя в узде и сосредоточиться только на безусловно необходимом — дело, требующее от поэта богатырских сил; это гораздо труднее, чем обыкновенно думают» (Г е т е . — 165,стр.818).

«Для начинающего, в какой бы области он ни творил, другого выхода нет: вначале он должен подчиниться дисциплине, взятой извне, но подчинение это для него только средство найти свой собственный способ выражения и в нем утвердиться» (И. С т р а в и н с к и й . — 137, стр.58). — к стр. ?

⁶ Совершенно бесцельные затраты усилий для человека невозможны, хотя, разумеется, мы совершаем множество усилий, не думая о их целях, когда усилия эти ничтожно малы. Чем больше усилия, тем нужнее цель, которая оправдывала бы их.

«Если бы захотели вполне раздавить, уничтожить человека, наказать его самым ужасным наказанием, так что самый страшный убийца содрогнулся бы от этого наказания и пугался его заранее, то стоило бы только придать работе характер совершенной, полнейшей бесполезности и бессмыслицы» (Ф. Д о с т о е в с к и й . — 57, т. 3, стр.410).

Если бесплодные затраты усилий мучительны для субъекта и неприятны для наблюдателя (ведь когда видишь их, хочется либо помочь, показать, либо уйти и не видеть), то, как пишет А. Кугель, «грация, в истинном смысле слова, есть легкость, отсутствие напряжения, наименьшая затрата энергии при усиллии, наконец, просто отсутствие усилия» (74, стр.136). — к стр. ?

⁷ «Для того чтобы понимать, наблюдать, умозаключать, человек должен прежде сознать себя живущим. Живущим человек знает себя не иначе, как хотящим, т.е. сознать свою волю» (Л. Т о л с т о й . — 146, т.7, стр.362). — к стр. ?

⁸ «Моя сверх-сверхзадача поглощает сверхзадачу пьесы... Всякая большая задача вбирает в себя предыдущие, и тогда эти предыдущие становятся бессознательными... Всякая большая задача забирает целиком все ваше внимание. У вас не хватает внимания на то, чтобы выполнить сознательно каждую ступеньку на пути к ней, и это делает сама ваша творческая природа. Это и есть настоящее творчество» (К. С. С т а н и с л а в с к и й . — 136, стр.677). — к стр. ?

⁹ Отбор действий и обнажение борьбы на сцене служат воплощению сверхзадачи. Но и в жизни «чтобы сделать что-нибудь великое, нужно все силы души устремить в одну точку» (Л. Толстой. — 146, т. 19, стр.139). Стефан Цвейг связывает это жизненное явление с творчеством Бальзака: «Человек велик лишь тогда, когда он неудержимо стремится к одной цели, не разбрасываясь, не растрачиваясь на отдельные желания, когда его страсть впитывает в себя все соки, предназначенные для других чувств, и хищнически, противоестественно крепнет, подобно той ветви, которая расцветает с удвоенной силой, когда садовник отрубает смежные братские ветки» (158, стр.62).

Обнажение борьбы предусматривается и драматургией.

«В драме... содержанием является некий поступок: драма должна изобразить, как совершается этот поступок. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, а в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Но все то из данных действий людей, что не находится в связи с тем определенным поступком, который составляет настоящее содержание драмы, не должно входить в нее; таким образом, все, что входит в нее, не должно оставаться чем-то, не имеющим значения по отношению к этому поступку» (Гегель. — 34, стр. 19).

Между тем в жизни, как говорит Философ у Б. Брехта, «мы лишь смутно ощущаем, что каждое наше решение зависит от очень многих обстоятельств. Мы чувствуем, что каким-то образом все связано между собой, но какова эта связь, мы не знаем» (Б. Брехт, Речь философа о невежестве. — 19, стр.299). Обнажение борьбы эту связь и обнаруживает. — к стр. ?

¹⁰ «Гамлет...Сами по себе вещи не бывают ни хорошими, ни дурными, а только в нашей оценке» (Шекспир, Гамлет).

«Гектор.

Достоинство и ценность всякой вещи
Внутри ее, равно как и в уме
Людей, ее ценящих...

Нередко люди наделять стремятся
Причудливыми свойствами предмет,
Которому те свойства не присущи». (Шекспир, Трои и Крессида)

«Наверно, вещи, которые вам нужны, похожи на карты. Они вам нужны не сами по себе, хотя вы этого не понимаете. Карта нужна вам не потому, что вам нужна карта, а потому, что в совершенно условной системе правил и ценностей и в особой комбинации, часть которой уже у вас на руках, эта карта приобретает значение. Но, скажем, вы не участвуете в игре. Тогда, даже если вы знаете правила, карта ничего не означает. Все они одинаковы» (Р.-П. Уоррен, Вся королевская рать. — 149, стр.121-122). — к стр. ?

¹¹ Не исследованием ли главной цели исторических лиц занимаются чуть ли не все историки и биографы от Плутарха и Светония до наших дней? В результате подробнейшего изучения материалов акад. Е. В. Тарле сопоставляет главные цели Талейрана и Наполеона: «Для одного все было в деньгах и наслаждениях, в сибаритстве, и даже внешний почет был уже делом второстепенным, для другого слава и власть, точнее, постоянное стремление к ним, были основной целью жизни» (141, стр.57).

Не этим же ли заняты, подобно историкам, и все величайшие писатели-психологи, от Бальзака, Толстого и Достоевского до наших современников?

«А что же делали Шекспир, Бальзак и Толстой? Они ставили крапинку на отдельном человеческом существе и уже не упускали его из виду, куда бы оно ни пряталось, как бы ни скрывалось от беспощадных, бестрепетных глаз исследователя. Крапленое существо превращалось в личность» (131, стр.261-262).

«Целых лет двадцать человек занимается каким-нибудь делом, например, читает римское право, а на двадцать первом — вдруг оказывается, что римское право ни при чем, что он даже не понимает его и не любит, а на самом деле он тонкий садовод и горит любовью к цветам» (М. Булгаков. — 21, стр.205). — к стр. ?

¹² Яркой иллюстрацией того, как главенствующая цель реализуется в подчиненных, с нею несходных, может служить такая целеустремленная личность, как Наполеон. Акад. Е. В. Тарле пишет: «Если конечной целью Наполеона во всех его политических предприятиях было установ-

ление и укрепление полного своего владычества, то средства к достижению этой цели он применял самые разнообразные, а к числу этих средств относились также дипломатия, умение идти до поры до времени на компромиссы, заключать перемирия, способность к выжиданию и к терпению... «Я бываю то лисой, то львом. Весь секрет управления заключается в том, чтобы знать, когда следует быть тем или другим», — говорил Наполеон» (140, стр.77). — к стр. ?

¹³ В. Б. Нижний приводит высказывание С. М. Эйзенштейна: «И если акт — действие драмы — делится на сцены, сцены — на мизансцены, то в кино деление идет дальше: мизансцена дробится еще на монтажные узлы, а монтажные узлы — на кадры. И каждый последующий элемент подчинен своему непосредственному «начальнику». Кадр — это рядовой солдат, монтажный узел — командир отделения, мизансцена — взводный и так далее. Дисциплина железная!..» (108, стр.98). — к стр. ?

Глава I. «ИНИЦИАТИВНОСТЬ»

Важно не то место, которое мы занимаем,
а то направление, в котором мы движемся.
Л. Толстой

1. Принадлежность инициативы

«...Действие начинается, собственно говоря, — пишет Гегель, — лишь тогда, когда выступила наружу противоположность, содержащаяся в ситуации. Но так как сталкивающееся действие *нарушает* некоторую противостоящую сторону, то этим разладом оно вызывает против себя противоположную силу, на которую оно нападает, и вследствие этого с *акцией* непосредственно связана *реакция*. ...Теперь противостоят друг другу в *борьбе* два вырванных из их гармонии интереса, и они в своем взаимном противоречии необходимо требуют некоего *разрешения*» (34, стр.221).

Гегель говорит здесь о борьбе в иной связи и в ином (философско-теоретическом) плане — борьбе, как столкновении противоположных сил по основе противостоящих друг другу интересов. Поскольку нас интересует главным образом область человеческих взаимодействий, то и вопрос о борьбе мы переводим в более конкретный и более узкий план — план *практической психологии*.

Итак, основным условием для борьбы, о которой идет речь, как и для всякой другой, является, по формуле Гегеля, наличие противоположных интересов. Если такая ситуация налицо, борьба *может начаться*; но носителями тех или других интересов, противоборствующих сил в жизни являются люди. Следовательно, чтобы борьба началась, кто-то должен сделать первый шаг в борьбе, как следствие нарушенной «гармоний» интересов, — иначе говоря, кто-то должен *проявить инициативу*. Борьба будет *происходить*, если он встретит ответное сопротивление и будет пытаться преодолеть его. Проявление инициативы — первое обязательное условие возникновения какой бы то ни было реально ощутимой борьбы.

Слова «инициатива», «инициативность» мы будем здесь употреблять в неизменном условном значении терминов. Не нужно при этом думать, что речь должна пойти только об инициативных, то есть деятельных, предприимчивых, находчивых людях. Термин «инициатива» нам нужен для того, чтобы наглядно раскрыть и продемонстрировать сам механизм борьбы в жизни и на сцене. «Овладеть инициативой», в принятом нами смысле, — это значит получить в свое распоряжение поле деятельности во взаимодействиях людей, чтобы осуществить на нем свои нужды, связанные с партнером.

В этом и только в этом смысле использованы слова «инициатива», «инициативность», с которыми читатель еще не раз встретится на страницах книги.

Проявляя инициативу, человек требует внимания со стороны партнера к своим целям, делам, нуждам¹⁴. Но часто партнер и сам претендует на инициативу, и тогда приходится затрачивать дополнительные усилия, чтобы удержать инициативу — бороться одновременно и за внимание партнера и за то, *для чего* оно нужно.

Если каждый из борющихся стремится полностью овладеть инициативой — их цели соревнуются; они вынуждены решить — чем они оба будут заниматься? Тем ли, что нужно одному, или тем, что нужно другому? Предметом борьбы оказывается уже не цель того или другого, а сама инициатива. Но пока происходит борьба за нее, пока кто-то из борющихся не овладеет ею, остается неизвестным,

зачем она нужна каждому из них. Так, пока Бобчинский и Добчинский спорят о том, кто из них будет рассказывать о «чрезвычайном происшествии», — сообщить о нем ни тот, ни другой не может.

Каждый из борющихся за инициативу считает, что именно он имеет на нее преимущественное право или что его дело более важно, более срочно, чем дело другого. Рано или поздно одной из сторон приходится уступить — инициатива сама по себе не может быть нужна, а занятость ею не дает заняться делом, побудившим претендовать на нее.

На многолюдных собраниях председательствующий берет инициативу при помощи звонка; милиционер, регулирующий уличное движение, пользуется жезлом и свистком. В словесной борьбе, чтобы привлечь к себе внимание, овладеть инициативой и удержать ее, люди обычно повышают и усиливают голос. Поэтому борьба за инициативу часто выражается в стремлении перекричать друг друга, и в спорах по неотложным делам люди легко переходят на крик. От этого всегда страдает ясность целей борющихся — явление, характерное для многих ситуаций.

Пытаясь перехватить инициативу, человек проявляет невнимание к целям партнера, занимающим того в данный момент. Поэтому из претендующих на инициативу уступает обычно тот, кому нужнее партнер, кто хочет или должен быть внимательным к нему и к его нуждам. Но он уступает лишь приоритет. Это выглядит примерно так: вместо того чтобы спорить о том, кто кого будет слушать, я уступлю, но с тем чтобы потом мы оба занялись моим делом. Как воспользуется этой уступкой партнер? Это зависит не только от важности и срочности дела того и другого, но и от их предварительных представлений друг о друге.

В споре логичном, разумном инициатива в каждый определенный период борьбы принадлежит какой-то одной стороне, и борьба за инициативу не отвлекает от предмета и темы спора.

Пользование инициативой я буду называть *наступлением*, отказ от инициативы по отношению к данному партнеру или партнерам — *обороной*. По формулировке Гегеля, последняя будет «реакцией» на нежелательную, мешающую, отвлекающую от чего-то важного «акцию».

Наступающему нужно что-то *получить*, а для этого ему приходится так или иначе выразить, назвать, обозначить то, чего именно он добивается, а далее — так или иначе обосновать, мотивировать свои требования, претензии или нужды; поэтому в наступлениях обнаруживаются цели человека как его *позитивная* программа.

Партнер обороняется, пока и поскольку он занят чем-то своим и ему не важно и не нужно все, что зависит от другого и находится в его распоряжении в данный момент. Обороняясь, он уклоняется или отбивается от воздействий наступающего как от помехи своему делу. Обороняться можно только в ответ на наступление. В этом основная выразительная функция обороны. Не уступая, обороняющийся вынуждает к настойчивости наступающего. Оборона поэтому характеризует интересы человека с их негативной стороны.

От обороны к контр наступлению человек переходит иногда мгновенно — как только негативная цель (уклониться, отделаться) сменится позитивной (например: обвинить, удалить, заставить примириться с отказом и т. д.).

Постепенный переход от наступления к обороне можно назвать *отступлением*. Наступая, человек занят тем, что ему нужно от партнера, но, уделяя все больше внимания партнеру — его интересам, соображениям, доводам, — он все больше занимается тем, что нужно уже не ему, а партнеру. Так, отказываясь от своих позитивных целей, постепенно сокращая их, а в итоге стремясь не лишиться

ся хотя бы того, чем он уже располагает, наступающий иногда превращается в обороняющегося.

В борьбе, окружающей каждого из нас, наступление постоянно переплетается с отступлением и обороной. Глухая оборона не может длиться долго, если ей противостоит настойчивое наступление. Так же редко встречается и «слепое» наступление: ведь чтобы добиться чего-то от партнера, нужно выслушивать его возражения и считаться с ним — то есть на время уступать ему инициативу. А он может более или менее свободно пользоваться ею; поэтому черты обороны и отступления проникают в наступление и черты наступления — в оборону. В этом сказывается множественность интересов людей, сложность их целей, разнообразие во взаимоотношениях.

Определение того, кому в борьбе принадлежит инициатива (в жизни, в пьесе, в спектакле, в отдельной сцене), ведет к ясности предмета и темы борьбы, а далее — к уяснению конкретного содержания развивающихся событий и поведения каждого участвующего в них. Вместе с инициативностью человека все яснее раскрывается, что именно в жизни представляется ему хорошим, нужным, привлекательным. Чем человек инициативнее, тем с большей обоснованностью можно утверждать, к чему он стремится.

Оборона говорит об обратном. Но, как и наступление, она всегда состоит из вполне конкретных действий, которые, если рассматривать их по отдельности, мало отличаются от действий, входящих в состав наступления. Отличия выступают преимущественно в контексте действий — в той общей цели, которая связывает их в один последовательный ряд и едва сквозит в каждом в отдельности. В наступлении одна позитивная цель объединяет этот ряд; она побуждает человека повторными усилиями преодолевать или пытаться преодолеть сопротивление партнера. Каждое из этих усилий имеет свою непосредственную, ближайшую цель, но все они подчинены общей цели ряда. Весь такой *ряд действий*, направленных к *одной* цели, представляет собою единое наступление.

Таким образом, наступление повторными и возрастающими затратами усилий для достижения одной цели говорит о значительности для субъекта этой цели. Действовать с минимальными затратами усилий можно не наступая; наступать, не затрачивая все больших и больших усилий, невозможно.

Беспрерывно действуют не только такие деятельные люди, как, скажем, Штольц или Кочкарев, но и самые бездеятельные, такие, как Обломов или Подколесин. Инициативность человека определяет его как *более или менее деятельного*, причем содержание его деятельности этим, разумеется, не определяется. Деятельность Штольца по содержанию своему имеет мало общего с деятельностью Кочкарева, но оба они люди деятельные, — им свойственно проявлять инициативу, наступать. Это противопоставляет их обоим таким мало похожим друг на друга персонажам, как Обломов и Подколесин. Последних в свою очередь объединяет лишь то, что для них характерна минимальная наступательность, — таких людей называют обычно «бездеятельными»¹⁵.

Но инициативность борющихся далеко не всегда отчетливо выступает согласно предложенной схеме: один наступает, другой либо обороняется, либо контрнаступает. Вытекающая в основном из заинтересованности в цели инициативность выступает обычно с разного рода поправками, сдерживающими, освобождающими, маскирующими и ограничивающими ее.

2. Распределение инициативы

Если несколько человек вместе делают одно дело и оно продвигается успешно, то это значит, что каждый знает, когда и как он должен *пользоваться*

инициативой, и что кто-то из них ею *распоряжается*. Чем хуже каждый пользуется инициативой, тем важнее для успеха дела, чтобы кто-то хорошо ею распоряжался. Он предоставляет партнерам инициативу для определенного использования в *более или менее широких границах*. Когда границы эти нарушаются, он вмешивается в их поведение и уже не только распоряжается, но и пользуется инициативой: удерживает указывает, направляет. Чем уже границы и чем чаще они нарушаются, тем чаще это происходит. При самых широких границах, как и при точном выполнении каждым своей функции, он только распоряжается. Если при этом все же происходит борьба, то ее либо ведут партнеры между собой, либо они наступают на него, а он им то или другое позволяет. Когда кто-то нарушает границы отпущенной ему инициативы и настаивает на их расширении вопреки сопротивлению распоряжающегося, то возникает борьба за инициативу, а точнее — за более свободное ее использование.

Министр в своем министерстве, директор в подведомственном ему учреждении, хозяин дома, принимающий гостей, человек, пользующийся безусловным авторитетом, — все они в обычных, нормальных обстоятельствах и согласно своему положению более или менее строго распоряжаются инициативой, хотя каждый делает это по-своему. Те, кто позволяет им распоряжаться инициативой, тем самым признают за ними это право, хотя у каждого могут быть на то свои основания¹⁶. Поэтому на сцене, по известной поговорке, «короля играют приближенные» и, по выражению Брехта, «барин лишь настолько барин, насколько ему позволяет быть им его слуга» (19, стр.200).

Борьба за инициативу в различных обстоятельствах более или менее вероятна. Согласно библейскому рассказу о царе Артаксерксе, «все служащие при царе и народы в областях царских знают, что всякому, и мужчине и женщине (даже любой из его жен! — П. Е.), кто войдет к царю во внутренний двор, не быв позван, один суд — смерть». Здесь невозможно даже предположение о борьбе за инициативу.

Иногда человек считает, что его партнер должен бы пользоваться инициативой, но не делает этого. Такого партнера нужно заставить взять инициативу в свои руки. Если оба партнера требуют действий один от другого, то они опять борются за инициативу, но не отнимают ее, как Добчинский и Бобчинский, а *навязывают* друг другу. Так в спектакле МХАТ Манилов принимал у себя Чичикова. При чем навязывание инициативы может быть, конечно, более или менее настойчивым, обнаженным.

В борьбе такого рода протекают иногда любовные объяснения. Каждый ждет «первого шага» от партнера. Но долго ждать остро желаемого трудно. Либо кто-то сам захватит инициативу, либо один заставит другого, либо оба решатся одновременно взять ее. В последнем случае навязывание инициативы может резко смениться борьбой за овладение инициативой.

Человек предоставляет инициативу партнеру, разумеется, не только навязывая ее или уступая его требованиям. Иногда человеку просто некуда спешить, иногда он действительно заинтересован нуждами партнера и не прочь помочь ему; иногда он изучает партнера, чтобы потом уверенней добиваться своих целей. Умение предоставлять инициативу есть умение слушать. Оно характерно не только для людей отзывчивых, но и для самых отъявленных эгоистов и карьеристов.

В спортивной борьбе цель всегда ясна, ясны и границы использования инициативы. Их охраняет судья. Футболисты передают ее игрокам своей команды и стремятся не уступать ее противникам. В шахматах исходное преимущество белых заключается в том, что им принадлежит инициатива первого хода; черным приходится отнимать ее, и борьба на доске в значительной степени заключается

в борьбе за инициативу. Но шахматист охотно предоставляет инициативу противнику, если предполагает, что тот использует об себе во вред. На этом построены шахматные «ловушки». Так же бывает и на пристрастных допросах, экзаменах, дискуссиях. Всякого рода провокации, «ловушки» — это, в сущности, все те случаи, когда время (то есть фактически кто-то другой) «работает на нас» и когда целесообразна остановка наступления в ожидании момента для его продолжения в более выгодных условиях.

В борьбе всякое предоставление инициативы партнеру рассчитано, в сущности, на то, что она будет использована определенным образом. Это — более или менее длительные паузы, необходимые в наступлении для проверки его эффективности, для ориентировки, для оценки изменяющейся обстановки. Чем конкретнее цель наступления, чем оно настойчивее и стремительнее, тем более ясно, что инициатива предоставляется партнеру для вполне определенного использования — и только.

Экзаменатор распоряжается инициативой и предоставляет экзаменуемому пользоваться ею. Последний должен держаться границ заданного вопроса. Положено распоряжаться инициативой следователю на допросе, врачу — на приеме больных, командиру — в своей части, руководителю — в подведомственном учреждении, режиссеру — на репетиции. Если экзаменуемый вырвет инициативу у экзаменатора, обвиняемый — у судьи или прокурора, руководимый — у руководителя, то все такие и подобные им случаи неизбежно воспринимаются как нарушение общепринятой нормы и вызывают крутой поворот в борьбе. Таким поворотом было, например, выступление Г. Димитрова на Лейпцигском процессе в 1933 году, когда, вопреки положению обвиняемого, он обвинял и разоблачал фашистский суд, фактически превратив в обвиняемого всесильного в ту пору Геринга.

Границы предоставляемой партнеру инициативы зависят от содержания предмета борьбы, от представлений борющихся друг о друге и от условий, в которых борьба протекает. Чем сложнее цель и чем больше зависит от сознания (информированности, мышления, воображения) партнера ее достижение, тем менее применимо наступление «напролом» и тем шире должны быть границы предоставляемой ему инициативы.

Если в любовном объяснении, например, партнеру навязывается инициатива для строго определенного использования, то это не объяснение, а либо обольщение, либо запугивание. Любовное же объяснение требует широких границ предоставляемой партнеру инициативы, поскольку предметом борьбы, целью любящего является взаимопонимание, сближение идеальное.

Но и в самой сложной борьбе, когда инициатива часто переходит от одного к другому, когда каждая сторона охотно уступает ее, можно заметить, что на каждом этапе взаимодействий инициатива принадлежит либо той, либо другой стороне.

Предполагаемому единомышленнику и другу, так же как и лицу значительному, инициатива предоставляется легче и для более свободного употребления, чем предполагаемому врагу или лицу незначительному. (На этом мы специально остановимся в последующих главах). Поэтому распределение инициативы в борьбе — кто ею распоряжается, кто и как пользуется — не только обнаруживает значительность и сложность предмета борьбы, но и раскрывает взаимоотношения между борющимися.

Оборона «в чистом виде», как уже упоминалось, возникает, когда от воздействий партнера нужно только уклониться или отбиться и, следовательно, в те моменты, когда сам партнер совершенно не нужен обороняющемуся. Но человек — существо общественное; поэтому самые черствые эгоисты, самые ленивые и не-

зависимые люди обычно все же дорожат своей репутацией. Поэтому оборона «в чистом виде» возникает сравнительно редко — пока обороняющийся настолько поглощен своим неотложным делом, что не может уделить внимание делам партнера, который настойчиво претендует на внимание и потому чрезвычайно мешает.

Таким образом, рассматривая борьбу с точки зрения инициативности борющихся (то есть по нашему первому «измерению»), в каждом конкретном случае и на каждом этапе можно обнаружить тот или другой вариант ее распределения с бесчисленным множеством оттенков в пределах каждого. Причем мы особо подчеркиваем, что само это распределение еще ничего не говорит о *степени инициативности* борющихся. Надо иметь в виду, что инициативность в борьбе, о которой здесь идет речь, и инициативность как свойство человеческого характера хотя и взаимосвязаны, но не тождественны (как об этом говорилось выше).

Может происходить борьба из-за инициативы: каждый из борющихся может *претендовать* на нее и может *навязывать* ее партнеру.

Кто-то из борющихся может *распоряжаться* инициативой, только *предоставляя* ее партнеру, или так же и *пользуясь* ею.

Кто-то может *пользоваться* инициативой и кто-то *уклоняться* от ее использования — *обороняться*.

Пользоваться инициативой любой из борющихся может *наступая, контрнаступая и отступая*.

Конкретная борьба происходит только тогда, когда кто-то *наступает*, а чаще всего борющиеся наступают *поочередно*.

Если человек только распоряжается инициативой, но сам не пользуется ею — он непосредственно не участвует в борьбе, хотя его присутствие может влиять на ее развитие самым решающим образом; если он отступает — он отходит от борьбы, но это значит, что кто-то на него наступает; если он обороняется — он добивается прекращения борьбы; если он наступает — он *ведет* борьбу.

Поэтому первое «измерение» борьбы требует внимания прежде всего к *наступлению*.

3. Наступление

...А характер — это то, в чем обнаруживается направление воли.

Аристотель

Можно много видеть, читать, можно кое-что вообразить, но, чтобы сделать, — необходимо уметь, а умение дается только изучением техники.

М.Горький

Мобилизованность

Среди старейших профессиональных актерских выражений известны такие: «ронять тон», «подышать тон», «держат тон». Неумение «держат тон» и склонность «ронять тон» издавна считались признаками профессиональной неподготовленности. Современный театр отказался от этих выражений. Специальные заботы о «тоне» уводят актера от действия, от живых человеческих переживаний. И все же это старинное выражение не лишено некоторого рационального смысла. Ведь им пользовались и актеры, которых невозможно заподозрить в ремесленном отношении к искусству и в пренебрежении к правде.

Выражение «тон» фиксирует формы, результаты, не касаясь того, что к ним ведет и за ними скрывается. Так возник набор штампов под общим названием «тон»: повышенно громкий голос, стандартная взволнованность, подвижность — «бодрячок». Актер-ремесленник с такого «тона» или с поисков его начинает любую репетицию.

Сущность того, что омертвело в этом наборе, заключается в инициативности. Наступательность обнаруживается, между прочим, в телодвижениях и в звучании речи; поэтому инициативность требует определенного телесного поведения и определенного звучания речи. Но если актер специально занимается тем и другим, наблюдая свои позы и жесты и слушая свои интонации, он упускает из внимания цель, связывающую его с партнером, и неизбежно перестает воздействовать на него. Тогда действительного наступления происходить, разумеется, не может, как бы точно ни выполнялась его омертвевшая форма.

Чем же отличается поведение наступающего человека от поведения человека не наступающего? По каким вполне конкретным признакам мы вообще убеждаемся, что данный человек в данном случае наступает? В каких непосредственно ощутимых фактах реализуется всякое наступление? Начнем с признаков телесных — видимых, но не слышимых, держась нашего исходного принципа — целенаправленности, определяющей все человеческие действия.

Всякое воздействие начинается с *оценки*. Оценка — это процесс; цель его — восприятие нового. В первый момент воспринимаемому еще не ясно значение воспринимаемого, и потому никаких выводов и решений по поводу воспринимаемого у него еще нет. Поэтому нет представлений о том, что и как делать. Отсюда — неподвижность, полная и мгновенная. Пока она длится (может быть, буквально мгновение), возникают первые и самые общие предварительные связи воспринимаемого с интересами воспринимающего; происходит формирование представлений о значении оцениваемого. Это обнаруживается в изменении «веса тела»: человек становится либо «тяжелее», либо «легче», и внимательный наблюдатель это без труда заметит.

По изменению «веса тела» видно в самых общих чертах *плохо* или *хорошо* для оцениваемого то, с чем он неожиданно столкнулся, — в первом случае он «никнет», во втором — как бы «расцветает»; видно и то, *насколько* соответствует или не соответствует воспринимаемое его самым общим интересам по его первым непосредственным представлениям *. (Это можно наблюдать, когда в «розыгрышах» радостное сообщение для эффекта сначала подается как печальное, а печальное — как радостное.)

[* Подробнее об этом см.: *П.Ершов*, Технология актерского искусства, гл. 3. Интересные наблюдения, касающиеся «веса тела» в зависимости от воспринимаемого, можно найти у *Ч.Дарвина* (52, стр.800-810) и у *В.Манассеина* (85, стр.51). Касается этого вопроса применительно к театральному искусству С. Селдон в кн.: *Samuel Seldon, The stage in action*, N. Y., 1941; и *М.Чехов* в рукописи «Тело актера».

Далее эти первые представления конкретизируются, и человек принимает решение, что и как делать; возникает объективная цель, стремление к которой реализуется или начинает реализовываться в действии. После оценки события, достаточно значительного для субъекта, может последовать не только действие, но и наступление.

Достаточно ли значительно событие — обнаруживается в том, что одновременно с изменением «веса тела» (или с некоторым отставанием, вслед за ним) происходит более или менее ясно видимая либо *мобилизация*, либо *демобилизация* сил. В первом случае за оценкой может последовать наступление или попытка начать его; во втором случае наступления не последует. Как мобилизация, так

и демобилизация могут идти одновременно и с облегчением тела (с положительной оценкой) и с потяжелением тела (с отрицательной оценкой), но могут и следовать за ними. Мобилизация в некоторой степени нейтрализует отрицательную оценку, демобилизация также нейтрализует положительную оценку. Поясним примером.

Вы получили письмо. Оно содержит важное для вас сообщение — положительное или отрицательное (соответствующее вашим интересам или противоречащее им). И в том и в другом случае оно может требовать от вас немедленной деятельности и может, наоборот, делать ненужной предполагавшуюся деятельность. Соответствие или несоответствие сообщения вашим интересам неизбежно и произвольно отразится на «весе тела»; вывод о необходимости действовать отразится на мобилизованности. Первое зависит только от содержания ваших *интересов* и от *понимания* вами полученного сообщения; второе — *кроме того*, еще и от качеств вашего характера, от вашего состояния в данное время, от учета вами окружающих условий вообще и в данный момент.

В *мышечной мобилизованности* наступление фактически зарождается и назревает, хотя целенаправленность его еще и не вполне конкретна. Человек уже готовится к *деятельности* и *борьбе*, но может начать ее так или иначе, и еще не знает, как именно он ее начнет. Эту обобщенную, «генерализованную» подготовку мы и называем телесной мобилизованностью. Она всегда видна; ни наблюдатель, ни сам наблюдаемый еще не знают, какие действия последуют, но готовится ли человек к преодолению препятствий, к борьбе, или он готовится отказаться от борьбы, уклониться — это внимательный наблюдатель увидит.

Мобилизованность выражается в общей собранности внимания и, следовательно, в направлении взгляда, в глазах, в дыхании и в общей подтянутости мускулатуры тела, в частности в подтянутости спины — позвоночника. Это — рабочее состояние тела, приспособленность его к затрате усилий и относительно широкому выбору действий — к тем и таким, какие потребуются, как только цель достаточно конкретизируется, готовность преодолевать препятствия, которые еще не возникли, но вот-вот возникнут, которые возможны, вероятны на пути к цели *.

[* То, что я называю мобилизованностью, есть, вероятно, видимая сторона явления, которое психологи называют «установкой». Теория установки детально разработана школой грузинского психолога Д. Н. Узнадзе, и опирается она на закономерности «опережающего отражения действительности» (П. К. Анохин). Но применительно к нашей теме нет надобности в специальном психофизиологическом анализе явления. Интересующимся можно рекомендовать брошюру: *Бжалава И. Т. Установка и поведение.*— М.: Знание, 1968.

Мобилизованность есть готовность к *ряду* действий, к перспективе дел, ведущих к одной цели. Она похожа на сборы в путь: в соседнюю комнату, через весь город, в заграничную поездку; на полчаса, на неделю; в гости, по делу, к приятелю, к начальству, на свадьбу, на похороны и т. д. Каждый человек собирается по своему, но любой, успешно или нет, пытается предвидеть то, что ему предстоит, и соответственно готовится. Подобно этому человек готовится и к борьбе, тем больше и тем тщательнее, чем значительнее для него цель и чем больше препятствий он предвидит.

В связи со все более полным осознанием оцениваемого факта и в результате учета изменяющихся внешних условий мобилизованность может, разумеется, смениться демобилизованностью¹⁷. Когда человек *колеблется*: то ли вступить ему в борьбу, то ли нет — мобилизованность и демобилизованность чередуются. Так иногда слушают речи и споры; так наблюдают за борьбой, если в исходе ее заинтересованы (например, болельщики на футболе в моменты острых ситуаций мобилизуются, со спадом остроты — демобилизуются). Особенно ярко это видно,

когда дети следят за развитием событий в спектакле, если герой пьесы завоевал их сочувствие, — весь зал бывает мобилизован, когда герою угрожает опасность.

На этих примерах видно, что мобилизованность вовсе не всегда переходит в наступление — дети не бегут на сцену и болельщики не вмешиваются в игру, — но к началу наступления мобилизованность (хотя бы минимальная) необходима — без нее наступление не может состояться.

Наступление наиболее ясно отличается от обороны именно мобилизованностью: наступающий *всегда* мобилизован для воздействий на *партнера-противника* в борьбе, а обороняющийся *может быть* мобилизован или деятельности, не имеющей, по его представлениям, *никакого отношения к партнеру*. Он вынужденно (и потому не полностью) отрывается от своего дела для воздействия на мешающего партнера. Но как только обороняющийся займется партнером, оставив свое дело или отвлекшись от него, он тут же превратится в наступающего, а выразится это в том, что он перестроит свою мобилизованность на другой фронт.

Такая переориентировка мобилизованности достигается иногда буквально в несколько мгновений.

Ремесленным суррогатом мобилизованности является актерский «бодрячок» — один на все роли, и для каждой — от начала до конца; цель его — развлекать зрителей.

На характере и степени мобилизованности человека в каждом конкретном случае отражается множество обстоятельств окружающей среды и его прошлой жизни. Иногда максимальная мобилизованность не осознается им самим (как в наших примерах с болельщиками и детьми); иногда она не столь стремительна, но сопутствует сознательно принятому решению. Часто непроизвольно возникающая, она предшествует решению, а решение влечет за собой дополнительную мобилизованность. Вариации тут возможны самые разнообразные¹⁸.

Степень мобилизованности в ходе наступления меняется в зависимости от упорства противника и характера его сопротивления. Наступающий все больше мобилизуется по мере возрастания преодолемых, как он думает, препятствий, и постепенно демобилизуется, если противодействие оказывается слабее, чем он ждал, или если он начинает подозревать их непреодолимость. Для отступления характерна постепенная демобилизация тела; именно в ней отступление обычно и начинает обнаруживаться. «Во всех сражениях глаза побеждают первыми», — заметил Корнелий Тацит (142, т.1, стр.371).

Пристройки

Качества и свойства препятствий на пути к цели диктуют способы их преодоления. Во всякого рода обработке неодушевленных предметов это очевидно. В борьбе с животным выбор способов шире и сложнее; тут возможны всякие неожиданности; но побуждения борющихся ясны, почти так же ясны и их возможности. В борьбе человека с человеком у наступающего обычно более сложная цель, и о побуждениях и силах партнера он может строить лишь более или менее верные предположения. Наступающему приходится искать и применять способы преодоления неожиданных противодействий, в то же время не уступая инициативу.

В наступлении способы эти суть воздействия на партнера, а каждое воздействие требует соответствующей пристройки*. Сила воздействия зависит от полноты пристройки: чем сильнее «удар», тем больше, точнее должен быть предшествовавший «замах»; чем энергичнее воздействие, тем больше (полнее, точнее) подготавливающая его пристройка.

[* Пристройкой я называю произвольное приспособление человеком положения своего тела для воздействия на внешний объект с тем, чтобы приспособить этот объект к своим нуждам. Представления человека о качествах и свойствах объекта диктуют состав, порядок и характер движений, в которых осуществляется пристройка. В результате того, что каждый человек, воздействуя на другого, исходит из каких-то представлений о нем на основе своего жизненного опыта, среди пристроек для воздействия на партнеров можно различать пристройки «сверху», «снизу» и «наравне». Любая из них может быть более или менее ярко выражена. — П.Е.

(Подробнее об этом см. в гл.3 кн. П. Ершова «Технология актерского искусства» — *Прим. ред.*)]

Если для ряда следующих одно за другим воздействий человек пристраивается *все больше и все тщательнее*, то это объективно говорит о том, что *рядом* воздействий (причем они могут быть весьма разнообразны) он добивается *одной* цели, и цель эта достаточно значительна для него, чтобы затрачивать на ее достижение возрастающие усилия. Следовательно, он наступает.

Человек обращается к другому с просьбой. Это — воздействие, но, может быть, еще не наступление. Человек несколько раз повторяет свою просьбу, но каждый раз с одной и той же пристройкой (случай в жизни крайне редкий, так попрошайки-нищие иногда просят милостыню) — это ряд воздействий (если не штамп ритуала), но это опять не наступление. Если же к каждой последующей просьбе он пристраивается больше, с учетом отказа на предыдущую, то это — наступление. Теперь мы видим, что человек *действительно* добивается того, о чем просит. Первое воздействие на партнера не дало ожидаемого результата, значит, второе должно быть сильнее первого, а третье — сильнее второго. Каждое последующее только потому и потребовалось, что предыдущее оказалось недостаточно сильным.

Постепенное снижение полноты и определенности пристроек — признак отступления. По ряду пристроек борющегося п уже можно видеть — наступает он или отступает, а если наступает, то ближе ли его наступление к *прямолинейному* или *сложному*.

В прямолинейном наступлении «напролом» человек мало или совсем не считается с конкретным содержанием препятствий и почти не слушает партнера. Он видит только сопротивление и не входит в соображение о его причинах. Поэтому он все более энергично и ясно применяет один и тот же способ воздействия (например, приказ, просьба), и тогда одна и та же по природе своей пристройка выполняется им для каждого последующего воздействия все более точно и полно, — в нее постепенно вовлекается все тело наступающего.

В сложном наступлении человек учитывает причину и своеобразие каждого противодействия, делает выводы, пытается найти «слабое место» сопротивления, принимает решение и подходит к своей цели с разных сторон и потому пользуется разными способами воздействия, а для этого — *перестраивается*.

Прямолинейное наступление почти всегда входит в состав какого-то сложного, а самое сложное состоит из нескольких, иногда предельно коротких прямолинейных. В сложном наступлении наступающий пробует разные пути к одной цели и по каждому из них движется или пытается двигаться прямолинейно. Каждая попытка имеет свою ближайшую цель, которая так или иначе связана с предметом борьбы. Она, следовательно, есть в то же время частная тема (или аргумент) диалога, подчиненная общей теме всего наступления¹⁹. Чем больше путей и, соответственно, подчиненных тем (аргументов) испробовал наступающий, тем сложнее его наступление, тем сложнее выглядит его цель; чем больше использо-

ван при этом каждый путь — тем настойчивее наступление, тем больше давление на партнера.

Такова структура наступления в пристройках. Ее можно обнаружить в самых сложных и запутанных случаях, а в ее основе лежат три важнейших фактора, дополняющих и уравнивающих друг друга: *стремление к цели, учет препятствий, экономия сил*. Если все эти факторы влияют на характер наступления в полной и равной мере, то перед нами разумное, расчетливое, «правильное» наступление. Но увлеченность целью может мешать разумной оценке препятствий, и это повлечет за собой объективно нерациональное расходование сил. Возникает наступление «слепое», «напролом». В свою очередь учет препятствий и экономия сил сдерживают стремление к цели, а иногда даже приводят к отказу от цели.

Чем больше наступающий входит в соображения своего противника, предоставляет ему инициативу, учитывает его интересы и вообще применяется к обстоятельствам и чем строже он экономит силы, тем сложнее его наступление и тем менее оно похоже на штурм. Если же человек больше занимается тем, что нужно партнеру, чем тем, что нужно ему самому, то он, может быть, готовится к наступлению, но сам не наступает. Или его наступление — прощупывание, разведка, более или менее настойчивая. Человек, постоянно озирающийся кругом и, экономя силы, размышляющий о правильности каждого своего шага, двигаться вперед не способен или, вернее, не хочет.

Экономия сил, хотя бы минимальная, — необходимое условие всякого наступления. Полная отдача всех сил в едином воздействии (порыве) исключает возможность развития наступления. Но, во-первых, человеку обычно только кажется, что он употребил все силы без остатка, в то время как в действительности они еще не исчерпаны; во-вторых, если ему и действительно не хватает сил для еще более энергичного воздействия, то у него всегда остается возможность *искать* силы и способы воздействия. Именно в поисках сил люди способны лезть в драку, плакать, падать на колени, биться головой о стену и т.д. — совершать объективно бесполезные и бессмысленные движения. От своей цели человек отказаться не может, а все разумные способы, как ему кажется, им уже испробованы безрезультатно. Бессилие проявляется не в бездействии, а в безрезультатных *поисках* сил. Люди слабые (дети, например), нервнобольные, капризные, избалованные чаще других занимаются такими поисками, потому что силы свои они не умеют использовать рационально, а значительность целей преувеличивают.

Воздействия

...Когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда через это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, это уже своего рода драма.

В. Белинский

Наступление в большинстве случаев реализуется в словесных воздействиях. «Где ты был? Что ты там делал? Зачем ты туда ходил? Чего ты добиваешься?»

«Я хотел бы поставить эту пьесу. Она мне нравится. Я знаю, как ее следует ставить. В нашей труппе она хорошо разойдется».

Два обращения, в каждом по четыре фразы. Каждое может быть наступлением — и прямолинейным и сложным. В первом случае после каждой произне-

сенной фразы наступающий видит только факт неповиновения, и каждой последующей он усиливает то, что было выражено в предыдущей; во втором — он пытается разгадать также и причины сопротивления, созревающее возражение, и стремится устранить каждую, по мере того как представления о ней у него возникают. Причины он может видеть разные и к устранению каждой будет подходить по-новому. Тогда каждой следующей фразой он указывает на то, что не было высказано в предыдущей. Такой подход требует пауз, перестроек, подбора аргументов.

Приведенные примеры крайне примитивны. Но ту же в принципе структуру словесных воздействий можно заметить в любом наступлении.

По свидетельству Б. М. Сушкевича, К. С. Станиславский говорил: «...Актер работает фразами; их нужно держать как бы за спиной. Вот вам одна. Мало? Так вот другая, третья, четвертая» (132, стр.122).

Наступающему нужно выразить то, чего он от партнера добивается, но, во-первых, слова наступающего только приблизительно выражают его мысли и желания; во-вторых, понимание их зависит также и от партнера: он может быть недостаточно внимательным, может по разным причинам сознательно уклоняться от искомого понимания, или не придавать услышанному должного значения, или не обладать нужными знаниями. Поэтому для усиления воздействия, настаивая на своем и, в сущности, повторяясь, во всех случаях целесообразно формулировать свою мысль (представление, образ, требование) каждый раз по-новому — иными словами и выражениями. В любой пьесе это предусмотрено текстом; в жизни происходит почти всегда произвольно.

Повышением голоса наступающий удерживает инициативу в своих руках и не позволяет партнеру отвлекаться от предмета; это — способ «приобрести над ним поверхность», по выражению Белинского. Он характерен для наступлений прямолинейных. Повышение голоса призывает партнера с большим вниманием слушать наступающего. Недостаточное внимание партнера досадно, это раздражает, а «при возбуждении мы произвольно повышаем голос», — утверждает исследователь вокальной речи В. П. Морозов (99, стр.73)²⁰.

Усилению воздействия служит «*укрупнение речи*». Партнер мог не оценить в должной мере слова наступающего, потому что не вник в их смысл — не разглядел картину, нарисованную ими. Значит, эту картину нужно показать еще раз, либо только в большем размере (в прямолинейном наступлении), либо, кроме того, в усовершенствованном виде — обогащенную новыми чертами или для ясности упрощенную (в сложном наступлении). Важно, чтобы партнер вынужден был увидеть всю картину в целом или, плюс к тому, разглядеть ее и в подробностях.

Укрупнение речи есть увеличение значительности выражаемого словами содержания. Любую фразу можно произнести как малозначительную — скороговоркой, но можно и «развернуть» — произнести «вразрядку», медленнее, удлиняя гласные и сохраняя при этом логическую стройность фразы, то есть ее композиционное единство. Любопытно, что на это указывал Вл.Яхонтов: «Мы не боялись протяжно произносить слова. Мы догадались, что от этого они становятся крупнее и, как с большой силой пущенная стрела, падают дальше... Нужно стремиться к такой речи, чтобы слова стали объемными и вокальными» (168, стр.356).

В каждой фразе, как бы ни была она длинна или коротка, есть слова более значительные и менее значительные. В целенаправленном произнесении более значительные — крупнее («объемнее» и «вокальнее»). При укрупнении фразы соотношение (в частности, разность или контрастность) значительностей подчеркивается, поэтому в развитии наступления разные слова фразы укрупняются не в одинаковой степени. Укрупняется всегда и обязательно главное, ударное слово, оно звучит как напечатанное курсивом. Для того чтобы произнести крупно даже

одно многосложное слово, его нужно произнести по складам (как говорят людям глухим, плохо знающим язык, очень глупым и т.п.), но с обязательным подчеркиванием ударного слога. Слово с неверным ударением трудно понять; во фразе, произнесенной без укрупнения главного ударного слова, пропадает целеустремленность.

За укрупнением речи следует *уярчение лепки фразы*. Чем короче фраза, тем относительно проще композиция картины, рисуемой ею при помощи голосовых средств. Во фразе из трех-четырех слов лепка сводится к укрупнению одного ударного слова, а укрупнять его можно до размеров плаката. По мере удлинения фразы средства этого становятся недостаточными. Длинная фраза воспроизводит сложную картину; в композицию ее могут входить в самых разнообразных сочетаниях противопоставления, перечисления, сопоставления, пояснения и добавления. Активность такой фразы — ясность ее назначения в наступлении — обнаруживается в рельефности лепки, в отчетливом разнообразии фрагментов и деталей и в их прочной взаимосвязи — в подчинении их всех тому главному, что каждая деталь оттеняет, уточняет, поясняет и живописует. Рельефность лепки — и в красочности, и в цельности, и в завершенности фразы. Если фраза не вылеплена, она распадается на несколько фраз или даже на разрозненные обозначения фактов, мыслей, состояний и лишается целеустремленности. Так в театральной практике нередко случается. Вл. И. Немировичу-Данченко приходилось указывать на это на репетициях «Трех сестер» даже мастерам МХАТ. Рельефность лепки не только дополняет укрупнение, но на практике иногда даже и противостоит ему: произнести фразу рельефно и крупно труднее, чем рельефно, но мелко, или крупно, но не рельефно.

В жизни люди иногда коверкают слова, с трудом подбирают выражения и плохо формулируют свою мысль. Но, наступая, любой человек непроизвольно усиливает воздействие на партнера. В частности, каждый умеет произносить фразу целиком и, если нужно, рельефно и крупно. На репетициях этого часто приходится от актеров добиваться. Ведь текст — слова и фразы роли — дан автором. Лепить заданную длинную фразу ярко и крупно, как свою собственную, актеру нужно *уметь*.

Повышение голоса, укрупнение речи и уярчение лепки фразы как средства наступления не только дополняют, но в известной мере и заменяют друг друга. А возможности каждого из этих средств в отдельности, в сущности, весьма ограничены. Наиболее типичным и распространенным является повышение голоса, а оно ведет обычно к усилению звука и применяется в прямолинейном наступлении. Но и в самом сложном наступающий, начиная новую фразу, непроизвольно повышает голос, пока держится одной темы.

Рельефно вылепленная, крупно и звучно произнесенная фраза может быть адресована сознанию партнера — без специальной ориентировки на те или другие его психические способности. Но если партнер сопротивляется, то это может значить, что какие-то из этих способностей оказались не затронутыми. Так, скажем, наступающий может видеть причину сопротивления в недостатке воображения, или в недостатке воли, в мышлении, в памяти, или в общем самочувствии партнера. Увидев ту или другую из этих причин, он преимущественно ее и пытается устранить каждым последующим воздействием словами. Таким путем воздействие как бы концентрируется на одном участке сознания партнера. Отражается это на *способах словесного воздействия*, а именно: наступающий переходит от более сложных способов к более простым, таким, как: удивлять и предупреждать, приказывать и просить, объяснять и отделяться, узнавать и утверждать, ободрять и упрекать — они адресуются преимущественно к определенным сторонам сознания партнера, не касаясь остальных или только слегка затрагивая их.

Чем ближе наступление к прямолинейному, тем проще и способы словесного воздействия и тем уже их выбор. В штурме наступающий обычно давит на какую-то одну сторону сознания партнера и ограничивается либо просьбами, доходящими до мольбы, либо приказами и вопросами. В сдержанном, сложном наступлении чаще варьируются сложные способы словесного воздействия, в которых присутствует та или иная комбинация простых и которые меньше претендуют на концентрацию удара. Они метят, так сказать, не в одну точку, а на некоторую площадку вокруг этой точки. Смена способа словесного воздействия — одно из средств усиливать давление на партнера. Иногда его одного бывает достаточно, но чаще оно применяется в дополнение к перечисленным выше*.

[* Подробнее о лепке фразы и способах словесного воздействия см.: *Ершов П.М.* Технология актерского искусства — в 1-ом изд. гл. 4 и 5, во 2-ом — гл. 5 и 6. — *Прим. ред.*

Итак, не считая тех, которые заключены в тексте пьесы и даны автором, мы можем перечислить средства, дополняющие текст и превращающие произнесение его в наступление. Их сознательное использование на сцене затруднено тем, что в жизни они обычно не осознаются наступающим, поскольку его внимание поглощено целью наступления, возникшей в достаточно значительной оценке:

1. Мускульная мобилизованность — обязательное условие начала всякого наступления.

2. Достройки и перестройки в процессе наступления с возрастанием полноты каждой последующей пристройки в сравнении с предыдущей — приспособливание своего тела для усиления последующих воздействий.

3. Повышение и усиление голоса в начале каждой последующей фразы по сравнению с предыдущей — чтобы удержать инициативу в своих руках.

4. Укрупнение рисуемой звучащей речью картины (пока рисуется одна и та же картина или разные стороны, части одной картины), чтобы настаивать на ее значительности для партнера.

5. Уярчение лепки каждой последующей фразы. Для этого, в частности: все более четкая завершенность фразы, все более рельефное выделение ударных слов. Для выделения контрастирующих фрагментов картины, рисуемой фразой, — все большее использование наступающим диапазона своего голоса («верхов» и «низов»), чтобы сделать ясным для партнера смысл высказывания.

6. Смена способов словесного воздействия: переход от сложного к простому и от одного простого к другому сложному или простому — разные подходы к сознанию партнера.

Все эти средства наступления суть различные признаки того, что оно действительно происходит. Мы еще вернемся к тому, когда и как они применяются в жизни и могут быть использованы на сцене, а пока речь идет лишь о том, из чего конкретно, практически состоит наступление.

Отступление обнаруживается в признаках прямо противоположных, поэтому перечислять их нет нужды.

Если в данном наступлении налицо все его признаки, — это наступление максимально целеустремленное, настойчивое и упорное. Оно должно быть и достаточно длительным. Короткое может быть стремительным, с использованием немногих средств.

Начинается наступление обычно (бывает, конечно, и по-другому) с неполной пристройки, с использования среднего регистра голоса, речью некрупной или даже мелкой, с лепки фразы малорельефной и способом воздействия, лишенным полной определенности. В этом сказывается принцип экономии сил. По мере сопротивления партнера наступающему (поскольку он не может или не хочет отказаться от своей цели) приходится употреблять дополнительные усилия. И они

выливаются в применение тех или других средств из числа перечисленных в зависимости от того, как наступающий представляет себе препятствия, возникающие на его пути к цели.

Выбор средств и порядок их использования в каждом конкретном наступлении обусловлены многими обстоятельствами: характером предмета борьбы, степенью заинтересованности в нем, представлениями о партнере и о себе самом, условиями времени, места, ближайшего окружения. Но каждый человек пользуется предпочтительно теми, а не другими средствами в той или иной последовательности. Именно тут дают себя знать «измерения» борьбы, рассмотрению которых посвящены последующие главы.

Развитие и темпо-ритм

Позитивная цель движет наступающего вперед, препятствия задерживают его. В этом противоречии наступление развивается. «Любое действие, — писал Ч. Дарвин, — даже самое незначительное, требует, если оно сопряжено с трудностью, принятия хотя бы какого-нибудь предварительного решения» (52, стр.836). Дж.Лоусон называет «законом» то, что «развитие действия должно возникать из решений действующих лиц» (82, стр.371). Чем больше препятствий, чем значительнее они для наступающего, — тем сложнее наступление и тем больше места занимают в нем принятия решений. Темп выполнения ряда действий определяется представлениями о цели: в зависимости от наличных или мыслимых условий она требует той или иной скорости движений.

Стремление к цели, сталкиваясь с обстоятельствами, требующими решений и, следовательно, противостоящими ускорению темпа, определяет *ритм* наступления.

«Предельная частота ритма, которую способен воспроизводить человек, зависит от функциональной подвижности нервных процессов возбуждения и торможения, сменяющих друг друга» (П.В.Симонов. — 128, стр.88). «Ритм рождается от преодоления трудностей: физических, психологических и всевозможных других», — записал слова Станиславского Н.Горчаков (47, стр.87). Развитие каждого конкретного наступления поэтому своеобразно: его темп в каждом случае определяет своеобразная цель и тормозят своеобразные условия, да еще в пристрастных субъективных представлениях.

По выражению В. Э. Мейерхольда, «ритм — это то, что преодолевает метр, то, что конфликтно по отношению к метру. Ритм — это умение соскочить с метра и вскочить обратно» (39, стр.206).

Ритм выступает в единстве с темпом («метром»), хотя темп не заменяет ритма — они выражают разное. Пока нет препятствий, но растет или снижается увлеченность целью — ускоряется или замедляется только *темп*. По мере того как возникают или отпадают препятствия, требующие немедленных решений, при той же увлеченности целью — обостряется или притупляется *ритм*²¹.

Темп как таковой — скорость — часто приводит к небрежности в выполнении отдельных звеньев действия. С обострением ритма такие небрежности все менее возможны. Ритм наполняет и переполняет время наступающего заботами и действиями, все более субъективно важными — все их надо успеть выполнить, и именно так, чтобы не было нужды к ним возвращаться. Действия эти — преодоления преград на пути к цели. Осуществляются они не иначе как движением, то есть в ускоренном темпе. Из родства темпа ритму возникло выражение «темпо-ритм».

К. С. Станиславский писал о темпо-ритме: «Чем он сильнее, тем выдержаннее, законченнее, внешне спокойнее само действие и произношение слов, тем

идеальнее дикция и подача мыслей» (134, стр.289). Обострение темпо-ритма наступления осложняет положение партнера, и он либо усваивает темпо-ритм противника, либо навязывает ему свой. Так возникает ритм всего столкновения в целом. В нем отражается значительность предмета борьбы для каждого и представления каждого о возникающих препятствиях и о партнере. Поэтому без изменений ритма борьба вообще невозможна, и все, что касается любого наступления, связано с его ритмом.

На сцене ритм неотделим от искренности — веры актера в подлинность предлагаемых обстоятельств. А искренность увлекает, обнаруживаясь в эмоциональности. Так ритм смыкается с темпераментом через промежуточное звено увлеченности целью. Минуя это звено, обострение ритма иногда подменяют на сцене выражением чувств, взрывами темперамента. Но показная эмоциональность ведет к штампам. Поэтому даже произвольно проявляющуюся эмоциональность следует отличать от острого, стремительного ритма в целенаправленном поведении.

Уяснить корни этого отличия помогает «информационная теория эмоций», предложенная П. В. Симоновым. Согласно этой теории эмоция невозможна без потребности, но потребность дает эмоцию только в тех случаях, когда извне неожиданно поступает информация, либо облегчающая (положительная эмоция), либо затрудняющая (отрицательная эмоция) ее удовлетворение. Практически положительные и отрицательные эмоции бесконечно разнообразны, поскольку вызываются они различными потребностями, различными предварительными представлениями о путях их удовлетворения и различной, неожиданно поступающей извне информацией, облегчающей или затрудняющей их удовлетворение.

Применительно к театральному искусству все это выглядит, в сущности, довольно просто: единственный путь к живой, подлинной эмоциональности (к темпераменту), — это действительное участие в борьбе — такая увлеченность целью, при которой для борющегося неизбежно возникают неожиданности в поведении партнера; человек, увлеченный целью, всегда строит прогнозы и потому воспринимает как неожиданность все, что с ними не совпадает. Это расхождение между ожидаемым и наличным, при увлеченности целью, только и может вызвать эмоциональную реакцию — ту и такую, какая в каждом случае может возникнуть. Значит, начинается все с увлеченности целью.

К сожалению, драгоценное актерское качество — способность искренне верить в вымысел — иногда беспощадно эксплуатируется как раз на почве эмоциональности. Актер поверил в ту или иную (чаще всего драматическую) ситуацию; возникла эмоция; он «купается» в ней, не задумываясь о ее происхождении, получает творческое удовольствие и забывает о целях и интересах играемого персонажа. Подлинная эмоция неизбежно угасает, но актер пытается поддерживать ее искусственно и прибегает к знакомым приемам ее изображения — к штампам.

Иногда увлеченность целью диктует отношение к окружающей обстановке и к партнеру, иногда представления о партнере определяют предмет борьбы — цель наступающего. Одно практически всегда связано с другим в сложных переплетениях. Чтобы разобраться в них, нужно некоторое упрощение. Поэтому остановимся отдельно на том, как влияет на ход и темпо-ритм наступления близость или отдаленность предмета борьбы в представлениях наступающего²².

Наступление «за настоящее» (за поступок партнера)

Наступающий добивается того, что мыслится ему более или менее быстро достижимым. От острой физической боли нужно освободиться немедленно. Немедленно нужно ловить, хватать и т.п. Это цели, в достижении которых всякое

промедление нетерпимо или бессмысленно. Но существуют и такие, которые столь же нелепо предполагать немедленно осуществимыми; нельзя мгновенно построить дом, овладеть незнакомым языком и т.п.

Хотя от содержания цели зависит то, в сколь далеком будущем может представиться ее достижение, тем не менее одна и та же цель для одного человека — нечто сложное и отдаленное, для другого — близкое и простое. Один для устранения соперника строит хитроумные планы, другой прибегает к убийству; один многолетним трудом создает, другой — одним ловким движением присваивает; один предпочитает длинные, надежные пути, другой — краткие, рискованные. Склонность, упрощая цели, приближать их или, наоборот, усложняя, отдалять — в значительной мере характеризует человека. При этом между ближайшими и самыми отдаленными целями возникает, разумеется, множество промежуточных ступеней. Ведь если человек наступает, то это значит, что и самую отдаленную цель он хотел бы сколь возможно приблизить. Но и тогда, когда цель достигнута, возникает новая, более или менее отдаленная, и ее опять нужно приближать.

Если наступающий имеет в виду, что должное осуществимо сейчас, немедленно, то он наступает, в сущности, за *настоящее* непосредственно. В таких случаях цель — практический *поступок партнера*, а не его мысли, или чувства, или отношения, даже если наступающий обращается к сознанию партнера, а конкретно к тем или иным его психическим способностям, как чаще всего и бывает. Такие наступления бывают использованием инициативы для навязывания ее партнеру в самых узких границах.

Наступающим уже сделан категорический вывод, непосредственно связанный с партнером. Это либо нечто действительно немедленно осуществимое, либо, по представлению наступающего, простое, совершенно конкретное.

Так, можно добиваться от человека, чтобы тот *не курил*. Но врач, родственники, друзья могут при этом иметь в виду преимущественно будущее и относительно сложное — здоровье курящего; они убеждают его бросить курение навсегда. Работник пожарной охраны тоже требует от человека, чтобы тот *не курил*, но он имеет в виду другое — немедленное изменение поведения, и только.

Также можно добиваться от человека, чтобы тот пошел куда-то, сделал что-то, ответил на вопрос и т.п., имея в виду и немедленный практический поступок и нечто более сложное — чтобы он что-то определенное усвоил, понял, о чем-то подумал, и тогда, мол, он сам будет поступать так, как должно. Во втором случае цель мыслится на некоторой дистанции.

Но и самая большая дистанция может быть разделена на цепь коротких, каждая из которых имеет простую ближайшую цель. Добиваясь поочередно каждой из них, наступающий может методически строго идти к цели самой отдаленной. Такое превращение «будущего» в ряд целей, относящихся к «настоящему», характерно для деятельности сугубо деловой, практической. Подобные наступления возникают в повседневных служебных делах и по специальным вопросам. Они выглядят как наступления, имеющие целью только немедленно осуществимое.

Хорошо вооруженные для жизненной борьбы, опытные, волевые, уверенные в себе и хладнокровные люди способны к деловым, конкретным и простым решениям даже в ситуациях сложных, неожиданных и затрагивающих их существенные интересы. Люди беспомощные склонны преувеличивать всякое препятствие и осложнять свои цели даже в ситуациях относительно простых.

Бывает, что человек добивается немедленного поступка в таких условиях, при которых уже одно это со всей ясностью обнаруживает его цинизм, жестокость или глупость. Если, скажем, в любовном объяснении герой добивается от партнера определенных и конкретных действий до того, как достигнуто достаточное вза-

имопонимание, то это значит, что либо он не видит, что оно еще не достигнуто, либо оно ему вовсе не нужно. Такого рода «любовное объяснение» может быть сценой комической, сатирической, а может быть и драматической (если, например, игнорирование сложности ситуации объясняется в данных обстоятельствах жестокостью или цинизмом).

«Настоящее» всегда ведет к «будущему», но иногда и за «будущим» скрывается «настоящее». Кочкарев, вероятно, мало думает о будущем, и ему свойственно откровенно наступать «за настоящее». Чичиков, наоборот, плетет тончайшие кружева, прикидываясь и философом и бескорыстным благодетелем. Поэтому наступает он как будто бы «за будущее», даже когда добивается от партнера простейшего поступка в настоящем времени. Этим он скрывает свою отдаленную подлинную цель.

Решение вопроса о том, на какой дистанции рисуется наступающему его цель и сколь она конкретна в каждом данном случае, зависит на сцене от толкования борьбы и характеров людей, в ней участвующих²³. Поэтому одну и ту же сцену можно строить и так и иначе, а примеры из драматургии могут служить не обоснованием или доказательством, а лишь иллюстрацией таких возможностей.

Но относится ли цель наступающего к «настоящему» или к «будущему» — зависит не только от него, но в значительной мере и от партнера. Если в наступлении исчерпаны доводы в пользу немедленного поступка партнера, а он продолжает сопротивляться, то цель наступающего часто отодвигается; если партнер уступает и наступление «за будущее» идет успешно — цель приближается. Чем ближе цель, тем проще наступление, тем больше похоже оно на прямолинейное.

По сути дела, всякое наступление есть наступление «за настоящее» ради «будущего», и всякая отдаленная идеальная цель конкретизируется в ближайшей предметной. (Поэтому «сложное» наступление состоит из «простых».) Но во множестве случаев наступающему бывает ясно (или кажется ясным), что прямым ходом добиться нужного поступка от партнера невозможно; тогда, занятый своей целью, он идет к ней окольными и сложными путями — издали.

Наступление «за будущее» (за сдвиги в сознании партнера)

Если в наступлении имеется в виду немедленный поступок партнера, то от его сознания нужна только *простая команда* своему телу. Если же цель относится к будущему (пусть даже близкому), то к сознанию партнера предъявляется требование: проделать некоторую *работу*. Чем сложнее цель, тем большая работа подразумевается. Практически ее наступающий и добивается. Безропотное физическое повиновение ему не нужно; он нуждается в определенных сдвигах в сознании партнера и добивается проявлений именно этих сдвигов.

Чаще всего речь идет об определенном сознательном решении партнера.

Партнер не знает чего-то, не представляет себе, не предусматривает, не понимает, неверно оценивает что-то, не видит своих собственных интересов, не учитывает последствий своего сопротивления и т.д. Все это сводится в итоге к его недостаточной осведомленности. Она — тот дефект в сознании партнера, который нужно ликвидировать как причину его сопротивления.

О том, что знает и чего не знает или не понимает партнер, можно строить лишь более или менее обоснованные предположения; сферу необходимой осведомленности партнера можно представлять себе сколь угодно широкой; наступающий может ошибаться, предполагая, что в неосведомленности партнера — причина его неповиновения, сопротивления или противодействия. В результате всех этих трудностей наступление за сдвиги в сознании партнера («за будущее») может быть длительным, настойчивым и сложным.

При обработке сознания партнера, для чего бы она ни проводилась, бывает нужно выяснить: усвоил ли партнер то, что сообщено ему? то ли именно сообщено ему, что нужно? верно ли сам наступающий понял партнера? отдает ли себе партнер полный отчет, утверждая то, что он говорит? и т.д. (к обмену информацией в борьбе мы еще вернемся).

По мере увеличения дистанции до цели, наступление «за будущее» все больше выглядит настойчивостью в теоретическом споре. В нем ищется определенное *решение вопроса*.

Характер теоретического спора присущ наступлению «за будущее» больше или меньше, в зависимости от того, какой степени взаимопонимания добивается наступающий. В таком споре ему необходимо время от времени предоставлять инициативу партнеру, чтобы видеть плоды своих усилий, но пока и поскольку он наступает, перестраивая сознание партнера, он сам работает — *пользуется инициативой*; а когда он переходит к «настоящему», он принуждает работать партнера — навязывает ему инициативу для определенного ее использования, полагая, что сознание его достаточно подготовлено. Чем больше в искомом решении предусматриваются конкретные, простые и немедленные действия, тем меньше в наступлении теории и тем больше навязывания инициативы.

Так, ученый или художественный совет, редакционная коллегия или иное подобного рода собрание могут обсуждать, например, рукопись, не касаясь какое-то время практических выводов — это борьба теоретическая, и ее предмет — в отдаленном будущем. Каждый наступающий клонит к тому, чтобы восполнить недостаточную осведомленность своих партнеров. Он убеждает, обосновывает, разъясняет — сам пользуется инициативой и предоставляет ее другим. Но по мере того как собрание переходит от вопросов о достоинствах и недостатках рукописи к вопросам практическим (печатать или нет, рекомендовать или нет и т. п.), борьба если и продолжается, то все меньше походит, на борьбу «за будущее» и с определенного момента может стать борьбой «за настоящее».

Сваха Фекла Ивановна в «Женитьбе» Гоголя, предлагая Агафье Тихоновне женихов на выбор, может быть, рассчитывает на то, что Агафья Тихоновна тут же воспользуется предложением и приступит к делу? Тогда наступление ее будет прямолинейным — «за настоящее», и она будет навязывать инициативу. Но свахе едва ли выгодно упрощать вопрос о выборе жениха. Чем проще дело, тем меньше гонорар. Вероятнее, что она начинает с «теории» вопроса. С включением в борьбу Арины Пантелеймоновны речь идет уже о достоинствах и недостатках дворян и купцов вообще, и возникает спор, казалось бы, чисто «теоретический». Но как раз тут свахе, может быть, выгоднее упрощать предмет спора и добиваться не столько «теоретического» решения вопроса, сколько изменения поведения тетки в настоящий момент, хотя обнаруживать эту свою цель ей опять-таки едва ли целесообразно. Так в наступлении свахи может чередоваться наступление «за будущее» на Агафью со сдержанным наступлением «за настоящее» на тетку. Ведь бороться ей приходится на два фронта. Впрочем, может быть, от тетки она только обороняется?..

В пьесе Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Баклушин неожиданно встречает Настю на окраине города, и между ними происходит диалог, в котором инициатива может принадлежать Баклушину. Цель может рисоваться ему и как самое ближайшее «настоящее» и как относительно отдаленное «будущее». Во втором варианте и сам процесс борьбы, и предмет ее, и взаимоотношения между действующими лицами, и сами их характеры будут сложнее. Но в первом — наступление Баклушина будет стремительнее, и сам он будет проще, откровеннее. Оно будет тем более наступлением «за будущее», чем больше Баклушин озабочен взаимоотношениями с Настей и чем меньше — немедленными практи-

ческими выводами из случайной встречи. Но ведь его фамилия — Баклушин... Может быть, инициативой должна распоряжаться и пользоваться Настя, а не он? Тогда тот и другой варианты будут относиться к ней, а не к нему.

Тот же самый текст в каждом из этих четырех вариантов будет произноситься по-разному, а различные наступления выразят то или другое содержание борьбы. Это — вопрос о толковании сцены. Он восходит к толкованию пьесы в целом, ее темы и образов, как об этом было сказано выше.

Когда нужно усложнить предмет борьбы и выразить его идеальную сторону, — этому помогает отдаление цели. Когда борьбу нужно обострить и обнажить, — этому помогает приближение и конкретность предмета борьбы.

Чтобы вести сложное «теоретическое» наступление «за будущее», нужно уметь убеждать, то есть обладать убедительными аргументами и уметь воздействовать ими на разум, на разные стороны сознания партнера, применяя все средства наступления — каждый в надлежащий момент, смело и своеобразно.

В спектаклях, воплощающих борьбу идей, мировоззрений, взглядов и убеждений (а могут ли быть спектакли драматического театра без такой борьбы?), наступления «за будущее» неизбежно занимают значительное место. Длинные речи героев (монологи) и продолжительные диалоги чаще всего предполагают сложный предмет борьбы и наступление «за будущее». Не вступив в противоречие с содержанием пьесы, их едва ли можно превратить в борьбу «за настоящее». Таковы, например, в «Антигоне» Софокла сцены Креонта и Гемона, Тиресия и Креонта, где речь идет о морально-этических обоснованиях поступка Антигоны и поведения царя. Таковы речи Алексея Турбина во 2-й и 4-й картинах «Дней Турбиных», содержащие оценку сложной и грозной для него политической обстановки. Если в подобных эпизодах не ясно, кто ведет наступление, или не ясно, что борьба ведется за предмет сложный и, следовательно, отдаленный, они легко превращаются в словоговорение; возникает возможная только в театре ситуация, когда люди говорят слова, не имея в виду определенной цели, — лишь потому, что слова эти им заданы...

Это бывает следствием недостаточного использования средств наступления, рассмотренных выше. Они находят себе наибольшее применение в реальной жизни именно в упорных и настойчивых наступлениях за отдаленную цель. Но если такие наступления в спектаклях не ведут к наступлениям «за настоящее» и не чередуются с ними, то перед нами нечто подобное теоретической дискуссии, а не драматический театр.

Наступление «за прошедшее»

Встречаются случаи, на первый взгляд парадоксальные, когда предметом борьбы является не цель, стоящая впереди, а нечто только что происшедшее. Оно требует немедленного крутого и психологически трудного поворота в деятельности. Не будучи в силах примириться со случившимся, пытаюсь, так сказать, ликвидировать его, люди обрушиваются иногда даже на случайного партнера и добиваются от него осознания значительности того, что тот (якобы или действительно) не осознает в должной мере.

В наиболее ярких случаях — это своего рода «оценка факта», произвольная разросшаяся до уровня наступления. Наступающий призывает в свидетели партнера и требует от него признания неправомочности, неестественности, невозможности того, что в действительности уже имеет место. Цель такого наступления лишь в самых общих чертах осознается наступающим. При полном осознании неизбежно раскроется ее бессмысленность, нелепость, и наступление прекратится.

Поясним примером. У вас назначено на определенный час в определенном месте деловое свидание чрезвычайной важности; если ваш партнер не явится, то что-то существенное будет безвозвратно потеряно. Партнер опоздал — и все действительно погибло. Обрушиваться на него логически совершенно бесполезно. Опоздание уже произошло, и вернуть потерянное невозможно ни бранью, ни увещеваниями, ни констатацией безответственности партнера... И все же редкий человек в подобных обстоятельствах удержится от наступления на того, кто представляется ему виновником происшедшей катастрофы, или даже на случайно подвернувшегося — человека. Причем партнер может быть, в сущности, только поводом; наступающий занят самой катастрофой-прошлым. Оно так приковывает к себе внимание, что не позволяет заняться немедленно даже насущно необходимым.

Такое наступление чаще всего бывает прямолинейным — штурмом, навязыванием инициативы партнеру: требованием *немедленного* отчета о *чрезвычайной* важности факта. Но чрезвычайная значительность как раз исключает возможность немедленного ответа. Поэтому любой ответ признается недостаточным. Воздействия усиливаются — и наступление развивается. Наступающий демонстрирует безвыходность и сам же требует выхода. Он как бы мстит факту за его существование, утверждая его неправомочность.

Кто-то что-то испортил (разбил, сломал); кто-то что-то сказал, или не сказал, или не так сказал, как следовало; кто-то что-то не сделал, или сделал, — все это может, если представляется чрезвычайно важным, служить основанием» для наступления «за прошедшее» или «за прошлое».

Разумеется, наступление по таким поводам может быть рациональной заботой о будущем — как предостережение урок. Так, скажем, детям указывают на их проступки из воспитательных соображений. Тогда цель наступающего — дисциплинированность партнера, его аккуратность в будущем и т.п.

Внимательный наблюдатель безошибочно отличит хорошего педагога-воспитателя от плохого, потому что хорошему не свойственно обрушиваться «за прошлое»; мы отличаем людей выдержанных, разумных от людей несдержанных, поддающихся минутным порывам и плохо владеющих собой, потому что именно они склонны к таким наступлениям.

Обнаженно-противоречивая природа наступлений «за прошлое» делает невозможным их протекание в спокойном ритме. А по тому, в каких обстоятельствах человек теряет самоконтроль и здравый смысл, мы узнаем значительность для него этих обстоятельств, а вслед за тем — его подлинные (может быть, скрываемые им) интересы, его темперамент, привычки — вплоть до состояния его нервной системы в данный момент.

Вероятно, в отношении каждого человека можно представить себе событие, которое выведет его из равновесия. Поэтому при особом стечении обстоятельств наступление «за прошлое» естественно для любого человека; но для одного достаточным основанием служит ошибка кассирши в магазине или одно бестактное слово собеседника, другой не наступает «за прошлое» даже перед лицом очевидной катастрофы.

Устинья Наумовна в комедии Островского «Свои люди — сочтемся» обрушивается на Подхалюзина, предложившего ей сто рублей вместо обещанных тысячи пятисот; Чугунов в «Волках и овцах» — на Горецкого за то, что тот оказался у входа в имение Купавиной, хотя должен был сидеть дома; Кречинский — на Щенева из-за обнаруженного последним намерения занести его имя в книгу несостоятельных карточных должников; Хельмер — на Нору из-за написанного ею письма. Перечисленные сцены можно толковать и строить как наступления «за прошлое» (хотя можно, конечно, и по-другому). Такое толкование отразится и на об-

щем характере борьбы в спектакле и на образах действующих лиц. Но после наступления «за прошлое» каждый из перечисленных персонажей переходит, вероятно, к «настоящему» или «будущему»: Чугунов пытается купить покорность Горецкого; Кречинский убеждает Щербнева подождать с долгом; Хельмер переходит к распоряжениям о дальнейшем порядке в доме и о поведении Норы. Устинья Наумовна, может быть, дольше других занимается «прошлым», но, уходя с брашно и угрозами, и она, похоже, переходит к мыслям о будущем. Комизм ситуации и образа свахи в данном случае заключается в нелепости ее притязаний, а ее претензии обнаруживаются в оценке гонорара...

Еще ярче в этом смысле поведение Жеронта в комедии Мольера «Плутни Скапена». В сцене, где Скапен, стремясь выманить у него деньги, рассказывает вымышленную историю о пленении Леандра турками, Жеронт многократно повторяет свой знаменитый вопрос: «Кой черт послал его на эту галеру?» Если Жеронт действительно потрясен событием, вынуждающим к чрезвычайному расходу, то он всю длинную сцену только этим прошлым и занят, вопреки здравому смыслу. В этой сцене можно воспользоваться тем, что длительная борьба из-за безвозвратного, тем более если оно — вымысел, неизменно производит комическое впечатление. Впрочем, может быть, Жеронт только прикидывается потрясенным простаком, чтобы уклониться от расхода на выкуп сына?..

Любую из приведенных сцен можно, конечно, видеть и в иной сценической реализации. Драматург всегда предоставляет в этом отношении значительную свободу театру. Но в каждой из приведенных сцен предложены обстоятельства, при которых, можно сказать, напрашивается борьба «за прошлое». Если же она действительно происходит, то в этом обнаруживается значительность происшедшего для наступающего; а то, что для действующих лиц более и что менее значительно, подводит и к жанровой определенности в актерском исполнении сцены, да и спектакля в целом²⁴.

Крутой и неожиданный поворот событий в благоприятную сторону также побуждает иногда наступать «за прошлое». Таковы радостные встречи, случаи избавления от угрожающих опасностей, освобождения от тяжелых обязательств. В таких случаях человек опять-таки «обрушивается» на партнера. Но тут — с излишними радостями, восторгом, счастьем. Излияния эти чаще всего не встречают сопротивления, а потому длятся обычно считанные мгновения и ограничиваются проявлениями значительной положительной оценки. Такое наступление опять же логически нерационально, хотя при надлежащем стечении обстоятельств более или менее обязательно для каждого живого человека. Осуществляется оно нередко одними междометиями или словами, в которых важен не их смысл, а то, как они произносятся. На сцене они чаще всего — область актерской импровизации. Объективная цель таких наступлений — призвать партнера к надлежащей оценке неожиданного радостного факта.

Полное отсутствие в спектакле эпизодов борьбы «за прошлое» приведет к обесцениванию событий пьесы для действующих лиц; преувеличенные по длительности эпизоды такой борьбы будут говорить о малой увлеченности их разумными целями «в будущем».

В жизни устойчивые мысли о прошлом свидетельствуют о равнодушии к настоящему и о неверии в будущее²⁵. Такова, например, всякая *мечь*. Как известно, некоторым людям свойственно мстить долго, упорно, не жалея сил (Яго, Медея). Хотя практически мечь выступает в целях, стоящих впереди, и чем мстительней, чем злопамятней человек, тем сложнее его цели «в будущем» и тем точнее он переводит их «в настоящее», все же по сути своей мечь есть борьба «за прошлое». Поэтому, как бы ни была она тщательно продумана и умело выполнена, ее разумность иллюзорна²⁶. Человек, увлеченный стоящей впереди, любой по

содержанию, но трудной и позитивной целью, не бывает мстителен. Немстительны были, например, такие разные исторические личности, как Юлий Цезарь, Наполеон, Талейран. Наполеон при этом бывал весьма несдержан в кратковременных вспышках наступлений «за прошлое». Люди, обладающие властью, превышающей размеры их позитивных целей, наоборот, бывают обычно мстительны. Недаром такими были чуть ли не все жестокие деспоты, например, римские цезари Тиберий, Нерон и многие другие.

Так как борьба «за прошлое» по сути своей неразумна и не может быть деятельностью общественно полезной, всякая мстительность для большинства людей крайне непривлекательна. Это, разумеется, не значит, что так же общественно бесполезно *возмездие* — оно устремлено к будущему, охраняет будущее от опасности повторения прошлого. Именно в этом разумность возмездия противопоставляет безумию мести, которая никогда и никого к добру не приводила. Забота о будущем противопоставляет возмездию и всепрощению и непротиплению — антиподам мстительности.

Обнаженное наступление «за прошлое» произвольно вытекает из *восприятия* и почти сливается с ним. В нем выражаются непосредственность в противоположность расчетливости и эмоциональность в противоположность рассудочности. Но наступление «за прошлое» иногда сознательно употребляется как *прием* маневрирования в борьбе. Тогда это провокационное поведение: более или менее безобидный обман, разыгрывание, показной восторг или показное негодование — «актерская игра» в быту. (Может быть, именно такими должны быть наступления Кречинского и Жеронта в упомянутых сценах?)

Возникшая в сознании под давлением определенных обстоятельств цель наступления всегда занимает какое-то место, между прочим, и во времени. Какое именно? Поставить такой вопрос и прикинуть возможные ответы на него иногда полезно, чтобы установить, как должно пользоваться инициативой действующее лицо в данном эпизоде борьбы для наиболее полного и ясного воплощения содержания спектакля в целом.

4. Оборона

Чтобы определить, наступает или обороняется участвующий в данном диалоге человек, достаточно ответа на простой вопрос: возникнет ли у него желание остановить, задержать партнера, если тот обнаружит явное намерение уйти? Он обороняется, пока и поскольку ему *не нужно и не хочется* задерживать партнера.

Каждое мгновение своей сознательной жизни любой человек что-то делает, чем-то занят. Он борется, обороняясь, только в тех случаях, когда занят или хотел бы заниматься тем, что для него более значительно, чем все, что говорит и делает партнер, который ему поэтому *мешает* и с которым *приходится* бороться. Значит, пока он обороняется, у него не может возникнуть желания задержать партнера. А как только такое желание возникло — он уже не обороняется.

Обороняются в самых разнообразных ситуациях и от самых разных партнеров — не только от посторонних, но и от самых близких людей. Человек прибегает или не прибегает к обороне в зависимости от того, сколь важно для него то, чем он в данной ситуации занят, и то, с чем обращается к нему партнер. Если человек занят пустяками или отдыхает и обороняется от партнера, обращающегося к нему с важным делом, то оборона обнаруживает равнодушие к заботам и делам партнера. Если же человек занят действительно важным делом в интересах самого партнера, а партнер пристаёт с пустяками, то оборона выразит, наоборот, заботу о партнере и равнодушие последнего к своим интересам или непонимание им значительности дела, которому он мешает. Так взрослые иногда обороняются от

любопытных детей; специалисты — от назойливых профанов, молодые люди — от поучений и советов стариков. Обороняющийся отвечает партнеру, но внимание его занято чем-то своим.

Оборона — это ряд действий, адресованных партнеру и объединенных целью: освободиться от его воздействий. В этом, и только в этом, смысле я употребляю слово «оборона».

Обороняющийся находится в противоречивом положении: вынужденный воздействовать на партнера, он делает не то, что хотел бы делать. Чем больше это противоречие, тем определеннее оборона. Чем настойчивее партнер, тем оборона активнее. Отсюда — ритм. Спокойный, медленный — скрывает оборону; острый, возбужденный — обнажает ее. По мере возрастания активности обороны стремительно обостряется ее ритм.

В зависимости от содержания дела, которым занят обороняющийся, от его представлений о себе и о наступающем и от настойчивости последнего оборона выступает в самых разнообразных формах: от односложных любезных ответов и демонстративного ожидания, когда партнер поймет наконец, что мешает, до торопливых, небрежных ответов на вопросы, требующих обстоятельного ответа, и резких выпадов — обороняющийся отмахивается от партнера как от назойливой мухи.

Обороной бывает и *ругань*. Бранью часто обороняются люди, привыкшие к грубости; но к ней прибегает, обороняясь, иногда и человек относительно сдержанный, если наступающий «доведеет» его до этого своей необоснованной настойчивостью. Так Мерчуткина «довела» Хирина в «Юбилее» Чехова.

По действенной своей природе *ворчание* также бывает своеобразной обороной. Партнер совершил наступательный и несправедливый поступок; и хотя в данное время он уже не наступает, ворчащий все еще не может освободиться от впечатления, что давление на него продолжается. От этого существующего в его воображении наступления он и обороняется. Ему *мешают* навязчивые образы, и он обороняется, в сущности, от *прошлого*. Это возможно, поскольку настоящее и будущее недостаточно занимают его. Такое ворчание свойственно преимущественно старикам и людям, лишенным увлекательного дела.

Развитие обороны — возрастание ее активности — обнаруживается в тех же признаках, что и развитие наступления: в полноте пристроек, в повышении голоса, в укрупнении плана, в рельефности лепки фразы, в упрощении способа словесного воздействия и в смене этих способов. Но в обороне, в отличие от наступления, применение того или другого средства продиктовано досадной необходимостью, а не позитивной целью. Поэтому средства эти применяются несколько небрежно. Как уже упоминалось, *оборона обнаруживается преимущественно* в том, к какому объекту и делу подготовлено тело — *в той или иной его мобилизованности*.

Это особенно ясно, когда наступающему на одного партнера приходится попутно обороняться от другого. Здесь всегда видно направление его мобилизованности. Но мобилизованность для одного дела не может не отразиться на вынужденных пристройках к другому.

Обороняющемуся приходится каждый раз *перестраиваться* для воздействия на партнера. Такие перестройки опять-таки относительно небрежны — в них не до конца ликвидируется пристроенность к делу, заниматься которым партнер мешает. Обороняющийся рассчитывает пресечь притязания партнера одним воздействием и вернуться к своему делу. Обычно это видно в торопливости переходов от дела к партнеру и обратно; причем пристройки к делу всегда более тщательны. Так бывает, например, когда человек занят чем-то важным, а его по пустякам отрывают к телефону.

Обороняются чаще всего от наступлений партнера относительно слабого, или скромного, или робкого, или если партнер — подчиненный. Заинтересованность обороняющегося чем-то более значительным, нежели дела и нужды партнера, нередко создает у последнего впечатление независимости обороняющегося. Этим иногда пользуются; оборона делается способом провокационного маневрирования. Получить нечто нужное у догадливого просителя можно, только отказывая ему или предумышленно, но достаточно правдоподобно обороняясь. Так действуют иногда взяточники и карьеристы. Оборона бывает и скрытой разведкой — вынуждая партнера к настойчивости в наступлении, она помогает выявить степень его вооруженности. Провокационное использование обороны может быть более или менее умелым и, разумеется, самым разнообразным по содержанию²⁷.

Склонность к обороне характерна для людей осторожных, хитрых, как говорят, «себе на уме», — для тех, кто по разным причинам скрывает свои цели и подлинные интересы.

В обороне обнаруживается *отсутствие* у человека определенных склонностей, интересов, пристрастий. Например: незаинтересованность его в карьере, в материальных благах, в сохранении собственного здоровья и т.п. Или: незаинтересованность в деле, которое ему поручено; в обязанностях, которые на нем лежат; в людях, о которых он якобы заботится. Так, если продавец магазина обороняется от покупателей, то ясно, что он не заинтересован в них; врач, обороняющийся от пациента, не заинтересован в нем.

Если в 19-м явлении первого действия «Власти тьмы» Л. Толстого Никита обороняется от Марины, то это выражает его равнодушие к ней. Располагая достаточными сведениями о том, в чем человек не заинтересован, можно делать более или менее удачные догадки и о том, к чему он стремится.

Во взаимодействии людей наименее выразительны те случаи, когда не видно ни обороны, ни наступления. Собеседники и не нужны и не мешают друг другу, — им просто нечего делать. Они должны бы молчать, но уступают своим самым легким, мимолетным и незначительным побуждениям. Возникает вялый диалог, не обнаруживающий ни позитивных, ни негативных интересов каждого.

Своеобразным и выразительным может быть поведение, в котором присутствуют отдельные звенья обороны. Так люди иногда *уклоняются* от определенных воздействий наступающего, добиваясь других его действий. Партнеру предоставляется инициатива, но он пользуется ею не так, или не совсем так, как нужно; от одних его воздействий приходится обороняться, с тем чтобы он перешел к другим, в которых уклоняющийся может быть крайне заинтересован. Такого, например, может быть поведение Марьи Антоновны в сцене с Хлестаковым.

Кокетство как логика поведения в борьбе включает в себя и предоставление инициативы партнеру, и использование ее (наступление), и оборону. В моменты предоставления инициативы кокетничая ждет; когда партнер не так пользуется ею, он обороняется; но, если партнер отказывается пользоваться ею, он сам переходит в наступление. В самом скромном, «невинном» кокетстве наибольшее место занимает предоставление инициативы партнеру — ожидание и, в случае необходимости, оборона. Но если ее слишком много, то это уже не кокетство, скорее — жеманство. В наглom, открытом кокетстве наибольшее место занимает наступление, и чем ближе его цель, тем больше в нем наглости. Но если в нем совсем нет обороны, то это опять не кокетство. Каждый конкретный случай, разумеется, совершенно своеобразен. Но любой включает одни и те же слагаемые в разных пропорциях и вариациях. Наполненные разным конкретным содержанием, они дают тот или иной результат.

В жизни сравнительно редко встречается длительная, «глухая» оборона. Но А. И. Герцен пишет: «Я часто замечал эту *непоколебимую* твердость характера у почтовых экспедиторов, у продавцов театральные мест, билетов на железной дороге, у людей, которых беспрестанно тормозат и которым ежеминутно мешают; они умеют не видеть человека, глядя на него, и не слушать его, стоя возле» (36, т.1, стр.135). Это как раз и есть «глухая» оборона.

5. Наступление-основа борьбы

Инициатива и тема спектакля

«Каждая маленькая, первая ассоциация — это есть момент рождения мысли, — говорил И. П. Павлов. — ...Эти ассоциации растут и увеличиваются. Тогда говорят, что мышление становится все глубже, шире и т. д.» (111, стр.503).

У зрителей ассоциации растут и расширяются до понимания темы и идеи спектакля, когда они воспринимают содержание борьбы, следя за ходом ее развития; на сцене ход этот зависит в первую очередь от того, кто, когда и как пользуется и распоряжается инициативой.

К сожалению, в спектаклях, претендующих даже на реализм, определенное и ответственное распределение инициативы между действующими лицами иногда либо вовсе не предусматривается, либо предусматривается только на словах и «в общих чертах». Отсюда — нечеткость, неясность содержания и темы в отдельных сценах, а далее и спектакля в целом. Ассоциации надлежащим образом не подготовлены. (Бывает и хуже: мне случилось видеть спектакль «Каса маре» Друцэ, в котором инициативой целиком владела Василуце, — получился рассказ о том, как пожилая женщина завоевывала сердце молодого друга своего сына...)

Между тем самая значительная тема, не реализованная в спектакле в борьбе за вполне определенные «предметы», это лишь мечты и благие намерения; а борьба за простые, конкретные предметы, не связанная со значительной темой, это борьба художественно бессодержательная. Она оставляет простор для любых ассоциаций, так как не подготавливает никаких.

В толковании главной темы пьесы, по мере ее уточнения в частных предметах борьбы в актах, сценах и эпизодах спектакля, все большую роль играют логика и воображение. А. Д. Дикий называл режиссуру «искусством логики». Это значит: с одной стороны, главная тема пьесы диктует и ограничивает содержание и порядок возможных частных предметов борьбы в спектакле — они должны логически вытекать из главной темы; с другой — от смелости воображения зависит умение найти те и такие предметы, которые не только уточнят, но и обогатят ее, расширят и свяжут со всем многообразием окружающей жизни. Все это приводит к простому, в сущности, вопросу: какие цели действующих лиц должны быть в то же время и предметами борьбы? Когда, кто и в какой последовательности должен наступать? Это один и тот же вопрос. Чтобы ответить на него квалифицированно, нужны и отчетливое понимание главной темы (значит — широкий кругозор, общая культура), и *логика*, и *воображение*²⁸.

Наиболее распространенными погрешностями в том, как обстоит дело с инициативой в современных спектаклях (имея в виду, разумеется, спектакли, в которых видно стремление к жизненной убедительности событий пьесы), по моим наблюдениям, являются:

1. Инициатива никому не нужна и «валяется» *без употребления*. Действующие лица разговаривают друг с другом, но никто ни от кого ничего определенного, что требовало бы повторных и возрастающих усилий, не добивается. Мимолетные наступления если и возникают, то тут же гаснут. Актеры живут как будто бы

вполне натуральной человеческой жизнью, но ничто не нарушает ее будничного течения; содержательность «жизни человеческого духа» принесена в жертву естественности существования. Все углы сглажены, активность снижена. Для проявления инициативы у них нет достаточно увлекающих целей — и они не ищут путей к таким целям. Они не интересны, если не видеть в них некоторой «загадочности», а ее при желании всегда можно найти... в любом обывателе.

2. *Злоупотребление* инициативой. Она мечется — переходит от одного к другому без достаточных на то художественных оснований. Все взволнованы и озабочены, каждому что-то нужно. Но что именно? Этого происходящие столкновения не раскрывают. Другой вариант будничного «потока жизни» — нечто вроде непрерывного скандала. Происходит это потому, что каждый актер и по малейшему поводу стремится овладеть инициативой; возникает борьба только из-за нее, но никто не овладевает ею настолько, чтобы найти ей применение и чтобы было понятно, зачем она нужна тому или другому. Так случается, когда ко всем актерам предъявляется одно универсальное требование: «Борись! Настаивай на своем! Наступай!» Борьба действительно происходит, но она примитивно упрощена, со всеми вытекающими последствиями... Все равноценно значительно, значит, все — незначительно.

3. *Безответственность* в распределении инициативы (сюда относится и упомянутый случай с «Каса маре»). Человек распоряжается инициативой, борется за нее и пользуется ею в зависимости не только от того, каков он сам и к чему стремится, но и от того, как ведут себя его партнеры. Чтобы один мог вести сколько-нибудь сложное наступление, другие должны не наступать и иметь к тому психологические основания. Когда тот, у кого есть все основания наступать, не наступает, то приходится наступать (чтобы борьба происходила) тому, у кого таких оснований нет. Часто инициативу берет самый уверенный в себе исполнитель, независимо от того, какую роль он играет. Происходит подмена предмета борьбы, а вслед за этим — искажение темы эпизода, акта, а тема спектакля в целом может неожиданно оказаться непредусмотренной, ложной, двусмысленной...

Погрешности в распределении инициативы ведут к самым разнообразным последствиям: от очевидных и грубых искажений действительности, изображенной в пьесе, до досадных пробелов или оплошностей в мелочах. В любой сцене при неизменном тексте содержание ее более или менее резко изменяется в зависимости от того, как в ней распределена инициатива. Мы уже упоминали варианты в сцене Баклушина и Насти из пьесы «Не было ни гроша...». А представьте себе, что в басне «Волк и Ягненок» инициатива будет у Ягненка. Что получится? А вот «Кукушка и Петух» могут претендовать на нее в равной мере. Перечисленные выше погрешности обычно коренятся не в сложности вопроса о принадлежности инициативы, а в том, что вопрос этот не ставится вовсе. Между тем, может быть, прав Дж.Бернал: «Гораздо труднее увидеть проблему, чем найти ее решение. Для первого требуется воображение, а для второго только умение» (13, стр.24). Практически же вопрос этот, в сущности, весьма прост и может быть поставлен в традиционной форме: кто ведет события спектакля в целом? события акта? Кто ведет сцену? Данный эпизод? Данный кусок эпизода?²⁹

Практически *ведет* борьбу всегда тот, в чьих руках инициатива. Он может вести ее так или иначе, в зависимости от многих и разных обстоятельств. Но прежде всего кто-то должен вести борьбу. Далее — достижение цели представляется ему где-то во времени. В результате в каждом наступлении присутствуют те или другие характерные черты, рассмотренные нами выше. И каждое наступление не только указывает на предмет борьбы, но и выражает его значительность («за прошлое»), его простоту («за настоящее») или сложность («за будущее») для наступающего. Так в порядок наступлений может входить *то или другое* исполь-

зование инициативы, и сам порядок этот есть последовательность *разных* наступлений. Правда, в пределах первого «измерения» — это еще скупая характеристика и грубые контуры. В работе над спектаклем они могут, конечно, меняться, но без развивающихся наступлений и без приближений и удалений предметов борьбы она в спектакле вообще происходить не может.

Распределение инициативы в борьбе практически неотделимо от других ее характеристик — «измерений» — тех, к которым мы еще обратимся. Сейчас мы прибегаем к некоторой условности. Но для этого есть основания: когда борьба на сцене уже *происходит*, наиболее отчетливо видно, *та ли это борьба*, которая должна происходить в данном случае (акте, сцене, эпизоде). Поэтому практически, даже имея в виду какие угодно другие ее характеристики, приходится много усилий тратить именно на инициативность как таковую, отвлекаясь на время от всего остального.

Прочтя отдельную сцену пьесы, можно тут же распределить инициативу и ярко, талантливо эту сцену сыграть. Но может случиться так, что чем ярче она будет сыграна, тем дальше будет уводить от темы всей пьесы в целом. От таких уклонений предохраняет путь от общего к частному, а никак не наоборот, но, разумеется, при неукоснительном контроле общего частным.

Принадлежность инициативы тому или другому в акте, эпизоде, сцене — это всего лишь один вывод из толкования пьесы, но вывод первостепенный по значению. Распределение инициативы — это как бы фундамент, на котором в процессе репетиций будет строиться многоэтажное здание сложной или сложнейшей композиции спектакля.

Борьба между людьми в жизни не призвана что бы то ни было выражать. Но объективно она выражает содержание событий, ее вызвавших, и духовный мир тех, кто в них участвует, иногда вопреки своим интересам и намерениям. Работа режиссера с актерами включает в себя использование этой выразительности. Как всегда: то, что происходит в жизни согласно ее законам и существует независимо от искусства, это же воспроизводится в искусстве преднамеренно, путем организации, упорядочения, отбора. В этой обработке жизненного материала интуиция и воображение художника сочетаются с его знаниями, догадки — с расчетом.

Но обработка — это процесс, и его продуктивность в значительной степени зависит от того, в какой последовательности он протекает. С чего начинать его? Если его цель — богатое содержанием течение борьбы, то целесообразно начинать с темы, смысла — с отбора предметов борьбы, то есть с распределения инициативы и с действий (может быть, самых простых и простейших), но ведущих к осуществлению на сцене *именно этой* борьбы, а не любой — какая получится.

На репетиции

Работа над ролью нередко затрудняется тем, что актер с благими намерениями перегружает себя. Пытаясь сразу охватить множество предлагаемых обстоятельств, определяющих эпоху, жанр, идею, образ, состояние, взаимоотношения, задачу и т.п., он почти неизбежно что-то упускает. Ему указывают на недостающее. Он заполняет пробел, но упускает другое, тоже нужное и важное. Многие часы уходят на работу: хвост вытащишь — нос увязнет, нос вытащишь — хвост увязнет...

Бывает, что после ряда хаотических и случайных проб все вдруг делается относительно легким и простым. Возникает жизнь. Правда, она еще нуждается в уточнении, отделке, обогащении, но это представляется уже не столь сложным — что-то основное и трудно определяемое словами найдено. Это знакомо едва ли не каждому актеру (если не по собственному опыту, то по работе партнеров).

Стремление непосредственно к результату обычно тормозит работу и часто — именно по вине режиссера. Режиссер иногда думает, что чем больше предлагаемых обстоятельств он перечислит и чем они сложнее, тем значительнее его работа, выше квалификация, эрудиция и богаче интуиция. Он наивно полагает, что актеру учесть любое и поверить в него — дело нетрудное. А если это не удастся, виновны сами актеры — их необразованность или леность. Он, режиссер, свое дело сделал, а в неудаче он оправдывается: «Я ж им тысячу раз говорил...»

Такой режиссер не понимает чрезвычайной ответственности выбора: какие именно *немногие* предлагаемые обстоятельства в первую очередь должны быть взяты на вооружение, предложены актерам и реализованы, чтобы в дальнейшем обогащать их все новыми и новыми и таким образом уверенно и методически надежно *идти* к результату, не посягая на то, чтобы он сразу красовался во всей яркости и полноте. Режиссер, как и актер, в погоне за результатом нередко пробует наугад то одно, то другое, все добавляя и добавляя, когда следовало бы убирать и упрощать. В ожидании случайного попадания идут часы и дни, а если оно достигнуто, режиссер чувствует себя победителем...

Что хуже: верное ощущение жанра, стиля, эпохи, общей атмосферы, образа, взаимоотношений, состояния и при этом отсутствие убедительного взаимодействия или подлинное взаимодействие при недостатках во всем остальном? Вопрос на первый взгляд чисто отвлеченный, риторический. Очевидно, что плохо и то и другое, да к тому же одно без другого практически невозможно. Да, вопрос праздный, если говорить о результате, об итогах работы. Но если речь идет о процессе, о путях к подлинно художественному результату, то он имеет первостепенное значение.

Когда актер нашел удобное самочувствие в образе (в соответствии со стилем, эпохой, взаимоотношениями, состоянием и пр.), то, хотя ему нечего делать с партнерами, ему иногда кажется, что недостает чего-то второстепенного. Это и со стороны может выглядеть именно так. В действительности недостает самого главного и необходимого в первую очередь. Но самочувствие актера не случайно обманывает и его самого и снисходительного наблюдателя.

Строго говоря, верно ощущать себя в образе, не участвуя во взаимодействии с партнерами, невозможно. Но можно связи с партнерами *подгонять* к хорошему самочувствию в образе и можно на этих связях *строить* образ и верное самочувствие. Подходы — прямо противоположные.

Какое поведение во взаимодействии актеру наиболее легко, доступно, просто, а потому и удобно? — Оборона. При некоторой изобретательности чуть ли не любому персонажу в любой сцене можно найти для нее основания, если рассматривать эту сцену отдельно, саму по себе. Все будет в ней как будто бы правдиво — многие обстоятельства учтены и даже связи с партнерами налицо. Но тогда нужно, чтобы кто-то наступал. А если никто не наступает? Если все стремятся к такому же вполне правдивому самочувствию в обороне? — Тогда все здание благих намерений и даже достижений в области самочувствий и отношений рушится.

Начинать репетиции хотя бы и с предварительного, но достаточно четкого порядка наступлений целесообразно как раз потому, что, сколько бы актеров ни было занято в любой сцене, кто-то *один* может вести ее, и поведение всех остальных должно зависеть от того, как именно он ее ведет. Иными словами: если актеру в данной сцене нужно обороняться, то самые верные пожелания, требования и рекомендации, адресованные ему, правомерны только *после того*, как уже существует наступление на него. Как бы ярко и тонко актер ни играл обороняясь, он не может быть вполне убедительным, пока на него никто не наступает. С другой стороны, наступать можно на любого партнера, как бы он себя ни вел.

В практике репетиций при построении наступления вначале работы актеру лучше даже не знать, как будет вести себя партнер. А вот когда забота будет уже не о том, чтобы он наступал, а о том, чтобы он наступал определенным образом, вот тогда только правомерны требования к обороне или контр наступлению — чтобы и они велись надлежащим образом.

Наступление бывает примитивно простым, а оборона — сложной и трудной; бывает, что главное в сцене — именно оборона. (Такова может быть, например, сцена Протасова и следователя в «Живом трупe».) Казалось бы, на нее и должны быть направлены все усилия режиссера. Да, но только *после того*, как удалось добиться достаточно настойчивого наступления.

Даже психологически трудная оборона технологически легче относительно легкого наступления, а наступление тем труднее, чем оно длиннее, сложнее и стремительнее. На достижение настойчивости в сложных наступлениях на репетициях уходит львиная доля труда и времени; в наступлениях реализуются сквозное и контрсквозное действие спектакля и сверхзадачи действующих лиц; в них раскрываются тема и идея спектакля. Сложность и трудность роли, в сущности, определяются тем, сколь длительны, сложны и разнообразны должны быть наступления действующего лица³⁰.

В осуществлении наступлений творческие трудности поисков неповторимого образа и его сверхзадачи переплетаются с трудностями технологическими; те и другие взаимосвязаны и взаимообусловлены. Но на репетициях больше усилий идет на преодоление трудностей технологических, и только когда они преодолены, интуиция актера освобождается от помех и его творческие мечтания находят себе практическое применение.

Наиболее легкое для актерского исполнения наступление — среднее по сложности и стремительности; с него и можно начинать репетиции любой сцены, если более трудное не удастся. Дальше его можно постепенно приближать к той или другой крайности — к максимально сложному или к самому прямолинейному, стремительному. Теперь чрезвычайное значение имеют и реальное поведение партнера и воображение самого наступающего. То или иное противодействие партнера может требовать усложнения или упрощения наступления, но что именно (конкретно, образно) увидит наступающий в каждом противодействии — это зависит от его воображения, ума и интуиции.

В конечном итоге на спектакле красочность и стремительность любого конкретного наступления зависят не столько от распределения инициативы, сколько от пользования ею актером. Но кто именно в каждой данной сцене наступает и чего добивается — определение этого не может быть предоставлено случаю, потому что здесь ключ к толкованию всей пьесы.

Инициатива и сверхзадача роли

По определению С.М.Михоэлса, «тренировать воображение — значит тренировать логику. Вы берете какое-нибудь характерное обстоятельство, какие-нибудь характерные причины в качестве предпосылки и затем, согласно законам логики и своему жизненному опыту, представляете себе, какое следствие могут повлечь за собой эти обстоятельства, эти причины» (98, стр.157). Наше первое «измерение» может служить логическому развитию предпосылки, данной в фабуле: если должно произойти такое-то событие, то кому из участвующих в нем должна принадлежать инициатива? Далее — каковы функции других? Инициатива должна быть так распределена, чтобы событие это на сцене действительно произошло, чтобы участие каждого было обосновано его прошлым и чтобы из данного события, согласно фабуле, вытекало следующее.

Так распределение инициативы *конкретизирует* фабулу; но конкретизация фабулы есть в то же время та или иная *мотивировка* ее событий. В зависимости от мотивировок «главный предмет» борьбы спектакля предстает тем или другим³¹. В частности, он может быть и конечной *целью* наступающей стороны и *средством* большего, идеального предмета, даже и не упоминаемого в фабуле. Плоские, хотя и правдивые спектакли не идут дальше фабулы. В таких спектаклях остается не ясно, *ради чего* действующие лица борются за то, что дано в фабуле пьесы.

Подлинно художественные спектакли поднимаются до обобщений, которых зритель и не заподозрил бы, читая пьесу.

Великие актеры поднимались выше фабулы потому, что предмет борьбы, данный в ней, был для них лишь одним из средств в борьбе за сверхзадачу, казалось бы, не предусмотренную текстом пьесы³². Примером может служить спектакль «Тартюф» в МХАТ (1939). По фабуле комедии главная цель Оргона — внедрение Тартюфа в свой дом и подчинение ему всех и всего в доме. Зачем это нужно Оргону? Для чего? В спектакле МХАТ Оргон боролся за высокий идеал человека. Для В. О. Топоркова — Оргона Тартюф — олицетворение этого идеала; служение ему — это не глупость, не каприз, а законная жертва непризнанному праведнику, вдруг появившемуся среди недостойных его людей. Поэтому спектакль говорил не только и не столько о лицемерии (как обычно толкуется пьеса), сколько о вере в реальность идеалов и о крушении этой веры. Все, за что боролся Оргон-Топорков согласно сюжету, было лишь преодолением препятствий в борьбе за главенствующий предмет, неожиданно найденный в пьесе режиссурой и актером.

Такое обогащение фабулы было достигнуто толкованием частных событий, ее составляющих; они были конкретизированы таким образом, что в итоге привели к новому качеству целого. Оказалось, что знаменитая и блистательная сатирическая комедия содержит философские обобщения, свойственные, скорее, трагедии.

Если проследить технологию этого творческого открытия, то можно обнаружить два основных «рычага», с помощью которых оно было осуществлено и которые действовали в тесной взаимосвязи. Оба они относятся к инициативности, по нашей терминологии. Первый: тщательный и строжайший отбор частных целей Оргона; «внедрение Тартюфа в свой дом» — сверхзадача Оргона — служило критерием оценки всего происходящего вокруг для Оргона-Топоркова; его внимание привлекало только то, что так или иначе касалось Тартюфа и его интересов, все остальное оставляло его совершенно равнодушным. В таком отборе целей нет места случайностям, отвлекающим от темы, нет места действиям и конфликтам, отвлекающим зрителей от главной цели, например — для характеристики быта, эпохи, образа, тех или иных ситуаций. Первый «рычаг» — это строжайшая логическая последовательность в выборе целей — от самых значительных, непосредственно вытекающих из сверхзадачи, до мелких и мельчайших, вызывающих всего лишь жест, улыбку, отдельное слово, брошенное партнеру.

В жизни так строится поведение человека, который выполняет очень трудное дело в очень сложных условиях; так люди ведут себя в напряженном бою. Этот «первый рычаг» готовит почву для *второго*.

Выполняя последовательно те задачи, какие выполнял бы увлеченный, одержимый человек, актер сам вовлекается в логику одержимости, увлеченности. *Наступательность* — «второй рычаг», при помощи которого цели делаются предметами борьбы и тему спектакля можно сделать более значительной, чем она представляется при ознакомлении с фабулой пьесы.

Роль была построена В. О. Топорковым как стремительное и сложное наступление; оно проводилось по тщательно выверенным и детально разработанным каналам партитуры действий, но Аргон-Топорков всегда уверенно распоряжался инициативой и смело пользовался ею, как только находил это полезным для достижения своей главной цели. Поэтому в спектакле МХАТ Оргон стал ведущим действующим лицом, хотя, казалось бы, согласно названию комедии, таковым должен бы быть Тартюф.

Благодаря сочетанию строжайшей логичности, разумности и последовательности со стремительной наступательностью у зрителя неизбежно возникает представление о чрезвычайной значительности главного предмета борьбы, в данном случае — о высоких идеалах Аргона.

В сущности, по этому же принципу при помощи этих «двух рычагов» В.О.Топорков строил и такие свои роли, как Берест в «Платоне Кречете» Корнейчука, Морис в «Глубокой разведке» Крона, Чичиков в «Мертвых душах» Гоголя, Битков в «Последних днях» Булгакова³³.

Строгая зависимость частных сценических задач от главной темы и предмета борьбы без ярко выраженной наступательности не обнаруживает отдаленные общие интересы действующего лица, идеальная сторона которых им самим не осознается. Таков бывает практик, не задумывающийся о смысле своего существования. Образ его едва ли может быть богат философским содержанием, хотя он может быть вполне убедителен и даже типичен в социальном или бытовом смысле.

Ярко выраженная наступательность без тщательно выверенной логики частных предметов борьбы приводит к результатам обратным. Теперь возникает образ взбалмошного, суматошного, беспорядочного человека, который тем не менее всегда интуитивно знает, что хорошо и что плохо. Это идеалист, лишенный ясных представлений о своем идеале. Поэтому он плохо ориентируется в обстановке, сам себе вредит, постоянно оказывается в противоречиях и тупиках. Может быть, такого рода наступательность присуща и безумному рыцарю Дон-Кихоту Сервантеса?..

Наступательность в спектакле в целом *указывает* на главную тему и на ее значительность; логически связанные друг с другом частные предметы борьбы *разрабатывают* широту и значительность темы — раскрывают в ассоциациях, что она собою представляет и как ее следует понимать.

Наступление *ведет* героя к цели; препятствия — *задерживают* его и заставляют разносторонне раскрывать себя. Наступательность *объединяет*; частные предметы борьбы — *дробят*. В наступательности — *однозначность*, в частных предметах — *многозначность*. Богатство содержания — в единстве, в сочетании и максимальном развитии и того и другого.

Для того чтобы одна сторона дополняла и обогащала (а не поглощала и не обедняла) другую, нужно чтобы каждый частный предмет борьбы был целью настойчивого, активного наступления и чтобы наступательность в спектакле в целом осуществлялась в *разных* наступлениях, чтобы каждое конкретное наступление было своеобразным, чтобы характер наступления и развитие его всегда вытекали из обстоятельств, в которых оно ведется, в частности и в первую очередь — из представлений наступающего о тех, с кем ему приходится бороться.

¹⁴ «Всякое психическое влияние сводится в сущности на изменение направления внимания», — писал еще в прошлом веке В. Манассеин (85, стр.115). А. Ф. Кони приводит много примеров и на их основании дает рекомендации лекторам: «Чтобы лекция имела успех, надо: 1) завоевать внимание слушателей и 2) удерживать внимание до конца речи» (69, т.1, стр.136). «Начало должно быть в соответствии с аудиторией, знание ее необходимо» (69, т.1, стр.136). — к стр. ?

¹⁵ «Действительно, везде в народе нашем, при какой бы то ни было обстановке, при каких бы то ни было условиях, всегда есть и будут существовать некоторые странные личности, смиренные и нередко очень неленивые, но которым уже так судьбой предназначено на веки вечные оставаться нищими... Всякий почин, всякая инициатива — для них горе и тягость. Они как будто и родились с тем условием, чтоб ничего не начинать самим и только прислуживать, жить не своей волей, плясать по чужой дудке; их назначение — исполнять одно чужое» (Ф.М.Достоевский. — 57, т.3, стр. 449). — к стр. ?

¹⁶ Умел «распоряжаться инициативой» Ч. Диккенс. По описанию Пирсона, «он был повсюду желанным гостем, но сам предпочитал роль хозяина. Принимая гостей, он бывал в особенном ударе. Он любил всем распорядиться сам и устроить все по собственному вкусу... Вот он сидит на почетном месте в конце стола: хозяин! Ничто не укроется от его быстрого взгляда, ни одному гостю он не позволит остаться в стороне от общего разговора. Он сам говорил не слишком много, не сыпал остротами; зато обладал даром не менее редким: умел слушать, умел заставить даже самых молчаливых принять участие в беседе. За его столом никому не разрешалось пускаться в долгие и скучные рассуждения» (112, стр.322-323).

А вот пример из другой области.

«Инициатива в общем ведении войны, в выборе места и времени битвы, в первых тактических действиях перед битвой и в начале битвы должна оставаться в руках главнокомандующего. Но, давая маршалам до сих пор восхищающие специалистов своей ясностью приказы перед началом боя, Наполеон никогда не стеснял их детальными мелочными указаниями» (140, стр.385-386). — к стр. ?

¹⁷ Примером демобилизации может служить то место в романе М. Булгакова «Белая гвардия», где Турбин узнает от полковника Малышева о конце борьбы, хотя Турбин был готов к ней. Надо бы, как сам полковник, бежать, но «Турбин, несмотря на окрики Малышева, как-то вяло и медленно подошел к двери. Нашарил крючок, спустил его в петлю и вернулся к печке. Несмотря на окрики, Турбин действовал не спеша, на каких-то вялых ногах, с вялыми, скомканными мыслями» (21, стр.233). — к стр. ?

¹⁸ «...У тех, кто охвачен тревогою, решения переменчивы...» (Т а ц и т . — 142, т.1, стр.85).

Великое дело — принять твердое решение. Даже походка, несмотря на усталость, делается от этого другой...» (К . С и м о н о в , Живые и мертвые.- 127, стр.261).

Акад. Е. В. Тарле пишет о Наполеоне: «Сам он ценил в себе основное, по его мнению, качество, которое, как он утверждал, важнее всего и незаменимее всего: железная воля, твердость духа и та особенная храбрость, которая состоит не в том, чтобы в критический миг броситься со знаменем в руке... а в том, чтобы взять на себя целиком самую страшную, самую тяжелую ответственность за решение» (140, стр.391-392).

«Плотно сжатый рот сообщает лицу выражение решимости, или решительности» (Ч . Д а р в и н . — 52, стр.835). — к стр. ?

¹⁹ Дж. Неру говорит о «стратегических принципах, указывающих на то, как важно постоянно иметь в виду определенную цель и применять для ее достижения средства, отвечающие обстоятельствам». Далее он делает вывод о том, как следует бороться за истину: «Избегай фронтального наступления на давно укрепленную позицию; вместо этого старайся обойти ее с фланга, с тем чтобы натиску истины подверглась более уязвимая сторона. Однако всякий раз, избирая подобный окольный путь, нужно следить за тем, чтобы не уклониться от истины, ибо ничто не может быть более губительным для ее утверждения, как скатиться ко лжи...» (106, стр. 489-490). — к стр. ?

²⁰ В. Э. Мейерхольд повышение голоса называл «в горку», понижение — «с горки». Он говорил на репетиции «Бориса Годунова»: «Движение стиха у Пушкина обязывает каждую новую строчку подгонять в горку, а не с горки. Вы говорите: «Ошибся ты: и тех не наберешь» (читает). Это вы идете с горки. Это неправильно. Надо идти в горку, то есть должно быть стремление каждую следующую строчку говорить выше...» (93, стр.407). — к стр. ?

²¹ К. С. Станиславский, по воспоминаниям В. О. Топоркова, говорил: «Всякое физическое действие неразрывно связано с ритмом и им характеризуется. Если вы всегда и все будете делать в одном и том же свойственном вам ритме, то каким же образом вы придете к перевоплощению?» (147, стр.146). — к стр. ?

²² Ко всему сказанному о технике наступления иллюстрацией могут служить слова М. П. Линой на репетиции «Дядюшкина сна» в 1929 году, обращенные к О. Л. Книппер-Чеховой: «Вам надо очень педантично разобраться и очень скупно, понемногу, с большим выбором выпускать то, что потрясает вас внутри. Выпустите один камушек, но направьте его полет, и пусть он упадет туда и только туда, куда вы его направите. Блесните огнем, но пусть этот огонь осветит того, кого вы хотите осветить в данный момент, а не всех и не всю окружающую картину. Пустите лаву вашего красноречия, но по тому руслу, которое вы строго сами определите, а не так, чтобы лава текла сама, куда ей вздумается.

Очевидно, лава вашего красноречия в первом действии направлена к Зине, но ведь не к Зине вообще, а к различным ее чувствам, и вот это вы должны строго обговорить и решить; один кусок должен действовать на ее женское самолюбие, другой — на ее любящее сердце, третий — на ее гордость, четвертый — на ее любовь к самопожертвованию, к идее героизма и т. д.» (81, стр.57). — к стр. ?

²³ У Гомера один из женихов Пенелопы, обращаясь к слугам Одиссея, говорит: «Вы, деревенщина грубая, только одним ежедневным занят ваш ум!» (43, стр.389).

В публицистике Пушкина содержится такая мысль: «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» (117, стр.337).

А. И. Герцен писал, имея в виду обывателей: «Нынче все опрощено, сокращено, все *ближе к цели*, как говорили встарь помещики, предпочитавшие водку вину» (36, т.2, стр.561).

«Хитрость — все равно, что мелкая монета, на которую не купишь многого. Как мелкой монетой можно прожить час, два, так хитростью можно там прикрыть что-нибудь, тут обмануть, переиначить, а ее не хватит обозреть далекий горизонт, свести начало и конец крупного, главного события.

Хитрость близорука» (И . А . Г о н ч а р о в , Обломов. — 44, стр. 270).

«Самое важное, что мы привыкли ценить в человеке, — это сила и красота. И то и другое определяется в человеке исключительно по типу его отношения к перспективе. Человек, определяющий свое поведение самой близкой перспективой, сегодняшним обедом, именно сегодняшним, есть человек самый слабый» (А . С . М а к а р е н к о , Педагогическая поэма. — 84, стр.567). — к стр. ?

²⁴ Здесь уместно вспомнить различие между трагедией и комедией, отмеченное Н. А. Добролюбовым: «Общее между трагедией и комедией то, что содержание обеих начерпывается из ненормального положения вещей и что цель их — выход из этого ненормального положения. Но трагедия отличается тем, что изображает положения, зависящие от обстоятельств внешних, от того, что у древних называлось судьбой и что не зависит от воли человека. Комедия, напротив, именно выставляет на посмеяние хлопоты человека для избежания затруднений, созданных и поддерживаемых его же собственной глупостью» (54, стр.173). — к стр. ?

²⁵ «Когда с человеком случится несчастье, он непрестанно возвращается к одной и той же мучительной и бесполезной мысли: как и когда это началось? из чего все это слагалось и как я мог не придавать тогда значения тому, что должно было предостеречь меня?» (И . А . Б у н и н , Жизнь Арсеньева. — 22, стр.422).

Яркие примеры озабоченности прошлым приводит Дм. Мейснер из быта эмигрантов; озабоченность их выливалась в повторяющуюся формулу: «Что было бы, если бы ничего не было...» (94, стр. 173-175). — к стр. ?

²⁶ К мести, может быть, наиболее подходят слова Дж. Неру: «Наши желания выискивают подкрепляющие их доводы и имеют тенденцию игнорировать те факты и аргументы, которые не находятся в соответствии с ними» (106, стр.576).

В рассказе Вл. Солоухина «Мститель» у подростка сорвался тщательно продуманный план мести: при подготовке к его осуществлению «мститель» и предполагаемая жертва занимались вместе разными делами, дела эти настолько увлекли их, что между ними возникла дружба и прошлое было забыто (131, стр.395-400).

В «Трехгрошовом романе» Б. Брехта изображается жестокая и беспощадная борьба дельцов-конкурентов. Они не брезгают никакими средствами; принцип самого сильного и безжалостного хищника: «Никогда не оглядывайся назад!» (20, стр.384). — к стр. ?

²⁷ Любопытный пример находим в дневнике посла Додда.

В 1933 году в США прибыл глава германского государственного банка Ялмар Шахт с угрозой прекратить выплату процентов и основных капиталовложений американским кредиторам. Рузвельт «посоветовал государственному секретарю Корделлу Хэллу принять Шахта, но, когда

тот войдет в кабинет, сделать вид, будто он поглощен поисками каких-то документов, и минуты три не замечать присутствия немца, а секретарь Хэлла тем временем должен был наблюдать, какое впечатление это произведет на Шахта. Затем Хэлли надлежало обнаружить записку президента, содержащую резкий протест против попытки немцев уклониться от уплаты по своим долговым обязательствам. Вручая эту записку Шахту и здороваясь с ним, Хэлл получил прекрасную возможность увидеть, как Шахт менялся в лице. Подобная встреча, сказал президент, должна была до известной степени сбить спесь с заносчивого немца, но результат, как сообщил Хэлл, превзошел все ожидания» (55, стр. 35). — к стр. ?

²⁸ П. Медавар, биолог, лауреат Нобелевской премии, пишет: «Романтики полагали, что поэзия — полярная противоположность аналитическому рассуждению, нечто, лежащее далеко за пределами заурядных сделок рассудка с реальностью, и потому они упустили одно из величайших открытий — союз между воображением и рассуждением, между творческой и критической способностью. Я называю это открытие — важнейшим методологическим открытием современной мысли, — хотя оно никому не принадлежит» (92, стр.12). — к стр. ?

²⁹ К. С. Станиславский: «Эта картина («Отелло», действие второе, сцена 2-я. — П. Е.) всецело принадлежит Яго... В этой картине его талант провокатора-режиссера в полной мере вырисовывается. Вот почему эту картину я считаю актом Яго, а его центральной сценой признаю режиссерское выполнение им своего провокационного плана, т. е. напаивание Кассио, стравливание его с Родриго и поднятие восстания на Кипре» (134, стр.164-165). — к стр. ?

³⁰ Иными словами и в иных выражениях та же, по существу, мысль высказана далеким от МХТ замечательным артистом Н. М. Радиным: «Я приступаю к исканию образа. Мне нужно вскрыть его внутреннее существо, проанализировать мельчайшие подробности его желаний, тех волевых импульсов, которые толкают его по пути развития коллизии пьесы; мне важно не то, что и как он говорит, важны цели, поставленные им веред собой... Тогда мне станет ясной его целеустремленность, а отсюда — его моральный вес, то есть его точка зрения на окружающих, на жизнь в целом...» (118, стр.82-83). — к стр. ?

³¹ В романе Т. Манна «Лотта в Веймаре» престарелый Гете вспоминает Шиллера и мысленно спорит с ним: «Самое острое и духовное в драме — мотивировка. Вы недолюбливали ее, любезнейший, воспринимали как нечто малоценное, считали смелостью презирать ее. Однако, видите, существует смелость мотивировок, которую уже никак не упрекнешь в мелочности» (89, т.2, стр.655). — к стр. ?

³² «Кого бы ни играла Ермолова, — она защищала.
«Защитительным инстинктом» эта защитница, — от благоговения перед чудным даром, чуть не сказал «заступница», — она находила оправдывающие обстоятельства.
Находила...
Выдумывала иногда...
Всех персонажей, каких она играла, она играла всегда симпатичными.
Сходилось ли это всегда с намерениями автора? Я не думаю» (В . М . Д о р о ш е в и ч . — 56, стр.83).

По впечатлениям А. Кугеля, Сальвини и Муне-Сюлли по-разному мотивировали наивность Отелло. У Сальвини он был доверчив как ребенок и наивность его была близка к первобытной простоте, а самоубийство — актом ярости, стихийным взрывом. Наивность Отелло Муле-Сюлли была отсутствием скептицизма, утонченной цивилизованностью рыцарства, верностью традиции, долгу, закону, а самоубийство — естественным самосудом (74, стр.302-304). — к стр. ?

³³ Любопытную аналогию этим двум «рычагам» можно найти в далекой от театра области. Акад. Е. В. Тарле рассказывает: «Наполеон, со своей оригинальной манерой выражаться, уподоблял комплекс качеств хорошего полководца квадрату, где основание и высота всегда равны: под основанием он тут понимает характер, смелость, мужество, решимость, а под высотой — ум, интеллектуальные качества. Если характер сильнее ума, то полководец увлечется и пойдет дальше, чем нужно. Если ум сильнее характера, то у него, напротив, недостает мужества осуществить свой план» (140, стр. 384). — к стр. ?

Глава II

ДЕЛА И ВЗАИМООТНОШЕНИЯ В БОРЬБЕ

«Дайте мне стакан чая» — ага, вы хотите чая.
Я сразу говорю: а к кому вы обращаетесь? Какие
у вас взаимоотношения? ... и оказывается, что вы
пришли вовсе не за чаем, а потому что... «она»
здесь...

. Вл. И. Немирович-Данченко

1. Представления о партнере и представления о себе

Чтобы обратиться к кому бы то ни было, необходимо иметь о нем некоторые представления. Слагаются они всегда из представлений об интересах партнера и о его возможностях. Ведь партнер наверняка не согласится выполнить то, что противоречит всем его интересам или кажется ему непосильным.

Представления о партнере диктуют выбор средств воздействия на него. Верные представления о партнере — условие продуктивности этих воздействий; и чем значительнее для человека цель, тем нужнее ему точно знать, как сам партнер представляет себе свои интересы и возможности. Но представления людей друг о друге бывают не полны, плохо обоснованы и даже ложны. Поэтому сразу, единичным воздействием, не удастся достичь цели, и возникает необходимость дополнительных и повторных усилий — возникает борьба. Значит, пока она длится, каждый неточно или неверно рисует себе представления партнера о своих интересах и возможностях. Поэтому представления о партнере не только предшествуют борьбе, но и уточняются, видоизменяются, строятся в этой борьбе. Их неточность или недостаточность становятся препятствиями на пути к цели, и все же, в ходе наступления преодолевая их, человек часто от своей цели не отвлекается.

Но иногда партнер ведет себя так, что несоответствие его *фактического* поведения представлениям о том, как он *должен* был бы себя вести, настолько значительно, что оно, это несоответствие, делается *важнее* того, из-за чего оно обнаружилось. Тогда то, что партнер не таков, каким должен быть, заставляет специально им заниматься, и представления о нем или, точнее, его представления о себе самом, делаются *целью*. Возникает *установка взаимоотношений*. Каковы бы ни были искомые взаимоотношения, цель эта по характеру своему существенно отличается от всех других.

Взаимоотношения с партнером, достаточно ясные и определенные, чтобы не перестраивать их, такие, которые лишь уточняются и совершенствуются в процессе взаимодействия, но не останавливают на себе специального внимания, можно называть *установившимися*. Они насущно необходимы каждому человеку, когда и поскольку собственные его интересы и цели касаются других людей, и они подобны уже достигнутому ранее, или подразумеваемому, соглашению с ними³⁴.

В человеческом обществе всегда существуют известные нормы взаимоотношений. В основе их лежат общественные представления о правах и обязанностях человека по отношению к другим людям и к человеческому обществу в целом. Вопрос о социально-экономических и политических корнях этих представлений увел бы нас в сторону от нашей темы. Для нас в данном случае достаточно того, что в каждую историческую эпоху, в каждой социальной среде и у каждого индивидуума существуют те или другие объективно обоснованные или необоснованные, справедливые или несправедливые, субъективные представления об ин-

тересах, правах, обязанностях и возможностях своих и всех тех, с кем ему придется иметь дело.

Взаимодействия людей, непосредственно связанные с тем или иным производством, с работой вообще, с общественной деятельностью, в наибольшей степени регламентируются общественными нормами. Они, в сущности, и возникли как рациональный способ организации совместного труда. Не будь их, любому участвующему в этом труде пришлось бы тратить усилия и время на установление взаимоотношений. Существующие нормы устраняют эти заботы и тем высвобождают силы людей для конкретной трудовой деятельности. Но любые установившиеся и даже «чисто служебные» взаимоотношения практически всегда более или менее своеобразны — что-то в них соответствует общественной норме, что-то продиктовано неписаной традицией, что-то сложилось в данных конкретных условиях в дополнение или вопреки норме, что-то совершенно индивидуально и не поддается точному словесному определению.

Так обычно складываются взаимоотношения между сослуживцами, между начальником и подчиненными, между учащими и учащимися, между старшими и младшими, между обслуживающими и обслуживаемыми. Стабильность таких и подобных им взаимоотношений определяется тем, что обе стороны в общих чертах *одинаково* представляют себе интересы и права, обязанности и возможности каждой стороны. Если же в производственных делах часто возникает необходимость устанавливать взаимоотношения, то это отвлекает внимание от дела, затрудняет работу и говорит об отсутствии четкой организации в работе данного коллектива.

Взаимоотношения внутри организованного коллектива устанавливаются относительно просто, поскольку ясна и определена его *общая цель*. Представления каждого о правах, обязанностях и возможностях другого вытекают из всеми принятого соответственно этой общей цели распределения функций. Но какое место занимает она в ряду других целей данного члена этого коллектива — в субординации его личных целей? Чем мотивировано то, что он входит в состав этого именно коллектива? — Нормами служебных взаимоотношений это конкретно не предусматривается, предполагается лишь в самых общих чертах, как нечто данное, само собой разумеющееся. Отсюда следствия: если взаимоотношения между людьми полностью определяются только теми или иными нормами, то это взаимоотношения упрощенные или формальные, бездушные. Они встречаются редко даже в сфере чисто деловых, служебных отношений. При таких установившихся взаимоотношениях совершенно достаточны представления о партнере как об определенной рабочей функции — и только³⁵. Но и они возможны, а иногда и правомерны, пока и поскольку *очевидно* необходима немедленная и полная согласованность поведения нескольких для достижения бесспорной, значительной и близкой общей цели — в бою, в разного рода катастрофах, авариях, в исключительно острых ситуациях.

Принятые сторонами установившиеся взаимоотношения могут быть далеки от такого примитива. Но чем они сложнее, тем труднее укладываются в ту или иную общую норму. Таковы, например, семейные взаимоотношения, если они отвечают этому наименованию. Подразумевается, что каждый член семьи имеет те или другие права и обязанности по отношению к другому и ко всей семье в целом. Но как бы ни были сложны такие и подобные им представления, поскольку они приняты и признаваемы обеими сторонами, их не нужно ни выяснять, ни устанавливать, ни изменять. Каждый знает «свое место», и борьба происходит не из-за «мест», а из-за конкретных дел. Если же борющиеся занимаются «местами» — взаимоотношениями, то это значит, что в чем-то и кем-то нарушены взаимоотношения, считавшиеся одной из сторон признанными, установившимися; что, по

представлениям этой стороны, существовавшее «соглашение» нарушено. Такого рода конфликты можно видеть, например, в «Мещанах» Горького, в «Детях Ванюшина» Найденова, в «Дяде Ване» Чехова.

В борьбе по конкретным поводам испытывается прочность установившихся взаимоотношений. Самые определенные, сформировавшиеся иногда за многие годы и, казалось бы, принятые давно обеими сторонами представления партнеров друг о друге могут потребовать перестройки, как только обнаружится расхождение в этих представлениях, достаточно значительное хотя бы для одной стороны. Какое именно — зависит от того, на какую степень близости представлений претендует данная сторона — какие взаимоотношения она считает установившимися или должными. Чем больше ее претензии, тем меньшее расхождение в представлениях о взаимных интересах и возможностях может служить для нее основанием, чтобы требовать перестройки взаимоотношений.

Так, родившись от практических, «деловых», целей и интересов, взаимоотношения вырастают в специфическую обширную и значительную сферу деятельности и борьбы — столь значительную, что она нередко бывает главенствующей среди всех или многих других целей, забот и дел человека³⁶.

Паскаль утверждал: «Чем бы человек ни обладал на земле, прекрасным здоровьем и любыми благами жизни, он все-таки недоволен, если не пользуется почетом у людей. Он настолько уважает разум человека, что, имея все возможные преимущества, он чувствует себя неудовлетворенным, если не занимает выгодного места в умах людей».

Добиваются «выгодного места в уме другого» как значительной и специальной цели и карьеристы и влюбленные; стремятся создать о себе надлежащее представление у партнера и деспоты, и подхалимы, и властолюбцы, и просители, и любящие, и ревнивцы. Причем любой из них — не обязательно, не всегда и не вполне предусматривает конкретные последствия искомых взаимоотношений, — зная лишь то, что эти отношения принесут ему какую-то пользу, а какую именно — об этом он часто не задумывается.

Борьба из-за этого своеобразного предмета — «места в уме другого» — всегда протекает не так, как борьба за какой бы то ни было другой предмет. Ее особенности обнаруживаются всегда и независимо от того, что побудило человека специально заняться взаимоотношениями, а поводом для ее возникновения может быть буквально все: от измены и предательства до небрежного жеста, улыбки и молчания — все, в чем может выразиться отношение одного человека к другому.

В формировании взаимоотношений участвуют всегда обе стороны. Мое отношение к партнеру побуждает и его к определенному отношению ко мне, и наоборот. Трудно себе представить сколько-нибудь прочно установившиеся взаимоотношения без того, чтобы одна сторона не укрепляла те, к которым какие-то основания даны другой стороной.

Как уже упоминалось, представления о партнере бывают нужны, когда нужен сам этот партнер, а если он нужен, то почему-то и для чего-то. Значит, представления о партнере связаны с целями; но любая цель человека по субординации подчинена его вышестоящей цели, а в конечном итоге — его *интересам*.

Интересы одного, по его представлениям, могут совпадать или не совпадать с интересами другого. Дружественные взаимоотношения основаны на представлениях о близости или о совпадении интересов. От значительности совпадающих интересов и от полноты их совпадения (начиная с относительной близости до полного единства) в представлениях каждого о другом зависит степень дружественного отношения к этому другому. Так же степень враждебности вытекает из

представлений о расхождении интересов, начиная от разности второстепенных до противонаправленности важнейших.

Интересы человека обнаруживаются в его поведении; но, если они еще не обнаружались или обнаруживаются недостаточно ясно, приходится довольствоваться представлениями о том, какими они *должны* быть — к чему данный человек должен стремиться, чего хотеть и чего избегать.

Обращаясь к встречному прохожему с вопросом «как пройти», полагают, что всякий должен оказывать мелкие услуги другим, когда они ему ничего не стоят; подразумевается, что молодой и здоровый должен уступать место больному и старому; что всякий человек должен соблюдать приличия и исполнять свои служебные обязанности.

Все это должное разные люди называют по-разному: для одних это «обязанности», для других — «логика и здравый смысл», для третьих — «долг». А может быть, это же самое имеется в виду, когда употребляют такие понятия, как «совесть», «нравственность», «моральные устои»? Конечно, все эти понятия не равнозначны и в разных ситуациях имеют различный смысл, но в них есть и нечто общее, хотя каждый вкладывает в них в каждом случае свое, более или менее определенное содержание.

Иногда партнер должен что-то понимать, иногда — что-то признавать, быть догадливым, иногда что-то делать, иногда не делать; значит, он *должен быть* в данный момент достаточно внимателен, умен, осведомлен, находчив, добр, принципиален, снисходителен и т. д.

Такие, всегда субъективно окрашенные, представления о должном бывают не только разнообразны по содержанию (вплоть до противоположных), но и весьма различны по степени определенности, категоричности.

Мера требовательности к партнеру находится в прямой зависимости от представлений субъекта о себе *самом*. Моя требовательность к любому другому зависит от моей уверенности в том, что я компетентен судить о его обязанностях. Я должен присвоить себе *право* оценивать выполнение велений совести, здравого смысла, долга. Значит, всякий борющийся присваивает себе такое право. Но разным людям это свойственно в самых различных степенях.

Одни пользуются им широко, свободно, уверенно и легко; другие, наоборот, скромно, в самых ограниченных пределах и без широких обобщений; одни склонны к окончательным и категорическим представлениям, суждения других бывают чаще неуверенны, условны, предположительны.

Крайняя степень категоричности суждений, самоуверенности и даже агрессивности человека может быть принята другими как норма взаимоотношений с ним только в том случае, если он действительно располагает либо неограниченной властью, либо чрезвычайно высоким, неоспоримым авторитетом. Крайняя неприязнительность не вызывает сопротивления партнера, но обрекает человека на покорность и делает его не способным к борьбе. Поэтому практически эти противоположные крайности встречаются редко, но та или иная степень приближения либо к той, либо к другой постоянно бывает принятой обеими сторонами нормой установившихся взаимоотношений. Нормы эти бывают, разумеется, самыми разнообразными в различных социальных слоях и в разных исторических условиях.

Зависимость представлений человека о партнере от его представлений о себе самом наиболее ярко проявляется, когда он вступает во взаимодействие с партнером, ему совершенно незнакомым. Здесь он вынужденно исходит из представлений о себе самом, а они у всякого и всегда существуют на основе его предшествовавшего опыта общения с людьми. Поэтому когда незнакомый человек дает другому основания для определенных представлений о себе (а такие

основания он может дать в первом соприкосновении с ним, даже при первом взгляде на него), то эти поступающие к другому сведения всегда накладываются на те или другие представления этого другого о себе самом.

Сведения о партнере иногда противоречат представлениям о нем, вытекающим из представлений о себе самом; когда скромный неожиданно сталкивается с еще более скромным, а самоуверенный — с таким же или еще более самоуверенным, то получаемые впечатления вступают в противоречие с подготовленными прошлым опытом. В общественных местах обращения к незнакомым людям хотя и осуществляются так или иначе, в зависимости от представлений каждого о себе самом, но все же наиболее ясно корректируются общепринятыми нормами поведения.

2. Взаимоотношения как предмет борьбы

Взаимоотношения между различными людьми всегда в чем-то проявляются. Но *проявления* отношений к человеку еще не есть *само* это отношение. Любое произнесенное слово, любое действие и любой поступок сами по себе могут иметь тот или иной *предметный смысл*, независимо от того, что в них проявляется и *отношение* к партнеру. Последнее обнаруживается не столько в этих действиях самих по себе, сколько в том, *как* они в каждом данном случае выполняются, то есть иногда в тончайших оттенках, в мельчайших подробностях выполнения даже самого простого действия. Разумеется, отношение проявляется *не только* в оттенках поведения, но оно *проявляется* в них, даже если не выражается ни в чем другом. Поэтому «не всегда важно — что говорят, но всегда важно, как говорят» (М.Горький. — 48, стр.14).

Можно точнейшим образом выполнить конкретные просьбы человека и все же проявить при этом пренебрежительное или враждебное к нему отношение, и можно, наоборот, отказывая требованиям или выполняя их небрежно, обнаружить доброжелательное отношение.

Взаимоотношения — это предмет борьбы, идеальная, духовная сторона которого осознается как таковая и выступает в качестве главной, решающей. Человек, добивающийся изменения отношения к себе, нуждается в определенных физически ощутимых проявлениях искомого отношения, но он отдает себе отчет в том, что не они сами по себе ему нужны. Он добивается тех тонкостей поведения, тех его оттенков, которые в совокупности выразят нужное ему отношение — не действий определенного конкретно-предметного содержания, а определенного *качества* действий, того или иного предметного содержания. Самое короткое и простое действие, богатое этим качеством, удовлетворит его больше, чем какие бы то ни было действия, лишенные этого качества или бедные им.

Наступление за всякий другой предмет, развиваясь, идет ко все большей *конкретности* предмета, а наступление за изменение взаимоотношений — ко все большим *обобщениям*.

Минимальное требование в таком наступлении: сейчас, сию минуту, применительно к данному, наличному поводу, имейте о наших взаимоотношениях такие-то представления и докажите это определенными действиями. Максимальное — не только сейчас, но и *вообще*, всегда и категорически, применительно к любым обстоятельствам, имейте обо мне и о себе определенное представление. И пусть это подтверждается *всегда* и *всем* вашим поведением. Так бывает, например, с влюбленными. Андрей Платонов пишет: «Может быть, для самой любви ничего и не нужно, кроме двух любящих людей, но каждому из них необходимо удостовериться перед другим свою ценность, чтобы укрепиться в его сердце, и для этого привлекаются в свидетели, в доказательство любые прекрасные факты из посто-

ронного мира, самого по себе неинтересного для сосредоточенного чувства любящих» (114, стр.344).

В борьбе за взаимоотношения предметом и темой ее являются не поступки партнера, а *общая исходная позиция* — та, которую он должен занимать, но которую он не занимает (или занимает недостаточно ясно, прочно, определенно).

Наступления в борьбе из-за взаимоотношений мы будем называть *позиционными*, в отличие от всех других случаев наступления и обороны, которые можно называть (условно, конечно) *деловыми*. Так как любое позиционное наступление развивается во все больших и больших обобщениях, оно противонаправлено деловому содержанию борьбы; оно «уводит» борющихся от конкретных дел, от предметной материальности целей.

Духовность, идеальность предмета борьбы делает сколько-нибудь длительное позиционное наступление процессом трудным, противоречивым. Наступающий вынужден конкретными материальными, физическими средствами добиваться идеальных результатов. Имеющиеся в его распоряжении средства кажутся грубыми, примитивными в сопоставлении с целью; он вынужден искать способы эффективного использования средств, лишь приближенно отвечающих цели, — других у него нет. Какими конкретными действиями, словами, средствами выражения принудить партнера переменить его обобщенные, ложные представления о себе самом? Как вообще совершенно частным, конкретным изменить общее, идеальное, да еще в области субъективных представлений?

В попытках практически решить эти задачи — сущность и специфика всякой позиционной борьбы. Это относится к любому участвующему в ней — распоряжается ли он инициативой, пользуется ли ею (наступая, отступая или контрнаступая) или уклоняется от борьбы — обороняется. Противоречивость его поведения обнаруживается в обостренности ритма — пока и поскольку борющийся занят позицией партнера как таковой, он ощущает это противоречие и потому не может быть вполне спокоен и хладнокровен.

Все позиционные наступления качественно отличны от всех деловых наступлений, но между теми и другими нет непроходимой пропасти. Более того, те и другие «в чистом виде» встречаются не чаще, чем в сложных сочетаниях и переплетениях.

Ясность и прочность установившихся взаимоотношений практически не могут быть исчерпывающе полными; представления двух людей об одном и том же во всех своих звеньях не бывают и не могут быть тождественны. Интересы, вкусы и характер каждого человека, а значит, и его представления о других людях не стоят на месте; они строятся и развиваются, когда человек специально и не занимается ими.

Позиционная борьба начинается обычно по какому-то *поводу*, и часто она развивается первоначально вокруг повода делового. Он бывает первой частной — как будто бы деловой — темой столкновения, за которой скрывается истинная тема — позиционная. За первым деловым поводом может следовать другой, опять по видимости деловой, за ним следующий, еще и еще. Поводы эти служат основаниями для все больших обобщений все более принципиального значения, и в них все больше просвечивают позиционные претензии. Так наступающий может дойти и до необходимости открыто выразить свое требование в области взаимоотношений³⁷.

Но до такого обнажения своей сущности позиционная борьба далеко не всегда доходит. Она нередко прекращается на том уровне, когда темой столкновения остается еще тот или другой конкретный повод делового содержания. Коль скоро повод всегда конкретен, у партнера есть возможность толковать цель наступаю-

щего как деловую, предметную, даже если он видит, что наступающий имеет в виду вовсе не дело, а взаимоотношения.

Тогда борьба протекает так: один говорит о деле, имея в виду позицию партнера; другой говорит об этом же деле, имея в виду именно его. При этом может быть достигнута договоренность о деле. Из-за него бороться уже нет оснований.

Но наступающий не добился своей позиционной цели. Если он не найдет нового повода, то борьба прекратится. Но если он и найдет его — партнер может повторить весь цикл. Он опять может строго держаться дела и даже уступать в нем, не уступая в позиции.

Богатство, яркость, убедительность аргументации, позиционного наступления — в обилии и *конкретности* фактов, которыми можно обосновать необходимость для партнера изменить его позицию. Уязвимость — в том, что конкретные аргументы всегда можно толковать в их предметно-деловом смысле. В использовании этой возможности — сила партнера, уклоняющегося от позиционной борьбы. Она выражается в его упорстве, хладнокровии, выдержке и зависит от твердости занимаемой им позиции — от ясности и категоричности имеющихся у него представлений о себе и о наступающем.

В театре «Современник» в спектакле «Оглянись во гневе» Дж.Осборна так протекают длинные и сложные диалоги Джимми и Элисон Портер. Джимми (арт. И.В.Кваша) настойчиво ведет к позиционным обобщениям — он откровенно и ярко демонстрирует жене ошибочность ее представления о нем и о себе самой. Но Элисон (арт. А.Б.Покровская), понимая истинную причину неудовлетворенности мужа и неосновательность его придириков, твердо держится дела. В том, что позиция каждого ясна, хорошо укреплена и использована, раскрываются их цели, а вслед за ними — психологический и социальный смысл происходящей в диалоге борьбы.

Если обе стороны занимают взаимоотношениями, то позиционная борьба обычно приводит либо к искомому взаимопониманию и согласию, либо к полному разрыву. Ясность представлений друг о друге и определенность взаимоотношений достигается, как только одна сторона выразит обобщения, достаточно широкие для окончательных выводов другой стороны. Так иногда протекают объяснения в любви подлинно любящих; так же происходят и разрывы отношений, когда обе стороны ясно видят, что дружеские взаимоотношения, существовавшие ранее, стали очевидно необоснованными.

Иногда в борьбе, в которой, казалось бы, обе стороны заняты взаимоотношениями, в действительности одна из них ведет позиционную борьбу провокационно, делая вид, будто заинтересована в отношениях, а по существу преследуя чисто деловую цель. В установлении якобы искомым взаимоотношений противная сторона может охотно идти навстречу, но это не удовлетворит того, кто в действительности хлопочет о деле. Он будет требовать все новых и новых доказательств надлежащего к себе отношения, пока в их число не войдет то предметно-деловое, чего он в действительности добивается. Позиционный характер такого наступления есть более или менее ловкая маскировка. Так избалованные люди (дети, любовники) *капризничают*; не располагая деловой аргументацией, они прибегают к претензиям в области взаимоотношений.

Подобным же образом позиционные цели маскируются деловыми. Это то, что называют «придириками». Придирающийся не только говорит о чем-то вполне конкретном, но и занят как будто бы только делом, в то время как в действительности его цель относится к взаимоотношениям.

Так возникают переплетения деловых и позиционных мотивов, входящих в состав разных этапов, звеньев, эпизодов борьбы. Но каждое звено в той или иной

мере приближается либо к позиционной, либо к деловой, в зависимости от того, чем именно и в какой мере занят наступающий *по существу*.

Одна и та же, любая и самая простая, фраза может быть использована как в деловой, так и в позиционной борьбе. «Приходите завтра», «Дайте мне стакан чая», «Я слушаю вас», «Я сделал все, о чем вы просили» и т. д. и т. п. — произнесение любой из этих фраз может быть продиктовано и вполне конкретной деловой целью и целью принудить партнера переменить занимаемую им неверную позицию.

Во взаимодействиях людей, часто соприкасающихся друг с другом, легко и постоянно проникают отдельные звенья или мотивы позиционной борьбы. Так, скажем, если одному приходится многократно повторять другому одно и то же (просить, напоминать, требовать), а этот другой не отказывает, но и не выполняет (или неточно, неаккуратно выполняет) должное, то после нескольких повторений обращения первого почти всегда бывают воздействиями позиционного характера. В них подразумевается обобщение — они говорят не только о том конкретном, что заключено в смысле произносимых слов, но и о поведении партнера, о его обязанностях, о его позиции во взаимоотношениях. Самое распространенное выражение такого позиционного обобщения — появление упрека в словесных воздействиях. Оно характерно в житейском обиходе и для позиционной обороны: человек уже понял все, чего добивается от него другой, и все ему уже сказал, что нужно и достаточно сказать в данной ситуации, а этот другой продолжает приставать; первому, обороняясь, естественно отбиваться от претензий и настойчивости партнера, имея в виду не только данный случай, но и занимаемую им позицию.

Среди людей, занимающих одинаковое общественное положение в отношении прав, обязанностей и возможностей (например, среди студентов одной группы, среди сослуживцев равного служебного положения), позиционные конфликты чаще всего возникают, когда кто-то среди равных так или иначе выражает претензию на такое о себе представление, какого у окружающих нет.

Но равенство объективных условий жизни и реальных возможностей каждого нередко побуждает людей, вопреки их неудовлетворенным позиционным претензиям, жить, работать или учиться вместе. Тогда деловые взаимоотношения между ними могут продолжаться, а позиционных столкновений им приходится избегать. В дальнейшем деловые контакты могут привести даже к дружбе, обоснованной общностью интересов.

Но бывает и так, что позиционные претензии оказываются сильнее, и тогда в форме деловых взаимоотношений продолжается скрытая позиционная борьба. Она может тянуться месяцы и годы, более или менее осложняя и затрудняя деловые контакты.

В повседневном обиходе позиционные претензии среди равных обычно не бывают столь значительными, чтобы совершенно отвлекать их от дела. Требования к позиции партнера не идут дальше наличной ситуации — чтобы он, например, с большим вниманием и уважением слушал то, что ему говорят, или выполнял надлежащим образом то, что он должен делать или уже делает. В таких случаях возникают кратковременные позиционные стычки и речь идет не только о деле, но и о характере его выполнения. Это выражается в претензиях такого примерно порядка: «Сколько раз я тебя просил...», «Ты вообще, когда тебе говорят...» — «А ты сам должен бы...» — «Я-то давно это понимаю, а вот ты...» — «Как же так — ты понял, ведь вот вчера ты обещал...» и т. д. и т. п. Такого рода перебранки — позиционные стычки — наглядно иллюстрируют противонаправленность позиционной борьбы всякому деловому взаимодействию. Они всегда мешают делу, отвлекают от него, а иногда ведут к обострению даже и тех незначительных недоговоренностей, которые неизбежны и вполне совместимы с про-

дуктивным деловым сотрудничеством. Если же эти, иной раз пустяковые расхождения возводятся в принцип, подводятся под широкие обобщения, то они диктуют и определенное толкование (иногда совершенно ложное) конкретных фактов-поступков и слов партнера. Чем меньше связывают людей дела, тем чаще это происходит. Так поссорились из-за гусака Иван Иванович с Иваном Никифоровичем в повести Гоголя...

Позиционная борьба за близость, доверие, взаимопонимание может быть более или менее острой в зависимости от того, какой степени близости с партнером добивается наступающий и сколь значительны препятствия, возникающие на его пути. Партнер может противодействовать, стремясь к обратному — к увеличению дистанции, может уклоняться от сближения, предпочитая сохранить существующую дистанцию; может идти на сближение, но недостаточно определенно и смело. Так происходят всякого рода примирения, приводящие к положительному результату и не приводящие к нему; так протекают иногда любовные объяснения, успешные и безуспешные.

Такая позиционная борьба имеет с рассмотренной противоположной по содержанию позиционной борьбой в то же время много общего. Здесь опять борющийся имеет в виду нечто более важное, более значительное, чем то, что заключено в смысле произносимых слов и в совершаемых действиях. Борьба опять идет в направлении все больших обобщений; то идеальное, духовное, чего добивается наступающий, опять с трудом, иногда особенно мучительным, укладывается в конкретные выражения. «Чем сильнее человек любит, тем труднее ему говорить о любви» (131, стр.218). Наступающий добивается внешних выявлений искомого отношения к себе, но ему опять же важно не то или иное действие или слово сами по себе, а то, как они употреблены. Фраза: «Я на вас не сержусь» — может выражать отчужденность и отказ от сближения, а фраза: «Я вам этого никогда не прощу» — может выражать готовность к примирению и быть первым шагом навстречу сближению.

То, о чем конкретно (предметно) идет речь в такого рода позиционной борьбе, поэтому опять может быть истолковано противной стороной по-деловому; иногда действительное или мнимое понимание партнером позиционных целей наступающего служит ему средством принудить последнего более ясно, полно и точно выразить в словах свои истинные позиционные намерения. Прием этот используется иногда в наивном кокетстве. (Так, может быть, например, Марья Антоновна пользуется им в «Ревизоре» Гоголя?)

Борьба за сближение может к сближению и привести. Но если в результате сопротивления другой стороны его не произойдет и если сопротивление не провокационное (как, скажем, сопротивление Марьи Антоновны Хлестакову), то неизбежно произойдет отдаление — яснее обнаружится существующее несовпадение в представлениях борющихся о взаимных интересах. Поэтому борьба за сближение нередко приводит к позиционной борьбе противоположного типа — к претензиям к партнеру, к обвинениям, а они в свою очередь могут привести и к обострению отношений. Так неумеренные стремления к близости ведут иногда к отдалению, например, в семейных взаимоотношениях, в разного рода «сценах ревности».

Так как содержание борьбы определяется содержанием ее предмета, то, в сущности, борьба может быть позиционной, пока изменений во взаимоотношениях с партнером добивается наступающая сторона.

В сколько-нибудь длительной и настойчивой борьбе за инициативу почти всегда присутствуют мотивы позиционные. Перехватывая инициативу у партнера, недослушивая его и не давая ему говорить, борющийся за инициативу тем самым невольно указывает партнеру на неправомочность его исходной позиции.

Оборона не определяет предмета борьбы. Но появление в ней позиционных мотивов обычно раздражает наступающего — он видит пренебрежительное, не-серьезное отношение к своему делу и к себе. Вслед за этим в его наступлении появляются позиционные мотивы, а если он несдержан, то нередко целиком переходит к «позиции».

В повседневном обиходе зачастую не ясно — то ли люди заняты *делом*, то ли *взаимоотношениями*; их поведение засорено ничтожными позиционными претензиями, на которых они, впрочем, не настаивают... Но как только цель борющегося проявится с достаточной определенностью — тут же обнаружится принадлежность ее либо к деловым, либо к позиционным.

Позиционная борьба наиболее приближается к деловой, когда предмет ее — *ясность взаимоотношений* с партнером.

Но в выяснениях взаимоотношений всегда, в сущности, более или менее тщательно скрыто стремление к *определенным* взаимоотношениям. Ведь если человека заинтересовало отношение к нему другого, то это могло произойти только потому, что он увидел возможность тех, а не других взаимоотношений с ним, и он заинтересован в том, чтобы у этого другого были о нем определенные представления.

Выяснение взаимоотношений — это, в сущности, деловая подготовка к позиционному наступлению, которое может за ним и не последовать, но в оттенках поведения все же просвечивает.

3. Разновидности позиционных наступлений

Чем настойчивее любое позиционное наступление, тем яснее его принадлежность к той или другой из немногих его разновидностей. А именно:

1. Наступающий стремится увеличить дистанцию между собою и партнером; для этого он указывает партнеру на то, что не совпадает в интересах, правах, обязанностях и возможностях, вкусах, положении и пр. и пр. его и партнера. Предпосылкой наступлений этого типа являются представления о том, что партнер ведет себя не так, как следовало бы, ибо претендует на то, на что не может, не должен, не имеет права претендовать. Его, следовательно, нужно *удалить от себя*.

2. Наступающий стремится сократить дистанцию между собою и партнером; для этого он указывает партнеру на совпадение интересов, прав, обязанностей, возможностей, вкусов и пр., своих и партнера; партнер не понимает, не видит, игнорирует, недостаточно учитывает или совсем не учитывает близость, должную существующую существовать между ним и наступающим. Партнера нужно *приблизить к себе*.

3. Промежуточный тип: наступающий стремится выяснить, можно ли, целесообразно ли рассчитывать на те или иные определенные взаимоотношения — существуют ли действительно у партнера те представления о нем, какие должны бы быть.

Любое позиционное наступление идет либо за отдаление от того, кто претендует или представляется претендующим на близость, либо за сближение с тем, кто далек или представляется недостаточно близким.

Разнообразие позиционных наступлений обнаруживается, между прочим, в том, что в пределах каждого типа можно заметить по две резко отличающиеся одна от другой разновидности.

«Удалять» партнера можно и *отдаляя его* и *возвышая себя*.

И там и тут — цель одна: увеличить дистанцию между собою и им. Отдаляя партнера, наступающий демонстрирует неоспоримую незыблемость, прочность

своей позиции и указывает партнеру на то, что тот не имеет права, оснований находиться на занимаемой им позиции. «Унизить», «поставить на место», «одернуть», «отругать», «сделать выговор», «распечь» — все эти и подобные им глаголы именуют различные варианты и оттенки этой разновидности. Обобщающим названием ее может служить — *ставить на место*.

Возвышая себя, наступающий указывает партнеру не на то, что тот не таков, каким должен быть, а на то, что *сам наступающий* не таков, каким его представляет себе партнер.

Наступающий демонстрирует партнеру не его недостатки, а свои достоинства, возможности и достижения, как будто бы не касаясь позиции партнера. По его представлениям партнер лишен того, что давало бы ему основания предполагать близость, равенство, совпадение прав, обязанностей, и возможностей. Это и «бахвальство», «хвастовство», «самореклама», но это и самоутверждение; оно бывает даже и трагическим утверждением своей исключительности или сознания своей особой ответственности.

В *возвышении* себя иногда видно стремление «унизить» партнера; иногда оно глубоко скрыто и сам наступающий может его не осознавать. Хвастовство бывает доброжелательным и даже покровительственным, но по сути своей оно объективно служит изменению представлений партнера о хвастающемся в сторону увеличения дистанции между им и собой. Таково всякое подчеркивание своих возможностей, недоступных партнеру.

Так по существу своему к одному типу позиционных наступлений принадлежат и злобный «разнос» и добродушное бахвальство, хотя отличия между тем и другим разительны и очевидны. Это, так сказать, полюсы внутри одного типа; между ними — бесчисленное разнообразие частных случаев, а место каждого определяется представлениями наступающего о партнере и о себе самом. Об этом речь пойдет в следующих главах.

В позиционных наступлениях противоположного типа тоже можно заметить две разновидности. Чтобы сблизиться с партнером, нужно либо *самому* идти к нему, либо заставить *его* идти к себе. Сближение может, конечно, происходить и при обоюдном, встречном движении, но либо то, либо другое в каждом случае преобладает. Ведь встречное движение кто-то должен начать и оно чем-то должно быть вызвано.

«Приближать» в смысле психологическом (во взаимоотношениях) — это значит бороться за определенные изменения в представлениях партнера и *о нем*, и *о себе*, о наступающем. *Идти к нему* — это значит приспособлять *себя* к предполагаемым представлениям партнера о должных взаимоотношениях; *привлекать к себе* — добиваться новых, более верных представлений *партнера о себе самом*, призывать его к более высокому мнению о себе, к признанию им своего превосходства или равенства в правах, возможностях, интересах с наступающим.

На одном полюсе услужливость, угодничество и *выпрашивание* доверия, на другом — покровительственное поощрение, оболъщение и благосклонное *понукание*. Каждое конкретное наступление «за сближение» в той или иной степени содержит в себе черты либо той, либо другой из этих крайностей, в зависимости от множества обстоятельств времени и места.

Принадлежность этих разновидностей к одному типу обнаруживается в том, что «идущий к партнеру», как только увидит ответное движение навстречу, тут же нередко становится «привлекающим к себе», а тот, кто первоначально «привлекал к себе», сам начинает «идти», если партнер упорствует. Тут все зависит, в сущности, от того, в какой мере наступающий заинтересован в сближении, сколь упорно партнер сопротивляется и каковы представления наступающего о соотношении сил его и партнера (об этом будет идти речь в гл. IV). Поэтому в настоячи-

вые примирения, например, иногда входят упреки и даже действия, казалось бы, близкие к тем, какие характерны для выговора или хвастовства. А лесть, восхваление партнера легко переплетаются то с упреками и хвастовством, то с самоуничижением.

Глаголы: унижать, ругать, хвастаться, льстить, восхвалять и т. п. — обычно понимаются как обозначения смысла произносимых фраз или совершенно конкретных действий малой длительности. Любое из таких действий может входить в состав наступления любой разновидности. Поэтому, когда речь идет о наименованиях различных *наступлений*, то есть о более или менее длительных *рядах действий*, подчиненных одной цели и определяемых этой целью, то слова эти и подобные им нужно понимать в не совсем обычном смысле. В сущности, здесь они выступают как специальные термины...

Любая разновидность позиционных наступлений может быть весьма тщательно скрыта в наступлении «выяснить взаимоотношения» так, что практически это последнее можно рассматривать как еще одну разновидность.

Но прежде чем рассматривать каждую в отдельности, необходимо отметить еще одно обстоятельство, касающееся их всех. За позиционным наступлением, которое, казалось бы, следовало отнести к одной разновидности, может скрываться принадлежность его к другой. Поэтому, чтобы увидеть сущность данного конкретного позиционного наступления, иногда совершенно необходимы пристальное внимание и острая наблюдательность. За лестью можно увидеть выговор, за восхвалением партнера — издевательство над ним, а за ироническим высмеиванием — восхваление.

Как содержание произносимых слов не всегда совпадает с содержанием происходящей борьбы, так и позиционное наступление одной разновидности протекает иногда в форме другой. Но это, разумеется, не остается без последствий для содержания. Так, на сцене «Современника» в «Голом короле» Е.Шварца Первый министр (арт. И. В. Кваша) восхваляет короля, хвастаясь своей прямоотой: «Я прямо говорю правду в глаза, даже если она неприятна» — и ругая его словами: «Ох, король! Ох, умница!» Восхвалением он борется за сближение с королем, а употребляемыми приемами демонстрирует присутствующим придворным свое право на близость к королю — на фамильярность, недоступную им.

То, в каких именно обстоятельствах по отношению к какому именно партнеру человек переходит в позиционное наступление, в наступление какого типа и какой разновидности, с какими отклонениями от этой разновидности, — в какую сторону и в какой степени, сколь открыто или, наоборот, скрыто — все это в значительной мере может характеризовать и самого человека и значение для него данных обстоятельств. Если в спектакле это не случайность, а следствие его композиционной целостности, то принадлежность каждого конкретного наступления к деловым или позиционным — той или другой разновидности — приобретает отчетливый художественный смысл.

«Удалять» — «ставить на место»

Чем настойчивее наступление, тем более ясно оно преследует цель близкую, представляющуюся немедленно осуществимой. К «настоящему» времени оно тяготеет по мере возрастания его настойчивости. С партнером нельзя иметь никакого дела, пока он не изменит позиции, поэтому он должен изменить ее сейчас же и должен это ясно и просто выразить. Достаточное количество достаточно ярких проявлений перемены позиции служит наступающему доказательством его успеха. Если его требовательность высока — доказательств нужно много и они должны быть очевидны. Наступающему нужно в кратчайший срок, образно говоря,

круто «повернуть мозги» партнера и увидеть этот поворот; партнер настроил их «не в ту сторону», и поэтому доверять ему что-то осмысливать и додумывать без надзора нельзя. Вся работа он должен проделать тут же, на глазах у наступающего. Чем круче поворот, тем он должен быть решительнее.

Поэтому наступление «ставить на место» всегда тяготеет к прямолинейному. Промедления, возражения, лавирование, увертки или, того хуже, попытки перейти в открытое контрнаступление — каждый контрход партнера наступающий стремится немедленно подавить воздействием значительно сильнее, ни в коем случае не входя в обсуждение возражений партнера по существу, то есть не уступая ему инициативу. Его возражения можно дискредитировать, можно показать партнеру всю их нелепость, смехотворность, но нельзя при этом позволять ему отвлекаться от предмета борьбы. Ясно и определенно «ставить на место» партнера наступающий может лишь до тех пор, пока сам он уверенно *распоряжается* инициативой и *навязывает* ее партнеру для использования в самых жестких границах.

Если партнер претендует на инициативу (или даже на расширение границ ее использования), то одним этим он демонстрирует ту позицию, отказа от которой требует наступающий. Если же, входя в соображения партнера, уступая ему инициативу, наступающий изменит свою позицию, то в той же мере это осложнит его наступление. Оно будет все менее ясно принадлежать к разновидности «ставить на место» или будет каким-то другим.

Наступление «ставить на место», как и всякое прямолинейное наступление, не может длиться долго. Длительность его зависит от сдержанности и требовательности наступающего и от упорства сопротивления партнера. Чем выше требования наступающего и чем он сдержанней, тем оно может быть длительнее. Но высокая требовательность редко сочетается с большой сдержанностью, а сдержанность ведет к деловой конкретности. К рассматриваемой разновидности может принадлежать наступление Гордея Торцова в первом акте пьесы «Бедность — не порок». Так эта сцена обычно и толкуется. Гордей распекает своего приказчика Митю.

Чем труднее путь к цели и чем она значительнее для наступающего, тем сокрушительнее должны быть его удары; но тем труднее и поиски аргументов, формулировок, слов.

Поэтому крайнее возмущение позицией партнера ставит наступающего в тупик: он ищет достаточно сильных выражений, не находит их, теряет время и, чтобы не упустить его, хватается за первые попавшиеся, иногда случайно подвернувшиеся и неудачные; они его не удовлетворяют и не достигают цели, но отказаться от них — это значит отдать инициативу; поэтому он настаивает на них — теряет логику и хладнокровие. (Так, может быть, протекает позиционное столкновение Аглаи и Настасьи Филипповны в «Идиоте» Достоевского.) Отсюда — взволнованный или, как говорят, «рванный» ритм. Он обостряется в поисках все более точных и сильных выражений. Для прямолинейного наступления «ставить на место» это характерно: оно претендует на немедленный результат и требует средств безошибочных.

Ставить на место партнера можно и в спокойном ритме — без острых противоречий. Место, какое должен он занять, можно подразумевать в самом конкретном смысле, но тогда это деловое, а не позиционное наступление³⁸. (Кстати, именно так строил поведение Гордея в упомянутой сцене А. Д. Дикий: Гордей не распекает, а наставляет, учит невежественных, по его убеждению, молодых людей.)

«Позиционные» наступления «ставить на место» постоянно встречаются в повседневном обиходе. «Ставят на место» не только начальники подчиненных, но

и родители детей и дети родителей, покупатели продавцов и продавцы покупателей, на работе, во время отдыха, в бытовых делах — чуть ли не в любой ситуации и по любому поводу. Склонность к этой разновидности наступления свойственна людям придирчивым, тем, кому кажется, что окружающие не признают их достоинств; она характерна и для людей с уязвленным самолюбием, для нахальных, властолюбивых, уверенных в своем праве на всеобщее почитание; бывает она связана и с болезненной раздражительностью, повышенной чувствительностью к невниманию, к бестактности и грубости. Правда, в большинстве случаев требования наступающего ограничиваются ближайшей ситуацией, и такие наступления, даже и часто возникая, остаются кратковременными вспышками³⁹.

Если один человек «ставит на место» другого в полном соответствии с общепризнанным правом на это, то все признаки этой разновидности наступления выступают ярче и полнее. Именно так обычно «ставят на место» родители детей, начальники подчиненных и воспитатели воспитанников. Но бывает, что один «ставит на место» другого, не имея на то общепризнанных или признаваемых партнером прав. В таких случаях требовательность обычно меньше, а сдержанность больше, или, наоборот, появляется некоторая истеричность. Отсюда — неповторимо своеобразные особенности каждого данного наступления «ставить на место».

Наиболее характерными общими признаками наступлений «ставить на место» являются те же, что типичны для всякого прямолинейного наступления; прежде всего навязывание инициативы и, следовательно, внимание, прикованное к партнеру, а в дополнение к ним: в теле — пристройки «сверху» (хотя бы в минимальной степени, но никак не пристройки «снизу»); в словесных воздействиях — преимущественно повышение голоса (в большей степени, чем укрупнение плана и уярчение лепки фразы) как предупредительная мера против возможной попытки партнера захватить инициативу. В этой «предупредительной мере» партнер иногда сразу видит позиционную претензию и начинает противодействовать с заявлением: «Не повышайте голоса!»

Характерный для рассматриваемых наступлений обостренный ритм по ходу наступления все более обнажается в четкости оценок, в быстроте и резкости движений — широких или, наоборот, скупых.

Иллюстрациями могут служить басни Крылова. Ведь мелкой драмой называл иногда Белинский крыловские басни. «... Басня представляет собой зерно лирики, эпоса и драмы...» (*Л.Выготский*. — 32, стр.172 и 186).

Волк, очевидно, «ставит на место» Ягненка. Но в этом «позиционном» наступлении скрывается «деловая» цель — «хочется мне кушать». А что делает, оправдываясь, Ягненок? Тут возможны разные толкования: может быть, он надеется на снисходительность Волка и добивается «сближения»? Тогда, выпрашивая снисхождение, он жалок и беспомощен. А может быть, он ведет «деловое» контр-наступление и добивается от Волка, чтобы тот понял и усвоил (наступление «за будущее»), что претензии его лишены оснований? Тогда — «у сильного всегда бессильный виноват» — грубой, примитивной силе противостоит сила разума, и она игнорируется, хотя превосходство ее очевидно.

В басне «Кот и Повар» наступает, конечно, Повар, Васька «трудится над курчонком» и, «мурлыча и ворча», обороняется. Наступление Повара, вероятнее всего, «позиционное» (а может быть, «деловое»?). Для того чтобы «ставить на место», оно многословно — в данной ситуации можно, «слов не тратя по-пустому», поставить на место. К тому же Повар вернулся с поминального обеда. Так что, вероятнее, он добивается, наоборот, «сближения», а точнее — «привлекает к себе» Кота. Тогда басня высмеивает не глупость, а именно краснобайство как тако-

вое потому, что оно не слито с другими пороками, а выделяется на фоне добродетелей: доброты, справедливости, разумности, снисходительной терпимости.

«Удалять» — «возвышать себя»

Это наступление «за будущее». Партнеру должно быть предоставлено время, чтобы сделать вывод из того, что сообщает ему о себе наступающий. Последнему важно, чтобы партнер оценил по достоинству *значение* сообщаемого, а оно всегда *больше* самого сообщаемого. Наступающий дает направление воображению партнера и поощряет его двигаться в этом направлении — и чем дальше, тем лучше.

«Возвышающий себя» должен, следовательно, не столько навязывать, сколько предоставлять, предлагать партнеру инициативу в границах относительно свободных, причем неизменно распоряжаться ею. Поэтому такое наступление всегда более сложно, чем наступление «ставить на место».

Если человек настойчиво стремится «произвести впечатление», то ему нужно быть в центре внимания; партнер должен быть занят им, а малейший недостаток внимания к нему воспринимается им ревниво — как пренебрежение к нему, как противодействие. Человек, привыкший быть «душой общества» и с удовольствием выполняющий эту роль, охотно предоставляет инициативу конкуренту, если уверен, что, победив его, повысит тем цену себе. Такой наступающий, «возвышая себя», как будто бы совершенно не стремится подчеркивать дистанцию между собой и партнерами, а тем более унижать их; он даже может «возвышать себя» для их удовольствия, и все его поведение может быть самым добродушным и доброжелательным⁴⁰. Тем не менее, подчеркивая те или другие свои качества, он увеличивает дистанцию между собой и партнерами. (Так трактовал К. С. Станиславский сцену Епиходова, Яши, Дуняши и Шарлотты в «Вишневом саде» Чехова. — См. 147, стр.57.)

Длительность таких наступлений бывает ограничена только вооруженностью, изобретательностью наступающего, поскольку противная сторона не посягает на инициативу. (Так может протекать, например, сцена вранья Хлестакова в «Ревизоре».) Наступающий сам меняет точки зрения на свои преимущества, смотря по тому, какой получается эффект. Каждая последующая должна открывать вид, все более впечатляющий.

Вначале цель такого наступления бывает обычно скрыта. Ведь то необычайное, что сообщает наступающий, может произвести впечатление уже одним тем, что сам наступающий не видит в нем ничего исключительного, словно речь идет о чем-то само собой разумеющемся, для него привычном и естественном.

Хвастовство, в котором видно, что оно хвастовство, — малоэффективно; прибегать к нему можно, только забыв об этом, — когда внимание и доверие партнера уже завоеваны. Поэтому хвастовство связано с некоторой долей наивности, а как следствие доверчивости оно бывает добродушно и даже обаятельно.

Демонстрируя свои достоинства, «возвышающий себя» создает впечатление, что не он, наступающий, нуждается в партнере, а партнер должен нуждаться в нем. Поэтому для наступлений этой разновидности характерны: максимально возможная освобожденность мышц, скрывающая и нейтрализующая телесную мобилизованность; способы словесного воздействия, затрагивающие воображение партнера (такие, в которых присутствуют словесные действия «удивлять» и «предупреждать»); а в развитии наступления — средства по большей части сложные, тонкие, а именно: укрупнение фразы, уярчение ее композиции и разнообразие способов воздействия словом.

Своеобразный узор любого конкретного наступления этой разновидности не сводится, разумеется, к этим общим правилам. Наступать, «возвышая себя», разным людям более или менее свойственно в самых разнообразных обстоятельствах и во взаимоотношениях с самыми разными людьми. Все это отражается на характере каждого данного наступления, создавая богатейшее многообразие в пределах одной разновидности⁴¹.

Наступлениями «возвышать себя» пользуются преимущественно люди добродушные и преуспевающие, а потому склонные к покровительству. Такой человек добивается от партнера не покорности, а восхищения, не страха — а привязанности, не верности — а преданности. Примером может служить все тот же Хлестаков...

Едва ли существует человек, который не совершал бы иногда наступлений этой разновидности, и далеко не всегда оно выглядит так, что к нему вполне подходит наше условное наименование. В малых дозах оно постоянно встречается во взаимодействиях самых разных людей — иногда «вклиниваясь» в позиционную борьбу другой разновидности или в борьбу деловую.

Бывает так, что наступающий *хотел бы* не касаться взаимоотношений и заниматься «делом», но *не может удержаться* от пересмотра взаимоотношений с партнером. Тогда «позиционное» наступление (в частности — рассмотренных разновидностей) «прорывается на поверхность», иногда в двух-трех словах или фразах, более или менее отчетливо.

Иллюстрации можно опять найти в баснях Крылова. В «Лжеце» «какой-то дворянин» «расхвастался», а «приятель» «поставил его на место». Начинает первый, второй контрнаступает. Инициативу каждый охотно предоставляет другому — спешить некуда («гуляя в поле»). Овладевает ею второй, начиная с сообщения о чудесном мосте. В его сдержанном наступлении «ставить на место» присутствует и хвастовство (мы, мол, не хуже других: «на свете чудеса рассеяны повсюду, да не везде их всякий примечал») и «деловая» конкретность («два журналиста да портной»). Такая сложная маскировка содержательна: «приятель» побеждает лжеца его же оружием, и ложь изобличается — вдвойне — противопоставлением правде и еще более смелой ложью. В наступлении «какого-то дворянина» можно видеть постепенное «возвышение себя» по логике, изложенной выше. Сначала он утверждает свою исключительность («что я видал...») и этим заинтересовывает собою; потом отзывчивым сочувствием («Что здесь у вас за край?») подготавливает почву; потом идет почти неприкрашенная правда («ни шуб, ни свеч совсем не надо») и только после этого — лживые преувеличения. Они бы все росли, если бы «приятель», как будто поддерживая партнера доверием, не перевел тему чудес на деловую почву. Тут «дворянин» начинает отступать — от широких обобщений он вынужден перейти к «деловому» предложению: «поищем лучше броду».

В басне «Волк на псарне» цель Волка ясна — выбраться живым. В данных обстоятельствах иного пути нет, и «пустился мой хитрец в переговоры» — в наступление явно провокационное. Прежде всего ему нужно овладеть инициативой — привлечь внимание к предстоящей речи. Эта цель достигается неожиданным обращением: «Друзья!» — и столь же неожиданной постановкой вопроса: «к чему весь этот шум?» Потом идет энергичное наступление «за сближение», замаскированное доброжелательным хвастовством — демонстрацией своего миролюбия (причем именно таким, как если бы было странно и наивно в нем сомневаться); затем следуют вытекающие из миролюбия заманчивые перспективы — основания для искомой близости; цель этого хвастовства — сохранение дистанции, а она нужна для дальнейшего использования близости. Наступление Волка прерывает решительное контрнаступление распоряжающегося инициативой сильного и хорошо осведомленного Ловчего («ставить на место»), его доводит до

конца «гончих стая». Прямолинейный штурм Ловчего тем более необходим, чем красноречивее, хитрее, умнее и сильнее Волк. Поэтому поведение Волка едва ли целесообразно толковать как оборону или как попытки оправдаться перепуганного преступника, который, покаявшись, может быть, и заслуживал бы снисхождения. А если Волк нагл, то и речь Ловчего — не поучение, не мораль, а штурм.

Приближать — «возвышать партнера» («призывать к себе»)

Как ни парадоксально на первый взгляд, сокращать дистанцию между собой и партнером можно, убеждая его в том, что требуемая им или существующая значительная дистанция неоспоримо правомерна, что невозможны со стороны наступающего претензии на близость — на равенство интересов, прав, обязанностей. Это относится к обеим разновидностям наступлений «за сближение».

«Возвышающий партнера» стремится доставить ему *удовольствие* своим пониманием его исключительных достоинств. Партнер обладает чем-то, что другие — все, кроме наступающего, — либо вовсе не видят, либо видят недостаточно ясно и чему они не придают должного значения. Эта исключительность в глубине и тонкости *понимания* достоинств партнера дает наступающему основания для чисто духовной близости. Поэтому такое наступление тяготеет к борьбе «за будущее».

Иногда наступающий исходит из того, что партнер уже *знает* об этих достоинствах, иногда он как бы «открывает глаза» партнеру на его преимущества, которых тот не видит или не оценивает должным образом. В обоих случаях наступающий призывает партнера *к себе* как к человеку, достойному близости, вопреки представлениям партнера.

Если наступающий при этом преувеличивает достоинства партнера или сочиняет их вопреки тому, что думает, то это *лесть*. В первом случае более скромная, во втором — открытая, нахальная, наглая. Еще Г. Филдинг заметил: «Лесть всегда нам нравится, когда она касается качеств, которых нам недостает. Скажите дураку, что он очень умен, и плуту, что он честнейший человек на свете, и они заключат вас в свои объятия»⁴².

Призывать партнера «к себе» — значит считать себя сильнее или, во всяком случае, не слабее его; сильный представляется лицом независимым, и его восхваления похожи на объективную оценку. Поэтому призывающий «к себе» стремится распоряжаться инициативой, а не только пользоваться ею. Как только он теряет чувство собственного достоинства и перестает распоряжаться инициативой, он тут же переходит к другой разновидности — он начинает «сам идти» к партнеру. Яснее всего это обнаруживается в пристройках.

Предупреждая подозрения в неискренности, «призывающий к себе» (сознательно или произвольно) пользуется средствами воздействия, самыми простыми — теми, что диктуются доверием и прямоотой. Это же и самые простые способы словесного воздействия, но в них почти всегда присутствует адресование воображению партнера («удивлять»).

В то же время наступающий стремится рисовать достоинства партнера в картинах максимально ясных и ярких; ему нужны не столько повышения и усиления звука, сколько образы, сравнения, метафоры — живописная поэтическая речь. Развитие такого наступления выражается во все большей и большей рельефности лепки все более многозначительных фраз, со все более отчетливо подразумеваемыми обобщениями в каждой последующей.

Так добиваются примирения и наступают в любовных объяснениях в разнообразных вариациях люди относительно самоуверенные. Такой влюбленный может, например, демонстрировать партнеру его достоинства с преувеличением и

вполне искренне, но не упуская из виду и его недостатков; по контрасту они подчеркивают достоинства и в то же время говорят о беспристрастности, объективности наступающего. Но тогда противопоставление в речи должно быть вылеплено рельефно — так, чтобы недостатки не выглядели крупнее достоинств.

Впрочем, восхвалять партнера можно и без длинных речей, даже бессловесно — демонстрацией оценок. Для этого нужно придавать исключительное значение каждому слову, жесту, поступку партнера, его вещам и обстановке. Именно так — оценкой вышивки губернатора — добился его расположения Чичиков в спектакле МХАТ.

Эта оценка была найдена в работе над сценой с К. С. Станиславским. А работа заключалась, как пишет В. О. Топорков, в том, что «шаг за шагом мы изучали тонкости поведения гостя, желающего произвести самое благоприятное впечатление на хозяина дома. Тут и особый бесшумный вход в дверь, и остолбенение перед величием хозяина, и высокая оценка его высказываниям, и скромность в собственном поведении, и бережное отношение к предметам обстановки квартиры (музейные вещи), и продуманные, толковые, обстоятельные ответы на заданные вопросы, и прочее. Но главное, чтобы во всем этом была искренность, отсутствие малейшей фальши... Пусть зритель, который не видел пролога, примет Чичикова действительно за порядочного, скромного человека, а видевший пролог удивился бы ловкости этого мошенника» (147, стр.80).

Все перечисленное В. О. Топорковым входит в состав умелого, целенаправленного наступления «за сближение», причем такого, в котором наступающий не производит впечатления мелкого подхалима или льстеца. Восхваление партнера в нем может быть совершенно скрыто, хотя именно этим путем наступающий добивается сближения с ним.

Как и всякое позиционное наступление, наступление рассматриваемой разновидности проникает иногда в деловые отношения и применяется в обстановке, казалось бы, не допускающей никакого восхваления. Часто бывает не вполне ясно: то ли человек добивается от партнера чего-то конкретно-делового, то ли установления с ним близости. Так солидные люди завоевывают расположение начальства; так приглашают в гости, принимают гостей, делают друг другу приятные деловые предложения, так оценивают работу. Иногда партнер остается даже в конкретном недоумении: принимать слова, сказанные ему, всерьез (по деловому) или как любезность, проявление доброжелательства, комплимент?

Некоторые любовные объяснения в пьесах Островского могут быть построенными и как чисто деловая борьба, и как борьба позиционная той или другой разновидности. Например, объяснение Коршунова с Любовью Гордеевной в третьем действии пьесы «Бедность не порок» может протекать в любом из этих вариантов с последствиями, распространяющимися на толкование образов и всей пьесы в целом.

Приближать — «унижать себя» («идти к партнеру»)

Наступления этой разновидности тяготеют к борьбе «за настоящее». Приблизить партнера, «унижая себя», — значит *предвосхищать* любые его суждения и выдавать их как собственные категорические убеждения. «Вы полагаете, что я совершил ошибку? Вы, как всегда, совершенно правы: я сделал величайшую глупость!» «Вы видите во мне скупость, жадность, легкомыслие? Вы очень проницательны — я именно таков; но я глубочайшим образом понял это, я клянусь себя за то, что этим удалил вас от себя!»

Таковы, в сущности, всевозможные случаи покаяния, изъявления покорности, готовности на жертвы, готовности поддерживать партнера и служить ему

(иногда даже хвастовство этой готовностью!). Близость опять подразумевается часто духовная»; она необходима наступающему, а партнер не идет на сближение, медлит и тем выражает свою отчужденность. Поэтому чем нужнее наступающему близость, тем яснее он борется «за настоящее». Он добивается близости, пренебрегая существующей дистанцией между собой и партнером во всем, кроме одного: партнер должен отказаться от какого бы то ни было недоверия. Наступающий видит это недоверие и тем самым обнаруживает свою проницательность — понимание скрытых мотивов, мыслей, отношений партнера.

«Забегание вперед» начинается иногда с попытки найти контакт с партнером, потворствуя тем его слабостям, в которых он сам себе, может быть, не отдаст отчета или которые стесняется обнаруживать. Так возникают контакты на почве порока, развращающие людей богатых, сильных, обладающих властью, но тяготящихся одиночеством.

Наступления разновидности «унижать себя» — «идти к партнеру» могут развиваться успешно, пока партнер, может быть, не открывая этого, ждет (или хотя бы допускает) унижения наступающего. Поэтому распоряжается инициативой партнер; «унижающий себя» вынужден спешить, пользуясь инициативой в пределах, которые предоставлены ему партнером. Это опять-таки побуждает его заниматься «настоящим».

Для успешного продвижения к цели наступающему нужно внимательно следить главным образом не за тем, что говорит партнер, а за тем — *нравится или не нравится ему* то, что делает он, наступающий. Если партнеру что-то не нравится, то нужно угадать, что именно, и, *забежав вперед*, угодить ему.

Может быть, партнеру больше понравится, если его восхвалять? — Нужно немедленно переходить к соответствующей разновидности наступления. Может быть, ему не нравится откровенность угодничества? — Нужно скрыть его, придать ему видимость объективной обоснованности, а для этого показать даже свою независимость. Ему не нравится слабость? — Нужно обнаружить силу. Не нравится сила? — Проявить слабость. И так далее.

Наступающий может использовать предоставленную ему инициативу, чтобы даже требовать от партнера признания им тех или иных качеств, свойств, возможностей своих или наступающего. Он может даже бороться с партнером за инициативу, перебивать его. Но он не отнимает, а, скорее, ловит или выпрашивает инициативу, заботится не о себе, а о партнере — чтобы тот не утруждал себя, не думал, не искал и не тратил лишних слов.

Наступающему нужно практически разрешить логически неразрешимое противоречие: *принудить повинуюсь*; он «идет к партнеру» и давит на него; угождает ему, но и вытягивает из него доверие. Поэтому чем настойчивее наступает унижающий себя, тем острее он ощущает это противоречие. Отсюда — характер ритма и обострение его в развитии наступления.

Чем больше наступление приближается к борьбе «за настоящее», тем меньше у наступающего времени для угадывания желаний партнера и для нахождения способов угождения ему. Оно делается наступлением откровенно слабейшего и выступает угодничеством, заискиванием, прежде всего в пристройках «снизу».

Если «унижающий себя» борется «за будущее» — возможности изучения партнера, учета его интересов и выбора средств воздействия расширяются (и чем дальше отстоит это будущее, тем больше). Теперь он может прибегать к самым разнообразным средствам борьбы. Тут могут появиться пристройки «наравне» и даже «сверху». В борьбе «за будущее» унижать себя можно, сохраняя полное достоинство (так, что окружающие и не заметят никакого самоуничтожения) и повышая тем цену своему унижению, облеченному в форму скромности или беспри-

страстной требовательности к себе. Так добиваются сближения люди солидные, степенные, занимающие высокое положение и имеющие в виду взаимоотношения с партнером, складывающиеся постепенно и нужные вообще, постоянно, для возникновения будущих дел, а не только в данный момент.

Здесь тоже присутствуют «забегание вперед» и угождение, но, так сказать, на далекую дистанцию и преимущественно в области идеальной, духовной... Именно в таком варианте рассматриваемая разновидность наступлений «за сближение» наиболее распространена.

В наступлениях «за сближение» обе его разновидности так близки одна другой, так часто и тесно переплетаются, что различия между ними легко ускользают. Они яснее выступают на «четвертом измерении» — в соотношении сил. В том, как наступающий начинает добиваться сближения — привлекает ли он партнера к себе или сам идет к нему, — обнаруживается его исходная позиция; а в ходе борьбы она неизбежно более или менее изменяется или колеблется.

Обратимся еще раз к басням Крылова. Кукушка и Петух восхваляют друг друга; при этом они спорят. Каждый приписывает партнеру достоинства, все более далекие от истины, хотя о своих собственных не упоминает. Поэтому и получается спор. Чего в нем больше: стремления самому «идти к партнеру» или стремления привлечь партнера «к себе»? Можно видеть и то и другое. Но при втором варианте смысл басни богаче и выражен точнее. Кукушке и Петуху ничего практического друг от друга не нужно. (В басне поставлен вопрос «за что?» и нет ни слова о том — «зачем?».) Но оба получают удовольствие от комплиментов. Значит, каждый дорожит репутацией хорошего певца. Цель далекая и идеальная; унижаясь, можно только отдалиться от нее. Происходит обмен любезностями вполне довольных собою, самоуверенных персон. Ведь сказать комплимент ничего не стоит, а услышать его — приятно. Идет соревнование в «привлечении к себе», и в нем показано, как минутному удовольствию от приятных слов приносится в жертву очевидная истина. Если же (в другом варианте толкования басни) в восхвалениях преобладает выпрашивание близости, «забегание вперед» и, следовательно, унижение себя, то басня разоблачает не искажение истины в угоду приятельским отношениям, а лесть как таковую. Но этому посвящена другая басня — «Ворона и Лисица».

Лисица добивается от Вороны немедленного и простейшего движения — чтобы та раскрыла рот. Тут некогда «привлечь к себе», тут нужно «работать» — идти, угождать, угадывать желания. Опасно прежде всего спугнуть. Поэтому: «на цыпочках подходит, вертит хвостом, с Вороны глаз не сводит» и говорит «чуть дыша» первые слова. Они, может быть, даже как бы и не обращены к партнеру, а всего лишь произвольно сопутствуют восторженной оценке — «как хороша!». Ворона не улетает; похоже, что ей этот восторг не противен; поэтому далее следуют все новые, менее осторожные и более распространенные комплименты, вплоть до явной и наглой лести — «ты б у нас была царь-птица!». Ворона держится стойко — до спертого дыхания и головокружения. Довести до этого могут только воздействия возрастающей силы, и каждое воспринимается Вороной по смыслу, ярко и убежденно выраженному. Так басня показывает высокое мастерство лести в широте и разнообразии средств, использованных в кратчайшее время («за настоящее») и в зависимости от поведения партнера. А поведение Вороны видно в приемах, применяемых Лисицей.

В обеих баснях налицо восхваление. Оно применяется в той и другой для сближения в эгоистических целях. Но содержание (темы, предметы борьбы) — разное. Оно выражено в каждой басне соответствующей разновидностью наступления. Причем Лисица унижается, хотя ни одного слова самоунижения не произ-

носит, а Петух и Кукушка отнюдь не унижаются, хотя подчеркивание достоинств партнера часто бывает самоунижением.

В трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» Антоний после убийства Цезаря выступает перед народом непосредственно вслед за Брутом, который только что добился признания своей правоты в убийстве диктатора-властолюбца. Антонию нужно переубедить народ — вызвать любовь к убитому и ненависть к убийцам. Вл. И. Немирович-Данченко в режиссерском плане пишет об этой речи: «Виртуозность его подхода к возбужденной толпе заключается в том, что важнейшие мысли, которые он высказывает в этом монологе, он помещает не в главных предложениях, а в придаточных. Все, что составляет сущность этого монолога, он *подсовывает* толпе, и подсовывает так ловко, что она, разинув рты, и не заметила, как проглотила их. Ему пока нужно только, чтобы его слушали. Толпа так возбуждена, что нельзя сказать ни одного слова в похвалу Цезаря и нельзя ни одним намеком порицать Брута. Он спешит потакать ей». «Перед ним громадная аудитория. Надо сначала завербовать друзей и сторонников. Обращаясь к ним, легче подсовывать мысли другим». Далее следует перечисление, к кому он последовательно обращается — Кальпурния, галлы, женщины, сенаторы. Потом он «вдруг оборачивается к народу и застаёт толпу врасплох» (104, стр.457-461). По плану Немировича-Данченко Антоний, стремясь воздействовать на толпу, использует разные средства сближения: «подсовывая» свои мысли и «потакая» толпе, он *сам* идет на сближение; «вдруг оборачиваясь к народу», он привлекает его *к себе*; в промежутке он «возвышает себя» в глазах тех, к кому обращается, вербуя «друзей и сторонников», — кто способен оценить глубину его горя.

Выяснение отношений

Выяснение отношений не может быть совершенно прямолинейным; прямолинейность обнаруживает цель, а выясняющий отношения скрывает ее. Выяснение отношений — это ряд коротких «проб»; пока оно длится, каждая дает недостаточно определенный результат; получаемые сведения могут быть ясны в предметно конкретном смысле, но наступающему нужна ясность той общей позиции, которая лишь частично проявляется в этих сведениях. Поэтому каждая следующая «проба» должна не только развивать предыдущую, но и быть новой по характеру — разведкой то тех, то других представлений партнера о себе самом и о наступающем.

Несколько разных «проб», взятых, так сказать, с разных точек, дают основание для общих заключений. Из обобщений этих *будут* сделаны выводы: можно ли и нужно ли добиваться определенных изменений во взаимоотношениях, а если нужно, то каких именно.

Тщательность и настойчивость выяснения отношений выражаются в числе проб, в их разнообразии и в их взаимосвязи. Отношения действительно выясняются, если каждая последующая «проба» делается с учетом результатов предыдущей. В этом цельность, единство такого наступления. Оно выражается в непрерывном внимании к партнеру — не столько к его словам, но и к тому, как они произносятся, как партнер слушает, думает, молчит. Поэтому выясняющий взаимоотношения осторожно пользуется инициативой; он больше предоставляет ее партнеру, причем в самых широких границах и даже деликатно навязывает ее. Ему *нужна* инициативность партнера. Его скрытая цель проявляется только в изменениях «веса его тела» — в том, какие сведения его радуют и какие огорчают. Но в каждом конкретном случае выяснения отношений скрывается то или другое «позиционное» наступление из рассмотренных разновидностей и, следовательно, присутствуют черты, характерные для одной из них.

Наиболее чистым «выяснением взаимоотношений» бывают первые этапы объяснений в любви, когда наступающий действительно не знает отношения к себе партнера, когда он крайне заинтересован в партнере, когда он одновременно и самолюбив, и зависим, и хочет верить, и не верит, и боится, и надеется, когда его цель и значительна для него и идеальна.

То, что в повседневном обиходе называют «выяснением отношений» — это чаще всего лишь слегка прикрытое наступление за установление *определенных* взаимоотношений. Но черты, характерные для выяснения отношений, в таком наступлении могут присутствовать достаточно отчетливо. Бывает так, что в свое время сложившееся и ставшее привычным представление о партнере сразу или постепенно начинает вступать в противоречие с его поведением. Возникает потребность *проверить*: действительно ли представления эти так далеко отошли от имевших место ранее, что их необходимо перестраивать? Наступающий уже подготовлен к ссоре или, наоборот, к примирению, и он более или менее пристрастно проверяет готовность к тому или другому своего партнера.

«Проверка» эта — как бы промежуточное звено между узнаванием неизвестного существующего и утверждением должного. Поэтому в одной «проверке» может быть больше навязывания, в другой — больше выяснений. (В басне «Кот и Повар», очевидно, преобладает навязывание отношений, но может присутствовать и их выяснение.) Наступление, в котором совершенно отсутствует навязывание отношений, лишено признаков позиционного. В таком «выяснении отношений» сами взаимоотношения подразумеваются в конкретном чисто деловом смысле⁴³.

4. В пьесе, в режиссуре, на репетиции

Никакой драмы, ничего волнующего нет ни в чем,
кроме человеческих взаимоотношений.

Сент-Экзюпери

Всякую пьесу можно рассматривать как цепь перестраивающихся взаимоотношений между людьми. Экспозиция раскрывает представления действующих лиц друг о друге, сложившиеся к началу событий пьесы; развиваясь, эти события вынуждают их вступить в борьбу, и тут обнаруживается, что исходные и казавшиеся верными представления каждого о другом не соответствуют действительности. Путем более или менее сложных перипетий устанавливаются новые представления, и к моменту развязки они выступают как окончательные и вполне обоснованные. В них заключено суждение автора о героях.

Видеть в пьесе борьбу — это значит видеть, что действующие лица ведут себя не так, как они должны были бы вести себя по представлениям их партнеров; поэтому представления эти неизбежно изменяются, и в этом в значительной степени заключается развитие каждого образа; ведь то, что человек собою представляет, определяется его представлениями о других людях.

Все сказанное относится к любому значительному произведению драматургии. Взаимоотношения между героями всегда, в сущности, раскрывают представления каждого о многих других, а в идеале — обобщенные представления о человеке вообще. Так представления о партнере, взаимоотношения с партнером, перестраиваясь по ходу сюжета пьесы, говорят о взаимоотношениях человека с человечеством. В «социальной» драме это обнажено. Здесь и исходные и итоговые представления каждого о партнере типичны для данной общественной среды. Но и тут самые обобщенные взаимоотношения всегда предстают как вполне индивидуальные представления конкретных людей друг о друге.

Если пьесы всегда говорят о взаимоотношениях между людьми и если эти взаимоотношения призваны выражать социальную тему, то, казалось бы, режиссер должен искать в пьесе и строить в спектакле преимущественно позиционную борьбу. На практике это привело бы к прямо противоположным результатам.

Человек не может не быть озабочен взаимоотношениями с другими людьми; но эти его заботы бывают продуктивны, по существу, только когда выражаются в его конкретных делах — в предметной деятельности. Человек же, постоянно хлопочущий о взаимоотношениях, занятый только ими, в сущности, хлопочет о себе. Деятельность того, кто озабочен другими, всегда конкретна, вопросы взаимоотношений как таковые лишь иногда и по острой необходимости выходят в ней на первый план. Поэтому, чтобы создать в спектакле интересные, содержательные образы, приходится больше заботиться о том, чтобы конфликты на первый взгляд «позиционные» превращать в «деловые», а не наоборот⁴⁴. Тогда взаимоотношения между действующими лицами изменяются и могут доходить до самых широких обобщений не потому, что у них нет других интересов, а потому, что дела их к тому *вынуждают*. Если действующие лица избегают «позиционной» борьбы, но не могут ее избежать, — она делается значительной и для них и для зрителей. Иначе говоря, сцены позиционных столкновений уместны и художественно целесообразны в спектакле, если они назрели и их отсутствие *невозможно* для данных действующих лиц в данных обстоятельствах. Так, «Тартюф» в МХАТ начинался с острейшей «позиционной» борьбы. Покидая дом, г-жа Пернель (мать Оргона) «ставила на место» всех, кто пытался удержать ее. Ее аргументация давала понять зрителям экспозицию пьесы, а то, что обстановка созрела для острого «позиционного» столкновения, вводило в напряженную атмосферу непримиримых противоречий. (Репетиции этой сцены у Станиславского описаны В.О.Топорковым. — 147, стр.145.)

В спектакле, переполненном «позиционными» конфликтами, действующие лица повышено чувствительны или даже сентиментальны, круг интересов каждого узок, общественная значимость их борьбы невелика. В спектакле, лишенном позиционных столкновений, персонажи — бездушные педанты, у них нет той человеческой заинтересованности, какая свойственна реальному живому человеку. Поэтому на репетициях важно строго разграничивать эпизоды «деловой» и «позиционной» борьбы. Неопределенность границ между теми и другими ведет к неопределенности предмета и темы эпизода. Тогда сцена, роль играют не так, как того требует толкование пьесы, а так, как «удобнее» данному актеру произносить данный текст. Актеры любят использовать его для «позиционной» борьбы, поскольку в ней легче показать свою эмоциональность.

В каких именно обстоятельствах и какие именно «позиционные» конфликты возникают между людьми — это зависит от того, какие представления друг о друге у них сложились к началу событий пьесы. Поэтому на репетициях, пока у актеров еще нет тех представлений о партнерах, какие должны быть у образов спектакля, может помочь осторожное использование позиционных мотивов. Иначе говоря, допускать «позиционную» борьбу целесообразно, только когда она подготовлена предшествовавшим развитием событий, и только такую, которая *неизбежно произойдет* между данными действующими лицами вследствие этих событий.

Большинству актеров легче всех других даются наступления разновидности «ставить на место». Но, употребленные не к месту, они ведут не к воплощению сюжета и темы пьесы, а часто в противоположном направлении. Вместо толкования пьесы получается искажение жизни, изображенной в ней. Если, например, герои пьес Чехова «Чайка» и «Три сестры» беспрерывно ругаются и откровенно унижают один другого, поверить в принадлежность их к той среде, из которой их взял автор, невозможно (быть может, вопреки намерениям театра); вслед за этим

теряет убедительность и сюжет. С другой стороны, мотивированное и экономное использование «позиционной» борьбы ведет к выработке и воплощению установившихся взаимоотношений между образами спектакля. Если уже на репетициях актер только тогда, когда нужно, и только того, кого нужно, «ставит на место» («унижая его» или «возвышая себя») и «приближает к себе» («унижая себя» или «возвышая его»), то неизбежно обнаруживается, что у него уже есть определенные взаимоотношения с партнерами.

В следующих главах мы обратимся к тому, при каких сложившихся взаимоотношениях, какие позиционные столкновения и мотивы психологически возможны и наиболее вероятны.

Глава III

СООТНОШЕНИЕ ИНТЕРЕСОВ — ДРУЖЕСТВЕННОСТЬ И ВРАЖДЕБНОСТЬ

Людей прежде всего и главным образом интересует то, что находится в отношении с их собственными намерениями и целями.

Гегель

Жизнь устроена так дьявольски искусно, что, не умея ненавидеть, невозможно искренно любить.

А. М. Горький

1. Общность и разность интересов

Среди целей любого человека есть отличающие его от других людей и есть объединяющие его с другими. Человек бывает занят и теми и другими, а в зависимости от многих и различных обстоятельств он подчиняет одни другим. При этом обнаруживается, какие именно цели, интересы и идеалы данного человека для него более значительны — те ли, которые объединяют, или те, которые разъединяют его и окружающих.

Исключительные катастрофические события (война, стихийные бедствия, политические революции) нередко объединяют людей, казалось бы, не имеющих ничего общего между собой, и разделяют людей, считавших себя близкими друг другу (такие ситуации даны, например, в пьесах «Кориолан» Шекспира, «Потоп» Бергера, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Одна ночь» Б. Горбатова). Но и несравнимо менее значительные события также объединяют и разъединяют людей, работающих на одном производстве, учащихся одной группы, членов одной семьи. Одни охотно идут на сближение и легко находят общность целей; другие, наоборот, склонны по всякому поводу видеть расхождения в целях; они сближаются неохотно, и только с немногими. Первые доверчивы, вторые недоверчивы. Крайне доверчивы дети и такие люди, как, например, князь Мышкин у Достоевского. К наиболее недоверчивым принадлежат такие, как, скажем, Плюшкин в спектакле МХАТ «Мертвые души».

Об Иване Грозном Ключевский писал: «Он был восприимчивее к дурным, чем к добрым впечатлениям; он принадлежал к числу тех недобрых людей, которые скорее и охотнее замечают в других слабости и недостатки, чем дарования или добрые качества. В каждом встречном он прежде всего — видел врага. Всего труднее было приобрести его доверие» (67, стр.190). Поль де Крюи седьмую главу своей книги «Борьба с безумием» начинает словами Хемингуэя: «Для хорошего человека всякая неприятность — это расплата за собственный грех» (73, стр.111)⁴⁵.

Жизненный опыт противостоит доверчивости, корректируя ее, и в каждом конкретном случае своеобразно отражается на ней, а затем приводит иногда и к склонности противоположной. В результате само доверие в разных случаях может быть различно и по степени (полноте) и по содержанию⁴⁶. Пример тому — обычное доверие авторитетному специалисту в специальных вопросах.

Общность интересов, своих и партнера, подразумеваемая в каждом случае, бывает не только большей или меньшей; исходными в ней могут быть и *собственные* интересы и интересы *партнера*.

Дети не только доверчивы, но и эгоистичны; они исходят из *своих* интересов: в удовлетворении их нужд, по их наивным представлениям, заинтересованы и все окружающие. Так понял эгоизм своей доверчивости юный Иосиф в романе Т.

Манна «Иосиф и его братья»⁴⁷. Самоотверженные альтруисты (такие, например, как Соня Мармеладова, князь Мышкин), наоборот, исходят из интересов партнера; они видят в его интересах свои собственные. Различны и недоверчивые: одни подозревают всякого в обмане, другие склонны сами обманывать простаков, а простака видят в каждом⁴⁸.

При всем возможном разнообразии степеней и обоснованности доверчивости или недоверчивости либо то, либо другое в значительной мере характеризует каждого человека как свойственная ему склонность. Это выражается в том, что особые и веские основания одним нужны для доверия, другим — для недоверия⁴⁹. Едва ли не первого обращения к человеку достаточно, чтобы увидеть — доверчив он, приветлив, доброжелателен или нет.

Пока речь идет о пустяках, быть приветливым нетрудно; но доброжелательность в мелочах располагает искать и находить общность и в существенных интересах, если она, разумеется, вообще возможна. Также и всякая недоверчивость готовит почву для поисков расхождений в значительных интересах.

Глубокое взаимопонимание и единство интересов, так же как вражда, ненависть и резко антагонистические отношения, могут возникнуть, как известно, между людьми вопреки их первоначальным представлениям друг о друге. Но дружба начинается с представлений об общности интересов, а вражда — о их разности. Те и другие представления развиваются, доходят до разных степеней, иногда колеблются и сменяются противоположными.

Совершенно нейтральное в этом отношении поведение — случай, в сущности, чисто теоретический. Как говорят ирландцы: «Я знаю, что вы были беспристрастны в этой борьбе, но к какой стороне вы были беспристрастны?» (Дж.Бернал. — 13, стр.571). Наиболее близки к беспристрастности хорошо «вышколенные» секретарши высоких учреждений. Такая секретарша умеет и не уступать посетителю, оберегая начальство, и быть с посетителем достаточно любезной, чтобы создать впечатление заинтересованности в его делах. Но если партнер настойчив, то рано или поздно он вынудит в самом строгом нейтралитете обнаружить его односторонность.

Борясь с партнером, каждый исходит из предварительного представления либо об общности, либо о противонаправленности каких-то существенных интересов, своих и партнера. В противодействиях партнера можно видеть разность или противонаправленность интересов, но можно видеть и недоразумение: непонимание партнером его собственных интересов, его неосведомленность об условиях, в которых оба находятся, его недогадливость, его скромность и т.д.

В борьбе возникает, по выражению А. Ф. Кони, «сложная и в большинстве случаев совершенно произвольная по своему источнику формула действий: «я думаю, что он думает, что я думаю... а потому надо поступить так, а не иначе» (69, т.1, стр.181). Произвольность этой формулы весьма относительна. «Человек, у которого есть глаза, чтобы видеть, и уши, чтобы слышать, может убедиться, что ни один смертный не может сохранить тайну. Если молчат его губы, он выбалтывает тайну кончиками пальцев: он выдает себя каждой своей порой» (цит. по 151, стр.360). Это утверждение З. Фрейда наиболее практически применимо к субъективным представлениям о *соотношении интересов*, своих и партнера. У каждого такие представления имеются. Но они больше подразумеваются, чем осознаются, и это особенно ясно, когда партнер незнаком или мало знаком.

Пока у человека нет оснований судить о другом, он исходит из представлений о себе самом (как это уже отмечалось в предыдущей главе). Если я добиваюсь чего-то от партнера, то только потому, что подразумеваю существование у него определенных обязанностей и интересов, хотя и не утруждаю себя размышлениями об этом. Даже если я рассчитываю только на доброту, уступчивость

партнера, то и тут я подразумеваю в числе существующих у него интересов бескорыстное желание мне добра. Так, в обращениях со всякого рода мелкими, пустяковыми делами все же содержатся и более или менее обнаруживаются предварительные представления о том, *что именно* человек считает само собой разумеющимся, а далее, следовательно, — *в чем именно* подразумевает он обязанности или интересы партнера.

Преодолевая каждое данное противодействие партнера, борющийся уже учитывает, можно ли ждать, почему и какого именно противодействия с его стороны. В этом предугадывании в первую очередь и сказываются представления о вышестоящих по субординации интересах партнера, а точнее — о *соотношении интересов*, своих и партнера.

Чем проще, ближе цель — тем менее отдаленные и менее важные интересы, свои и партнера, подразумеваются. Так, скажем, в чисто служебных делах совершенно достаточно представлений о служебных интересах и обязанностях; в торговле достаточно представлений о заинтересованности продающего и покупающего в совершении сделки. А в дипломатических переговорах, например, могут понадобиться представления о соотношении интересов самых отдаленных и самых существенных для каждой стороны. Поэтому в дальновидной политике они тщательно изучаются и взвешиваются.

Представления об антагонистичности, противонаправленности существенных интересов, своих и партнера, мы будем называть *враждебностью*. Представление о близости интересов, об их совпадении мы будем называть *дружественностью*. Так как расходиться или сходиться интересы людей могут в их представлениях в самых разнообразных степенях и так как в разных случаях могут подразумеваться более или менее значительные для той и другой стороны интересы, то и дружественность и враждебность могут быть большими или меньшими, а каждый случай того и другого своеобразен.

Представления борющихся о соотношениях их интересов проявляются иногда вполне ясно, но проявления эти бывают противоречивы и даже парадоксальны. Одним из обстоятельств, побуждающих человека преодолевать существующие у него представления о враждебности интересов, является его нужда в данный момент в данном партнере.

Чем больше эта нужда, тем больше он ориентируется на общность интересов и тем меньше признаков враждебности в его поведении, какова бы ни была ее степень до возникновения этой нужды. Она побуждает искать хоть какие-нибудь общие интересы среди ближайших и отвлекает от представлений о противонаправленности отдаленных интересов.

Но и резкая враждебность по поводу совершенно конкретного предмета бывает следствием повышенной уверенности в общности интересов. Ссоры между близкими людьми возникают иногда только потому, что от близкого человека представляется неправомерным противодействие даже и в мелочах⁵⁰.

Без преднамеренной маскировки, без всякого притворства враждебность и дружественность выступают то более, то менее ярко на разных этапах борьбы и в разные моменты ее течения, в зависимости от претензий борющихся и от того, как практически колеблется в этой борьбе нужда в партнере — зависимость от него.

Человек, знающий, что он обращается к тому, кто, по всей вероятности, откажет, иногда начинает свое обращение с повышенной доброжелательности, доверчивости, как бы в расчете на полное единство интересов.

Так, вероятно, действует в басне Крылова Волк, очутившись на псарне.

Случается и обратное: человек, твердо уверенный в совпадении интересов, именно поэтому начинает обращение чуть не враждебное, как бы с расчетом на

отказ. Так, может быть, Повар отчитывает Кота. В таких первых обращениях налицо позиционные наступления: в первом — попытка наладить отношения с врагом (расположить его в свою пользу или хотя бы нейтрализовать), во втором — «поставить на место» друга, провокационно продемонстрировать возникающую по его вине отчужденность, чтобы получить заверения в близости. Но даже в этих, парадоксальных на первый взгляд случаях действительные представления каждого о соотношении интересов все-таки обнаружатся: в *повышенной* дружественности одного и в *нарочито откровенной* враждебности другого⁵¹.

«Прогноз» на будущее во взаимодействиях с каждым данным партнером похож на некоторую инерцию, на выработанный навык ожидания от данного партнера той, а не другой реакции. Ожидание враждебной реакции требует расчета и осмотрительности; предполагаемая дружественность, наоборот, влечет за собой непосредственность и прямоту. Правда, позиционная борьба картину осложняет, но принцип остается неизменным; осторожность, педантизм, рационализм, разработанность тактики в борьбе тяготеют к враждебности, а бездумность, беззаботность, откровенность, даже «беспорядочность» действий борющегося — к дружественности.

Дружественность раскрывает человека, враждебность закрывает его и психически и физически — телесно. Враждебность мобилизует с некоторым скрытым излишком — запасом на случай нужды в дополнительных усилиях; дружественность обнажает действительную степень заинтересованности — освобождает и облегчает тело. Поэтому при меньшей мобилизованности дружественность проявляется в большей свободе и легкости движений, а враждебность при большей мобилизованности — в скупости и ответственности, точности, лаконичности движений.

Все эти признаки существующих у человека представлений о соотношении интересов наиболее ясно видны, когда ему приходится бороться одновременно с несколькими партнерами: с одними дружественно, с другими — враждебно, и если ему нет нужды скрывать свои представления о тех и других. Сторонний наблюдатель легко и безошибочно *увидит* и дружественность и враждебность как таковые. Они обнаруживаются на всех звеньях поведения в борьбе, иногда — в самых тонких оттенках.

Взаимодействия дружеские более или менее радостны, в противоположность взаимодействиям враждебным, которые могут быть лишь злорадными. Это неизбежно сказывается на «весе тела», о чем речь уже шла.

Балетмейстер М. Фокин отметил: «Выражение печали в танце требует очень мало движения. Оно кажется легким. Выражение же радости, наоборот, требует массы движения. Это труднее. Чем радостнее на душе, тем больше нам хочется двигаться» (156, стр.396)⁵².

2. Соотношение интересов и инициативность

Общий физиологический закон работы скелетной мускулатуры есть движение ко всему, захватывание всего, что сохраняет, обеспечивает целостность животного организма, уравнивает его с окружающей средой — положительное движение, положительная реакция; и наоборот, движение от всего, отбрасывание, выбрасывание всего, что мешает, угрожает жизненному процессу, что нарушило бы уравнивание организма со средой, — отрицательная реакция, отрицательное движение.

И. П. Павлов

Если человеку нужно обратиться по делу к одному из нескольких возможных партнеров, то он предпочитает того, с кем у него наиболее определенные и прочные дружественные взаимоотношения.

Дружественность облегчает деловое общение и в деловой борьбе располагает к пользованию инициативой — к *наступлению*. Враждебность — к тому, чтобы *распоряжаться* инициативой, или к *обороне*. Наступая, человеку приходится раскрывать свои цели и интересы; враждебность побуждает скрывать их — вооружать врага сведениями о себе человеку невыгодно⁵³. От друга нет оснований утаивать их. Враждебность побуждает беречь силы для максимально эффективного их использования, а распоряжающийся инициативой не столько сам работает, сколько побуждает работать других.

Оборона требует меньших усилий, чем наступление. Переход к обороне при малейшей к тому возможности, ее упорство, расчетливое и скупое использование инициативы — все это признаки враждебности в деловой борьбе. Отсутствие этих признаков говорит о дружественности. Именно оборонительность в делах, в частности — в деловом диалоге, прежде всего создает впечатление враждебности, а упорная оборона это впечатление укрепляет.

Человек обороняется от друга, единомышленника, союзника, только если он поглощен делом действительно неотложным, увлекающим его или более важным, чем то, с каким обратился к нему партнер. При враждебном представлении о наступающем человек может обороняться, даже если никаких дел, забот и увлечений у него нет; скрывая свою оборону, он может быть занят даже и самим партнером, но его интересуется не то, о чем тот говорит, — не дела партнера, а его скрытое намерение; он, может быть, изучает партнера; обороняясь, он отвлекается от этого своего занятия.

Если в деловое наступление на врага человек идти избегает, то в позиционное наступление на врага, наоборот, некоторые люди идут охотно по любому поводу и при всяком удобном случае. Так, скажем, начальники придираются к подчиненным, к которым они враждебно настроены; так враждующие родственники, соседи и сослуживцы не упускают случая сделать друг другу неприятность. К деловому наступлению на врага человеку приходится *принуждать* себя; от позиционного наступления «ставить на место» приходится *удерживать* себя.

Враждебное деловое наступление требует максимально возможной конкретности; получить от партнера-врага нужно нечто минимальное. Разумеется, представление о «минимальном» у разных людей разное, но сам наступающий на врага уверен в том, что он добивается элементарной справедливости, и это его очевидное право, а самая примитивная обязанность партнера — удовлетворить его. В этом «элементарном» он находит ту минимальную общность интересов, которая необходима для деловой борьбы.

Встречая сопротивление и настаивая на своем, наступающий на врага, пока его наступление остается деловым, строго держится подготовленной логики самых простых, общеобязательных соображений и фактов, как они ему представляются, не позволяя ни себе, ни противнику уклоняться в другие деловые темы, или переходить к позиционной борьбе. Хладнокровие, логика доводов, конкретность цели — все это требует сдержанных пристроек, ясной лепки фразы без яркой живописи, строгой экономии сил и четкого перехода от одного способа воздействия к другому. Примером может служить объяснение Павла Петровича с Базаровым перед дуэлью в романе Тургенева «Отцы и дети». Потеря хладнокровия и выдержки ведет к постепенному или резкому обнажению позиционных претензий и, следовательно, к позиционному наступлению, которое неизбежно уведет от дела.

Враждебно обороняющийся иногда упорством своей обороны специально провоцирует на это наступающего: отказывая в деле, он тем самым стремится его «поставить на место», унижить и наказать за недостаточное к себе уважение. Так деловая борьба между несдержанными и враждебно настроенными людьми часто завершается позиционной — руганью и ссорами. Поражение терпит тот, кто начал с дела, необоснованно рассчитывая хотя бы на минимальную общность интересов.

Для дружественного делового наступления характерны: разнообразие свободно используемых средств, расточительность в расходовании усилий и непринужденность переходов от одного воздействия к другому. Если в деловой борьбе партнер обнаружил недостаток понимания, недоверие или разность интересов, то наступающий дружественно смело прибегает к мерам сближения; деловое наступление мгновенно заменяется дружественным позиционным, той или другой разновидности. Но если и оно не дает положительных результатов, то наступающему остается либо отказаться от своей цели, либо отказаться от своих представлений об общности интересов. Результатом бывает обида, причем обидившийся прежде всего переходит к обороне, а возникающая таким путем враждебность часто бывает поспешным и необоснованным выводом — недоразумением, ссорой, за которыми следуют примирение и возврат к деловой теме.

На врага нельзя полагаться и о будущем с ним, в сущности, нельзя ни условиться, ни договориться. Его можно только принудить нажимом, и результатов можно ждать, лишь пока он ощущает на себе давление; отпусти его — и он так или иначе уклонится, увильнет, обманет. Поэтому враждебность наступления делает его чаще всего навязыванием инициативы партнеру и наступлением «за настоящее».

Но такова лишь общая тенденция; она дает о себе знать больше или меньше, в зависимости от того, сколь остро, по представлениям наступающего, и насколько значительные его интересы противонаправлены интересам партнера, то есть зависит от *меры* враждебности.

Наступая на врага «за будущее», приходится ограничивать свою враждебность, то есть находить относительно близкие или, наоборот, самые далекие совпадающие интересы и цели, предполагать их возможность. Чем дальше во времени отстоит то, чего считает возможным добиваться от партнера наступающий, тем соответственно меньше в его наступлении враждебности.

Максимальная степень враждебности в деловом наступлении — немедленное физическое принуждение; обращаться к разуму, к воле, к сознанию партнера бесполезно; говорить с ним не о чем. Остается отнять, всучить, вытолкать, втащить и т. д. Стремление к физическому принуждению спадает вместе с ослаблением враждебности, то есть когда появляется надежда хотя бы на минимальное взаимопонимание; в той же мере цель наступающего отодвигается от настоящего в будущее.

Часто во враждебном позиционном наступлении речь идет о прошлом, но обычно цель его — унижить партнера, «поставить на место». Конкретное «прошлое» служит соблазнительным *поводом* немедленно указать партнеру на ложность его позиции и на свойственные ему *вообще* ошибки, оплошности, легкомыслие, невежество и т. п.

Если же внимание наступающего действительно занято прошлым, это значит, что как бы ни был он до этого враждебен, в данный момент он забыл (упустил из виду) противонаправленность своих существенных интересов интересам партнера.

Враждебность не допускает такого нерационального расходования сил; происшедшее отвлекло от нее. Поэтому порывы и горя и радости в присутствии врага произвольно сдерживаются.

Но события чрезвычайно значительные — как трагические, так и радостные — иногда настолько овладевают сознанием, что заставляют забыть о каких бы то ни было соотношениях отдаленных интересов. Наиболее характерно это для событий самых радостных (таких, как, скажем, победа, неожиданный успех, избавление от стихийного бедствия) и для враждебности не слишком острой. Не отсюда ли и древний обычай прощать преступников по случаю праздника — амнистия?..

Если от партнера нужно добиться чего-либо сложного (усвоения им сложных умозаключений или запутанных фактов, выполнения им сложной программы действий, изложения им большого числа сведений и т. д.), то враждебно наступающий расчленил такую обширную программу требований на отдельные вполне конкретные цели, и достижения каждой будет добиваться по отдельности, как цели, относящейся к настоящему времени. Следовательно, например, допрашивая обвиняемого, задает ему серию вопросов, рассчитанных на будущее, но каждый вопрос он может задавать как совершенно самостоятельный, требующий немедленного ответа. Обвиняемый тоже может строго держаться настоящего момента, отвечая: «не помню», «не знаю», «забыл». Такой чисто деловой допрос может быть совершенно объективен и беспристрастен. Но существующие представления о противонаправленности интересов все же обнаруживаются — именно в том, что свою отдаленную цель каждый превращает в цель настоящего времени.

Впрочем, как свидетельствует Л.Шейнин (см. 163), практически успех следователя в значительной степени зависит от того, удастся ли ему завоевать доверие допрашиваемого.

Поэтому вначале его наступление может быть тем или другим позиционным; но даже если позицию допрашиваемого ему изменить и не удастся, он может держаться собственных представлений об общности интересов, вопреки враждебным представлениям партнера.

Для того чтобы наступать дружественно на того, кто обороняется или контр-наступает враждебно, наступающему нужно обладать терпением и выдержкой, иметь ясные и прочные убеждения в общности интересов, своих и партнера.

Такую твердость обнаруживают иногда любящие жены по отношению к мужьям (как, например, артистка А.Б.Покровская в роли Элисон в упомянутом выше спектакле «Оглянись во гневе») и мужья по отношению к женам, мать и отец по отношению к сыну или дочери, воспитатели по отношению к трудновоспитуемым подросткам. «Вспыльчивый человек возбуждает раздор, а терпеливый утишает распрю», — сказано в Библии, в книге притчей Соломоновых...

Чем враждебнее партнер, тем прочнее должны быть сложившиеся ранее у наступающего представления о общности интересов, чтобы его наступление оставалось дружественным, и тем более отчетливо он должен сознавать, что ближайшие цели, в которых налицо расхождение, подчинены отдаленным совпадающим, в которых не может быть расхождений, что конфликт этот — недоразумение.

О степени враждебности, так же как и о степени дружественности, в каждом конкретном случае можно судить по полноте и яркости признаков той и другой, если борющиеся не прилагают специальных усилий для их преодоления или маскировки. Но в большинстве случаев людям приходится прилагать такие усилия, и они значительно и всегда своеобразно осложняют каждый частный случай⁵⁴.

3. Соотношение интересов в деловой и позиционной борьбе

Длительная и острая деловая борьба, когда ни один из борющихся не уступает, всегда является испытанием прочности сложившихся взаимоотношений. В ней испытывается не только сдержанность, благодаря которой она возможна при враждебных взаимоотношениях, но и дружелюбность сама по себе. Коль скоро партнер упорствует — возникает возможность обобщений, и наступающий вынужден решать: что для него важнее — сохранение дружеских взаимоотношений или то, в чем в данный момент не уступает ему партнер. Если последнее важнее, то — конец дружелюбности, как в басне Крылова «Собачья дружба». Но часто стремление сохранить отношения побеждает. Дело приносится в жертву взаимоотношениям, как в басне «Кукушка и Петух». Но дело это может быть более или менее значительным (объективно и субъективно), а дружелюбные отношения — более или менее дороги по разным причинам.

Ритм дружелюбных деловых наступлений зависит от остроты этого противоречия. Если наступление развивается вяло и протекает в спокойном ритме, то это значит, что либо дело, либо отношения (либо то и другое) не очень важно или не дорого. Чем важнее дело, тем труднее сдерживать назревающую враждебность; это выражается в обострении ритма: чем дороже отношения, тем более значительные цели приходится приносить в жертву.

Какими целями (своими потребностями, интересами, убеждениями) человек жертвует во имя сохранения, упрочения, завоевания отношений? Каких именно? С кем? «У нас, — писал А. И. Герцен в середине прошлого века, — тот же человек готов наивно либеральничать с либералом, прикинуться легитимистом, и это без всяких задних мыслей, просто из учтивости и из кокетства» (36, т. 1, стр. 123).

Здесь — широчайшее поле проявлений индивидуальных качеств человека. Одни люди самые определенные и прочные взаимоотношения подчиняют делу; другие — самые, казалось бы, значительные дела подчиняют взаимоотношениям, иногда мимолетным. Для одних все люди резко делятся на друзей и врагов (при этом определяющие все их поведение интересы могут быть более или менее объективно значительны, обоснованны, полезны и т. д.); для других — подавляющее большинство человеческого рода и не враги и не вполне друзья, — стремясь к хорошим взаимоотношениям с каждым, они легко находят совпадающие с ним интересы в чем-то относительно близком, игнорируя далекое. Такими бывают, например, коммерческие деловые взаимоотношения.

Беспринципные дельцы избегают всякой враждебности. Отношения у них со всеми «приятельские», основанные на общности мелких бытовых интересов, а что касается отдаленных и существенных, то подразумевается их фатальная противонаправленность. А если, мол, она неизбежна, то достаточно той общности интересов, которую в данных обстоятельствах можно использовать в своих собственных выгодах. Такой практический эгоизм обрекает человека, в сути своей, на враждебные представления обо всех, а в итоге — на полное одиночество. Но эту враждебность «деловой человек» тщательно скрывает, завоевывая (точнее, покупая) дружелюбные взаимоотношения всюду, где они продаются не слишком дорого и потому связаны с интересами близлежащими.

В той мере, в какой интересы человека действительно совпадают с интересами другого в существенном и далеком, между ними возможна и подлинно дружелюбная деловая борьба. Она ведется из-за конкретных путей, средств и способов реализации того, в чем заинтересованы обе стороны; обе ищут оптимальное решение, но цель каждой — отстоять свой проект; пока решение не найдено, каждый имеет в виду общность отдаленной цели⁵⁵. У каждого есть подлинные

друзья-единомышленники и есть поэтому определенные враги. Борясь с друзьями, он, в сущности, сотрудничает с ними, так как борется за общее дело.

Увлеченность таким делом — источник дружественности, по природе своей оптимистической: ориентация на здоровые общественные устремления и уверенность в конечной победе разума и справедливости. При такой дружественности — в принципе ко всему человечеству — враждебность, даже самая острая и неприемлемая, распространяется лишь на тех, кто мешает, вредит успеху дела. Враждебность эта — не более, как необходимая и вынужденная мера защиты позитивных, отдаленных и значительных целей.

Таковы крайности: на одном полюсе основанием для дружественности служит общность самых близких конкретных (чаще всего материальных) интересов, на другом — единство отдаленных жизненных идеалов. Для большинства, расположенного между этими полюсами, основанием для делового взаимопонимания служат совпадения интересов, более или менее отдаленных.

Вл. Солоухин пишет: «Говорят, что лучше всего сближает людей дорога. Но это неверно. Не дорога, а работа, делание одного и того же дела — вот что сближает людей по-настоящему и наверняка» (131, стр.449). Действительно, совместный труд требует общности целей и вырабатывает ее. Но сами дела эти могут быть разными.

Так, бывает, что группа лиц, работающих, скажем, в одном учреждении, объединена общим интересом: получать регулярно зарплату по заведенному порядку и с минимальными затратами усилий⁵⁶. Такой микроколлектив может быть чрезвычайно спаян и дружественно работоспособен, хотя работа его может быть объективно бесполезной. Если в его среду попадает человек, заинтересованный в общественной полезности дела, а следовательно, и в коренной перестройке всей работы учреждения, то он неизбежно встретит враждебное к себе отношение, как бы он сам ни стремился к дружественности. Деловое функционирование учреждения будет осложнено позиционной борьбой. Микроколлектив приложит все усилия, чтобы избавиться от человека с чуждыми ему интересами. Борьба между ними может быть более или менее длительной и сложной, в зависимости от соотношения сил борющихся сторон. Так обычно сталкиваются интересы революционера, рационализатора, новатора с интересами реакционеров, консерваторов и рутинеров. Их деловое сотрудничество невозможно, пока противоположность их интересов не удастся сменить хоть какой-то их общностью. На подобных коллизиях построено немало современных пьес, присутствует она и в «Доходном месте» Островского.

Позиционное наступление любой разновидности можно вести и дружественно и враждебно. Но дружественное позиционное наступление резко отличается от враждебного, и одни разновидности позиционных наступлений более естественны при дружественных представлениях о партнере, другие — при враждебных.

Казалось бы, «ставить на место» можно только враждебно. Но родители детей, воспитатели воспитуемых, вообще близкие друг другу люди нередко решительно и определенно «ставят на место» вполне дружественно. В таком наступлении неизбежно присутствуют отдельные мотивы или моменты наступления «приблизить партнера». Получается противоречивое сочетание: «удалить приближая». Это значит, «удалять» не максимально, как во враждебном наступлении, а не слишком далеко или даже близко. Основанием для этого может служить расхождение в представлениях о соотношении интересов, при снисходительности, возникающей из общности представлений о чем-то бесспорном, например о соотношении сил. Но упорное сопротивление партнера может поколебать и эту общность. Тогда в наступлении будет все меньше дружественного «приблизить» и все

больше враждебного «ставить на место». (Все это можно увидеть в разных вариациях в наступлении Повара на Кота в басне.)

«Возвеличивать себя» — хвастаться можно тоже и дружественно и враждебно. Но наступления этой разновидности тяготеют к дружественности, а враждебность проникает в них вместе с мотивами наступления «ставить на место».

Основанием для дружественного самовозвеличивания являются расхождения в представлениях о тех или иных возможностях наступающего (о его знаниях, умениях, опыте, связях, положении, способностях и т. д.) при совпадении представлений об интересах. Поэтому в «возвеличивании себя» как таковом враждебность если и присутствует, то сдержанно, скрыто. В той мере, в какой она выходит на поверхность, хвастовство делается открытым противопоставлением себя партнеру, унижением его или издевательством над ним.

Насколько дружественно или враждебно наступающий «удаляет» партнера — это более или менее ярко отражается на всех звеньях наступления; в том, как он воспринимает каждое противодействие партнера, в степени мобилизованности, в характере пристроек. Признак враждебности в способах словесного воздействия — «предупреждать», признак дружественности — «удивлять». Первый придает «закрытость», второй — «открытость» тем сложным способам словесного воздействия, в состав которых они входят. В книге притчей библейского царя Соломона сказано: «Глаза твои пусть прямо смотрят, и ресницы твои да направлены будут прямо перед тобою. Человек неблагонамеренный... прищуривает глаза свои, чтобы придумать коварство, закусывая себе губы, совершает злодейство»⁵⁷.

Яркий признак дружественности — право на непринужденную улыбку, даже в относительно остром столкновении; враждебность исключает возможность такой улыбки даже в столкновении мимолетном и малозначительном. «Мы сближаемся в улыбке наперекор различиям языков, каст, партий» (96, стр.417)⁵⁸.

Добиваться сближения, казалось бы, можно только дружественно. Если друг в чем-то отказывает, с чем-то не соглашается или медлит, то причину естественно предполагать в том, что он упускает из виду общность интересов — близость.

Но бороться за сближение можно и отдавая себе полный отчет в противонаправленности интересов своих и партнера. Если такое исходное представление у наступающего существует, то борьба за сближение делается неискренней. В «восхвалении партнера» появляется лесть, в «унижении себя» — угодничество. То и другое в обнаженном виде всегда говорит о разности существенных интересов. Здесь все признаки дружественности могут присутствовать, исключая произвольные. Чаще всего скрываемая враждебность проявляется в повышенной мобилизованности внимания и всей телесной мускулатуры со всем, что отсюда вытекает: в поспешности и стремительности выполнения угадываемых побуждений партнера, в торопливости «забегания вперед», в ответственности, обдуманности словесной аргументации, в стремлении к точным формулировкам. Искренней дружественности как таковой, непринужденности все это противоречит. Но еще Ларошфуко заметил: «Никакое притворство не поможет долго скрывать любовь, когда она есть, или изображать — когда ее нет» (76, стр.16). Поэтому и дружественность и враждебность, если они действительно существуют, в конце концов обнаруживаются⁵⁹.

Недостаток искренности в наступлениях «за сближение» не всегда делает их бесплодными. Правда, близость интересов притворным изображением дружественности не достигается, но партнер бывает доволен самим стремлением другого изобразить ее и платит иногда даже за явную лесть снисходительностью.

Некоторая доля искусственности появляется иногда в самом искреннем наступлении «за сближение», когда оно сталкивается с явно враждебными оборонной или контр наступлением и когда наступающий находит какие-либо объясне-

ния, оправдания или извинения враждебности партнера — когда тот раздражен, подавлен, справедливо разгневан, по той или иной причине невменяем. Добиться сближения с таким партнером, так же как и восстановить утраченную близость, трудно, и наступающий прибегает к искренним преувеличениям, что и приближает его поведение к поведению человека, добивающегося сближения вопреки представлениям о разности интересов.

В басне Крылова «Парнас» радостное событие объединило ослов. Они дружно взялись за дело («я зятю, а вы не отставай!»), имея в виду цель, отдаленную в перспективе («прославим наше стадо», «подыдем музыку»). Эта деловая дружественность подчеркнута строгой враждебностью к тем, «нет в чьем голосе ослиного приятства». Деловое единомыслие спаянного коллектива приводит к ярко отрицательному результату. В этой истории деловая дружественность важна для ясности главной темы: все в поведении ослов безукоризненно, кроме одного — необоснованного вывода из занимаемого высокого положения о своих реальных возможностях.

В басне «Мор зверей» объединение возникает перед лицом катастрофы. Вражде нет места. На общем сборе все ищут путь к спасению; с трудом нашли: «приговорили — и на костер Вола взвалили». Почему его, единственного безвинного? Потому, что он участвовал в совете искренне дружественно и по-деловому, а остальные — провокационно. Они добивались «сближения» — упрочения шаткой дружественности с царем и всеми другими. Вол мог этого не заметить по глупости (тогда тема басни — его глупость); мог, доверчиво увлеченный делом (тогда тема — коварство Лисы и поддерживающих ее льстецов). Но для этого их провокационная борьба «за сближение» должна быть умело и тщательно скрыта «деловой дружественной». Чем больше дружественности в поисках — кого бы «по доброй воле отдать в жертву», тем труднее найти жертву, а дело требует именно ее. Возникает тупик. Выбор неизбежно падает на того, кто заинтересован делом, не подозревая надобности заниматься взаимоотношениями. Причина гибели Вола — его озабоченность общим спасением. Коварство льстецов — в использовании этой озабоченности, а глуп Лев, не сумевший отличить дело от болтовни о деле.

В басне «Стрекоза и Муравей» Стрекоза, чтобы получить помощь от Муравья, может заниматься налаживанием взаимоотношений с ним. Тогда басня рассказывает о неудавшейся попытке «сближения» — о неприступности Муравья. Но едва ли в этом ее смысл. Вероятнее, что Стрекоза исходит из представлений о незыблемой дружественности «кума милого» Муравья и обращается к нему по конкретному делу, для него не такому уж сложному — «до вешних только дней». То, что она «злой тоской удручена», скорей говорит о ее досаде и вплетает в ее деловое наступление мотивы позиционного «ставить на место» или «возвышать себя»: как же, мол, ты сам не видишь моих интересов или забыл о них?! В зависимости от того, сколь сильны эти мотивы, так или иначе выглядит Муравей, потому что в них — претензия Стрекозы. Если их нет и наступление Стрекозы чисто дружественное и деловое, то легкомыслие ее подобно наивности ребенка, а Муравей — черствый педант. Если же она самоуверенно претендует на дружественность, подразумевая обязанность Муравья заботиться о ней, то он, может быть, всего лишь доброжелательно учит ее не исходить в дружественности только из своих интересов. Тогда басня рассказывает об эгоизме легкомыслия и о его возможных последствиях.

4. В пьесе, в режиссуре, на репетиции

В предыдущей главе мы остановились на некоторых выводах из того, что драму можно рассматривать как цепь перестраивающихся взаимоотношений. Но их перестройка может быть интересна, а вслед за тем содержательна, если ясны и определены те установившиеся взаимоотношения, на смену которым приходят новые. Примеров сколько угодно. Трагедия Отелло возможна, если он сперва доверяет Яго как лучшему другу; чтобы прозреть, Оргон должен заблуждаться в Тартюфе; Беатриче издевается над Бенедиктом, а потом влюбляется в него; Елена презирает Белугина, а потом уважает и любит его...

На сцене позиционная борьба выразительна, если ей предшествует борьба, которую герои ведут, имея те или другие установившиеся представления друг о друге, в частности о соотношении интересов.

При сколько-нибудь добросовестной подготовке спектакля вопрос о взаимоотношениях образов неизбежно возникает. Но дело ведь не в том, чтобы они были предметом размышлений и темой разговоров, а в ясности и обязывающей определенности выводов из этих размышлений. Взаимоотношения между людьми всегда сложны и своеобразны; поэтому важно найти в них то наиболее существенное, что лежит в их основе, то, *что именно* осложнено, обогащено подробностями и своеобразными чертами в каждом данном случае. Этими основами являются представления о соотношении интересов и представления о соотношении сил (прав, возможностей). Те и другие тесно связаны и взаимообусловлены.

Поверхностные суждения о взаимоотношениях часто остаются разговорами о желаемом результате, а не выработкой пути, ведущего к нему. Дело в том, что специальная забота даже и о верных, но сложных отношениях с партнером отвлекает от задачи, а заниматься задачей невозможно без верных взаимоотношений с партнером. Примирить это противоречие помогает отбор способов достижения цели (задачи), а именно — использование только тех, которые возможны при данных взаимоотношениях, в частности соответствуют представлениям о соотношении интересов.

Здесь и могут найти себе применение рассмотренные признаки дружелюбности и враждебности. Но при этом необходимо учитывать, что любой признак в отдельности, да еще условно названный, может не отвечать назначению, а иногда и ярко противоречить тем представлениям о соотношении интересов, для каких он характерен. Та же улыбка, обычно выражающая дружелюбность, бывает ведь и иронической, саркастической, насмешливо-пренебрежительной — враждебной.

Представления о соотношении интересов суть *субъективные* представления, то есть нечто, существующее в сознании. Поэтому в работе с актерами отдельные признаки дружелюбности и враждебности применимы лишь как средства практического освоения определенной логики поведения, то есть для формирования представлений о партнере в сознании, а точнее, в воображении актера. Возникнув, представления эти произвольно отразятся на составе, порядке и характере его действий, на оттенках поведения, как того потребуют данные обстоятельства борьбы с данным партнером.

Но если у актера нет никаких представлений о соотношении интересов, то это неизбежно нарушает жизненную достоверность его поведения в борьбе.

Представления о соотношении интересов, определенные и ясно выраженные, обнаруживают *существование* у борющихся более отдаленных и значительных интересов и целей, чем те, которыми они конкретно заняты в отдельные моменты борьбы. Представления эти как бы «собирают» малые частные цели борющихся как позиционные, так и деловые во все более и более значительные интересы и предметы борьбы — во все более крупные конфликты, объединенные единой темой.

В конкретной практической деятельности люди иногда по необходимости переходят от одного дела к прямо противоположному; круто изменяются внешние условия, круто поворачивает и человек — шел направо, повернул налево. В представлениях о соотношении интересов он не может совершать таких крутых поворотов. Если в исключительных случаях это и происходит, то именно в силу их исключительности, и говорит это о значительных идеальных устремлениях человека. В дружбе и во вражде таятся наиболее существенные (иногда сокровенные) интересы и идеалы человека, сложившиеся в течение всей его предшествовавшей жизни представления о хорошем и плохом, о себе и о людях, о своем месте в обществе, — хотя сам он этого может и не осознавать⁶⁰.

Разность идеалов и отдаленных интересов обнаруживается в том, как люди себя ведут в борьбе. Часто это «как» объективно недоказуемо — в конкретном малом действии почти не уловимо. Представления о соотношении интересов — одна из скрытых причин тех многочисленных неуловимых оттенков поведения, которые лишь в совокупности выражают их.

Оттенки эти — область актерского искусства, а точнее — актерской импровизации. Поэтому фиксации подлежат не признаки взаимоотношений сами по себе, не краски, выражающие их, и даже не сами взаимоотношения, всегда сложные, разносторонние, часто противоречивые, а основы этих взаимоотношений. Одной из них являются представления о соотношении интересов. Представления эти у каждого борющегося и его партнеров могут быть установлены вполне определенно и ясно, что выгодно отличает их от так называемых «взаимоотношений». Достаточно определенные, они концентрируют внимание актера на интересах образа на его целях и на препятствиях на путях к ним. Тем самым они *обязывают* к активности, к борьбе; определяя характер восприятия препятствий на пути к ближайшей конкретной цели, они в то же время указывают на связь каждой ближайшей цели с целями более отдаленными, со сверхзадачей и идеалами как самого воздействующего, так и его партнера. Ясность представлений о соотношении интересов вносит конкретность в общий характер взаимодействий с данным партнером и тем определяет выбор возможных средств и способов ведения борьбы с ним.

Практическим следствием определенности этих представлений обычно бывает уверенность актера в правильности своего поведения в роли — в том, что, добываясь ближайшей конкретной цели в любой сцене спектакля, он в то же время движется и к своей главной цели, к сверхзадаче роли, по фарватеру сквозного действия.

Таким образом, ясность, определенность верных представлений действующих лиц о соотношении интересов, *во-первых*, выражает *существование* у каждого отдаленных целей и идеалов; *во-вторых*, указывает на *разность* этих целей и идеалов у противостоящих друг другу действующих лиц и определяет *расстановку сил*; *в-третьих*, служит *развитию характера* каждого действующего лица.

Неясность течения борьбы со стороны рассмотренного «измерения» неизбежно более или менее препятствует ясности ее содержания в целом. Учет соотношения интересов в развитии борьбы в спектакле — путь к выразительности «жизни человеческого духа» каждого персонажа в зависимости от «жизни человеческого духа» всех тех, с кем ему приходится соприкасаться в борьбе.

По устному преданию, актер необычайного дарования К. А. Варламов, не учивший ролей и вообще не утруждавший себя на репетициях, тем не менее на первой считке задавал режиссеру краткие и простые вопросы о действующих лицах пьесы. «Кто это?» Следовали ответы: «Ваш сын, К. А.», «ваш приказчик», «ваш сосед» и т.п. Вторым был вопрос: «А я его люблю?» Ответы опять были од-

носложны: «Да», «нет», «не очень». Варламову этого было достаточно, и на том кончалось обсуждение отношений и вообще предлагаемых обстоятельств.

Если актеру без всяких забот о взаимоотношениях удастся поверить в определяющие их предлагаемые обстоятельства, то, разумеется, нет надобности о них специально заботиться. Но так случается редко.

Когда обоснованным распределением инициативы и четким разграничением этапов борьбы деловой и позиционной на репетициях достигнуто правдивое течение жизни, то каждый участвующий в ней уже связан с другими какими-то взаимоотношениями, а значит, и представлениями о соотношении интересов. Но часто они бывают либо не те, либо не совсем те, какие нужны. Если они *совершенно* не те, то все никуда не годится и всю работу нужно начинать сначала. Если же они *не совсем* те, значит, работа насколько-то продвинута. Следовательно, вначале нужно руководствоваться не столько тем, какими *должны быть* в итоге представления о соотношении интересов, сколько тем, какие в данном случае *невозможны*, и их не допускать.

Это важно по той причине, что актерам почти всегда (за редким исключением) легче дается враждебность, чем дружелюбность (на это указывал еще С. Волконский). Поэтому с первых репетиций нужно оберегать актеров от враждебности как от линии наименьшего сопротивления. Даже там, где она будет необходима, ее следует сдерживать. Эта рекомендация дополняет предложенную ранее — переводить, где это только возможно, позиционную борьбу в деловую.

На репетиции дружелюбность практически легко заменить враждебностью, так же как деловую борьбу — позиционной. Обратные замены, напротив, трудны — они требуют полной перестройки всего поведения. Позиционная борьба уместна, когда невозможна деловая. Враждебность уместна, когда невозможна дружелюбность. Некоторая степень дружелюбности почти всегда возможна, если возможен диалог.

В способности и умении находить дружелюбность в роли в значительной степени кроется секрет актерского обаяния⁶¹. Важно, чтобы оно было использовано максимально для воплощения сверхзадачи спектакля.

³⁴ У Гомера Одиссей, вернувшись в Итаку, не знал, кого встретит:

«Вставши, с великим волнением он начал кругом озираться;
Скорбь овладела душою его, по бедрам он могучим
Крепко ударив руками, в печали великой воскликнул:
- Горе! К какому народу зашел я! здесь, может быть, область
Диких, не знающих правды людей, иль, быть может, я встречу
Смертных приветливых, богобоязненных, гостеприимных!» (43, стр. 256)

К. С. Станиславский, репетируя сцену встречи Чичикова с Плюшкиным, говорил, по воспоминаниям В. О. Топоркова: «Первые фразы обычно еще не звучат по-настоящему действенно, так как каждый из партнеров не сделал еще для себя хотя бы предварительной оценки своего собеседника. Они продолжают прошупывать друг друга для более успешного воздействия на партнера. Особенно это может относиться к такому подозрительному человеку, как Плюшкин. Ведь прежде чем он разгадал, кто такой Чичиков, и уверовал в то, что это не кто иной, как посланец неба, принесший ему благодеяние за величайшее добродушие и смирение, он принимал его то за разбойника, то за помещика, приехавшего в гости и желающего хорошо пообедать, то за разорившегося гусара, желающего занять денег, и т. д.» (147, стр. 102). — к стр. ?

³⁵ Именно таких представлений об окружающих держались столь непохожие один на другого во всем остальном Наполеон и Талейран. О Наполеоне Е. В. Тарле пишет: «В нем не было жестокости как страсти, но было полнейшее равнодушие к людям, в которых он видел лишь средства и орудия» (140, стр. 397).

Почти гротесковый образ дан Р.-П. Уорреном «В жилах у него (Гумми Ларсена.- П. Е.) текла ледяная вода. Его ничем нельзя было пронять — ни оскорблениями, ни гневом, ни рукоприкладством... Он был истинным дельцом. Он всему знал цену» (149, стр. 446). — к стр. ?

³⁶ Примеров тому множество. Можно начать с Гомера: причина несчастий ахейцев — распря между Агамемноном и Менелаем после того, как Троя уже пала (43, стр.82-83).

В «Слове о полку Игореве»:

«Встала Дева-обида у древнего края Трояна,
Лебединые крылья над морем подняв из тумана.
Плеском крыльев она времена золотые прогнала, —
Уж князя на врагов сообща не идут, как бывало.
Стали ссорить они, кто постарше, а кто помоложе...»
(Стихотворный пересказ Н. И. Рыленкова). — к стр. ?

³⁷ Вот иллюстрация из Герцена:

«Наши споры и ссоры (с Кетчером. — П. Е.) в Покровском иногда бывали полнейшего комизма, а все-таки оставляли на целые дни длинную, серую тень.

— Отчего кофей так дурен? — спросил я у Матвея.

— Его не так варят, — отвечал Кетчер и предложил свою методу. Кофей вышел такой же.

— Давайте сюда спирт и кофейник, я сам сварю, — заметил Кетчер и принялся за дело.

Кофей не поправился, я заметил это Кеттару. Кетчер попробовал и, уже несколько взволнованным голосом и устремив на меня свой взгляд из-под очков, спросил:

— Так, по твоему, этот кофей не лучше?.. Однако же это удивительно, что ты в едакой мелочи не хочешь отказаться от своего мнения.

— Не я, а кофей.

— Это, наконец, из рук вон, что за несчастное самолюбие!

— Помилуй, да ведь не я варил кофей и не я делал кофейник...

— Знаю я тебя... лишь бы поставить на своем. Какое ничтожество — из-за поганого кофея — адское самолюбие!

Больше он не мог; удрученный моим деспотизмом и самолюбием во вкусе, он нахлобучил свой картуз, схватил лукошко и ушел в лес» (36, т.1, стр.524).

Из мемуаров Екатерины II (в 1744 году Екатерина в качестве невесты Петра III с матерью совершала путешествие в Киев, сопровождая Елизавету Петровну):

«Мы остановились в Козельце... в доме графа Разумовского... Все, однако, были размещены весьма тесно. Мы с матушкой спали в одной и той же комнате... Как-то великий князь (будущий Петр III. - П. Е.) зашел к нам, когда матушка писала и около нее стояла ее открытая шкатулка. Великий князь хотел из любопытства порыться в шкатулке; матушка просила не трогать ее шкатулки — он, подпрыгивая, отскочил в другой угол комнаты. Но, прыгая, чтоб рассмешить меня, он задел за крышку шкатулки и уронил ее. Тогда моя мать рассердилась и она стала обмениваться крупными словами. Матушка упрекала великого князя, что он намеренно уронил шкатулку; великий князь кричал, что это несправедливо, и оба обращались ко мне как к свидетельнице. Зная нрав матушки, я боялась пощечин, если не приму ее сторону... и очутилась между двух огней... Великий князь... стал обвинять матушку в несправедливости и назвал ее гнев бешенством; она назвала его дурно воспитанным мальчишкой. Словом, трудно было без драки довести далее ссору. Великий князь возненавидел матушку и никогда не забыл этой ссоры. Матушка тоже продолжала дуться на него, и между ними стала проявляться принужденность, недоверчивость, вечные колкости» (цит. по 14, стр.131-132). — к стр. ?

³⁸ Позиционную борьбу в самом широком смысле, — например войну, — можно вести вполне по-деловому. Наполеон писал Александру I из Москвы: «Я веду войну с Вашим величеством без всякого озлобления» (140, стр.267). Вероятно, это был провокационный ход: попытка начать «сближение» через «деловые отношения». — к стр. ?

³⁹ Примером болезненной и настойчивой склонности «ставить на место» может служить Катерина Ивановна в «Преступлении и наказании» Достоевского. Вот как описывает автор ее поведение у тела разбитого мужа: «Амалия Людвиговна! Прошу вас вспомнить о том, что вы говорите, — высокомерно начала было Катерина Ивановна (с хозяйкой она всегда говорила высокомерным тоном, чтобы та «помнила свое место», и даже теперь не могла отказать себе в этом удовольствии), — Амалия Людвиговна...» Далее идет наступление «ставить на место» с одновременной борьбой за инициативу, поэтому «чрезвычайно скороговоркой, чем дальше, тем быстрее, но кашель разом прервал красноречие Катерины Ивановны» (57, т.5, стр.189). Скороговоркой она спешит «удержать инициативу», а удаляет партнера, не только «ставя его за место», но и «высшая себя». Объяснение этой склонности Катерины Ивановны мы находим в словах Сони Мар-

меладовой: «Она справедливости ищет... Она так верит, что во всем справедливость должна быть, и требует...» (57, т.5, стр.330). — к стр. ?

⁴⁰ Ч. Диккенс служил примером «распоряжающегося инициативой». Пользуясь ею, он стремился, как пишет Х. Пирсон, «видеть себя героем драмы». «Разве это не лучший способ, — продолжает биограф, — насладиться жалостью к себе? Сколько в этом самолюбования!.. Диккенс никогда не был так счастлив, как на театральных подмостках, особенно в роли героя, пожертвовавшего собой ради любви и заставляющего публику таять от сочувствия и восхищения» (112, стр.339-340). «Быть любимым — вот в чем заключалась основная потребность природы Диккенса... но только «спрос» всегда превышал «предложение» (112, стр.43). — к стр. ?

⁴¹ Хвастаться, «возвышать себя» можно чем угодно. Вот рассуждения одного из персонажей В. Дорошевича: «Скажите, разве не утешение для страждущего узнать, что его несчастьем интересуются, что ему сочувствуют? Наконец, у человека есть самолюбие. Всякому лестно, что с ним случилось необыкновенное несчастье» (56, стр.333). — к стр. ?

⁴² Могущество лести отмечалось многими. У Достоевского Свидригайлов говорит: «Величайшее и неизбежное средство к покорению женского сердца, средство, которое никогда и никого не обманет и которое действует решительно на всех до единой, без всякого исключения. Это средство известное, лесть. Нет ничего в мире труднее прямодушия, и нет ничего легче лести. Если в прямодушии только одна сотая доля нотки фальшивая, то происходит тотчас диссонанс, а за ним — скандал. Если же в лести даже все до последней нотки фальшиво, и тогда она приятна и слушается не без удовольствия; хотя бы и с грубым удовольствием, но все-таки с удовольствием. И как бы ни груба была лесть, в ней непременно по крайней мере половина кажется правдою. И это для всех развитий и слоев общества» (57, т.5, стр.497).

Шекспир показал могущество лести в «Ричарде III», в сцене у гроба. А вот пример исторический. Светоний рассказывает об отце императора Вителлия: «Отличался он и удивительным искусством льстить. Гая Цезаря он первый начал почитать как бога: вернувшись из Сирии, он, чтобы приблизиться к нему, окутал голову, подошел, отвернувшись, и простерся на полу. Перед Клавдием, которым помыкали жены и вольноотпущенники, он также не упускал ни одного способа выслужиться: у Мессалины он попросил, как величайшей милости, позволения ее разуть и, сняв с нее правую сандалию, всегда носил ее на груди между тогой и туникой, то и дело целуя» (125, стр.188). — к стр. ?

⁴³ Хороший пример «выяснения взаимоотношений» можно найти в песне двадцать третьей «Одиссеи» Гомера. Возвратившийся Одиссей подробно, последовательно, через конкретные деловые сведения выясняет взаимоотношения с Пенелопой.

А вот другой пример: умелое провокационное «выяснение взаимоотношений» с чисто деловой целью в спектакле «Назначение» в театре «Современник». Приводим отрывок из монографии И. Саввиной об актере Е. Евстигнееве: «Наконец понятна цель визита Куропеева — Лямин должен написать за него статью. Перед актером (Евг. Евстигнеевым) два пути. Первый — задавить партнера доводами... Евстигнеев избирает второй путь. Он отказывается в чем бы то ни было убеждать Лямина. Но, прежде чем уйти, необходимо, просто человечески необходимо знать, как Лямин к нему относится. Тем более что Куропеев, оказывается, любит Лямина... Это объяснение тем более дорого, что дается оно с трудом... Положение Куропеева так невыносимо в беспомощности самообнажения, что Лямин просто страдает» (124, стр.50). — к стр. ?

⁴⁴ Примеры неожиданных «деловых подходов» можно встретить даже в «Житии протопопа Аввакума»: «И некая девица прииде ко мне исповедати своя согрешения, исполненна блудных дел Аз же, слышавше от нея, сатаниным наветом разгоревся блудным помыслом, падох на налой руками и мыслих, что сотворю, како бы избытии огня в себе паляща: и слепил три свечи, зажег, и положих руки своя на огонь и сожже; и оттоле угасло во мне блудное распаление. В нощи же той из церкви прииде в дом свой, зело скорбен» (2, стр.311). — к стр. ?

⁴⁵ По свидетельству В.М.Дорошевича, так П.А.Стрепетова играла Катерину в «Грозе»: «На сцену выходила маленькая, жалкая в своем мещанском «наряде», ничтожная мещаночка.

Таких встречаешь тысячи и думаешь, — если только о них думаешь:

«Какой у них может быть внутренний мир?»

«Мещанская кукла». И только.

И вот, как чудный цветок, расцветала пред нами душа Катерины.

Стрепетова не идеализировала Катерины.

Все время ее Катерина возбуждала к себе жалость: пришибленная, малоразвитая.
Но какая совесть!

...Я сделал нехорошее дело.

— Весь мир виноват передо мной. Предки, зачем меня родили таким? Воспитание, среда, все условия жизни, которые заставили меня пойти на преступление.

И есть другое мирозерцание.

Строгое прежде всего к себе.

Оно заставляет даже жертву просить прощения у всех» (56, стр. 102). — к стр. ?

⁴⁶ А. И. Герцен пишет о своем отце: «Его ум, охлажденный длинной жизнью в кругу людей испорченных, поставил его en garde [настороже] противу всех, а равнодушное сердце не требовало примирения; он так и остался в враждебном отношении со всеми на свете» (36, т.1, стр.106).

П. А. Кропоткин ссылается на К. Ф. Кесслера, который «первый из натуралистов высказал идею о том, что в мире живых существ наряду с законом борьбы за существование есть и другой закон — взаимной помощи» (71, стр.352). По мнению Кропоткина, «для прогрессивного развития вида он несравненно важнее» (71, стр. 317). Любопытно сопоставить это с данными современного естествознания: «Многие змеи очень чувствительны к действию собственного яда, и свою добычу они поедают обычно только после того, как разложится яд, проникший в тело жертвы. Укус, очевидно, был бы самым быстрым и эффективным способом избавиться от соперника. И если бы агрессор был представителем любого другого вида, расправа с ним, несомненно, была бы короткой. Но против соплеменника гремучая змея ядовитые зубы в ход никогда не пустит» (58, стр.136-138). — к стр. ?

⁴⁷ 47. Эгоизм этот присущ, конечно, не только детям. В романе Р.-П. Уоррена «Вся королевская рать» мы читаем об эгоизме родителей: «Сын приезжает домой, и родитель расставляет свои сети. Старику — или старухе — нечего сказать сыну. Им и надо всего-навсего, чтобы ребенок посидел час-другой в кресле да лег с ними спать под одной крышей. Это не любовь... Когда вы рождаетесь, ваши отец и мать что-то теряют и лезут из кожи вон, чтобы это вернуть, а это и есть вы. Они знают, что всего им не вернуть, но постараются вернуть кусок побольше» (149, стр.44). — к стр. ?

⁴⁸ 48. Е. В. Тарле пишет о Талейране: «Кругом были только чужие люди, начиная с наиболее чужих, т.е. собственных родителей. А чужие люди — это конкуренты, враги, волки, если показать им свою слабость, но это — послушные орудия, если уметь быть сильным, т. е. быть умнее их. Такова была основная руководящая мысль, с которой Талейран вышел на жизненную дорогу... В двадцать один год он был в моральном отношении точь-в-точь таким, как в восемьдесят четыре года... Дураков подгоняй и эксплуатируй, умных и сильных старайся сделать своими союзниками, но помни, что те и другие должны быть твоими орудиями, если ты и в самом деле умнее их, — будь всегда с хищниками, а не с жертвами, презирай неудачников, поклоняйся успеху!» (141, стр.23-24). — к стр. ?

⁴⁹ 49. Светоний по этому признаку противопоставляет Юлия Цезаря Помпею: «Между тем, как Помпей объявил своими врагами всех, кто не встанет на защиту республики, Цезарь провозгласил, что тех, кто воздержится и ни к кому не примкнет, он будет считать друзьями» (125, стр.28). — к стр. ?

⁵⁰ 50. «Известно, что чем ближе люди по родству, тем более острое чувство вражды питают они друг к другу» (Т а ц и т . — 142, т.2, стр. 179).

«Трудно угнетенным объединиться. Их объединяет собственная нищета — когда они понимают, кто ее виновник. «Наша нищета — это их благоденствие». В прочих случаях нищета разъединяет их: ведь они вынуждены вырывать кусок хлеба друг у друга изо рта» (Б . Б р е х т , Диалектика на театре. — 19, стр. 222-223).

«Замечу мимоходом: между арестантами почти совсем не замечалось дружелюбия, не говорю общего, — это уже давно — а так, частного, чтоб один какой-нибудь арестант сдружился с другим. Этого почти совсем у нас не было, и это замечательная черта: так не бывает на воле» (Ф . М . Д о с т о е в с к и й , Записки из мертвого дома. — 57, т.3, стр.528). — к стр. ?

⁵¹ А. М. Горький в «Литературных портретах» в гл. «Камо» рассказывает, как конспираторы отличали своих от провокаторов. Флеров говорит: «После я долго соображал: почему он (Камо — П.Е.) не возбудил у меня никаких подозрений и я так легко подчинился ему? Вероятно, меня по-

разило приказывающее выражение его лица; провокатор, шпион попросил бы, не догадался приказать» (48, стр.389). – к стр. ?

⁵² В художественной литературе нередко отмечается эта связь. В одном из рассказов В. Вересаева есть фраза: «Он за нею не ухаживал, а так — появилась в ее присутствии легкость движений» (24, стр.514). В повести Н. Воронова: «Безразличия между нами не было. Была бдительность. Мы очень опасны друг для друга, поэтому должны находиться в сдержанно-твердом мире и по возможности не общаться» (31, стр.59).

Специальной и чрезвычайно значительной областью общности интересов является любовь со всеми ее противоречиями и парадоксами. Здесь можно отметить то, что прямо связано с взаимодействием людей. Для словаря Брокгауза философ Вл. Соловьев дал такое определение любви: «*Любовь* — влечение одушевленного существа к другому для соединения с ним и взаимного восполнения жизни. Из обоюдности отношений можно логически вывести тройкий вид любви: 1) любовь, которая более дает, нежели получает, или *нисходящая* любовь, 2) любовь, которая более получает, нежели дает, или *восходящая* любовь, 3) любовь, в которой то и другое *уравновешенно*. Этому соответствуют три главные вида любви, встречаемые в действительном опыте, а именно: любовь родительская, любовь детей к родителям и любовь половая (или супружеская). Все три вида имеют свои начатки уже в царстве животном... В мире человеческом мы находим те же три главные вида любви, но с новым, постоянно углубляющимся и расширяющимся значением... С точки зрения *нравственной* философии любовь есть сложное явление, простые элементы которого суть: 1) *жалость*, преобладающая в любви родительской. 2) *благоговение*, преобладающее в любви сыновней и вытекающей из нее религиозной и 3) исключительно присущее человеку чувство *стыда*, которое в соединении с двумя первыми элементами — жалостью и благоговением — образует человеческую форму половой или супружеской любви (материал же ей дается физическим влечением, актуальным или потенциальным)» (130, стр.236).

Е. Сушкова приводит слова Лермонтова, вносящие существенную поправку в логические построения: «Любить более, чем быть любимым — несчастье! Любить менее, чем быть любимым — отвратительно! Нужно выбрать!» (138, стр.209). Но от этой надобности можно отвлечься: «Наверное, в этом и заключается человеческая сущность — в духовной отзывчивости, которая порождает в людях ответную отзывчивость... Любовь — это высшая форма заинтересованности» (62, стр.57). Отсюда вытекают записанные Б.Я.Петкером советы К. С. Станиславского: «Вздохи, взгляды — все только изображения любви, а не само чувство. Нам нужно найти действенное выражение любви, а оно заключается прежде всего в желании сделать приятное любимому человеку. Надо внимательно следить за каждым словом, за каждым жестом любимой и исполнять даже еле заметные, незначительные ее желания» (132, стр.162). — к стр. ?

⁵³ Герой повести И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» говорит о себе: «В обществе я действительно чаще всего держался отчужденно, недобрый наблюдателем, втайне даже радуясь своей отчужденности, недоброжелательности, резко обострявшей мою впечатлительность, зоркость, пронизательность насчет всяких людских недостатков» (22, стр.366). — к стр. ?

⁵⁴ Много ярких примеров для иллюстрации такой маскировки можно найти в книге Светония «Жизнь двенадцати цезарей». Так, император Домициан «все свои самые суровые приговоры начинал заявлением о своем милосердии, и чем мягче было начало, тем вернее был жестокий конец» (125, стр.2:16). — к стр. ?

⁵⁵ «Бернард Шоу, с которым в деловом отношении не мог сравниться ни один издатели или автор его времени, говорил, что хорошим можно считать тот договор, который устраивает обе стороны. Если одну из них он перестает удовлетворять, его следует составить заново, с учетом интересов обеих сторон — хотя бы потому, что обиженный человек работает хуже, чем может» (112, стр. 79).

Г. Никольсон соглашается с дипломатом XVII века де Кальером, который «полностью отклонял теорию, что целью дипломатии является обман. Напротив, он утверждал, что серьезная дипломатия основывается на доверии и что в свою очередь доверие может явиться только результатом доброй воли» (109, стр. 81). — к стр. ?

⁵⁶ «Нынешний служащий обычно расположен смотреть на свой оклад, как на действительную цель своей службы, а на служебные труды свои только, как на предлог к получению оклада» (В. О. Ключевский.-67, стр.338).

Современный автор В. Канторович вспоминает формулировки, адресованные английскому чиновничеству: «Чиновники создают работу друг для друга», «Отсутствие полезной деятельности вовсе не означает бездействия...» (64, стр.159). – к стр. ?

⁵⁷ «Презрение, пренебрежение и отвращение выражаются разнообразными способами, движениями черт лица и различными жестами, и... все эти знаки одинаковы на всем свете. Для всех них характерны движения, изображающие выбрасывание или отстранение какого-либо реального предмета, который нам противен или гнусен, но в то же время не возбуждает в нас других, более сильных эмоций, например, ярости или ужаса» (Ч . Д а р в и н . — 52, стр. 853). «Люди всех рас нахмуриваются всякий раз, когда испытывают какое бы то ни было умственное затруднение» (52, стр.828). — к стр. ?

⁵⁸ «Ни в чем не проявляется так характер людей, как в том, что они находят смешным» (Гете).

«Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что по смеху можно узнать человека, и если вам с первой встречи приятен смех кого-нибудь из совершенно незнакомых людей, то смело говорите, что это человек хороший» (Ф . М . Д о с т о е в с к и й . — 57, т.3, стр.428).

«Беспричинный смех, без всякого видимого повода и мотивировки. Без *видимой* мотивировки — это не значит без всякой мотивировки, ибо мотивировкой, если угодно, являетесь вы сами, вся ваша натура, ваша душа, которая отражается в смехе. Он становится своего рода вашей характеристикой. Смех этот, таким образом, содержательный, хотя он и беспричинный (Ю . Ю з о в с к и й . — 166, стр. 169). — к стр. ?

⁵⁹ Утверждение Ларошфуко подтверждается тем, что едва ли не лучше всего угадывают дружественность и враждебность дети, они замечают такие подробности и оттенки поведения, которые ускользают от внимания взрослых, и произвольно делают общий вывод. Е. Сушкова вспоминает себя в пятилетнем возрасте: «С детской пронизательностью я поняла, что матушка нелюбима, не оценена мужем и его семейством, но угнетена и преследуема ими. Тогда я еще больше привязалась к ней и ко всей ее родне: с ней и с ними я была ласкова, разговорчива, услужлива, послушна, а с отцом и его родней — дика, боязлива, упряма и молчалива» (138, стр. 44).— к стр. ?

⁶⁰ Б. Львов-Анохин — о С. Г. Бирман в роли Вассы Железно-вой: «В Вассе постоянно есть какая-то враждебность, собранность, готовность к борьбе, она в каждую секунду жизни готова оборонять себя, свою семью, свой капитал. В ней живет враждебная настороженность к жизни, и это превосходство оттеняет Бирман даже в незначительной, казалось бы, фразе» (83, стр.5). Заметим, что В. Н. Пашенная в роли Вассы не подчеркивала в ней враждебности. В ее толковании взаимоотношения Вассы с окружающими определялись сознанием своих общепризнанных преимуществ в силе и вытекающей отсюда снисходительностью.

В спектакле Московского театра «Современник» «На дне» «враждебность» использована широко, разнообразно и плодотворно. Благодаря ей видно, что каждый обитатель ночлежки верит (или хочет верить, или хочет создать впечатление, что верит) в то, что он попал сюда случайно, что он — не чета всем остальным. В этом разнообразии степеней и оттенков «враждебности» сквозит сверхзадача: вырваться со «дна». — к стр. ?

⁶¹ Ю. Юзовский приходит к утверждению: «Природа таланта Марецкой — простодушие» (166, стр.112). В Бабановой он отмечает доверчивость ее натуры (166, стр.272).

А. Бартошевич пишет об образах комедий Шекспира: «Секрет привлекательности Фальстафа и сэра Тоби состоит в том, что они бескорыстны в своих грехах. Они не преследуют практической цели. В противоположность фарсовому герою, Фальстаф лжет «из любви к искусству». Единственная его задача — развлечь других и повеселиться самому. Точно так же в розыгрыше Мальволио сэр Тоби видит главным образом возможность посмеяться, предлог для шутки (10, стр.61). Пример связи бескорыстной дружественности с инициативностью можно найти у Ф. М. Достоевского: «Коноводы... вообще презамечательный народ... Это особенный тип, повсеместно между собою схожий. Это народ горячий, жаждущий справедливости и самым наивным, самым честным образом уверенный в ее непременной, непреложной и, главное, немедленной возможности... Через горячку свою они проигрывают, но через горячку же и влияние имеют на массу... Их жар и честное негодование действуют на всех, и под конец самые нерешительные к ним примыкают» (57, т.3, стр.659-660). — к стр. ?

Глава IV

СООТНОШЕНИЕ СИЛ. СИЛА И СЛАБОСТЬ

...Всякое отдельное живое существо застревает в следующем противоречии: оно представляет собою для самого себя данную замкнутую единицу и, однако, зависит вместе с тем от другого

Гегель

1. Возможности и интересы

Пока человек не борется, о его силах можно судить лишь предположительно, и только в преодолении препятствий обнаруживаются его реальные возможности. Сила является, в сущности, *средством* ведения борьбы, но так как она нужна каждому человеку, накопление сил часто превращается в специальную *цель*. Таковы цели всякой тренировки, образования, повышения квалификации; но в накоплении сил и цель обогащения, цель карьеризма — борьба за посты, должности и звания, борьба за власть. «Два человеческих Стремления — к Знанию и Могууществу — поистине совпадают в одном и том же», — сказал Бэкон (23, стр.26).

Во взаимодействии людей сила каждого измеряется силами других. Поэтому, накапливая силы, человек стремится не просто «знать», а знать лучше или не хуже, чем знают другие, не просто «уметь», а уметь лучше других; не просто разбогатеть, а быть богаче или не беднее других; любые возможности привлекательны только в сравнении с возможностями других людей, причем практически не всех «других», а каких-то определенных.

Студент обычно не соревнуется в знаниях с академиком, начинающий любитель в спорте не посягает на победу над чемпионом страны.

Но существующее в данное время соотношение сил между людьми, признаваемое окружающими как правомерное, находится все же в более или менее остром противоречии с субъективными представлениями чуть ли не каждого человека. Последние зависят от представлений человека *о себе самом*, а о себе, как он полагает, он знает больше, чем кто бы то ни было другой.

Представления о *своих* силах — непроизвольно сложившийся итог всего предшествовавшего опыта человека — следствия того, с кем и сколь успешно ему приходилось бороться. Одержавший много побед над самыми слабыми противниками или избалованный исполнением своих желаний склонен преувеличивать свои силы. Повторяющиеся поражения ведут к склонности преуменьшать их. Полная беспристрастность в оценке тут едва ли возможна, как в оценке всего, в чем человек чрезвычайно заинтересован⁶².

В представлениях о силах *другого* меньше заинтересованности, и возможна поэтому большая объективность. Но если этот другой — ближайший единомышленник и друг или злейший враг, то оценка бывает обычно либо преувеличена, либо преуменьшена.

В представлениях о *соотношении* сил, своих и партнера, заключены непроизвольно сложившиеся обобщения, и разные люди в различных степенях склонны к тем или другим обобщающим выводам. На одном полюсе — самые самоуверенные, на другом — самые скромные, непритязательные, тем и другим немногих фактов бывает достаточно для обобщающего вывода. Не делает таких выводов тот, кто увлечен значительной для него целью; она делает человека изобретательным и находчивым и отвлекает от обобщений. Такая цель мобилизует силы;

при этом обнаруживаются те их резервы, о которых человек не подозревал. Гаснет увлеченность — возникают обобщающие выводы о трудностях. Влюбленные всегда находят время и силы для встречи; охлаждение начинается с недостатка того и другого.

Так представления о соотношении сил связаны с интересами. Если накопление сил — *цель и специальная забота*, то сравнения и обобщения напрашиваются постоянно, с переходами от одной крайности к другой и с окончательным выводом всегда, в сущности, пессимистическим. Как бы человек ни преуспевал сравнительно с другими, копя деньги, знания, власть, — он бессилен перед временем, старостью, смертью, как об этом говорит пушкинский «Скупой рыцарь». Любое стяжательство кончается плохо...⁶³

Поэтому наиболее обоснованные представления о силах складываются у человека произвольно и преимущественно тогда, когда он практически мобилизует свои силы и их реальность измеряется объективными достижениями.

Они могут быть относительно точно намерены и определены в физической работе, в спорте, в конкретных специальных умениях и знаниях; но в плане личных взаимоотношений представления о соотношении сил обычно лишены столь прочных оснований, так как сами силы здесь не поддаются вполне объективному и бесспорному измерению.

Свои возможности люди нередко видят в *глубине* и точности понимания фактов, процессов и принципов, в *находчивости*, в *ценности* своих знаний, в *правильности* своих прогнозов. Тут каждый мерит на глаз и более иди менее «на свой аршин» — в этом как раз дают себя знать упомянутые выше инерция привычки и субъективная пристрастность. Если объективные факты таковы, что должны бы привести человека к пересмотру представлений о своих силах этого рода, то он обычно ищет и находит такое им объяснение, чтобы сохранить представление о себе, сложившееся ранее⁶⁴.

Люди легче и охотнее признают за собой частные ошибки, чем свою неспособность глубоко понимать и верно оценивать существо дела, факта, явления. Если же у человека сложилось прочное представление обратного содержания, то и оно также трудно подвергается перестройке⁶⁵. Порой он ищет глубокий, скрытый смысл и даже особую мудрость там, где их нет. Увидеть короля «голым» мешает инерция представлений.

В представлениях о соотношении сил значительную роль играют, следовательно, представления не только о наличных знаниях, но и о глубине понимания, и не столько о конкретных умениях, сколько о способностях. Из представлений о своих преимуществах этого рода вытекает общее представление о своем праве распоряжаться и об обязанности партнера повиноваться. Из представлений о преимуществах партнера — о его праве повелевать и о своей обязанности повиноваться.

На четком представлении о соотношении сил построена всякая дисциплина. Когда соотношение прав и повиновение вытекают из признанного соотношения любых сил, независимо от их содержания, то это — дисциплина, но она может быть чисто формальной; если же повиновение обосновано признаваемым соотношением сил в знаниях, понимании и способностях, то это — дисциплина сознательная. Ясность, определенность и обоснованность представлений о соотношении этих именно сил и вытекающая отсюда ясность в распределении прав и обязанностей — основы стройной и целесообразной организованности любого человеческого коллектива. В таком коллективе позиция каждого общепризнанна и в нем нет места ни позиционной борьбе, ни борьбе за инициативу. Права и обязанности каждого ясны в неоспариваемых границах, и каждый занимает свое место в общем деле...

Военная организация может служить примером. Но, достигнув предела неоспоримой определенности, разность в силах партнеров делает невозможной и борьбу между ними; если нет сопротивления одного другому, то не обнаруживается и разность целей — обязательное условие возникновения борьбы: слабейший уподобляется орудию в руках сильнейшего. Борьба с очевидно слабейшим и повинующимся подобна обработке неодушевленного материала, который может *не поддаваться*, но не может *противодействовать*.

Такая «обработка материала», даже когда им являются живые люди, есть, в сущности, подготовка средств для подлинной борьбы как соревнования с кем-то в силах. А на характере этой борьбы *во всех случаях* сказываются представления каждого о соотношении сил, своих и партнера. Обычно представления эти не так просты и определены, чтобы полностью совпадать. Ведь что особенно важно — у каждого человека они своеобразны по отношению к любому партнеру. Каждый видит в чем-то свое преимущество и в чем-то слабость партнера, а партнер держится иных представлений.

Можно не сомневаться в преимуществах сил партнера в одном и быть столь же уверенным в своих преимуществах в другом; борясь, каждый стремится пользоваться тем оружием, каким, по его представлениям, он располагает и владеет лучше партнера. Поэтому в борьбе обнаруживается вооруженность каждого, в первую очередь то, в чем он видит свои силы и в чем — слабость партнера. Своим преимуществом борющийся может считать, например, то, что совесть, справедливость, моральное право на его стороне, хотя юридическое право и власть всецело принадлежат партнеру⁶⁶. Тогда именно эти свои силы он и направляет против партнера. Если последний видит, что в этом оружии он слабее, он не будет пользоваться им, а пустит в ход то, в котором видит свое преимущество. Если же партнер принял оружие противника, значит, он считает себя сильнее именно в нем. А если это окажется действительно так, то переменить оружие будет вынужден первый применивший его. Но когда выдвигаются такие силы, как совесть, честь, долг, моральные принципы, и партнер не отказывается от пользования ими, то борьба разворачивается вокруг этих принципов и потому делается позиционной; если же партнер уклоняется от применения таких сил, то нередко как раз для того, чтобы избежать отклонений от дела. Поэтому сколько-нибудь длительная деловая борьба требует смены оружия, и в ней избегают обобщений, а многократное применение одного и того же оружия выдает стремление к борьбе позиционной.

В словесной борьбе смена оружия требует перехода от одной аргументации к другой. Но если в выборе аргументов борющиеся руководствуются только их объективной убедительностью, как она каждому представляется, если каждый свободно указывает на слабые места в доводах партнера и без колебаний, решительно и смело отводит его аргументацию, выдвигая преимущество своей, — значит, в той мере, в какой это имеет место, сознание каждого свободно от обобщенных представлений о разности сил, своих и партнера. Это — борьба равных по силам в представлениях каждого. Ни один из них не делает вывода ни о своем превосходстве в силах, ни о превосходстве своего партнера.

Как только такой обобщающий вывод борющимся сделан, он тут же ограничивает выбор его аргументации и способов ее использования. Каков бы ни был этот вывод, он делает борьбу менее стройной, менее логичной, последовательной, в строгом смысле слова — менее деловой. Если же в борьбе обнаружится расхождение в представлениях о соотношении сил, недопустимое хотя бы для одной из сторон, то сторона эта перейдет к борьбе позиционной. Поэтому деловая борьба возможна, пока у борющихся существуют более или менее сходные

представления о соотношении сил, строящиеся, произвольно развивающиеся в ходе самой борьбы.

Таким образом, на рассматриваемом нами «измерении» в представлениях о соотношении сил можно увидеть, помимо силы и слабости, еще две крайности: с одной стороны, полная и для обеих сторон признаваемая *ясность в разности сил*, исключающая возможность борьбы, с другой — полное *игнорирование разности сил*, их равенство; тогда выбор средств и способов борьбы ограничен только представлениями о соотношении интересов. Но свобода в средствах воздействия и беззастенчивость их применения, при длительном и упорном сопротивлении партнера, создают условия, при которых деловая борьба грозит перейти, и обычно переходит, в борьбу позиционную. Возникает необходимость сначала для одной, а потом и для другой стороны пересмотреть существующие взаимоотношения.

Разность сил вызывает либо *уважение*, либо *пренебрежение*; соотношения интересов — либо *симпатию*, либо *антипатию*. В итоговом, общем отношении к партнеру одно с другим сливается в сложное, часто противоречивое, трудно определяемое словами целое. Но чем больше разность в силах, тем меньше места представлениям о соотношении интересов; а чем больше ясности, определенности в представлениях о близости интересов, тем меньше роль соотношения сил. Легкая симпатия иногда сочетается с пренебрежением, но горячая любовь с ним несовместима. Сильного врага можно уважать, но крайняя ненависть исключает уважение. Совершенно беспомощный, бессильный враг вызывает даже жалость; он, в сущности, уже и не враг. Единomyшленник, авторитет которого возведен в культ, не может быть другом.

Практически взаимоотношения редко доходят до таких крайностей, но на представлениях о соотношении сил всегда более или менее ярко сказываются и дружелюбность и враждебность. Поэтому разные люди по-разному оценивают те или другие возможности и свои и других людей.

Решающее значение в оценке человеком сил другого имеют представления, непосредственно вытекающие из общественной природы человеческого сознания. Насколько бы ни был объективно сильнее тот или другой человек любого другого, он всегда слабее человечества в целом. Поэтому в представлениях о силах подразумевается их общественная значимость. Богатство, власть, связи имеют большое значение; люди добиваются их разными путями. Но и тот, кто, не имея ни власти, ни денег, уверен, что борется в интересах человеческого общества, именно в этом находит силу и основание для уверенности в ее превосходстве. Тот, кто видит такие обоснования, признает существование силы (или правомерность притязаний на нее) у самого, казалось бы, слабого человека.

Следовательно, силы человека измеряются не только его наличными объективными возможностями, но и его убежденностью в правоте его идей. Увлеченность даже и практически недостижимой целью, уверенность в ее конечном торжестве оказываются реальной силой, иногда превосходящей все другие значительные силы.

Принципиальное отличие самоуверенности как отрицательной черты характера от уверенности в своих силах как черты положительной заключается в том, что одна полагается на личные силы, противопоставленные силам окружающих людей, а в другой имеется в виду сила самого общественного полезного дела, убежденность в его правоте и победе, которые дают и личную силу, даже если справедливость, нужность, полезность этого дела еще не признаны или не поняты окружающими. Первый в общечеловеческом масштабе всегда, в сущности, одинок. Второй, по его представлениям, борется от лица многих (иногда даже от лица будущих поколений!).

Как бы ни был пророк «угрюм и худ и бледен», как бы ни «презирали все его» и как бы ни был он «наг и беден», он не может считать себя слабее окружающих обывателей, потому что его устами гласит бог, народ, человечество. Так же и сила дипломата измеряется силами не его самого, а той державы, которую он представляет; сила партийного работника — партии, к которой он принадлежит; сила корреспондента — газеты, для которой он работает⁶⁷.

Но представления человека о соотношении сил обнаруживаются в его борьбе с другими людьми всегда и независимо от их происхождения и правомерности; полнота и яркость проявлений зависят только от их определенности в каждом конкретном случае, даже если они сложны и противоречивы.

Мать семейства, например, может ясно видеть преимущество сил своих детей и домочадцев в делах служебных, но в то же время свое неоспоримое преимущество — в толковании вопросов нравственности, быта и семейных обязанностей; определенность ее представлений в тех и других делах по-разному ярко обнаружится. Медицинская сестра может с полным правом и сознанием своего превосходства в силах командовать пациентом, который во всех отношениях несравнимо сильнее ее, хотя, может быть, и не совсем так, как пациентом слабейшим (ребенком, например).

Когда представления о соотношении сил сложны и противоречивы, разные тенденции борются в них; но какое-то на каждом данном этапе борьбы все же преобладает, даже если оно и ограничено противоположным. Какое именно побеждает? Это зависит от того, какая сила в данный момент в данной ситуации для данных людей имеет наибольшее значение⁶⁸. Ведь иногда даже к уважаемому человеку приходится применять физическую силу.

То, что в данной ситуации наиболее близко интересам человека — это и представляется ему наиболее значительным в возможностях другого. Математические знания артиста могут совершенно не интересовать режиссера, а артистические возможности инженера — директора предприятия. В «Литературных портретах» А. М. Горький рассказывает о купце Н. А. Бугрове, который с Витте и с министром двора Воронцовым разговаривал «сверху», а с самим Горьким — «на вы». Бывает, что богач, миллионер, не бросая своих коммерческих операций, наибольшее значение придает все же интеллектуальным, творческим силам человека. (Таковыми были, говорят, меценаты Морозов, Мамонтов, Зимин...) А иной деятель культуры больше всего ценит звания и «чины». Иногда представления о соотношении сил диктуются суеверием, мистическими фантазиями. «Распутин стучал на царя кулаком», — записал А. Блок (16, стр. 335).

Но эволюционируют интересы человека — изменяются и его суждения о силах, и своих собственных и тех, с кем ему приходится иметь дело. Дети любят игрушки и игры, самый могущественный человек для них — обладатель игрушек и сочинитель игр. Жизненный опыт формирует цели, интересы и идеалы человека, а одновременно строятся его представления о сравнительной ценности разнообразных возможностей, способностей, сил. Чем более ограничен круг интересов человека, тем более подвержен он ошибкам в оценке сил и своих собственных и партнеров. Но, вероятно, нет людей, которые не ошибались бы в этих оценках. Оргон ошибся в Тартюфе, Отелло — в Яго, Войницкий — в профессоре Серебрякове. Именно они, ошибки, более или менее значительные и более или менее естественные, делают борьбу между людьми увлекательным и поучительным процессом.

Занимаясь вполне конкретным делом, человек в то же время занимает какое-то место в человеческом обществе, а потому считается с окружающими и строит свои взаимоотношения с ними. В частности — в соотношениях сил. Так

происходит их накопление, а в нем позиционные цели наиболее тесно связаны с деловыми.

Само *стремление быть сильнее других* — цель позиционная, а приобретение чего-то *вполне определенного* — того, из чего, и сущности, складывается всякое накопление, — цель деловая. Пока и поскольку человек занят предметной стороной накопления (вещью, знанием, умением), он занят деловой борьбой; пока и поскольку в его сознании господствует идеальная сторона того же накопления («занять место») — он ведет борьбу позиционную.

В пределах вполне конкретной ситуации принадлежность цели к деловым или позиционным обычно относительно ясна — наступающий вынужден ее так или иначе выразить. Но какой именно более отдаленной цели, позиционной или деловой, подчинена данная, — это обнаружить бывает значительно труднее, а особенно в накоплении сил.

Так бывает, что человек постоянно и при малейшем поводе вступает в позиционную борьбу, хотя главная цель, поглощающая его, — чисто деловая, конкретная. Он постоянно «ставит на место», пытается вытеснить людей, враждебных его делу, и ищет близости с теми, кто может этому делу помочь. Такими бывают самоотверженные изобретатели, экспериментаторы, всякого рода одержимые фанатики, не обладающие гибкостью в обращении с людьми.

Когда человек занят накоплением сил как своей главной целью, он, наоборот, как будто бы всегда занят делом. Если он ведет позиционную борьбу, то чаще «за сближение», а поэтому производит впечатление делового, приятного (или даже бескорыстного), хотя в действительности все его дела подчинены только и исключительно карьере — цели чисто позиционной. Общественное положение, подчинение себе других — главное *дело* его жизни. Примеров тому множество в литературе, в истории, да и в окружающей нас действительности...

Разоблачение карьеризма есть его поражение; поэтому карьерист вынужден скрывать свою цель и идти к ней так, чтобы его борьба выглядела деловой. Симуляция кипучей деловой занятости — один из видов такой маскировки. Занятость важными делами создает впечатление преимущества в силе; умножить это преимущество в глазах партнера можно, занимаясь даже и его делом. Но карьерист ищет в этом деле то, в чем он может партнеру *помешать* якобы из деловых соображений; он делает вид, будто понимает это дело глубже, серьезнее, ответственнее, чем его партнер. Чисто по-деловому отказывая, умело изображая при этом взаимопонимание, он боится себя от разоблачения. И он тем сильнее по отношению к партнеру, чем больше заинтересован последний в достижении своей цели. Сила такого карьериста в том, что он *может отказать*, может помешать делу.

Этим средством обычно пользуются те, кто не обладает силой в деле (знаниями, умениями) и кто стремится восполнить это свое бессилие властью самого, казалось бы, незначительного «места». Такой человек, прежде чем поставить свою «визу» на документе, тянет, якобы изучает вопрос, взвешивает, собирает справки и колеблется; он как будто бы никого не хочет ни унижать, ни вытеснять, ни подчинить себе. По видимости он занят делом. В действительности он добивается признания своих преимуществ в силе и признания значительности занимаемого им места. Подлинно заинтересованные в деле оказываются вынужденными считаться с ним, даже благодарить его, если он вдруг не воспользуется своей возможностью мешать им...⁶⁹

Накопление сил иногда маскируется и позиционными целями «за сближение». К такой маскировке прибегает чаще тот, кто только начинает набирать силу и потому находится в зависимости от партнера. Так, стремясь жениться для умножения своих сил, карьерист изображает влюбленного; так добиваются от

начальства выгодной работы, повышения в должности, премии, звания и т. п. Так строил карьеру Борис Друбецкой в «Войне и мире». «Он вполне усвоил себе ту понравившуюся ему в Ольмюце неписаную субординацию, по которой прапорщик мог стоять без сравнения выше генерала и по которой, для успеха по службе, были нужны не усилия, не труды, не храбрость, не постоянство, а нужно было только уметь обращаться с теми, которые вознаграждают за службу, — и он часто удивлялся своим быстрым успехам и тому, как другие могли не понимать этого. Вследствие этого открытия весь образ жизни его, все отношения с прежними знакомыми, все его планы на будущее совершенно изменились... Сближался он и искал знакомств только с людьми, которые были выше его и потому могли быть ему полезны» (146, т.5, стр.100)⁷⁰.

2. Проявления представлений о соотношении сил

...О своем
Паденьи мы в глазах друзей читаем
Скорей, чем сами чувствуем его.

Шекспир

Представления о соотношении сил (как и представления о соотношении интересов) определяют ту исходную психологическую позицию, с которой человек начинает борьбу, а в дальнейшем сказываются на его оценках и мобилизованности, в характере его пристроек и в выборе средств воздействия, то есть на всем его поведении в борьбе.

В комнату вошел человек и обратился к одному или нескольким из присутствующих. Если вы обратите на это внимание, то увидите: вошел ли человек, считающий себя равным, считающий ли себя сильнее или слабее того, к кому он обратился. Например, вошел ли товарищ по работе, начальник или проситель; разумеется, вы можете ошибиться — бывают начальники скромные, просители самоуверенные и товарищи по работе самые разные. Это-то и любопытно — вы увидите не должностное или служебное положение человека, а его субъективную психологическую позицию, но и она выступает каждый раз с разными оттенками и в разных вариациях. Сегодня начальник распоряжается не совсем так, как вчера, одному он отдает распоряжения не совсем так, как другому. Внимательный наблюдатель, знающий этого начальника, заметит: прибавилось ли у него силы или убавилось, о ком из своих подчиненных и в каком направлении изменились его представления, укрепилось ли его служебное положение или пошатнулось. Кто из подчиненных знает или догадывается об этом, как это повлияло на представления этого подчиненного о соотношении сил? Все это неизбежно и произвольно, более или менее ярко отразится на конкретном поведении каждого.

То же относится и к представлениям о равенстве сил: равный по силам сегодня хоть насколько-то сильнее или слабее, чем вчера; а если у него самого не прибавилось и не убавилось сил, то, по его представлениям, хоть сколько-то прибавилось или убавилось у его партнера. Тут могут играть роль самые, казалось бы, незначительные и случайные мелочи, вплоть до одежды (особенно у женщин), влияющей на самочувствие и настроение в данный момент. Мелочи эти вносят оттенки и поправки в отмеченную выше инерцию — привычку иметь дело с сильнейшими, со слабейшими или с равными по силам. Что же касается самой привычки, то она наиболее ярко обнаруживается при первом знакомстве с ее обладателем и при случайных мимолетных соприкосновениях с ним: тут яснее всего выражаются его представления о своих собственных силах.

То, что для слабого важно, значительно, сильный может не заметить вовсе. Это обнаруживается в оценках; все, что входит в состав оценки (неподвижность,

облегчение или потяжеление тела, изменение степени мобилизованности), ярче, определеннее видно в оценках слабого, чем в оценках сильного, пока тот и другой еще только воспринимают одни и те же касающиеся их события, не участвуя в них⁷¹. Это сказывается на дальнейшей мобилизованности.

Борясь с тем, кто, по его представлениям, сильнее его, слабый надеется на успех, но не может быть уверен в нем; поэтому противодействия партнера являются для него меньшей, а успехи, достижения, победы — большей неожиданностью, чем для сильного. Сильный воспринимает исполнение своих требований как должное, а противодействия и замедления в повиновении — как нечто неожиданное, ненормальное⁷². Сильный удивляется противодействию партнера, его отказам; слабый — его уступкам и своим успехам. Но эта общая тенденция в значительной степени вуалируется и осложняется тем, что для слабого все вообще изменения в окружающей среде более значительны, чем для сильного. Поэтому могут быть велики и его оценки отказов партнера. Известно, что скромного человека обрадовать легче, чем человека с претензиями⁷³.

К началу борьбы слабейший всегда более мобилизован, чем сильнейший. В ходе борьбы значительные оценки (как положительные, так и отрицательные) слабого вызывают некоторую, хотя бы мгновенную, демобилизацию; правда, вслед за ней он обычно усиленно мобилизуется вновь, спешно наверстывая упущенное. Отсюда — некоторая суетливость.

Телесная мобилизованность, с которой начинает борьбу сильный, более устойчива; она есть пристройка «сверху», допускающая те или другие уточнения в зависимости от того, какие именно воздействия потребуются.

В результате мобилизованность сильного характеризуется признаками, которые приводит Ч. Дарвин: «Гордый человек проявляет свое чувство превосходства над другими тем, что держит голову и туловище прямо. Он высокомерен и всячески старается казаться выше... Заносчивый человек смотрит на других сверху вниз и опустив веки... В целом выражение гордости представляет полную противоположность выражению смирения» (52, стр.855)⁷⁴.

Отсюда и характер последующих пристроек к конкретным воздействиям: для сильного — «сверху», для слабого — «снизу». Но это опять-таки лишь общие тенденции. Сильный, как и слабый, иногда применяет в борьбе способы вопреки этим тенденциям. Сильный, например, может просить, объяснять, слабый может удивлять, упрекать — в специальном значении этих терминов.

Но самоуверенность, независимость освобождают тело; поэтому пристройки сильного всегда проще и более определены, и чем он сильнее, тем меньше в его пристройках всякого рода мелких, суетливых движений, говорящих о противоречивости устремлений, о трудности нахождения способа воздействия на партнера. Слабость требует осторожности каждого шага. Внимание сильного направлено прямо к отдаленной цели; мелочи, пустяки не задевают его. А то, что его действительно коснулось, побуждает к вполне определенному действию, и он уверенно его выполняет.

Поэтому пристройки сильного более четки, ясны и законченны, даже в тех случаях, когда он пристраивается «снизу», хотя пристройки слабого часто бывают более полными. Если сильный, например, *просит*, то он именно просит, а не клянчит, не выпрашивает. Если сильный *объясняет* — он именно объясняет, а не совершает сложное словесное воздействие, в состав которого входит, между прочим, и объяснение. Он спокойнее... «Всякое достоинство, всякая сила *спокойны* — именно потому, что уверены в самих себе», — отметил В. Белинский (12, т.VII, стр.623).

Балетмейстер М. Фокин рассказывает, как он строил пластический рисунок поведения двух основных персонажей балета «Петрушка» — Арапа и Петрушки:

«Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя. Взято ли это из жизни? Конечно, да...

Мы часто видим самодовольного человека, который, садясь на стул, широко раздвигает ноги, ступни в стороны, упирается кулаками в колени или в бока, высоко держит голову и выставляет грудь.

А вот другой: сядет на кончик стула, колени вместе, ступни внутрь, спина согнута, голова висит, руки, как плети. Мы сразу видим, что этому не везет в жизни» (156, стр. 287).

Разумеется, к приведенным здесь проявлениям представлений о соотношении сил относится то, что было сказано в предыдущей главе о признаках представлений о соотношении интересов: признаки эти выражают представления о себе и о партнере более или менее полно и ярко в зависимости от многих и разных обстоятельств, влияющих на них.

Дружественность, увлеченность деловой целью, нужда в партнере, а также — утомленность, физическая слабость, плохое настроение в данный момент, кроме того, навыки благовоспитанности — все это с разных сторон противопоставлено представлениям о своем превосходстве в силах. Всевозможные сдерживающие обстоятельства в той или другой степени сказываются прежде всего в отклонениях от общей тенденции сильного пристраиваться «сверху», а слабого — «снизу».

Слабый заранее, на всякий случай, подготавливает свое тело для какого-то воздействия «снизу»; такова и его общая мобилизованность; его пристройки характеризуются признаками, противоположными проявлениям самоуверенности⁷⁵.

Для представлений о равенстве сил характерны пристройки «наравне», или — то слегка «сверху», то слегка «снизу»: чем ярче была «сверху», тем ярче последующая «снизу», а легкость переходов от одних к другим обеспечивается малой и потому относительно небрежной мобилизованностью. Разность сил обычно игнорируется, пока нет достаточной заинтересованности в ближайшем предмете борьбы⁷⁶.

Черта, характерная для слабости и заслуживающая специального упоминания, касается полноты пристроек. Зависимость слабого от партнера обнаруживается в расточительности мелких движений в пристройках. Отсюда: беспорядочность жестикуляции, работа лицевой мускулатуры, излишки мышечного напряжения, стремительность в переходах от пристройки к воздействию и от одной пристройки к другой, иногда прямо противоположной по характеру. Поэтому слабость проявляется в обостренности ритма, в лихорадочных поисках средств воздействия, вплоть до попыток продемонстрировать отсутствующую независимость.

Хорошей иллюстрацией ко всему сказанному о телесных проявлениях силы и слабости представляется мне отрывок из повести Николая Дубова «Беглец»:

«С приездом Виталия Сергеевича все незаметно начало меняться. И чем дольше он жил, тем больше менялось. Папка остался папкой, но стал казаться как-то меньше, а Виталий Сергеевич все больше его заслонял. И не потому, что Виталий Сергеевич высокий, сухопарый и костистый, а папка маленький. Он не совсем, конечно, маленький, а все-таки меньше всех ростом, даже меньше мамки. Но дело совсем не в росте. Они просто очень разные. Во всем. И говорят, и ходят, и делают все иначе. Даже, когда папка стоит на одном месте, кажется, что он ужасно куда-то спешит — переступает с ноги на ногу, станет то так, то эдак, и двигает руками, и перебирает пальцами, и улыбается, и шевелит губами, и хмурится, и щурится, как-то все время шевелится. Раньше Юрка этого не замечал или не обращал внимания, а теперь, когда приехал Виталий Сергеевич, стал замечать, и почему-то ему это все больше и больше не нравилось, и он даже стал стесняться, будто суетился не папка, а он сам. А Виталий Сергеевич никогда не торопился.

Юрка сколько раз потихоньку наблюдал за ним, когда тот молчал и о чем-то думал, — он с полчаса, а может, и больше сидел, как каменный, смотрел в одну точку, и в лице у него ничего не шелохнулось — ни твердо сжатый рот, ни глубокие складки на впалых щеках. И он со всеми одинаков. Хоть с дедом, хоть с Максимовой, или с мамкой, или с нами, ребятами. Голос у него спокойный, негромкий, но почему-то, когда он заговаривал, все умолкали и слушали, и он будто знал, был уверен, что так и будет, даже не пытался говорить громче, перекрикивать других. Ну, прямо как Сенька Ангел сказал — авторитетный. И когда они с дедом выпили, деда вон как развезло, а ему хоть бы что — не кричал, песни не орал и ни разу не заругался...

Вот таким и захотелось стать Юрке. Спокойным, сильным и авторитетным. Однако, как Юрка ни старался отыскать в себе что-нибудь, что делало бы его похожим на Виталия Сергеевича, отыскать не удавалось» (59, стр.124-125).

С психологической стороны соотношение сил хорошо охарактеризовано И. А. Гончаровым в «Обломове»: «Илья Ильич... не глядит на всякого так, как будто просит оседлать его и поехать, а глядит он на всех и на все так смело и свободно, как будто требует покорности себе» (44, стр. 392).

Суетливость как признак слабости и спокойствие как признак силы особенно ясно видны в немом кино и в пантомиме. Не случайно именно балетмейстер Фокин обратил внимание на проявление того и другого в бессловесном поведении... Но и Ф. Шаляпин говорил, по воспоминаниям В.С. Рождественского: «В драпировке-то каждый дурак сумеет быть величественным. А я хочу, чтобы это и голышом выходило. И представьте себе, в конце концов добился того, что хотел: «Знай прежде всего свое тело...» — это стало с тех пор моим нерушимым правилом» (123, стр.170)⁷⁷.

Представления о соотношении сил проявляются и в словесных воздействиях. Давая понять партнеру, чего именно он от него добивается, слабый склонен преувеличивать значительность своей цели для себя и уменьшать ее значительность для партнера; сильный, наоборот, — уменьшать ее значительность для себя и увеличивать для партнера. (Это выражается в лепке фраз.) То, чего добивается слабый, ему *очень нужно*, а партнеру сделать легко; то, чего добивается сильный, ему достаточно важно, но партнер выполнить *обязан*. Проявления повышенной заинтересованности в *своих* целях в борьбе с партнером говорят о недостатке сил. Повышенный интерес к обязанностям, делам, целям и нуждам *другого* говорит о силе.

Слабый, стремясь облегчить партнеру выполнение того, чего он от него добивается, склонен подробно и обстоятельно аргументировать свои притязания. Экономя время и внимание партнера, он в то же время стремится подробно изложить сложившиеся обстоятельства: такое стечение их, какое нуждается в немедленном вмешательстве партнера. Партнер *не знает* этих обстоятельств. Если его информировать, он сделает то, что нужно слабому. Если же он все-таки медлит или отказывает, виноват сам слабый, и нужно дать дополнительные разъяснения и обоснования.

Сильный не прибегает к обстоятельным обоснованиям своих деловых требований. Партнер знает достаточно, поскольку ему так или иначе выражено то, что от него требуется, а больше ему и незачем знать. Если же он чего-то не понимает, то сам виноват — он недостаточно сообразителен. Приходится узнавать: почему он не понял элементарно простое, что должен бы понять. Поэтому, имея в виду дело (в позиционной борьбе картина меняется), сильный кратко формулирует то, что ему нужно, а излагая свои требования, он уже ждет начала их выполнения (или разъяснений о причинах промедления).

Слабый добивается только крайне необходимого и не вполне уверен в успехе; отсюда — торопливость в использовании обстоятельной аргументации; но торопливость влечет за собой ошибки, оплошности; их необходимо исправлять с еще большей торопливостью. Это ведет к суетливости в речи. У сильного нет оснований торопиться: суетливость отсутствует и в строе его речи.

Вот пример того, как представления о собственных возможностях, изменившись, преобразуют поведение человека.

Л. Гровс пишет:

«В дневнике Стимсона очень живо описаны события тех дней (речь идет о днях испытания американцами атомной бомбы 16 июля 1945 года. — П.Е.). Черчилль прочитал доклад Гровса полностью и рассказал мне о вчерашней встрече большой тройки. По тому, как Трумэн энергично и решительно противился нажиму русских и категорически отвергал их требования, он понял, что тот вдохновлен каким-то событием. «Теперь я знаю, что с ним произошло, — сказал он. — Вчера я не мог понять, в чем дело. Когда он пришел на конференцию после прочтения доклада, это был другой человек» (50, стр.253-254).

Рассказ Чехова «Толстый и тонкий» может служить хорошей иллюстрацией того, как представления о соотношении сил резко меняются не в результате изменения собственного положения, а под впечатлением об изменившемся положении партнера.

Можно не знать причин существующих или возникающих у человека представлений о соотношении сил, но сами эти представления всегда так или иначе обнаруживаются. Ярких примеров в литературе поистине неисчерпаемое множество; у Достоевского в «Бесах» Петр Верховенский, например, борется как имеющий преимущества в силе со всеми, кроме Николая Ставрогина; Ставрогин — со всеми, кроме Лизы в начале последнего свидания с ней.

Если в подавляющем большинстве случаев человек *видит*, имеет ли он дело с партнером, считающим себя сильнее, слабее или равным ему, и это относится даже к самым поверхностным знакомствам и мимолетным встречам, — тем не менее часто это нельзя *доказать*. Та же самая черта поведения, окруженная чертами одного характера, может ясно обнаруживать одни представления о соотношении сил, и эта же черта в другом окружении может выражать представления даже противоположные. Крайняя неуверенность в своих силах иногда обнаруживается в повышенной самоуверенности, а крайняя самоуверенность — в скромности.

Признаки представлений о соотношении сил выполняют определенную функцию в борьбе между людьми. Проявления силы побуждают партнера к вниманию и даже к повиновению⁷⁸.

«Кто верить сам в себя умеет,
Тот и других доверьем овладеет,
И вот — ему успехи суждены», —

говорит Мефистофель у Гёте (38, стр.132). Признаки слабости, беспомощность располагают к снисходительности и уступкам. Поэтому люди иногда «настраивают себя» — сознательно внушают себе те представления о соотношении сил, какие они *хотели бы иметь*: готовясь к важному свиданию, человек повторяет для себя свои права и рисует обязанности партнера или рисует могущество партнера и свое безвыходное положение. Когда такие самоубеждения удаются, человек использует усвоенные по собственному заказу представления.

Чтобы принесла плоды самоуверенность, нужно поверить либо в свою силу, либо в слабость партнера. «Человек только там удовлетворяет других, где он удовлетворяет самого себя, лишь там он чего-то добивается, где он сам верит в свои силы» (Л.Фейербах. — 153, стр.242). Чтобы произвести впечатление скром-

ности, нужно поверить в силу партнера или в свою слабость. Тогда борющийся призывает партнера к великодушию и покровительству: вам, мол, ничего не стоит то, что для меня крайне важно, и вся моя надежда на вас... Партнеру приятно признание его превосходства в силе, и за полученное удовольствие он, может быть, согласится уплатить уступкой. (Этого мы уже касались, когда речь шла о лестии.)

Примеры слабости, вызывающей жалость, — поведение высокопоставленных сановников царского правительства на допросах, в которых участвовал А. Блок в 1917 году. В своей записной книжке он отметил: «Никого нельзя судить. Человек в горе и в унижении становится ребенком. Вспомни Вырубову, она врет по-детски... Вспомни, как по-детски посмотрел Протопопов на Муравьева — снизу вверх, как *виноватый мальчишка*, когда ему сказали: «Вы Александр Дмитриевич, попали в очень сложное историческое движение». Он кивнул: «Совершенно верно». И посмотрел снизу вверх: никогда не забуду. Вспомни, как Воейков на вопрос, есть ли у него защитник (по какому-то коммерческому иску к нему) опять *виновато по-детски* взглянул и сказал жалобно: «Да у меня никого нет» (16, стр. 340). Как видно, на Блока эти признания слабости произвели впечатление; едва ли в них был сознательный расчет — Блок заметил бы это...

Признаки силы и слабости произвольно используются иногда в борьбе, например, между близкими — между родителями и детьми, между учителем и учеником. Так, чтобы утешить, ободрить огорченного друга, подчеркивают свою бодрость — силу; чтобы добиться извинения, примирения, демонстрируют свою беспомощность. Но такие подчеркивания ведут к осложнениям, как только переходят границы и задевают самолюбие партнера⁷⁹.

3. Соотношение сил, инициативность, дело и позиция, дружелюбность и враждебность

...Наибольшей любви достоин такой человек, который, будучи самым могущественным, не внушает страха.
Плутарх

В обороне сила обнаруживается преимущественно как величина потенциальная. Оборона говорит лишь о том, что партнер не нужен в данных обстоятельствах. Но независимость от сильного — уже демонстрация силы. Такая независимость может быть следствием неприязнательности или незаинтересованности во всем том, что может дать или чего может лишиться сильный партнер. Но подлинного соревнования сил здесь нет и не раскрываются действительные возможности того, кто производит впечатление сильного.

А производит он такое впечатление потому, что сила располагает к тому, чтобы не пользоваться инициативой, а только *распоряжаться* ею. Партнер, подчиняясь, *пользуется* инициативой в отпущенных ему границах. Сильный сам не «работает» — он руководит, а «работает» его слабый партнер — исполнитель. Л. Толстой указывает на такой *закон* (определение Л. Толстого. — *П.Е.*): «...Чем меньше то прямое участие, которое они (люди. — *П.Е.*) принимают в самом действии, тем они больше приказывают» (146, т.7, стр. 357).

Слабому приходится как бы контрабандой протаскивать то, что в его интересах, ибо инициатива предоставлена ему лишь для исполнения того, что нужно сильному. Отсюда все та же суетливость. Ее тем больше, чем больше дистанция в силе между слабым него партнером, по представлениям слабого, чем нужнее ему то, чего он добивается и чем уже границы предоставляемой ему инициативы. Если же сильный торопится пользоваться инициативой и проявляет суетливость,

значит, в данный момент он утратил независимость и его представления о своем преимуществе в силе пошатнулись.

Сильный либо решительно берет инициативу и тут же передает ее партнеру для совершенно определенного использования, либо ждет, когда тот, кто ему нужен, сам обратится к нему и предоставит ему инициативу. Но долго ждать — обнаруживать нужду; чтобы скрыть ее, сильный склонен начинать с какого-либо заявления, касающегося не его, а партнера интересов, с тем чтобы заинтересовать собой, показав при этом свою независимость. Такое начало производит впечатление силы, хотя может совершенно не соответствовать действительности. «Сильный» может быть всего-навсего самоуверенным нахалом. Но партнер робкий или скромный склонен верить первому впечатлению о силе другого. Этим и пользуются. Поэтому апломб — уже некоторая сила. Он помогает одерживать победы — сперва в мелочах. Но победы эти, накапливаясь, создают репутацию силы; далее, демонстрируемая в связях и знакомствах с действительно сильными людьми, она может стать и вполне реальной силой. «...Апломб- три четверти успеха... скромность — вернейшая дорога к неизвестности» (А.Кугель. — 74, стр.202)⁸⁰.

Но явно необоснованные претензии на силу, неумело и неуместно проявляемые, всегда встречают противодействие; они обнажают слабость и создают впечатление враждебности⁸¹. А слабого врага унижают или общения с ним избегают.

Чем больше разность в силах, тем соответственно более значительны для слабого должны быть его цели, чтобы он вступил в борьбу за них с сильнейшим. Для борьбы с ним слабые объединяются, и недостаток силы компенсируется комбинациями⁸². И, наоборот, чем больше в представлениях человека его превосходство в силах, тем менее нуждается он в союзниках и тем более вероятно, что любое сопротивление партнера (или даже его медлительность в исполнении) послужит поводом для позиционного наступления. В нем сильнейший не обнаруживает своей слабости — продолжая деловую борьбу, вопреки противодействию партнера, он рискует проявить ее.

Степень превосходства своих сил в представлениях борющегося выражается в его требовательности, начиная с позиции, занимаемой партнером.

Если обе борющиеся стороны обладают реальной силой, обе претендуют на преимущество и каждая нуждается в другой, то обе стремятся распорядиться инициативой и обе уклоняются от ее делового использования. Каждая держится независимо и ждет от противной стороны проявлений ее деловой заинтересованности, то есть зависимости, слабости, чтобы использовать ее в своих целях. Такое ожидание может быть бесплодно. Вместо деловой борьбы происходит «прощупывание сил» — примеривание, прикидка. Тем дело может и ограничиться. Но тогда обнаружится относительная слабость той стороны, которая больше теряет от бесплодности, так как более заинтересована в цели и потому больше пользуется инициативой в этой разведке.

Значит, чтобы не уронить свое достоинство, нужно, не раскрывая своих действительных деловых целей, заинтересовать собою противную сторону и принудить ее к использованию инициативы. Но для этого необходимо и самому проявить ее. Приходится начинать наступление. А чтобы оно не было проявлением слабости, оно должно быть откровенно или даже демонстративно позиционным. Пока каждая из сторон претендует на преимущество в силе и нуждается в другой, инициатива может быть использована без ущерба для престижа только в позиционном наступлении «за сближение». Если обе стороны так и используют ее, то борьба протекает в проявлениях симпатии, щедрости, единомыслия, которые, совершенно не касаясь дела, служат в то же время доказательством одновременно

и силы и дружелюбности и потому должны располагать противную сторону к деловым уступкам⁸³.

Не здесь ли причина того, что в старину дипломатические миссии начинали свою деятельность с ритуала и обильных подарков?

Иллюстрацией может служить библейский рассказ о возвращении «в землю свою» Иакова. Боясь гнева своего брата Исав, он начал с подарка; разделил его на пять частей (200 коз и 20 козлов; 200 овец и 20 баранов; 30 верблюдов с жеребятами; 40 коров и 10 волов; 20 ослиц и 10 ослов) и с каждым стадом послал по рабу, чтобы Исав в равные промежутки времени до встречи с ним получал по подарку. Встреча прошла вполне мирно.

После того как в подготовительной позиционной борьбе «за сближение» каждая из сторон, оберегающих свой престиж, смело пользовалась инициативой, переход к самому делу опять требует настойчивого стремления ею распорядиться. Партнеру предлагается в виде очередного подарка уступка делового содержания и предоставляется инициатива для выдачи компенсации. Если уступка мала, то она под тем или иным предлогом отклоняется и предоставляется инициатива для уступки более значительной.

Имея в виду дипломатическую борьбу, Г. Никольсон утверждает: «Переговоры представляют собой уступки и встречные уступки» (109, стр.92). Теперь возникает, в каждом случае более или менее обнаженная или скрытая, деловая «торговля» — пользование инициативой для изложения и обоснования требований и предоставления ее партнеру для уступок. Реальные силы борющихся сказываются в том, что именно каждый из них *уступает* и сколь существенно для него то, чего он *добивается*⁸⁴. При этом чем более сильным считает себя борющийся, тем больше он навязывает инициативу и тем меньше сам пользуется ею.

Требования к партнеру в ходе борьбы уменьшаются или увеличиваются в зависимости от того, как раскрываются в ней реальные силы: при недостатке сил приходится увеличивать уступки, сокращать претензии или отказываться от деловой борьбы; при избытке — претензии расширяются, по мере того как возрастает цена уступок для партнера и обнаруживается его зависимость. У сильного часто «аппетит приходит во время еды»...

Уступки обнаруживают дружелюбность и зависимость — то есть недостаток силы. Отклонения уступок и компенсаций — силу и независимость или враждебность; при этом сила импонирует и потому в какой-то мере сглаживает проявления враждебности. Заинтересованность в деле и дружелюбность ведут к уступкам; представления о своем превосходстве и враждебность — к повышению требовательности. Так, в колебаниях от проявления силы к проявлениям слабости, от дружелюбности к враждебности и обратно протекает борьба между людьми, каждый из которых нуждается в другом, но не желает расстаться с представлением о своем превосходстве в силах. Такая борьба может быть тем более длительной, чем важнее для борющихся одновременно и ее предмет и престиж⁸⁵.

Сильнее тот, кто меньше нуждается в партнере, но нужда в нем может быть продиктована и самой дружелюбностью и недостатком силы. То и другое влечет за собой уступчивость, и одно может быть выдано за другое. Недаром пристрастия человека и его симпатии называют его «слабостями».

Если в дружелюбной деловой борьбе каждый считает себя слабее своего партнера, то каждый стремится к максимальному использованию инициативы. Цель того, кто первый начал наступление, сейчас же делается заботой и его партнера — свою он забывает или откладывает как менее важную. Если каждый может удовлетворить нужду другого, то борьба на этом кончится. В ней выяснится, что сильнее тот, кто больше сделал для своего друга, но ведь каждый склонен преувеличивать заслуги своего сильного единомышленника.

Если слабейший не может выполнить то, чего добивается от него партнер, то он спешит воспользоваться инициативой или даже отнимет ее, чтобы объяснить и оправдать причину своего отказа. Здесь борьба обычно переходит в позиционную: отказавший пытается исключить возможное отдаление, предлагая или даже навязывая те услуги, какие он в состоянии сделать взамен того, в чем отказал. (При этом иногда применяется, по выражению Гончарова, «уловка лукавых людей — предлагать жертвы, которых не нужно, или нельзя приносить, чтоб не приносить нужных». — 44, стр.362.) Но и партнер может претендовать на инициативу, чтобы успокоить готового на жертвы встревоженного своим вынужденным отказом партнера. Возникает дружественная борьба за инициативу. А относительно сильнейшим в итоге будет тот, кто проявил меньшую нужду в партнере, меньшую деловую инициативность и большую позиционную.

В борьбе со значительно слабейшим наиболее полно, ясно и определенно сильнейший проявляет свое дружественное или враждебное к нему расположение в том виде, в каком оно действительно у него существует в данный момент, может быть, даже под влиянием минутного настроения, каприза, причуды. Ничто в представлениях о партнере не сдерживает его побуждений к самым необоснованным и мимолетным позиционным наступлениям любой разновидности — от «барского гнева» до «барской любви».

В борьбе с сильнейшим, наоборот, действительные представления о соотношении интересов того, кто считает себя слабее, всегда более или менее значительно перестраиваются — иногда совершенно произвольно, иногда сознательно и преднамеренно. Существующая дружественность усиливается (иногда до нарочитой подчеркнутости), а существующая враждебность сдерживается (иногда до лицемерного доброжелательства).

Это относится и к тем случаям, когда каждая сторона преуменьшает свои силы и преувеличивает силы другой стороны. Так, если я считаю своего партнера человеком более сильным, чем я сам, а он считает меня более сильным, то мы оба будем подчеркивать дружественность, и у каждого остается некоторая неясность относительно отдаленных целей другого, хотя в ближайшем деле мы оба, может быть, придем к удовлетворительному для каждого результату.

Представление о равенстве в силах способствует открытому проявлению существующих стабильных представлений о соотношении наиболее значительных интересов и предохраняет, с одной стороны, от повиновения моменту, от каприза, от причуд, с другой — от искажений, вынуждаемых зависимостью, от компромиссов и скидок.

В борьбе враждебной выигрыш одного есть проигрыш другого. В борьбе дружественной в выигрыше могут быть оба. Но так как совпадают их интересы всегда не вполне, то один выигрыш больше, другой — меньше. При этом людям свойственно преувеличивать свои достижения, чтобы не делать широких обобщений о преимуществе сил другого; это — самолюбие. «Грустно, а надо признаться, — писал М. Лермонтов, — что самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием» (79, стр.174)⁸⁶.

По мере увеличения дружественности сторон деловая борьба все яснее выступает как «*совещание*». Упорные притязания одной из сторон на преимущество в силе ведут к враждебности (таковы спесь, гордость, самомнение). Тогда «совещание» превращается в «*торговлю*», деловую, а потом — позиционную.

Если в деловой борьбе сильный стремится только распоряжаться инициативой, то в позиционной он больше склонен пользоваться ею. Поэтому в длительных выступлениях сильного (например, в пространственных речах) почти всегда содержится то или иное позиционное наступление, хотя и сам наступающий и его

партнеры могут считать такое выступление по смыслу произносимых слов совершенно деловым.

Сильные словоохотливы и в выговорах («разносах» и «разгромах») и в поучениях (дружественных наставлениях, увещеваниях и разъяснениях). Ведь и лекция, например, в сущности имеет целью завоевание единомышленников по определенному вопросу в интересах отдаленного будущего. Даже в многословном «унижении себя» сильным таится обычно хвастовство своей прямоотой или скромностью.

Слабый, наоборот, в позиционной борьбе не может быть настойчивым — ему приходится довольствоваться результатами тем более скромными, чем, по его представлениям, он слабее. Даже в наступлении «за сближение» его настойчивость есть некоторая претензия на силу. Занимаясь только делом, он такой претензии не обнаруживает.

Вследствие этих тенденций слабый избегает позиционной борьбы и стремится держаться дела, а если добивается сближения, то сколь можно поделовому. Сильный чаще маскирует деловые цели позиционными, слабый — позиционные деловыми.

Со всем, что прямо или косвенно связано с соотношением сил, приходится встречаться чуть ли не на каждом шагу и в любом литературном произведении. В «Обломове» И. Гончарова есть интересный пример маскировки силы. Речь идет о начальнике, в подчинении у которого пробовал служить герой романа: «Никто никогда не слышал от него неприятного слова, ни крика, ни шума; он никогда ничего не требует, а все просит. Дело сделать — просит, в гости к себе — просит и под арест сесть — просит. Он никогда никому не сказал *ты*; всем *вы*; и одному чиновнику, и всем вместе.

Но все подчиненные чего-то робели в присутствии начальника; они на его ласковый вопрос отвечали не своим, а каким-то другим голосом, каким с прочими не говорили. И Илья Ильич вдруг робел, сам не зная отчего, когда начальник входил в комнату, и у него стал пропадать свой голос и являлся какой-то другой, тоненький и гадкий, как скоро заговаривал с ним начальник» (44, стр.60).

Басня Крылова «Волк и Ягненок» специально посвящена соотношению сил: «У сильного всегда бессильный виноват». Поэтому есть основания здесь вновь вернуться к ней.

Если в соревновании разных сил сталкивается сила грубая, примитивная с силой разума, логики, здравого смысла, то победа принадлежит первой. Но в таком соревновании неизбежно разоблачается ее истинная природа — эгоизм, отрицание разума, права, совести и всех устоев человеческого общежития. Поэтому, пользуясь ею, эту ее природу приходится скрывать — ее обнажение есть, в сущности поражение: «Тому в истории мы тьму примеров слышим».

Этот смысл басни раскроется тем ярче и полнее, чем больше каждая из сил проявит себя. Для Ягненка это: безукоризненная логика фактов — неопровержимая аргументация, изложенная точно, кратко и ясно — чисто «по-деловому». Для Волка: беспомощные попытки воспользоваться убедительными обоснованиями и в результате этой беспомощности — брань («наглец», «негодный», «щенок»), издевательства («приятель»), а в итоге — отказ от разумных доводов. Отсюда ритм — неизбежно острый у Волка и относительно спокойный, уверенный у Ягненка. Он отнюдь не бессилён, если не признавать силой только силу физическую, — иначе он не был бы способен точно и кратко формулировать свои доводы.

В басне «Две собаки» Крылов опять рассказывает о соотношении сил. На этот раз имеются в виду общественные положения — неожиданное повышение его у Жужутки. Эта возникшая разность сил сопоставляется с дружественностью. Барбос преисполнен ею. Он откровенен и в своей радости за Жужутку и в оценке

собственного безотрадного существования; задавая вопросы: «Какую службу ты несешь?», «Чем служишь ты?» — он по-деловому конкретен, обстоятелен и инициативен. Жужутка, наоборот, пытается уклониться от деловой темы; поначалу она почти откровенно, снисходительно и как будто бы доброжелательно, «возвышая себя», ставит Барбоса «на место». Но Барбос настойчив, как и надлежит при дружественности, а последний ответ Жужутки: «На задних лапках я хожу» — после насмешливого «Вот прекрасно!» выражает уже отчужденность. Ответ этот краток, скуп, что и характерно для сильнейшего в конкретном деле; насмешка, вероятно, относится к наивности Барбоса. А может быть, и к цене своего нового «высокого» положения? Ведь в заключительной «морали», вероятно, есть ирония автора — за «счастье» привилегированного положения заплачено унижением.

4. В пьесе, в режиссуре, на репетиции

Коль скоро в событиях драмы изменяются взаимоотношения между героями, меняются и их представления о соотношении сил. Король Лир в начале трагедии превосходит всех в силе, в конце — он слабее всех; Наташа в драме «Три сестры» входит в дом Прозоровых как слабейшая, а концу она — хозяйка дома; в «Традиционном сборе», В. Розова смотр жизни, прожитой каждым героем, есть в то же время и смотр накопленных им сил.

Театр воплощает жизнь человеческого духа героя пьесы, в частности, в оценке им итогов борьбы на каждом ее этапе; оценка происшедшего определяет его последующее поведение. Достижение целей, которые герой выставляет для маскировки, не удовлетворяет его, хотя, казалось бы, он только о них и хлопотал. Достижение же цели, к которой он действительно стремился, скрывая это, делает ненужной дальнейшую маскировку. В таких случаях человек иногда мгновенно преображается. Это произошло с Глафирой в «Волках и овцах» Островского, после того как Лыняев сделал ей предложение.

Всякого рода маскировки сил осложняют и без того сложную картину их соревнования в борьбе. Но каково бы ни было ее течение в каждом случае, для ее выразительности важно установить: кто, когда и с кем представляется самому себе сильным или слабым? В чем именно?

Если герой драмы только расходует или уступает силу (как король Лир и чеховские три сестры), то как это последовательно происходит? Если персонаж копит силу (как, может быть, Тартюф, Кречинский, Глумов), то — какую? для чего? как это происходит? Все это отражает субординацию целей героев, а в итоге — тему и идею пьесы, и, следовательно, должно быть предусмотрено режиссером и воплощено актерами. Окончательные ответы дает только развязка сюжета. Зрители с интересом следят за борьбой, когда видят колеблющееся соревнование сил и не знают итога или когда их внимание настолько занято своеобразием этого соревнования, что отвлечено от известного им итога (так бывает, когда смотришь знакомую пьесу в хорошем исполнении). Острота борьбы неотделима от колебаний в соревновании сил.

В конкретном поведении каждого борющегося его сверхзадача более или менее глубоко скрыта, а в борьбе за накопление сил она бывает специально подменена именно для того, чтобы истинная цель оставалась неизвестной партнеру. Какая же из этих целей должна быть заботой актера на репетиции — истинная или подставная? Ответ на этот вопрос зависит от того, насколько ловко и умело *данное действующее лицо* скрывает свои истинные цели, насколько успешно оно маскирует их целями подставными. Удастся ли этому лицу обмануть своих партнеров и насколько, следовательно, они проницательны? Так, если Яго или Тартюф плохо скрывают свои истинные устремления, то враждебность их к Отелло и

Оргону для зрителей очевидна, но тогда не окажутся ли Отелло и Оргон наивными до глупости людьми? Какова мера наивности того и другого? Значит, провокационное поведение Яго и Тартюфа должно быть таким, чтобы, с одной стороны, было убедительно доверие к ним партнеров, с другой — чтобы истинные их устремления достаточно ясно раскрывались для зрителей. Вероятно, если не все, то многие подставные цели персонажей на репетициях первоначально должны рассматриваться как их подлинные цели, а их истинная общая цель обнаружится лишь в общем строе их частных целей — в спектакле в целом. Во всяком случае, так работал К. С. Станиславский с В. О. Тонорковым на репетициях «Мертвых душ» и так рекомендовал работать над ролью Яго в «Отелло».

Между тем на практике нередко вопрос о соотношении сил действующих лиц либо игнорируется, либо решение его возлагается целиком на актеров; им предъявляются лишь требования общего характера. Но взаимоотношения, взятые в общем виде, не конкретизированные, не разработанные в степенях и по этапам развития роли по отношению к каждому партнеру, ведут к плоским, схематическим «образам». На сцене возникают не живые люди с развивающимися и самыми разными взаимоотношениями с разными людьми, а упрощенные стандарты — штампы: командиров, директоров, бюрократов, подхалимов, патриотов, предателей и т. д. и т. п. Штампы эти наиболее распространены именно в исполнении ролей, которые при поверхностном чтении пьесы требуют силы и независимости.

На репетициях много труда в работе с актерами уходит как раз на то, что связано с уверенностью действующего лица в своих силах. Из прошлого опыта яркой иллюстрацией (к ней мы еще вернемся) может служить работа Немировича-Данченко над образом Кулыгина при постановке «Трех сестер» в МХАТ в 1940 году (см. 103). Настойчиво борясь, актер теряет уверенность в своей силе, — найдя ее, он перестает подлинно действовать. Причем одним актерам (преимущественно молодым) более свойственно действовать, пренебрегая уверенностью в силе; другим (преимущественно опытным) — изображать силу, игнорируя задачу. Дело в том, что сила, как мы видели, предполагает спокойствие и внушает к себе уважение, в частности — зрителей. Мастерство актера — это его профессиональная сила. Она выражается, между прочим, и в творческом спокойствии — в уверенности актёра во всем том, что он делает на сцене, какую бы «беспокойную» роль он ни играл⁸⁷. А самоуверенный актер-ремесленник, однажды усвоив манеры, приемы, повадки сильного человека, далее, не утруждая себя, применяет их чуть ли не в каждой роли, создавая себе репутацию «мастера».

Но опасно и другое. Режиссер требует от актера темпераментного, настойчивого действия. Сам актер стремится к тому же. Он *старается*, а старательность, озабоченность сейчас же делают его слабым. Между тем в данной сцене актер должен бы действовать, имея представления о своем преимуществе в силе⁸⁸. Пока эти представления не включены в число предлагаемых обстоятельств, роль не может получиться. Но актер не подозревает этого. Он заботится только о действии, все больше старается и уходит все дальше и дальше от живого образа, чаще всего в итоге к тем же штампам. При этом с самыми благими намерениями он пытается неукоснительно «идти от себя» и действовать «подлинно, продуктивно и целесообразно». Но человек не может воздействовать на других без представлений о соотношении сил, какие ему свойственны.

В таких случаях А. Д. Дикий говорил: «Ищет не там, где потерял, а где светлее». Актер и режиссер ищут логику действий «вообще», а не ту, которая в данном случае только и может привести к перевоплощению в образ. Такие просчеты в современной театральной практике и педагогике, к сожалению, весьма распространены.

Глава V

ОБМЕН ИНФОРМАЦИЕЙ — ДОБЫВАТЬ И ДАВАТЬ

Я возникаю, спрашивая и отвечая, из вопроса и ответа.
Б.Брехт

Действенно жить — это значит жить, располагая
правильной информацией.

Н.Винер

1. Информация — способ борьбы

Для того, чтобы человек сознательно совершил что бы то ни было, в его представлениях должно произойти то, что именно к этому свершению ведет. Поэтому борьба между людьми протекает чаще всего в области знаний, суждений, решений — в сфере *сознания*. Это — борьба специфически человеческая. «Животное, — писал И. М. Сеченов, — всю жизнь остается самым узким практиком-утилитаристом, а человек уже в детстве начинает быть теоретиком» (126, стр. 496).

Для того чтобы в сознании партнера что-то произошло, нужно дать ему соответствующую информацию. Наиболее совершенным, гибким и доступным средством дать ее является звучащее слово. Оно «сигнализирует о действительности», по выражению И. П. Павлова. «Если ты хочешь употреблять слова, — говорил он, — то каждую минуту за своими словами разумей действительность» (111, стр.529)⁸⁹.

Но слово всегда обобщает. Поэтому о *конкретной* действительности слово дает лишь относительно верные представления — в разных случаях более или менее точные. Кроме того, оно дает большую или меньшую информацию в зависимости от того, в каком контексте, в каких обстоятельствах, как именно оно произносится, и от состояния воспринимающего в данный момент — от того, как он преинформирован.

Так как последнее не во власти воздействующего, то продуктивность его речи зависит от того, насколько верно он учитывает эту преинформированность, от точности ей формулировок и от того, насколько успешно он обогащает и уточняет их *характером произнесения*. Чем менее точна словесная формулировка, тем более нуждается она в выразительном произнесении.

Когда речь идет об абстрактных категориях и общих понятиях, то решающую роль играет содержание и точность формулировок. К характеру произнесения предъявляются минимальные требования, и цветы красноречия, в сущности, не играют роли. Но как только борьба переходит из области отвлеченных понятий к живой конкретной действительности, так партнера информирует иногда даже больше то, как фраза произносится, чем то, из каких слов она сформулирована; да и содержательность самих формулировок определяется уже не только логикой их построения, но и их образностью, метафоричностью. То и другое служит преодолению неизбежной абстрактности слова.

Все люди в какой-то мере информированы об окружающем мире, о других людях и каждый о себе самом, но одни информированы лучше, другие хуже. Поэтому в борьбе каждый пользуется своей осведомленностью, по его собственным представлениям, более полной, чем та, которой располагает партнер. Борющийся *выдает* новую, как он думает, для партнера информацию, чтобы произошли нужные ему сдвиги в сознании партнера, а чтобы знать, что они действительно

произошли, он добывает информацию. Поэтому всякую борьбу, осуществляемую речью, можно рассматривать как *обмен информацией*.

Сопrotивляясь, партнер всегда дает информацию в возражениях, в бессловесной реакции или даже в отсутствии какой бы то ни было реакции. Всякое сопротивление партнера говорит о том, что полученная им информация оказалась недостаточно эффективна. Тогда, чтобы продолжать борьбу, нужно опять выдать информацию — более значительную, чем выданная ранее, чтобы добыть в обмен информацию о том, что выданная достигла цели. Это выражается в приведении новой, более веской аргументации и в использовании тех способов наступления, которые были рассмотрены выше на «первом измерении» борьбы и которые можно рассматривать как средства передачи информации звучащей речью. Наступающий выдает все новую и новую информацию.

Так обнаруживается, какой информацией он обладает и что считает наиболее значительным в своей осведомленности и в неосведомленности партнера. Нередко выдаваемая информация оказывается либо недостаточно новой, либо недостаточно значительной для партнера потому, что важное для одного не представляет той же ценности для другого. При этом проявляется так же и умение каждого учитывать интересы и преинформированность партнера — умение выдавать информацию, которая в данной ситуации наиболее эффективна. Так Ипполит в пьесе «Не все коту масленица» играет на интересах Ахова, демонстрируя свою готовность к самоубийству, а Горецкий в «Волках и овцах» — на трусливости Чугунова, угрожая сжечь усадьбу Мурзавецкой.

Иногда в произнесении фразы выдача и добывание информации слиты в одно, и в нем содержится некое «не правда ли?». Человек выдает и *одновременно* добывает; он информирует о том, какой именно информации он ждет. Это — *проверка* уже известного более или менее. Но и в самой проверке больше либо добывания, либо выдачи, а поэтому в обмене информацией она служит тому или другому.

Каждый случай обмена информацией своеобразен, но, поскольку участвующие в нем и *выдают и добывают* — ждут, требуют и получают информацию, — характер обмена зависит от того, добывание или выдача преобладает. Если же в поочередном произнесении слов нет обмена информацией, то нет ни борьбы, ни взаимодействия. Впрочем, так бывает только на сцене...⁹⁰

Поясним простейшим примером. Профессор читает курс лекций. На каждой он выдает информацию. Если он заинтересован в усвоении слушателями излагаемого им материала, то время от времени он требует ответной информации: все ли им достаточно ясно? Значит, происходит обмен. Но лектор преимущественно *дает* информацию. На экзамене характер обмена меняется. Экзаменатор преимущественно добывает информацию, а экзаменующийся преимущественно выдает ее. А если такая логика обмена нарушается, то лекцию и экзамен уже нет оснований называть этими словами.

Выступающий на собрании чаще всего преимущественно дает, хотя и ему нужно получить определенное решение большинства или хотя бы одобрение своих единомышленников. Допрашивающий преимущественно добывает, но и ему приходится давать. Такова грубая схема. И лектор, и экзаменующийся, и следователь в разных случаях в бесконечно разнообразных степенях отклоняются от нее. Но как сама схема, так и отклонения от нее могут служить способом характеристики любого конкретного процесса борьбы.

«Цель аплодисментов в театре, в сущности, состоит в том, чтобы напомнить исполнителю о наличии двусторонней связи» (*Н. Винер*. — 25, стр.60).

Преобладание одного над другим (добывать или давать) может быть самым разнообразным по степени; поэтому между ярко выраженными крайностями су-

ществуют промежуточные случаи, когда не сразу ясно, кто из борющихся больше добывает и кто больше выдает. Это — обмен в наиболее прямом смысле.

Некто проводит совещание. Но ему нужно только получить единодушное, краткое и всеобщее одобрение, и он преимущественно добывает. Это — не совещание в настоящем смысле слова. В подлинном совещании люди советуются. Тогда выдача и добывание информации в поведении каждого максимально уравновешены. Каждый, предлагая свою, в равной мере и сам нуждается в предложениях других — ждет и добывает информацию от них. Когда люди торгуются (в узком, конкретном смысле) — это опять наиболее уравновешенный обмен, но другого характера по соотношению интересов. Каждый выдает информации не больше, чем необходимо, чтобы добыть, но и не так мало, чтобы получить в обмен на ту, которой он добывается.

Казалось бы, в диалоге в моменты молчания человек занят получением информации, а когда он говорит, он дает ее. И действительно, паузы в логически стройном, разумном диалоге бывают заполнены ожиданием, получением и подготовкой информации для последующей выдачи ее партнеру. Но можно с очевидно преобладающим стремлением *добыть* информацию произнести самую длинную и сложную фразу, которая объективно дает много информации. Так может быть произнесена и не одна фраза, а подряд две, три и более, лишь с самыми малыми паузами между ними, обнаруживающими эту их общую цель — добыть нужную информацию. Одна и та же фраза может быть произнесена и для того, чтобы преимущественно дать, и для того, чтобы получить информацию, и, в сущности, *любая фраза* любого диалога произносится либо для того, либо для другого. Поэтому и во всяком словесном воздействии, каким бы сложным оно ни было и какой бы фразой ни осуществлялось, всегда содержится более или менее ясное «узнавание», либо «утверждение».

Если главное — добыть информацию, и с этой целью произносится длинная фраза или несколько фраз, которые выдают много информации, то это значит, что она, эта попутно выдаваемая информация, всего лишь направляет партнера, подталкивает его и помогает ему выдать *нужную* информацию определенного содержания. В своем грамматическом построении такая речь может вовсе не выглядеть вопросительной. Добывая информацию, *можно* много говорить, а выдавая ее, можно говорить мало. Относительно короткая речь, заканчивающаяся даже вопросительным знаком, может быть преимущественно выдачей информации — утверждением факта, выводом, суждением. Тогда к вопросительному знаку произносящий как бы добавляет более сильный знак — восклицательный. Здесь все зависит только от произнесения слова, фразы, ряда фраз, а оно продиктовано ходом обмена, к которому вынудило стремление к цели в данных обстоятельствах. Преимущественно выдавать — это значит на данном этапе борьбы восполнять неосведомленность партнера; преимущественно добывать — восполнять свою неосведомленность. Но, разумеется, отдельные утвердительные фразы могут входить в речь того, кто преимущественно добывает информацию, а в высказывании, которое в целом есть выдача информации, могут найти себе место слова и фразы, произносимые с целью добыть ее.

Преобладает ли на каждом данном этапе или звене диалога у данного участника добывание информации или выдача ее — это обнаруживается не только в том, как произносятся слова (в примененных способах словесного воздействия), но и в характере его пристроек, и в положении его тела в моменты, завершающие произнесение каждой фразы и непосредственно следующие за пристройками.

Тело человека, преимущественно добывающего информацию, как бы разворачивается, раскрывается к партнеру. В процессе самого словесного воздей-

ствия, пока длинная фраза, например, произносится, положение тела обычно несколько изменяется — добывающему приходится, вопреки его главному желанию, также и выдавать информацию. Но в моменты, *завершающие* каждое высказывание, тот, кто добывает информацию, замирает в полной неподвижности в том положении, в каком застал его ударный слог последнего произнесенного им слова фразы; он вполне готов к восприятию; он весь — внимание и ожидание. Само положение его тела дает понять, что *он* все сказал партнеру, он *ждет*, он *готов*, но дело не завершено, итога нет, положение неустойчиво, ненормально — дело за партнером; для завершения партнер должен дать информацию. В случае самого краткого промедления партнера добывающий достроится и произнесет следующую фразу. За ней опять последует ожидание в полной готовности для получения. Промедление партнера опять может потребовать достройки и новой фразы и так далее,— пока главное: *добыть* определенную информацию от партнера, а тот *не дает* ее.

Добывающий вынуждает трудиться *партнера*. Выдающий сам трудится. Чем сложнее предмет, о котором нужно информировать, тем труднее и предстоящая работа — к ней приходится готовиться сначала в мобилизации, потом в пристройках. Когда идет сама выдача, внимание занято не только партнером, но и подбором фактов, соображений и формулировок, достаточно ясных и убедительных для партнера. Выдав информацию, человек может позволить себе несколько демобилизоваться (на время, пока партнер освоит выданное). Поэтому выдающий в последний момент высказывания как бы «отпускает» партнера. Добывающий не может себе этого позволить ни на одно мгновение.

В пристройке выдающий сосредоточивает свое внимание на партнере, поэтому и телесно, физически скорее закрывается, чем раскрывается. В процессе высказывания ему иногда приходится раскрываться и расширять круг внимания в поисках слов и выражений или проверяя восприятие партнером своей аргументации. Обычно его глаза заняты партнером, а тело — тем, о чем он выдает информацию. Выданная, она сама должна дать нужный ему эффект. Но для того чтобы облегчить партнеру ее усвоение, рисуемая словами картина должна быть ясно, отчетливо *завершена*. Поэтому дающий информацию склонен завершать высказывания не только интонацией голоса, но и «ставить точку» всем своим телом, в противоположность добывающему, который *требует* завершения от партнера, и поэтому ни речью, ни телом «точки» не ставит.

Дающего информацию можно уподобить человеку, который принес и положил нечто перед партнером, предоставляя ему самому оценить принесенное по достоинству и принять в обмен. Если партнер не удовлетворен, он принесет еще и еще. И опять положит («поставит точку») и будет ждать, как будто бы он беспристрастно работает по доставке — предлагаемые предметы говорят сами за себя достаточно красноречиво... Добывающий информацию подобен кредитору, пришедшему получить просроченный долг. Он демонстрирует расписку — долговое обязательство — уклоняющемуся, но знающему свои обязательства партнеру. («Точкой» теперь может быть только выполнение партнером этих обязательств.)

2. Инициативность в обмене информацией

В борьбе за *инициативу* нужно обнаружить осведомленность большую, чем та, которой располагает партнер об интересующем его предмете. Чтобы привлечь к себе внимание, достаточно *обещать* интересную информацию. Такое обещание содержится иногда в звуке, в жесте, в повышении голоса. Обещающий располагает информацией и готов выдать ее, но для этого он требует к себе

внимания. Получив его, он может начать добывать информацию, может и сам выдавать ее. Поскольку человек борется за инициативу, он *выдает* информацию только о своей осведомленности. Если на инициативу претендуют одновременно несколько человек, то каждый подчеркивает значительность или новизну обещающей им информации.

Чтобы поддерживать интерес к себе, не выпускать инициативу из своих рук, достаточно интриговать слушателей — дразнить своей осведомленностью; этим добывается информация о том, что партнеры хотят получить ее.

В *навязывании* инициативы преобладает *добывание* информации — требование ее, иногда самое настойчивое и категорическое. В нем содержится и некоторая выдача — указание на границы, соблюдения которых требует навязывающий инициативу.

Распоряжающийся инициативой преимущественно *выдает* информацию. Но она касается только того, кто и как должен ею пользоваться. Поэтому выдачи эти кратки и близки к команде. Чем строже человек распоряжается инициативой, тем скупее и чаще выдает и тем меньше и реже добывает информацию.

Обороняющемуся не нужен партнер, значит, ему не нужна и информация от него. Он *выдает* информацию с единственной целью — прекратить обмен. Партнер мешает потому, *что не знает*, сколь значительно то, чему он мешает, — его нужно информировать. Информация должна быть достаточно ясной, сколь можно краткой и окончательной. Обычно она выдается небрежно, поскольку выдающий занят чем-то более важным. Если выданная не достигает цели, то приходится выдать дополнительную того же содержания, но более точно выраженную, и подчеркнуть ее новизну для партнера. Если и она не производит должного впечатления, то рано или поздно обороняющемуся придется отвлечься от своего дела и перейти в наступление.

Теперь он будет преимущественно добывать: «Ну, что такое?» «Неужели вы не видите, что я занят?» «Понятно вам то, что я сказал, или нет?» *Наступательность* всегда тяготеет к *добыванию* информации.

Пока наступающий обращается к сознанию партнера, его наступление тем настойчивее, чем категоричнее он требует немедленной информации. В самом настойчивом («слепом») словесном наступлении наступающий ломится к своей цели напрямик и требует точной информации по типу: «да или нет?» Поэтому он не слушает партнера, а иногда и не замечает того, что партнер не понимает его требований. Таковы самые прямолинейные наступления со всеми характерными для них признаками.

Чем сложнее наступление (чем отдаленнее его цель), тем больше добывание информации сопровождается выдачей ее партнеру. В той мере, в какой добывается информация, касающаяся чего-то сложного или отдаленного, партнеру приходится помогать: выдавать ему сведения о том, какая именно, зачем и почему нужна наступающему и почему партнер должен ее дать. При таких выдачах добывание информации связано с предоставлением инициативы партнеру в границах более или менее широких. Пользуясь ею относительно свободно, партнер обнаруживает свои сильные и слабые стороны — причины сопротивления наступающему. А ему это и нужно. Теперь он может указать партнеру на несостоятельность его доводов и на несостоятельность своих требований, но только для того, чтобы добыть информацию о том, что его требования приняты партнером и будут им выполнены.

Таким образом, скрыто или обнаженно, речь наступающего всегда клонится к *добыванию* информации. Но в наступлении сложном, хладнокровном (например, в лекции, в докладе, в речи на собрании) добывание бывает скрыто, а выда-

ча лежит на поверхности. (Обнажение борьбы как раз и заключается во вскрытии этой поверхности).

Если оратор только дает информацию, то он в речи, может быть даже обвинительной, в сущности, *оправдывается* — обороняется от ранее предъявленных ему и подразумеваемых обвинений. «Кто объясняется, тот уже оправдывается», — заметил Э.-М. Ремарк (121, стр.74). По мере того, как он переходит от такой обороны — оправданий — к наступлению, в его речи все больше обнаруживается добывание информации.

Если борьба ведется из-за настоящего, наличного, то сама ситуация и поведение партнера дают информацию, и нужно только уточнить ее словами. Наступающий ждет и требует конкретного вывода и следующего за ним поступка. Партнеру остается либо согласиться, либо не соглашаться. Для этого не нужно многих слов. Так может протекать борьба деловая (купля-продажа, наем, увольнение, приглашение и пр.) и позиционная (выговор, примирение), пока и поскольку борющиеся заняты тем, что должно произойти сейчас, сию минуту.

Поэтому чем скупее диалог, чем меньше предметов фигурирует в выдаваемой и добываемой информации, чем, следовательно, меньше фраз произносится в нем (даже если фразы эти длинны и сложны по композиции), тем вероятнее, что борьба происходит из-за немедленно осуществимого. Чем дальше отстоит во времени или в пространстве то, из-за чего происходит борьба, чем менее ясно оно партнеру, тем большая необходимость для наступающего прибегать к красноречию, чтобы ярко, подробно и разносторонне воспроизвести звучащей речью то, чего не видит, но должен увидеть партнер, чтобы последний смог выдать именно ту информацию, которой добывается наступающий.

Умение привлечь будущее и далекое в борьбе за настоящее и наличное, а значит, умение убедительно информировать о фактически отсутствующем, но должествующем существовать в представлениях партнера (о проектируемом, мечтаемом или, наоборот, о возможном, но не желаемом, угрожающем, опасном и т. д.), есть, в сущности, ораторское искусство, красноречие. Добросовестность выдающего такую информацию определяется тем, насколько он сам верит в ее обоснованность. Ее эффективность зависит не только от смысла произносимого текста, но и от того, насколько в звучащей речи ярко воспроизводится, чем и как обогащается то, что выражено в словах. Эти две стороны красноречия иногда подменяют одна другую. То, что подлинно ново и в большей степени касается существенных интересов партнера, воздействует даже при самых скупых и сухих выражениях. Но случается и обратное. Речь, по содержанию своему лишенная новизны и не отвечающая интересам партнера, благодаря красноречию иногда производит впечатление убедительной⁹¹.

Нередко наступление начинается с требования немедленной информации о чем-то вполне конкретном, но возражения партнера вынуждают наступающего отодвигать свою цель сперва на самое ближайшее будущее, а потом и на более отдаленное, или от конкретного переходить к отвлеченному, от объективного к субъективному. Именно в таких случаях возникает надобность в красноречии.

Борьба из-за «прошлого» сама по себе объективно нецелесообразна и реально непродуктивна. Поэтому обмен информацией идет в ней в полном беспорядке — внимание занято то происшедшим, то партнером. Но такая борьба часто и легко переходит в позиционную, как об этом говорилось выше.

3. В позиционной и деловой борьбе

Склонность добывать или выдавать информацию в равной мере возможна в борьбе позиционной и деловой. Но если в деловой борьбе выдающий инфор-

мацию как бы беспристрастно предлагает ее партнеру, то в позиционной он, скорее, «швыряет» ее, бросает партнеру, как нечто непривлекательное, если обороняется или стремится его «поставить на место» (как у С. Есенина: «Взволнованно ходили вы по комнате и что-то резкое в лицо бросали мне...»). И он внушает, подсовывает, навязывает, предлагает партнеру сведения, как что-то заманчивое, если стремится к сближению.

Одни люди умеют выражать свою мысль в словах более ясно, другие — менее; но сколь ни велико здесь разнообразие, все же степень точности выражений зависит и от того, что идейно словесно обозначается. Обычно люди претендуют на обмен точными и вполне определенными сведениями, когда речь идет о конкретном деле, и отдают себе отчет в том, что, касаясь предметов субъективного порядка, приходится довольствоваться выражениями менее точными. Правда, писатели и поэты-мастера слова — умеют при помощи литературных приемов так организовать словесный материал, что он более или менее ярко выражает субъективные переживания как таковые; но и поэтическая речь воспринимается, в сущности, каждым человеком по-своему. Поэтому договориться с партнером ясно и окончательно о чем-либо предметном легче, чем о чувствах, отношениях и прочем субъективном. Если же полная договоренность обо всем этом и достигается, то обычно только в абстрактной форме, а практически либо каждый понимает ее не совсем так, как другой, либо она приобретает характер договоренности об объективных проявлениях субъективного, которые могут быть истолкованы по-разному. Таковы тенденции.

Поэтому в деловой борьбе обмен информацией тяготеет к точным *однозначным* выражениям, и в ней нет места словам, лишенным вполне определенного смысла хотя бы для одной из борющихся сторон, нет места и обобщениям, не имеющим определенных границ. Для позиционной борьбы характерно обратное: обобщение в виде аналогий, метафор, сравнений, обобщения самые смелые, а подчас и безграничные — плоды поисков достаточно яркого словесного обозначения тому, что такому обозначению не поддается.

Переход позиционной борьбы в деловую, а деловой — в позиционную не только отражается на характере обмена информацией, но, может быть, больше всего именно в нем обнаруживается. С появлением позиционных мотивов, в обмене информацией все меньше точности, ясности, определенности и все больше многословия; а краткость и определенность выражений, наоборот, говорит о деловом подходе к предмету спора. При этом признаки как делового, так и позиционного обмена информацией могут обнажать сущность предмета борьбы независимо от того, при помощи каких слов и выражений этот обмен осуществляется.

Если в произносимых словах подразумеваются взаимоотношения, то слова эти ищутся и смысл их как бы преувеличивается — им придается обобщающее значение, и поэтому они произносятся в более взволнованном ритме. Эмоциональность возникает в поисках яркости выражений и призвана восполнить неточность формулировок. В деловом обмене информацией точность может быть обеспечена формулировками, и дополнительные средства ищутся в новых, все более точных выражениях.

Правда, существуют люди столь «деловые», что они претендуют (и, как им кажется, успешно!) на полную однозначность и предметность там, где они невозможны: сложное, субъективное они понимают примитивно и плоско — все для них просто и ясно. Существуют и такие, которые довольствуются безответственными словесными построениями, когда речь идет о делах вполне объективных. Это — люди с недисциплинированной мыслью, либо непрактичные, мечтатели, либо болтуны. «...Когда патетически говорится о нравственности, она в большей опасности», — заметил А. Блок (15, стр.385). Когда человеку, в сущности, нечего

сказать, а он хочет «произвести впечатление», то он говорит много и особенно красноречиво; оперируя информацией общеизвестной (банальностями), он выдает ее как повышенно значительную при помощи специальной и сложной терминологии или приемами красноречия, как об этом было сказано выше. (Такова, может быть, лекция профессора Кругосветлова в «Плодах просвещения».) Все время обещая что-то, намекая слушателям, что он ведет к чему-то новому, подобный оратор заставляет слушать себя. Если, нанизывая одну банальность на другую, он сумеет выдать в конце мысль достаточно популярную, приятную слушателям, он может иметь полный успех.

Об американцах широко распространен взгляд как о народе деловом. Н. Смоляков рассказывает: «Многословность вредна для практической деятельности, говорит американец. Американские бизнесмены рассказывают, что есть даже курсы для руководящих правительственных работников по программе «не употребляй лишних слов». Издаются особые руководства, как правильно разговаривать по телефону, чтобы не отнимать друг у друга лишнего времени» (129, стр.89).

К действительности, о которой сигнализирует слово, относятся и вещи и отношения к ним человека; в слове, произносимом в деловой борьбе, на первом месте стоит вещь; в слове, произносимом в борьбе позиционной, — отношение, и не только к самой вещи, но и к другому человеку.

4. Соотношение интересов и сил в обмене информацией

Цена похвал невысока бывает,
Когда хвалимый тем же отвечает,
Но, если враг нас вынужден хвалить,
Такой хвалою можно дорожить.

Шекспир

Информированность человека — это его сила. Но если данный человек знает не больше, чем все другие, то это лишь уравнивает его с другими.

Реальной силой борющегося является его осведомленность о том, что нужно знать партнеру и чего он не знает. Ею и пользуются в обмене информацией, ею дорожат и ее экономят — более или менее, в зависимости от представлений о соотношении интересов. Такой исключительной информированностью бывает не только знание того, что неизвестно партнеру, но и того, что он знает, но скрывает от других. Знание тайны партнера есть сила по отношению к нему, ею пользуются, например, всякие шантажисты⁹².

При известном стечении обстоятельств информированность может повлечь за собой демобилизацию. Скажем: двое обречены неизлечимой болезнью на относительно близкую смерть, но один знает об этом, другой не знает. Первый информирован лучше, но сознание своей обреченности может сделать его совершенно не способным к борьбе. Второй может остаться способным к ней именно вследствие своей неосведомленности. Но известны примеры, когда знание неизбежной и близкой смерти побуждает с особой энергией и настойчивостью добиваться завершения важных и нужных другим людям дел. Значит, и такая информация одних демобилизует, другим прибавляет силы, так как мобилизует их. Это в сущности, относится к любой неприятной информации. От круга интересов и характера целей получающего информацию зависит и то, как она повлияет на него. Одного демобилизуют самые непроверенные сведения о том, что начальство о нем кисло отозвалось, другого вооружит для дальнейшей борьбы угроза его существованию; влюбленного может демобилизовать один холодный взгляд любимого человека...

Представления о расхождении интересов делает человека осторожным, если он не обладает явным и значительным преимуществом в силе. Поэтому враждебность выражается в склонности добывать информацию от партнера и не выдавать ее⁹³. Первый признак того, например, что человек обиделся, — он умолкает или делается скуп на слова. Тот, кто партнеру не доверяет (в той мере, в которой он ему не доверяет), стремится добиться своей цели сейчас, немедленно; это опять-таки влечет к краткости формулировок.

Но как бы ни был враждебен партнер, иногда приходится выдавать ему информацию. Враждебность обнаруживается теперь в том, *какую именно* информацию и как он выдает. Сведения общеизвестные и общедоступные не вооружают. Такие сведения враждебно настроенный человек относительно легко выдает партнеру. Требования, аргументированные ими, выглядят как что-то само собой разумеющееся, естественное и простое. Выдавая информацию элементарную, общепринятую, борющийся клонит к тому, чтобы отказ партнера выглядел очевидным нарушением общеизвестных норм, чтобы своим сопротивлением партнер поставил себя в глупое положение и разоблачил — открыл свои эгоистические устремления. При этом подразумевается, что партнер дорожит мнением присутствующих так же, как и тот, кто на их оценку рассчитывает. В этом есть некоторая общность интересов, ограничивающая или сдерживающая враждебность. Так иногда уступают неприятному человеку, только для того чтобы не уронить себя в глазах других.

Но партнер может не бояться разоблачений или пренебрегать суждениями окружающих. Так бывает, когда враждебность менее сдержанна и когда претензии более значительны. Вместе с возрастанием враждебности в выдаваемой информации, за недостатком новизны, все больше подчеркивается ее многозначительность для партнера. Враждебно настроенный либо выдает ее «крупным планом», либо намекает характером произнесения на ее невысказанную, недоговоренную значительность. Отсюда — характерные для враждебного обмена информацией способы словесного воздействия: «предупреждать» и «угрожать». Известно, что на слабых, доверчивых и впечатлительных людей самые банальные сведения, поданные в виде предостерегающих или угрожающих, производят иногда значительное впечатление. Таким путем бдительность партнера в отношении реальной угрозы может быть вытеснена бдительностью в отношении угрозы мнимой. Единственный способ избежать ее он может увидеть в уступке, которой и добивается наступающий. Правда, так бывает чаще всего, когда наступающий видит в партнере врага, но сам этот партнер настроен дружественно или по крайней мере нейтрально.

Если оба партнера совершенно не доверяют один другому, то и этот способ бывает малопродуктивным. Впечатляющей информацией, получаемой от врага, могут быть только точные факты, а что касается оценки их значительности, то, имея дело с врагом, каждый человек предпочитает сам делать выводы, заранее предполагая, что выводы, навязываемые партнером, необоснованны. Если мой враг кого-то ругает, то у меня возникает склонность видеть в ругаемом своего возможного единомышленника; если мой враг кого-то хвалит, то у меня возникает настороженность в отношении восхваляемого. Подобным же образом, если мой враг что-то выдает как весьма значительное для меня, я увижу в этом умышленное преувеличение; если он в чем-то усиленно убеждает, то у меня сложится уверенность в том, что именно этого делать не следует, пока и поскольку мои представления о партнере как о враге несколько не поколеблены.

Поэтому, когда обмениваются информацией партнеры, из которых каждый враждебен по отношению к другому, то они часто прибегают к провокации: мало-значительную для партнера информацию они выдают как самую важную, а са-

мую значительную — как пустяковую; своих друзей они выдают за врагов, а своих врагов — за друзей. Но такая маскировка весьма трудна; она должна быть убедительной, тонкой и ловкой — ведь враг насторожен: он ждет провокаций...

Остается другой способ враждебной борьбы: выдача информации, новой по содержанию (следовательно, вооружающей противника), но, по возможности, демобилизующей, деморализующей партнера. Выдача такой информации — самая характерная черта враждебного обмена информацией. Враг предпочитает не выдавать, а добывать информацию, а поскольку ему приходится выдавать — он выдает ту, которая неприятна партнеру. При этом умный и расчетливый враг учитывает действительные интересы противника и выдает информацию о том, что существенно им противоречит, не растрачиваясь на мелочи, которые могут, раздражая партнера, активизировать его. Значительная, рассчитанная на деморализацию партнера информация не нуждается и провокационным ее раскрашиванием способом подачи, в подчеркивании ее важности — врагу подаются факты как таковые, без проявлений субъективного отношения к ним, или с провокационным сочувствием, даже с комплиментами.

Враг, менее умный и нерасчетливый, не может удержаться от желания по любому поводу информировать своего противника обо всем, что может быть ему неприятно, он не может сдержать и проявлений своего отношения к выдаваемым сведениям — своего злорадства, — он подчеркивает и приукрашивает все, что неприятно для партнера. Так обычно обнаруживается враждебность откровенная. Но постоянное и систематическое употребление «колкостей» обнажает враждебность настолько, что ведет к открытой позиционной борьбе и к ее обострению.

Впрочем, при умелом пользовании «колкостями» они также могут быть действительными. Демобилизовать противника может не только сообщение об одном значительном препятствии его существенным интересам, но и сообщения о множестве мелких неприятностей. Если такого рода информацией пользуются оба враждующих партнера, это выглядит как пикировка или перебранка.

Дружественность в обмене информацией обнаруживается прежде всего в готовности выдавать информацию⁹⁴. Друга человек смело и щедро вооружает любой информацией, находящейся в его распоряжении. Друг ничего не должен скрывать, у него нет тайны, и он сам заинтересован в информированности партнера. Поэтому к выдаче информации его не нужно принуждать. Партнер сопротивляется только из-за своей неосведомленности: он не понимает, что требуемое от него отвечает его собственным интересам. Значит, нужно дать ему сведения, которых ему недостает, чтобы понять это. Друг может что-то скрывать, только оберегая интересы партнера; если же вследствие этого у партнера возникнет подозрение, что друг упускает из виду существующую общность интересов, то о ней опять-таки нужно дать другу дополнительную информацию взамен того, что приходится скрывать.

Выдавая информацию, друг, по возможности, избегает сведений, которые могут демобилизовать партнера⁹⁵. Если же он вынужден давать информацию неприятную, то стремится так подать ее, так растолковать и комментировать, чтобы она мобилизовала партнера. Поэтому, выдавая неприятную информацию, друг обычно сопровождает ее дополнительными соображениями о возможных путях и средствах ликвидации или смягчения ее отрицательных последствий⁹⁶.

В результате всего изложенного дружественность ведет к разговорчивости, а далее — к болтливости, к легкости перехода на язык всех возникающих мыслей, к свободе и безответственности выражений. Но такая крайняя степень проявлений дружественности говорит, в сущности, о ее эгоистической односторонности — когда человек дружески расположен к другому только на том основании,

что этот другой, по его представлениям, целиком предан ему и живет его интересами. Иногда это соответствует истине, но для партнера такая дружелюбность обычно бывает тягостна. «Ведь доброжелательность бывает и со взломом», — как заметил С. Моэм (100, стр.695).

Дружелюбность на основе общих интересов (а не только своих собственных) требует щедрого и двустороннего (уравновешенного) обмена информацией. Она ставит границы и откровенности, и разговорчивости, и небрежности выражений, и выбору информации по содержанию. Дружелюбность выражается поэтому не только в склонности давать информацию, но и в сдержанности, деликатности, в такте, а иногда и в требовательности. Подлинная дружелюбность не лежит на поверхности поведения, так же, впрочем, как и самая глубокая враждебность⁹⁷.

Внешние проявления дружелюбности и враждебности (в частности, в обмене информацией) не говорят еще о прочности и глубине того и другого. Самая закоренелая вражда и самая самоотверженная дружба бывают наиболее сдержанными, а потому едва проявляются иногда на фоне кажущегося безразличия.

Представления о соотношении интересов, промежуточные между дружелюбностью и враждебностью, сказываются на обмене информацией так же, как строго официальные, деловые взаимоотношения. Переходя рамки конкретного дела, такой обмен неизбежно делается хотя бы в малой степени либо дружелюбным, либо враждебным. Но бывает и так, что одна сторона переходит эти рамки, а другая — их строго держится, тогда и первая может быть вынуждена вернуться к официальным границам.

Ярким признаком нейтрального отношения к партнеру является бесстрастность речи, даже когда говорящий касается самых существенных интересов — оперирование логикой, без ярких интонационных красок, подчеркивающих отдельные черты рисуемой картины и отношение к ней. Такая речь в обмене информацией производит впечатление сдержанности, проникая в борьбу враждебную или дружелюбную, и служит иногда поводом к пересмотру взаимоотношений.

Представления человека о своем преимуществе в силах сказываются в склонности больше выдавать информацию в любой позиционной борьбе и больше добывать ее во взаимодействиях деловых. Эта последняя склонность подобна той, что вытекает из враждебности, но обоснована она по-другому. Врагу человек опасается давать информацию, не желая вооружать его; сильный слабому скупко выдает информацию, поскольку не видит оснований излишне утруждать себя. Сильный занят тем, что недоступно партнеру: его время и знания дороги, и с его стороны было бы неразумной расточительностью растолковывать, мотивировать, обосновывать свои требования или просьбы. Если же у сильного нужда в этом возникает, то — в ущерб его представлениям о своем превосходстве в силах.

Сильный может быть и враждебен и дружелюбен по отношению к партнеру. Поэтому его общая склонность добывать информацию, касающуюся дела, выступает всегда с соответствующими поправками: в борьбе с врагом она усиливается, с другом — ослабляется и смягчается. Подобным же образом в позиционной борьбе склонность сильного выдавать информацию с другом усиливается, с врагом — сдерживается или — даже ликвидируется.

Тревога и озабоченность уменьшают силу; вместе с ними возникает необходимость выдавать информацию, занимаясь делом. Приходится разъяснять и втолковывать, информируя партнера, а также торопить и подталкивать его к деловой активности. В позиционной борьбе, наоборот, тревога и озабоченность побуждают сильного добывать информацию; пока он требует ответа и не стесняет-

ся в выражениях (а поэтому многословен), он сохраняет представление о своем преимуществе, даже если оно и оказалось под угрозой. Теряя это представление, он делается все более «разговорчивым» в делах и все скупее на слова, «ставя на место» и хвастаясь.

В «Бесприданнице» Островского в первой экспозиционной сцене обсуждается Кнуров. Слуга в кофейной, Иван, спрашивает: «Отчего это он все молчит?» Гаврила, содержатель кофейной, отвечает: «Молчит!» Чудак ты... Как же ты хочешь, чтоб он разговаривал, если у него миллионы! С кем ему разговаривать? Есть человека два-три в городе, с ними он разговаривает, а больше не с кем; ну он и молчит... А разговаривать он ездит в Москву, в Петербург да за границу, там ему просторнее». Иван возражает: «А вот Василий Данилыч из-под горы идет. Вот тоже богатый человек, а разговорчив». Гаврила: «Василий Данилыч еще молод; малодушеством занимается; еще мало себя понимает; а в лета войдет, такой же идол будет». В этом диалоге хорошо отмечено, что молчаливость связана не столько с объективной силой, сколько с представлениями человека о своей значительности.

Выдавая информацию в деловой борьбе, сильный склонен вдавливать ее в голову партнера, считая последнего если не глупым, то все же и не слишком сообразительным, хотя, может быть, старательным и исполнительным. Это свое представление о партнере сильный не считает нужным скрывать. Эммануэль д'Астье записал свою беседу с английским премьер-министром в годы войны. Поведение Черчилля может служить иллюстрацией такого откровенного вдавливания информации: «Его брюзгливый тон не терпит возражений. Я уже чувствую, что в его ворчливых выпадах есть цель и план: он знает, куда клонит. Он задает вопросы, сам на них отвечает и не дает сбить себя с толку моими ответами... Десять раз он повторяет одно и то же, чтобы гвоздем вбить свою мысль вам в голову» (8, стр.156-157).

Выдавая даже и много информации — например, на лекции, в докладе, — сильный постоянно требует обратной информации: достаточно ли популярно то, что он сказал? Не перегрузил ли он мозги ограниченных партнеров? Более обстоятельная ответная информация ему не нужна. Поэтому он часто не дослушивает партнера, не уступает ему инициативу — подобно Черчиллю, «не дает сбить себя с толку». Впрочем, может быть, в приведенной записи Черчилль занят не только делом и попутно он «ставит на место» собеседника — не говорит ли об этом «брюзгливый тон»? Ведь, выдавая информацию о деле, сильному не свойственно стараться, пока и поскольку он осознает свое превосходство.

Слабый, чтобы противодействовать сильному, вынужден информировать партнера о сложной и трудной ситуации, которая *вынуждает* его бороться — настаивать на своем. Хотя в наступлении слабому нужно *добыть* информацию, практически его слабость обнаруживается в том, что он обильно *выдает* её⁹⁸. В обмене деловой информацией слабый щедр — он готов, не скупясь, выдать все, чем располагает, для того чтобы взамен получить всего лишь необходимый ему минимум. Одно и то же дело представляется сильному более легким, чем слабому. Признавая трудность дела, сильный тем самым признает и недостаточность своих сил.

Сама скупость на слова в деловой борьбе есть уже проявление (или демонстрация) некоторой силы. Но как только борьба переходит в область взаимоотношений, картина резко меняется: теперь многословие и непринужденность обнаруживают силу. Даже в настойчивом наступлении слабого за сближение с сильным уже заключена некоторая претензия на силу. Оправданием ей для слабейшего может быть только его уверенность в дружественности партнера; уве-

ренность эта — уже сила. А всякий намек на удаление партнера ярко обнаруживает претензию на силу.

Слабейший, уверенный во враждебном отношении к себе партнера, вести с ним позиционную борьбу не может, хотя в деловой борьбе он может и сопротивляться и даже пытаться наступать. С появлением у него сознания своей силы (например, на основе дружественности) возрастает и возможность позиционной борьбы. Меньше всего нужно самоуверенности для «выяснений отношений»; больше нужно для «унижения себя»; еще больше — для «возвышения партнера»; еще больше — для «возвышения себя». А чтобы «ставить на место» партнера, необходимо уже считать себя сильнее его. Так и бывает, когда слабейший во множестве отношений тем не менее сознает свое превосходство в чем-то другом и забывает обо всем прочем. Так, вероятно, в «Трудовом хлебе» Островского Карпелов обрушивается на Потрохова. Сознание своего превосходства в разуме, которое сдерживалось слабостью во всем остальном (или скромностью, зависимостью), вдруг прорывается наружу.

Итак, если в обмене информацией сильный много и красноречиво говорит, а слабый лаконичен, то это значит, что оба они заняты, в сущности, взаимоотношениями, даже если говорят как будто бы о деле; если, говоря о деле, один краток, а другой многоречив, то первый сильнее второго, если сильный скуп на слова, а слабый разговорчив, то оба заняты чем-то конкретным; если, занятые взаимоотношениями, один красноречив, а другой косноязычен, то первый сильнее второго, и т. д.

Охарактеризованные проявления силы и слабости в обмене информацией можно рассматривать, разумеется, *только как общие противоположные тенденции*. Абсолютно сильных и абсолютно слабых людей не существует. Как уже упоминалось, им было бы не с кем бороться. Сложность, противоречивость и изменчивость представлений о соотношении сил отражаются и на характере обмена информацией. Получая информацию от партнера, человек узнает его действительные или мнимые возможности и видит его слабости. Поэтому в процессе самого обмена информацией представления о партнере всегда колеблются, уточняются и изменяются в оттенках и подробностях, а иногда — и самым решительным образом. Это неизбежно отражается и на том, как отмеченные тенденции в обмене информацией проявляются в каждом частном случае. Но представления о соотношении сил все же относительно стабильны — они, как уже говорилось, строятся медленно и постепенно и в корне перестраиваются только перед лицом событий исключительной важности. Все сказанное о характере обмена информацией можно видеть в баснях Крылова.

В басне «Волк на псарне» чем тверже Волк держится привычных ему представлений о своем превосходстве в силе (или чем лучше провокационно изображает его), чем больше верит в успех своей речи и чем больше в ней позиционных претензий, тем больше он занят добыванием информации. И наоборот: чем менее самоуверен он, тем конкретнее его предложения и тем больше он вынужден выдавать ее. Присутствует и то и другое. А развивается его наступление, вероятно, от позиции к делу и от настоящего к будущему. Значит: от «добывания» к «выдачам». Ловчий не скрывает своего превосходства в силе и распоряжается инициативой: выдает информацию в одной компактной фразе — почти команде.

«Кукушка и Петух». Чем больше каждый уверен в своих силах, чем более авторитетным считает свое суждение, тем определеннее выдает информацию.

В «Лжеце» чем хвастовство «дворянина» тоньше и умнее замаскировано делом, тем более конкретна выдаваемая им информация; тем больше и у «приятеля» оснований, не входя в конфликт, разоблачать его по-деловому.

Повар, отчитывая Кота, и дает и добывает. Чем больше выдает, тем он доброжелательней к Коту; чем больше добывает, тем он настойчивей и строже, тем больше в его речи выговора и тем меньше поучения.

Волк от Ягненка только требует отчета — «добывает информацию». В этом: враждебность, превосходство в силе и позиционные претензии. Ягненок только выдает. Если он делает это кратко и логически стройно, то в той же мере он держится дела с сознанием своей правоты и с убежденностью в силе разума.

Лисице от Вороны нужно только, чтобы та каркнула, значит — добыть; но в данной ситуации это трудно, и приходится много выдавать. Чем она хитрее, тем тщательнее ее деловая цель замаскирована бескорыстными выдачами, а сила компенсирована дружественностью. Чем Ворона в ее представлении глупее, тем менее нужна маскировка.

Стрекоза тем больше занята добыванием информации, чем она самоувереннее, чем ближе и проще представляется ей дело и чем определеннее она попутно «ставит на место» Муравья (ведь она «злой тоской удручена»). Чем она слабее и беспомощнее, чем труднее ее дело и чем больше успех зависит от доброты Муравья (она все же «злой тоской удручена»), тем больше она выдает информацию. Если Муравей враждебен, то он только выдает («ставя на место»), если нет — проверяет полученную и добывает, чтобы наставить и вразумить.

5. На репетиции и в спектакле

Среди талантливых актеров некоторые после двадцати-тридцати лет работы постигают, что они были всего лишь декламаторами. До тех пор они удовлетворялись лишь тем, что добросовестно повторяли фразы, не вникая в их смысл; они были только слугами писателя, а не его сотрудниками. Их хозяин, автор, доверял им ящики. Они выносили их на сцену и закрытыми показывали публике. Они забывали открыть их, чтобы извлечь из них содержимое, то есть мысль. Ибо слово — не что иное, как ящик, в котором скрыты мысли и чувства.

Ф. Жемье

В зависимости от того, как ведет обмен информацией борющийся в данных конкретных обстоятельствах, складывается представление о том, каков он сам, разумеется, в более или менее общих чертах. Поэтому, заботясь об определенном течении борьбы в спектакле, нельзя миновать и вопросов о характере обмена информацией в диалогах. Так как на характере этом ясно отражаются чуть ли не все качества процесса борьбы, то ход обмена информацией может служить удобным полем для выращивания этих качеств.

В театральных коллективах, начинающих работу над пьесой с «читок за столом», может быть, особенно важно, чтобы на «читках» этот обмен информацией происходил пусть даже до того, как найден нужный характер обмена. Всякий обмен обязывает к взаимозависимости и предохраняет как от декламации, так и от претензий на бездейственную простоту. Нет обмена информацией — нет и никакой словесной борьбы. Это — либо по видимости «естественное» словоговорение бездействующих людей, либо откровенная игра — изображение чувств, характеров, переживаний. Если нет обмена информацией, то слова, в сущности, не нужны тем, кто их произносит. Обмен организует внимание и вынуждает придавать ценность тому, что обменивается⁹⁹.

Если на репетициях в диалогах достигнут какой-то обмен информацией, то обычно делается ясно, соответствует ли достигнутый предлагаемым обстоятель-

ствам — тому обмену, какой может и должен в данной ситуации происходить. Добывает или выдает информацию данное действующее лицо, участвующее в борьбе на данном этапе ее развития, добывают или выдают ее его партнеры? Этот первый вопрос о характере обмена информацией влечет за собой следующий — сколь многоречив или скуп на слова данный персонаж в данном конкретном случае?

На сцене многоречивость или краткость высказываний вовсе не до конца predetermined авторским текстом. Одна и та же речь (например, речи Алексея в «Днях Турбиных» Булгакова) может быть и длинной и короткой, и зависит это не столько от количества слов, сколько от количества фраз: чем меньше фраз, даже самых длинных, тем короче речь; чем больше фраз, даже самых коротких, тем длиннее речь. Подобным же образом: чем больше в речи пауз, даже самых коротких (в ожидании ответа), тем больше в ней добывания информации; чем меньше пауз, даже самых длинных, тем больше выдачи информации. Значит, длинный текст можно превратить в короткую речь, а короткий текст — в длинную речь. На длинноте фраз и на длительности пауз в живой речи сказываются главным образом представления произносящего ее о сложности того, о чем он говорит, *для тех, к кому он обращается*¹⁰⁰. А сложность эта, как мы видели, зависит от цели борющегося и от его представлений о партнере и о себе самом.

Так как на характере обмена информацией отражаются все наши «измерения» борьбы, то, уточняя ход обмена, можно добиться определенного течения борьбы по любому «измерению». Как уже говорилось, чтобы борьба на сцене происходила, достаточно того, чтобы действительно происходил обмен информацией; для этого нужно, чтобы кто-то требовал, ждал, настаивал — *добывал* информацию от партнера; чем настойчивее, категоричнее он добывает, тем острее, проще, прямолинейнее борьба; чем больше и чаще добывающий *выдает*, тем сложнее борьба со всеми вытекающими отсюда последствиями; так обмен информацией связан с инициативностью;

чтобы борьба была деловой, достаточно точности, конкретности, предметности в обмениваемой информации;

чтобы она была позиционной, нужен обмен, сопровождающийся поисками достаточно ярких обобщающих выражений;

чтобы добиться враждебности, достаточно бывает сухости, настороженности, сдержанности в обмене информацией;

чтобы добиться дружелюбности, нужны непринужденность и щедрость в выдачах информации;

сознанию превосходства в силе помогают скупость выдаваемой информации в делах и непринужденность с расточительностью — при установлении взаимоотношений; сознанию собственной слабости в сравнении с партнером (скромности) помогают готовность и торопливость в выдачах деловой информации и предусмотрительность, осторожность обращения с информацией в борьбе позиционной.

Нередко даже один верно найденный признак определенного течения борьбы произвольно влечет за собой и другие его признаки. Так, и через обмен информацией можно подойти к существенным чертам воспроизводимой на сцене борьбы. А иногда характер этого обмена подводит и к некоторым типическим чертам образа.

Например, люди, привыкшие иметь дело с детьми, с молодежью, люди, от которых по роду деятельности требуется доброжелательная аккуратность, кто имеет в виду будущее — педагоги, воспитатели, библиотекари, — часто имеют склонность преимущественно выдавать информацию. Всякого рода администраторы, занятые больше настоящим, — наоборот, склонны чаще добывать ее. Для

тех, кто привык употреблять слова с полной ответственностью — таковы военные, математики, специалисты в точных науках, — характерна склонность обмениваться информацией конкретной, однозначной, даже и тогда, когда речь идет о предметах, далеких от круга их профессиональных интересов. Люди гуманитарных профессий — критики, искусствоведы, режиссеры — часто, наоборот, склонны к выражениям многозначным и к многословию.

Профессиональные навыки выступают в характере обмена информацией всегда, разумеется, с поправками на индивидуальный характер каждого данного человека. Но все же нескладно говорящий адвокат, повышенно откровенный разведчик, постоянно начинающий позиционную борьбу с воспитуемыми педагог, многоречивый кадровый командир — все это в жизни исключения из правила, интересные как раз тем, что они иногда ярко характеризуют данного конкретного человека.

На сцене такого рода отклонения от профессиональных навыков часто вовсе не служат характеристике образа, а являются всего лишь небрежностью, упущением. Тогда они разрушают убедительность взаимодействия персонажей спектакля. Ведь каждое подобного рода отклонение обязывает окружающих к определенным выводам. Но на сцене допущенное по небрежности обычно не замечается и сходит за «условность»...

Глава VI ПРОИЗВОДНЫЕ «ИЗМЕРЕНИЯ»

1. Благовоспитанность и невоспитанность (манеры)

Неучтивость-де особый порок, а следствие многих пороков.
Лабрюйер

Каждый человек приобретает в общении с другими людьми определенные навыки поведения. Навыки отдельных людей складываются в нечто общее для многих, а оно в свою очередь влияет за поведение каждого в отдельности. Так происходит, вероятно, некоторая социально-историческая эволюция способов взаимодействия между людьми. В одну эпоху, в одной социальной среде оно протекает преимущественно так, в другую эпоху и в другой среде — иначе. Отличия эти особенно заметны при сопоставлении отдаленных одна от другой эпох и социальных сред, тогда как на малых дистанциях они могут быть почти незаметны.

В одних социальных кругах эти изменения происходят быстрее, в других — медленнее. Но навыки одной среды проникают и в другие, поскольку людям, принадлежащим к разным слоям и прослойкам общества, приходится вступать во взаимодействие и поскольку каждая общественная прослойка сама эволюционирует и либо вытесняет другую, либо уступает ей место в общественной жизни. Поэтому в навыках поведения каждого человека присутствует не только общее с другими людьми, но и то, что одному ему свойственно. Но своеобразие здесь потому и является таковым, что оно выступает на фоне общих норм, господствующих в данное время в данной среде.

Вопрос о происхождении и эволюции этих навыков выходит за границы нашей темы. В ее пределах — самый факт их существования и то, в чем именно и как сказываются они в конкретном поведении человека в борьбе.

Речь, в сущности, идет о том, что обычно называют *благовоспитанностью*. Когда нам приходится иметь дело с другим человеком, мы почти всегда (раньше или позже) можем сказать — имеем ли мы дело с человеком «воспитанным» или

«невоспитанным» и в какой мере воспитанным; далее могут быть сделаны выводы даже о том, в какой среде протекала его жизнь, в частности его детство и юность. В России XIX и начала XX века можно было относительно точно по навыкам поведения установить принадлежность человека к крестьянам, рабочим (мастеровым), городскому мещанству, купечеству, духовенству, провинциальному дворянству, интеллигенции, чиновничеству, аристократии.

Отвлекаясь от вопросов о том, как именно данный человек воспитан по существу, можно ставить вопрос в общей форме: воспитан ли он вообще? Воспитывался ли он *стихийно* — без всякой специальной заботы с чьей бы то ни было стороны или он подлинно *воспитан*, то есть в его поведении отражаются навыки, привитые ему сознательно и планомерно?

Такая обобщенная постановка вопроса представляется правомерной потому, что есть нечто общее в результатах всякого систематического воспитания и есть нечто общее в отсутствии воспитания. Это общее не исключает разнообразия в пределах того и другого, но тем не менее граница между тем и другим всегда достаточно ясно ощутима. Ведь что бы ни вкладывалось в понятие «воспитанности», всякое воспитание есть, по сути дела, борьба с невоспитанностью.

Марку Твену принадлежит изречение: «Воспитание — это все. Персик когда-то был горьким миндалем; цветная капуста — всего лишь простая капуста с высшим образованием» (143, стр.540).

Воспитание вырабатывает у человека навыки, признанные разумными, достойными в данной социальной среде в данное время, *вопреки* личным побуждениям, порывам и настроениям, возникающим у него. Эти сознательно прививаемые навыки — общественно целесообразные нормы — ставят границы личному произволу и свободе выявления эгоистических побуждений. В относительно узкой области *манер* нормы эти наиболее универсальны: они совпадают даже в тех случаях, когда имеются в виду самые различные по содержанию морально-этические принципы. Скажем, чистоплотность, вежливость, внимание к собеседнику — такие и подобные им навыки признаются целесообразными едва ли не в любом человеческом коллективе. При прочих равных условиях с благовоспитанным в этом смысле человеком *всегда* легче иметь дело, чем с человеком, лишенным этих навыков¹⁰¹.

Манеры — это как бы поверхность поведения. Их можно уподобить инструментам или своеобразному вооружению во взаимоотношениях с людьми. Хорошие инструменты и хорошее вооружение могут быть употреблены с самыми разными целями, но как каждый человек заинтересован в обладании ими, так и общество, в состав которого он входит, заинтересовано в том, чтобы он ими владел. Поэтому любая среда, если она воспитывает своих членов, стремится привить им также и эти универсально выгодные навыки — манеры, «капитал, который ничего не стоит и всегда приносит доход».

Но в различных социальных кругах «капитал» этот расценивается по-разному. Самые наилучшие инструменты эффективны только в руках человека, который умеет свободно ими пользоваться. Так же и с хорошими манерами: они приносят «доход» лишь тогда, когда человек вполне ими владеет. Поэтому воспитание хороших манер требует со стороны воспитателя повседневных, длительных и упорных усилий; они вырабатываются преимущественно в детстве и в юности, всегда в индивидуальном порядке и потому дорого стоят и воспитателям и обществу в целом. «Капитал» этот «ничего не стоит» только тому, кто его уже получил.

Отсюда следствие: хотя хорошее воспитание, в условно принятом нами универсальном смысле, выгодно, нужно, полезно в самых разных и даже антагонистических социальных слоях, оно практически доступно лишь на известном

уровне обеспеченности и является роскошью, недоступной тем, кто вынужден заботиться об удовлетворении своих самых насущных материальных нужд и не может уделять воспитанию манер столько внимания и сил, сколько необходимо, чтобы они давали эффективные результаты; а смутные, приблизительные представления о них часто не только не вооружают человека, а делают его робким, непригодным к настойчивой борьбе. Поэтому среди людей необеспеченных, нуждающихся хорошие манеры иногда расцениваются даже как недостаток или как нечто совершенно второстепенное. В такой среде умение человека работать ни в какой мере не сопоставимо по своей ценности с его любезностью, внимательностью, остроумием — умением вести себя приятно для окружающих. Среди людей праздных, наоборот, ценятся именно эти умения. Отсюда — дополнительный повод для пренебрежения к хорошим манерам, как к признакам принадлежности к кругу бездельников и тунеядцев... «Буржум называется всякий, кто накопил какие бы то ни было ценности, хотя бы и духовные. Накопление духовных ценностей предполагает предшествовавшее ему накопление материальных», — отметил А. Блок (16, стр.377).

Еще одним поводом для пренебрежения к воспитанности, который не является, конечно, достаточным основанием, служит то, что за хорошими манерами нередко скрывается самое неприглядное содержание. Те, кто наивно полагает, что содержание может существовать без всякой формы, справедливо ценя прежде всего содержание, пренебрегают формой, не придавая ей никакой цены. Они попросту невнимательны к *оттенкам* формы — в данном случае: вежливости, манерам.

Воспитанность и хорошие манеры вследствие их универсальности, действительно в какой-то мере нивелируют людей и потому скрывают их подлинные качества и истинные устремления. Но любые качества человека, его вкусы и его интересы не только скрываются, но и обнаруживаются в том, в каких именно обстоятельствах всего отчетливее проявляется его воспитанность и как именно она обнаруживается в каждом данном случае, в самых, казалось бы, незначительных мелочах.

Для внимательного наблюдателя самые лучшие манеры одного не равны самым лучшим манерам другого и безукоризненной воспитанности третьего. Хорошие манеры могут быть и у черствого эгоиста, и у доброго дурака, и у подлинно воспитанного, умного человека, но у каждого они проявятся по-разному. Однако сами по себе они — достоинства и того, и другого, и третьего, хотя достоинства, конечно, и не решающего значения.

После допроса бывшего царского министра двора в 1917 году А. Блок записал: «Фредерикс — сухой, крепко сделанное лицо, палка, до сих пор держится. Подбоченивается, барабанит пальцами по столу. Шведский граф. Изящнейшие руки, благороднейший говор и манеры. Пленителен, — старые времена. Одна из *лучших* и характерных фигур. Изящество» (16, стр.352).

Степень воспитанности каждого из борющихся можно рассматривать как еще одно из «измерений» борьбы. Для этого нужно строго держаться того условного понимания воспитанности, которое было оговорено выше и далеко не исчерпывает этого понятия в его общеупотребительном значении.

В работе с актерами может возникнуть необходимость уточнений, касающихся воспитанности именно в нашем узком смысле. Многие и самые разные роли (Вронский, Каренин, Чацкий, Фамусов, Арбенин, Кречинский, Протасов, сестры Прозоровы, Вершинин) требуют поведения хорошо воспитанных людей. Любые достижения актера и самые благие стремления в исполнении подобных ролей могут быть обесценены, если в поведении героя не видно признаков хорошего воспитания. Без хороших манер и Чацкий, и Вронский, и Печорин не могут

быть на сцене убедительными образами, и это отнюдь не исключает возможности разнообразных оригинальных и смелых толкований наиболее существенных особенностей внутреннего мира каждого.

В советской драматургии меньше примеров, говорящих в пользу предлагаемого «измерения», но, например, «Дни Турбиных» Булгакова нельзя сыграть правдиво, игнорируя воспитание, полученное всеми Турбинами, Шервинским, Скоропадским...

В окружающей нас жизни мы постоянно встречаемся как с людьми более воспитанными, так и с людьми менее воспитанными. Причем степень благовоспитанности отнюдь не является прямым следствием «анкетных данных». Воспитанность человека входит, следовательно, в число индивидуальных особенностей его поведения в борьбе и в какой-то мере характеризует его. В советской драматургии часто встречаются образы людей, которые *могут* обладать навыками благовоспитанности, хотя возможны и без них. Таковы, например, Платон Кречет, Берест, герои многих современных пьес. Мера их благовоспитанности в сочетании с другими чертами характера может уточнять и обогащать содержание борьбы, происходящей на сцене.

И все же это наше «измерение» нельзя включать в число главных, «основных». Благовоспитанность человека «укладывается» в уже рассмотренные выше «измерения», и ее степень в каждом случае может быть установлена с их помощью.

Инициативность, степень конкретности цели (принадлежность ее к позиционным или к деловым), представление о соотношении интересов, представление о соотношении сил и характер обмена информацией — сами по себе как будто бы не касаются благовоспитанности человека. Но она обнаруживается во всех этих «измерениях» в том, как комбинируются, уравниваются и дополняют друг друга устанавливаемые ими черты поведения человека в борьбе. Поэтому добиваться на репетиции взаимодействия вполне воспитанных людей можно, умело оперируя только «основными измерениями».

Основной общей чертой воспитанности является, в сущности, *умеренность*, сдержанность в проявлениях своих личных устремлений¹⁰². В каких обстоятельствах какая именно *мера* сдержанности — мера проявлений своих побуждений — необходима, целесообразна, достаточна, или недостаточна, или недопустимо велика? Здесь воспитанность тесно связана с тактом. Человек, улавливающий эту меру, может быть признан тактичным. Он сдержан в любых конкретных обстоятельствах *точно в той мере*, какой требуют эти именно обстоятельства. Бестактен и тот, кто проявляет повышенную заинтересованность, когда не должно ее проявлять, и тот, кто обнаруживает недостаточную заинтересованность, когда ее следует проявить. А сколько и когда должно? Столько и тогда, как того требует неписанный свод законов данной социальной среды.

Это хорошо выражено А. Кугелем: «Что такое такт? Это — инстинктивное чувство равновесия. Такт вовсе не означает, что человек всегда любезен, соглашателен и т. д. Такт — это грубость там, где грубость наиболее уместна; ласковость, когда это нужно; поза, когда она необходима» (74, стр.278).

В деревне на похоронах было так же неприлично не «выть», как в аристократическом обществе неприличен всякий «воющий» по какому бы то ни было поводу. (Поэт О. Мандельштам рисует похороны: «Был взор слезой приличной затуманен и сдержанно колокола звонили».) О чем можно спрашивать или рассказывать и о чем бестактно? Когда можно или даже должно улыбнуться или огорчиться и когда бестактно? Это вопросы и о приличии и о действительном внимании к интересам и вкусам партнера, принятым в данной социальной среде.

Человек, озабоченный только приличиями, как единственной обязательной нормой поведения, может быть сдержан потому, что у него попросту нет побуждений, которые можно было бы сдерживать, и нет интересов, из которых могли бы возникнуть такие побуждения. Чаще всего это эгоист; у него не остается ни воспитанности, ни такта, как только задеваются его узко эгоистические интересы, а так как они узки, то затрагивает его немного, и он бывает сдержан чаще других. Это наиболее легкий способ быть благовоспитанным, но именно распространенность такого рода воспитанности подрывает доверие к ней.

Человеку, увлеченному делом, труднее сдерживать свои побуждения; у него неизбежно возникают контрастные отношения к разным людям и разным событиям, нередко вступающие в противоречия с оценками других людей и с общепринятыми нормами. Иногда он способен «махнуть на них рукой» в интересах дела, и это вовсе не говорит о том, что ему свойственны бестактность и невоспитанность. Все зависит от того, какому именно делу он приносит их в жертву — заслуживает ли того само это дело. Более того — иногда возникают положения, в которых бестактны предупредительность, вежливость. Эти нужные и полезные навыки поведения неизбежно превращаются в равнодушный снобизм, как только делаются самоцелью.

В. В. Шверубович рассказывает, как смотрел на это В. И. Качалов: «Если думаешь о людях, об их удобствах, их приятности, их самочувствии — никогда ничего по-настоящему грубого и «невоспитанного» не сделаешь. В «не той вилке» только дурак увидит невоспитанность, а в барственном презрении и не вовремя и не в нужном порядке протянутой руке, в замечании, сделанном за мелочь, — вот в чем отсутствие благовоспитанности. Но это не значит, что не следует постоянно отшлифовывать свои манеры, свой стиль поведения — это те формы, которые облегчают и украшают взаимоотношения между людьми» (162, стр.117-118).

Воспитанному человеку не свойственно бороться за инициативу — вырывать и перехватывать ее у партнера. Он берет инициативу, когда ее ему предлагают, или — когда никто на нее не претендует. В том и в другом случае он обязан взять ее, хотя бы для того, чтобы тут же предложить другому. С готовностью уступая или даже предлагая инициативу партнеру и сам не отказываясь пользоваться ею, воспитанный человек никому ее не навязывает. Поэтому он не повышает голоса, не пытается перебить или перекричать партнера.

Поскольку воспитанность требует внимания к интересам партнера, она противонаправлена всякой склонности к обороне. Благовоспитанный человек не может отмахиваться или отделяться от партнера — разговаривать с ним, не отвлекаясь от своего дела. Если дело его неотложно и партнер мешает, он все же займется партнером, чтобы разъяснить ему обстоятельства, из-за которых не может уделить ему внимание.

Для наступления воспитанного человека характерна строгая экономия сил — следствие сдержанности. Он пользуется, как и всякий наступающий, теми же средствами усиления воздействий на партнера, но с одной отличительной особенностью — он избегает назойливости, то есть использует их умеренно: он не позволит себе дойти до максимальных пристроек, до преувеличения картин, рисуемых речью, и до крика. Именно в экономном использовании средств наступления благовоспитанность обнаруживается наиболее отчетливо. Но воспитанный человек не может начать наступление в демобилизованном состоянии. Напротив, постоянная мобилизованность, подтянутость — характерные черты благовоспитанности. Тело держится прямо, не слишком тяжелое и не слишком легкое, но всегда готовое к деятельности — «с достоинством»: нет ни распущенности, ни напряжения¹⁰³.

Воспитанному человеку не свойственно бороться «из-за прошлого», потому что в таком наступлении проявляется несдержанность. «Настоящее» он склонен переводить в «будущее», пусть самое ближайшее. Он рассчитывает на разумность партнера и добивается прежде всего понимания, согласия, а если даже и повиновения, то в сознании партнера. Поэтому воспитанный человек избегает насилия и физических воздействий; ему свойственно, даже и торопясь, не суетиться, не подгонять и не понукать партнера. Он помнит, что «торопливость — далеко не лучший способ решения срочных проблем» (М.Уэст.— 152, стр.171), и он предоставляет партнеру время, чтобы тот сам принял решение и поступил как следует. Во всем этом опять обнаруживается сдержанность.

Одна из характернейших черт благовоспитанности — привычка четко держаться либо деловых, либо позиционных целей: не смешивать, не путать их и при этом сводить до минимума всякую позиционную борьбу. Если воспитанный человек говорит о деле, так он говорит о нем, не касаясь взаимоотношений, каковы бы они ни были. В позиционной борьбе он отдает себе отчет в недостаточности любых словесных выражений, поэтому он делает (или стремится сделать) выводы о взаимоотношениях, но не претендует на точность словесных формулировок и его позиционные наступления отличаются краткостью и определенностью. Сделав вывод о взаимоотношениях, он руководствуется им в конкретных делах и избегает возвращений к вопросу о взаимоотношениях. Не копаясь в них, он не углубляет расхождений и не претендует на безграничное сближение.

Если ему нужно и даже хочется продолжать позиционную борьбу (например, «за сближение» у влюбленного), то, сдерживаясь, он ищет повод для конкретных дел, связанных с партнером, и занимается ими. В таких делах взаимоотношения произвольно складываются или перестраиваются. Воспитанность в наибольшей степени сдерживает побуждения именно к позиционной борьбе. Воспитанный человек *заменяет* позиционную цель деловой, а не *превращает* позиционную в деловую, что характерно для пошляков. В этом тонком отличии как раз и обнаруживается подлинный такт.

Сдержанность воспитанного человека подвергается серьезному испытанию, когда ему приходится иметь дело с партнером, откровенно невоспитанным: он должен игнорировать грубость партнера, который, может быть, умышленно ведет к позиционному конфликту. Сдержанность воспитанного человека в том, что он не позволяет себе выражать напрашивающиеся обобщения — он может указать партнеру на его грубость, бестактность, невоспитанность только по-деловому, то есть вполне конкретно. Если же ему не удастся таким путем удержать партнера от позиционных выпадов, то он сделает из этого вполне конкретные деловые выводы. Так и поступил Павел Петрович Кирсанов в романе «Отцы и дети», вызвав Базарова на дуэль. Павел Петрович вообще может служить яркой иллюстрацией поведения безукоризненно воспитанного человека. (При этом показательно, что Тургенев, противопоставив его Базарову, тем самым указывает, между прочим, и на относительную ценность самой благовоспитанности.)

Воспитание путем позиционной борьбы, в сущности, невозможно; позиционные наступления противоположны благовоспитанности, они вызывают, в лучшем случае позиционную оборону, но чаще — борьбу за инициативу и далее — позиционное контр наступление, то есть взаимные претензии во все более широких обобщениях, которые не могут быть удовлетворены. Воспитанный человек отдает себе отчет в том, *на что* он может претендовать, и он не претендует на большее. Поэтому хороший воспитатель прививает навыки благовоспитанности только по-деловому; он конкретен и сдержан в обвинениях и в одобрениях.

В представлениях о соотношении интересов благовоспитанность требует сдержанной дружественности. Благовоспитанность противонаправлена не только

враждебности, но и неумеренной дружественности, переходящей в фамильярность. В проявлениях дружественности сдержанность всегда возможна — здесь дело касается яркости выявлений действительно существующего отношения. Но представления о враждебности партнера нельзя произвольно превратить в представления даже нейтральные. Поэтому благовоспитанность требует хотя бы *формы* дружественного поведения. Это более или менее добросовестное притворство. Поэт О. Мандельштам заметил: «Глубокий смысл имеет культурное притворство, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу» (86, стр.49). Через это «притворство» благовоспитанность ведет к умению находить во взаимодействиях с врагом то, в чем интересы не сталкиваются с ним. Такую тему легче всего найти в предметах, совершенно безразличных тому и другому. О них можно даже спорить дружественно со злейшим врагом, не обнаруживая своего к нему отношения.

Отсюда — то, что известно как светская, салонная болтовня: все любезны, каждый внимателен и как будто бы доброжелателен к другому; легкая беседа непринужденно льется, возникают разногласия и споры, но и они не нарушают общей атмосферы доброжелательства. «Хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, — писал М. Ю. Лермонтов, — ...зато как мало вы там и услышите» (79, стр.127). Такова наиболее дешевая разновидность благовоспитанности. (Иллюстрацией может служить сцена из «Идиота» Ф. М. Достоевского: прием гостей семейством генерала Епанчина в Павловске, когда великосветскому обществу показывают князя Мышкина как жениха Аглаи.)

В борьбе за нечто существенно важное при противонаправленных интересах благовоспитанность, разумеется, не обеспечивает установления их общности, но она стимулирует поиски хотя бы минимальной близости интересов и содействует использованию найденной. Поэтому хорошо воспитанный человек может успешно вести дела и с таким партнером, с которым человек, лишенный такта и воспитанности, порвет отношения при первой же встрече и окончательно.

Поэтому, в частности, всякого рода дипломатическая работа — в прямом смысле этого понятия — требует, между прочим, воспитанности и хороших манер...

Благовоспитанный человек никогда не кичится своим преимуществом в силе и не теряет человеческого достоинства от сознания своего бессилия. С любым партнером он обращается как с равным, даже если это заведомо не отвечает действительности. Это возможно потому, что в представлениях о силах он ориентируется не на свое и партнера общественное положение, не названия, чины, должности, не на богатство, а только и исключительно на личные человеческие качества: на духовные и интеллектуальные возможности. А среди этих возможностей он заранее предполагает у партнера все то, чем он сам, по его представлениям, обладает. Ведь нормы благовоспитанности вырабатываются в *одной среде* — среде людей, занимающих одинаковое общественное положение.

Партнеру может не доставать каких-то вполне определенных знаний, он может в чем-то частном заблуждаться и каких-то связей между явлениями не понимать или чего-то не уметь — поэтому с ним и приходится бороться. Но все такие и подобные недостатки партнера не говорят о его неспособности, о недоступности для него того, что доступно всякому разумному человеку. Такое представление о партнере есть, в сущности, *уважение* к нему — к его *человеческому достоинству*.

Любопытно, что эта черта самой высокой благовоспитанности сближала подлинного аристократа с русским патриархальным крестьянством. Ю.А.Завадский, вспоминая о Станиславском, приводит пример предельной мышечной освобожденности аристократа и крестьянина (см. 60). А. Блок записал в

дневнике 14 июля 1917 года: «Аристократ ближе к демократу, чем средний «буржуа» (15, стр. 283). То же писал и П. Кропоткин: «Мужик может рабски повиноваться помещику или полицейскому чиновнику... Через минуту тот же крестьянин будет с баринном разговаривать как равный с равным... Никогда я не наблюдал в русском крестьянине того подобострастия, ставшего второй натурой, с которым маленький чиновник говорит о своем начальнике или лакей о своем барине» (71, стр.74).

В характере обмена информацией воспитанность обнаруживается в тех же признаках, какие характеризуют борьбу умеренно дружественную и деловую при представлениях о равенстве сил. В таком обмене больше выдают, чем требуют; если добывают, то и тогда дают, а если только добывают, то вполне по-деловому.

Охарактеризовав благовоспитанность на всех наших «измерениях», можно прийти к выводу: если благовоспитанный человек никогда и ни при каких обстоятельствах не нарушает норм благовоспитанности, то он не способен к настойчивой борьбе за достижение значительной цели, к преодолению упорного сопротивления партнера. Это действительно так, поскольку в основе воспитанности лежит сдержанность и ей противоречит враждебность. Человек, активно борющийся, бывает вынужден не в том, так в другом, в той или иной мере нарушать нормы воспитанности. Нормы эти — формальны, а как таковые — они не вмещают содержания, их породившего¹⁰⁴.

Это подтверждается тем, что практически они существуют во множестве вариантов: благовоспитанность мужчины не тождественна благовоспитанности женщины; то, что прилично молодому человеку, неприлично пожилому; то, что допустимо в семейных делах, недопустимо в служебных, и т. д. Тут мы возвращаемся к вопросу о такте — об умении практически применять нормы воспитанности, а далее — к мере *воспитанности*, что и составляет объект этого «производного измерения».

2. Молодость и старость (возраст)

...Юность и отважна и полна героизма, а в летах человек осторожен и редко увлекается.
А. Герцен

Возраст человека отражается на его поведении, хотя сам он этого иногда не замечает. Но зависимость эта, разумеется, отнюдь не прямолинейна: иной молодой человек ведет себя как зрелый мужчина; женщина — как ребенок; характерное для старика — чуждо некоторым людям самого преклонного возраста и свойственно иногда далеким от него.

Связь возраста с мускульной, физической стороной поведения очевидна. По нашей терминологии, эту связь можно выразить в понятиях «веса тела» и «мобилизованности». Нормальный, здоровый ребенок «легок» — он мгновенно мобилизуется; но он слаб — поэтому он легко и демобилизуется. Молодой человек в сравнении с ним «тяжелее» и много сильнее — мобилизованность его полнее и устойчивее. После расточительности в движениях ребенка для молодости характерна свобода сознательных, целеустремленных движений.

Человек зрелых лет еще «тяжелее», сил у него не меньше, чем у молодого, но он уже знает им цену, поэтому он тратит силы иногда даже и расточительно, но только ради существенных для него результатов; отличать же важное от несущественного научает его жизненный опыт. По мере старения человек делается все «тяжелее» — сил у него все меньше и он все скупее расходует их. Наконец, в

глубокой дряхлости человеку едва достаёт сил на движения самые необходимые. Эта сторона поведения неоднократно отмечалась и описывалась; ещё С. М. Волконский построил остроумную схему зависимости походки человека от его возраста, общей конституции и здоровья (см. 28).

На характере движений человека отражаются и физическая конституция человека (худой, полный, тучный), и состояние здоровья (вообще и в данный момент), и общее душевное состояние, настроение в данный момент, и степень заинтересованности в том деле, которым он занят, и воспитание. Влияние одних факторов (тучность, болезнь, пониженное душевное настроение, неудачи и незаинтересованность в деле) сказывается на характере движений примерно так же, как и старение; влияние противоположенных им — как молодость. («Благовоспитанный человек становится старше, но никогда не стареет», — вспоминает А. И. Герцен шутливое замечание Бернацкого. — 36, т.2, стр. 297).

Для театрального искусства представляет интерес влияние возраста не только на мускульную подвижность человека, но и на его *сознание*, а далее — на поведение в борьбе.

Исходным принципом здесь может служить связь возраста с кругом интересов человека. Ребенка интересуют в окружающем мире все, и больше всего то, что наиболее неожиданно, непохоже на привычное. Старика интересуют немногое и главным образом что-то одно — определенное. Подросток, со школьных лет устойчиво «одержимый» одним интересом (музыкой, математикой, историей), — такое же редкое явление, как и старик, сохранивший широкий круг интересов, жадный ко всему новому. О первом говорят, что он «не по годам зрел», о втором, что он «молод душой». Такие случаи не так уж редки, но все же они — исключение из общего правила; иначе они не удивляли бы.

«Мы все к двадцатилетнему возрасту были бы великими химиками, математиками, ботаниками, зоологами, если бы это жгучее любопытство ко всему окружающему не ослабевало в нас по мере накопления первоначальных, необходимых для нашего существования знаний», — приводит Ст. Рассадин слова К. Чуковского (119, стр.219).

Интересы ребенка мимолетны и поэтому поверхностны, но круг их чрезвычайно широк; интересы старика устойчивы и глубоки. Между этими полюсами расположены люди всех возрастов — каждый более или менее близок либо к тому, либо к другому, не в том, так в другом. Каждый доживающий до старости проходит эту дистанцию по-своему: один задерживается на первых этапах пути, другой — в середине, третий обгоняет своих сверстников, старея преждевременно... Гете, Станиславский сохраняли черты молодости в самых преклонных годах¹⁰⁵.

Видоизменения с возрастом интересов и целей человека, вероятно, связаны с эволюцией его *потребностей*.

У только что появившегося на свет живого существа есть, в сущности, одна общая врожденная потребность — жить. В соприкосновениях с внешней средой она преобразуется — первоначально в ряд элементарных потребностей. Эти потребности *производные* от исходной (жить) и более определенные. Они связаны уже не только с внутренней средой организма, но и с первыми представлениями о внешнем предметном мире. Так возникает *осознание* ребенком своих желаний. Но вначале у него нет еще представлений о средствах удовлетворения этих элементарных потребностей — желаний. Цель возникла, но еще не отделилась в сознании от средств ее достижения.

По мере удовлетворения подобного рода потребностей дальнейший опыт ребенка научает его различать цели и средства; ребенок начинает понимать, что для достижения желаемого можно сделать и то, и другое, и третье — что возможен выбор; а далее — что нужно сделать сначала одно, потом другое, потом тре-

тье и что потребность может быть удовлетворена в определенной степени. Так возникает дифференцированный ряд: потребность — цель — средства. Звенья его и связь между ними все более отчетливо осознаются.

Исходная потребность постепенно расширяется, преобразуясь в ряд новых *производных* потребностей, интересов и целей. Первоначально эти производные потребности выступают в качестве средств, и в их выборе человек руководствуется прошлым опытом; он осваивает средства более эффективные и отказывается от малоэффективных. Но некоторые, наиболее эффективные, оказываются настолько сложными, что овладение ими становится целью — новой производной потребностью. Безуспешный опыт ограничивает развитие потребностей — их размножение — и концентрирует усилия на исходной, вынуждает искать новые пути ее удовлетворения. Успешный опыт, наоборот, укрепляет развитие исходной и стимулирует возникновение все новых и новых производных — умножает их число. Каждая из них осознается как заинтересованность в чем-то, а далее, в зависимости от реальных окружающих обстоятельств, как вполне определенная цель, требующая действий — средств ее достижения.

Так, одновременно с дифференциацией потребностей происходит и отбор — концентрация. В их строе возникает своего рода иерархия — динамическая субординация: одни приобретают все большее значение, крепнут и подчиняют себе менее значительные, другие отмирают или изменяются в корне. Относительно легко достижимые цели становятся средствами продвижения к целям трудно достижимым, а трудные средства сами превращаются в цель, если жизненный опыт свидетельствует о их незаменимости.

Для преобразования потребностей человека необходимы: исходная, первоначальная потребность жить и *сила*, энергия. Благодаря живой силе потребность удовлетворяется во внешнем мире; он питает, развивает эту силу и научает применять ее. Возникновение, расширение и отмирание производных потребностей обусловлены поэтому как *продуктивным* опытом, так и опытом *непродуктивным* — ограниченностью сил. Ограниченность реальных возможностей человека противостоит расширению его интересов и целей, ведет к их отбору и к концентрации усилий. В этом отборе значительную, а в итоге — через ряд посредствующих звеньев — решающую роль играют факторы социальные. Именно они делают возможным безграничное расширение потребностей человека в познании и переустройстве мира. В результате человек одновременно и приспособливается к окружающей среде и сам приспособливает действительность к своим наиболее существенным, специфически человеческим потребностям.

Рост сил стимулирует расширение круга потребностей и умножение интересов; убавление сил сокращает круг потребностей, заставляет отбирать наиболее существенные и подавлять противонаправленные («соблазны»), подчинять самым существенным все остальные.

В молодости сил у человека прибавляется, к старости они идут на убыль. Пока силы прибывают, потребностей становится больше и больше, и для молодого человека они более или менее равно значительны; он пробует одно, другое, третье и стремится охватить все; не успевая, он вынужден от чего-то отказаться и сгоряча делает поспешно то один выбор, то другой...

Зрелость, в сущности, наступает тогда, когда увлеченность многим уравновешена сознанием своих реальных возможностей. Налицо и максимально широкий круг интересов и строгая их иерархия. Человек учитывает многое, считается со всем, что знает и может узнать, но устойчиво стремится к чему-то определенному, самому для него важному.

С годами, когда сил у человека недостает, учет изменений, происходящих в окружающем, становится недостаточно точным и полным. Человек начинает ори-

ентироваться все больше на то, что он воспринимал и понимал, когда сил и интересов у него был избыток. Это можно назвать «старением интересов». Теперь преобладает не процесс умножения потребностей, а процесс их концентрации, и «дряхлость интересов» — это полная, преимущественно оборонительная собранность всех целей вокруг какой-то одной заинтересованности. Интересы замыкаются в узком кругу. Они могут быть возвышенно идеальными, духовными, могут быть грубо материальными, но связи с окружающей реальностью за недостатком энергии не ведут их к преобразованиям. Целеустремленность молодости питается этими связями — поэтому она наступательна и гибнет, лишенная возможности преобразования, как погиб лермонтовский Мцыри в монастырском заточении. «Старость консервативна, это ее главное несчастье», — сказал А. М. Горький (48, стр.63).

Любопытной, хотя и несколько односторонней иллюстрацией к изложенному представляются рассуждения Аристотеля в «Риторике»:

«Так как старики прожили долго и во многом были обмануты и ошиблись, и большинство дел человеческих дурно, они ничего не утверждают с достоверностью и все ценят в меньшей мере, чем следует. И все они *полагают*, но ничего не знают; в своей нерешительности они всегда прибавляют *может быть* и *пожалуй*. И обо всем говорят так, ничего не утверждая с полной определенностью».

«Они подозрительны по причине своей недоверчивости, а недоверчивы по причине своей опытности. Вот почему нет у них ни сильной любви, ни сильной ненависти. По завету Бианта, они любят, готовые возненавидеть, и ненавидят, готовые полюбить».

«Они не жаждут ничего великого и необыкновенного, но лишь того, что полезно для существования. Они не щедры, потому что имущество — одна из необходимых вещей, а вместе с тем они знают по опыту, как трудно приобрести и как легко потерять».

«Они робки и всего заранее опасаются, ведь они настроены противоположно юношам: их охладили годы, а юноши пылки. Так старость прокладывает дорогу робости, ибо страх есть своего рода охлаждение».

«Они не поддаются надеждам, благодаря своей опытности, так как большинство житейских дел дурно и по большей части оканчивается плохо... Они больше живут воспоминаниями, чем надеждой, ибо для них остающаяся часть жизни коротка, а прошедшая длинна, надежда же относится к будущему, а воспоминания к прошедшему».

«И гнев их пылок, но бессилен. А из страстей одни у них исчезли, другие утратили свою силу, так что они не поддаются и не следуют желаниям, а выгоде. Оттого люди, достигшие этого возраста, кажутся благоразумными, ибо страсти их ослабели и подчиняются выгоде».

«Юноши милосердны из-за своего человеколюбия, а старики из-за своего бессилия, ибо на все бедствия они смотрят как на близкие к ним». (Цит. по 61, стр.26-27.)

Черты юности и молодости, существенные для нашей характеристики возраста, отметил Герцен: «Юность, где только она не иссякла от нравственного растления мещанством, везде непрактична... быть непрактическим — далеко не значит быть во лжи; все обращенное к будущему имеет непременно долю идеализма. Без непрактических натур все практики остановились бы на скучно повторяющемся одном и том же» (36, т.1, стр.145). «...Беззаботность свойственна всему молодому и не лишенному сил, в ней выражается доверие к жизни, к себе» (36, т.1, стр.328).

Если предложенная схема эволюции потребностей верна, то возраст должен отражаться на поведении человека на всех наших «основных измерениях» борьбы.

Для молодости характерна полная определенность в использовании инициативы: склонность либо к прямолинейному наступлению, либо к глухой обороне. Прямолинейность наступления не допускает передачи инициативы партнеру на сколько-нибудь длительное время и для сколько-нибудь свободного использования. Отсюда постоянная готовность бороться за инициативу. Поэтому всякого рода споры среди молодежи обычно проходят шумно. Если же молодой человек навязывает инициативу партнеру, то обычно для немедленного использования. Например: «Ну, что же ты молчишь? Ну, говори, да или нет!» Стоит партнеру уклониться от использования инициативы — ее у него отнимут. В таком споре каждый плохо слушает партнера и не вникает в смысл его соображений потому, что увлечен своей собственной целью, которая представляется ему крайне важной.

Поэтому молодости бывает свойственна борьба «за настоящее». Будущее представляется чуть ли не немедленно осуществимым, даже отдаленное и идеальное¹⁰⁶. Для зрелых лет характерна борьба «за будущее», даже когда оно весьма близко, а отсюда: маневрирование и наступления сложные. Одним из признаков старости не без основания считают ворчливость, то есть оборону от «прошлого». В ней — оторванность от настоящего и узость интересов, концентрирующих на себе все заботы человека.

На границе между зрелостью и старостью человек, обладающий еще достаточными силами, уже бережет их: он склонен побуждать других делать то, что нужно ему. Это замедляет движение к цели, но зато освобождает от риска поражений и непроизводительных усилий¹⁰⁷.

Прямолинейность молодости ведет к быстрым выводам о дружественности или враждебности партнера. Выводы эти могут быть не прочны, но в каждый данный момент они близки к категоричным: партнер либо хороший человек, либо плохой — без полутонов и без противоречий. Отсюда — постоянное смешение в борьбе мотивов позиционных и деловых. Цель увлекает и поглощает все внимание, а партнер медлит, сопротивляется, — тут же возникает обобщающий вывод. Но устанавливать с ним должные взаимоотношения некогда. Наступающий продолжает заниматься делом, но попутно касается и взаимоотношений. Смешение дела с позиционными претензиями воспринимается молодым партнером обычно как претензия позиционная. В результате — дело обсуждается в форме перебранки.

Здесь мы имеем дело с той чертой молодости, которая противонаправлена благовоспитанности, — с несдержанностью. Поэтому о молодом человеке легче, чем о пожилым, судить, насколько он благовоспитан.

Сверхзадача у каждого человека своеобразна. Но, кроме того, у молодого человека она по степени конкретности и по своему характеру нечто другое, чем сверхзадача человека зрелого или пожилого. У молодого она более идеальна и менее определена, хотя нередко кажется ему достаточно определенной; у пожилого — менее идеальна и более определена, хотя кажется ему достаточно идеальной¹⁰⁸.

Идеальность сверхзадачи ведет к бескомпромиссности во взаимоотношениях с людьми: в одних случаях — самоотверженная преданность, любовь и беззаветная храбрость, в других — безжалостная ненависть, безрассудная жестокость...

Склонность к категоричным выводам относится и к представлениям о соотношении сил. Возможности, свои и партнера, в представлениях молодого чело-

века заключены либо в чем-то самом идеально-духовном, либо в чисто физическом; с одной стороны — острота, смелость и оригинальность ума, интуиция и талант; с другой — физическая ловкость, спортивное мастерство. Поэтому для молодости характерна полная определенность представлений о соотношении сил. Отсюда — свойственная молодости смелость и характерное для нее отращивание к всякой трусости¹⁰⁹.

Жизненный опыт ведет ко все более строгому учету реальных возможностей, своих и всякого другого. Потенциальные духовные и интеллектуальные возможности человека берутся под сомнение, если они не дали реальных плодов в общественном положении, в связях и в иных признаках внешнего успеха. Сравнительно с молодым цели пожилого человека более предметно определены, но его представления о партнере, наоборот, более сложны. У сильнейшего он склонен подозревать скрытые слабости, у слабейшего — скрытые возможности.

В борьбе молодость сильна порывом прямолинейного наступления; старость — учетом обстоятельств и расчетом в маневрировании. Наиболее боеспособен тот, кто сочетает в себе и то и другое, то есть в принципе, в идеале — человек зрелый. Победу одерживает армия, руководимая опытным полководцем и состоящая из молодых солдат...¹¹⁰

Иногда пренебрежение к психологии возраста пагубно отражается на выразительности борьбы в спектакле, даже если поведение участвующих в ней актеров обладает рядом существенных достоинств. Так бывает, когда пожилые актрисы и актеры даже и хорошо (правдиво, умно, интересно) играют молодых людей, но возраст играемого персонажа явно не соответствует возрасту исполнителя. Актер, может быть, сделал все возможное для своего омоложения при помощи костюма и грима, но не позаботился о молодости своего поведения — о молодости своих сценических задач и сверхзадачи, молодости представлений о себе и о своих партнерах. Молодость эта — в строе едва уловимых, но существенных оттенков. Романтическая драма и высокая комедия без них едва ли могут быть убедительно воспроизведены на сцене. Примеров тому множество...

Также и молодого человека, играющего старика, не спасут грим и наклейки, если не найден возраст в движущих образ интересах и в его специфических представлениях о соотношении сил и интересов. Костюм и грим иногда даже подчеркивают контраст между поведением и его «упаковкой».

В жизни множество конфликтов возникает оттого, что людям свойственно «на свой аршин» мерить тех, с кем им приходится иметь дело. Человек ведь сам не замечает того, как совершенно постепенно он превращается из молодого в зрелого и далее — в пожилого и старого. То, что свойственно ему в соответствии с достигнутым им в данное время возрастом, он склонен считать обязательным и для других — тех, кто много старше или моложе его. Но другой претендует на то же. Так возникают иногда столкновения и противоречия, в которых известную роль (разумеется, отнюдь не решающую) играют представления, связанные с возрастом. «Верблюд, рассказывая о коне, неизбежно изобразит его горбатым», — цитирует А. М. Горький слова Н. Ф. Анненского (48, стр.326).

3. Мужественность и женственность

Известно, что бывают мужчины более и менее мужественные, а бывают даже и женственные; бывают и женщины, обладающие разной степенью женственности, вплоть до женщин мужественных или мужеподобных. Такое впечатление они производят сначала своей внешностью (чертами лица, фигурой, голосом), потом и более основательно — своим поведением, повадками, манерами.

На сцене от этой стороны поведения в большой мере зависят обаятельность образа, а иногда и убедительность сюжета. Если, например, сюжет построен на том, что героиня пьесы привлекательна своей женственностью или герой — мужественностью, а в спектакле они этих качеств лишены, то поступки их партнеров, а вслед за тем и развитие событий делаются неубедительными для зрителей. Такое случается.

Каждое из рассмотренных выше «производных измерений» опирается на то или другое «основное». Так, все, что связано с благовоспитанностью, начинается с обязывающей дружественности. Возрастная характеристика опирается на инициативность. Аналогично этому отличие мужественности от женственности коренится в представлениях о соотношении сил.

Мужчине положено быть сильным¹¹¹; в основе женственности — использование *права на слабость*. Право это — своеобразная, требующая своего признания *сила* — сила *привлекательной* слабости. Она претендует не только на внимание, на снисхождение к себе, но даже и на повиновение; иногда претендует категорически и безапелляционно. Мужественность не терпит никакого к себе снисхождения.

Мужественность оперирует преимущественно правом разума, физической силы и логики. Женственность — правом непосредственных побуждений *вопреки* логике, разуму и физической силе; реальный факт — привлекательность — не нуждается в логических обоснованиях. Сила женственности заключена, таким образом, в уязвимости партнера, в его зависимости¹¹². Привлекательность для партнера — обещающая, дразнящая и ускользающая — делается своеобразной, но вполне реальной силой, преодолевающей иногда все другие. Примитивная, упрощенная и наиболее распространенная форма использования этой силы — кокетство. Но *кокетство* может быть и весьма тонким, скромным, изящным и остроумным. В последнем случае оно и есть сущность женственности. Черты женственности, вытекающие из этой сущности, обнаруживаются на всех «измерениях» борьбы.

Так, женственности свойственна склонность не распоряжаться инициативой, а пользоваться ею, но не так и не для того, для чего она в каждом случае предоставляется. Женственность обнаруживается преимущественно не в наступлении и не в обороне, а в контрнаступлении — в таком маневрировании в контрнаступлениях, которое в итоге может оказаться самым настойчивым, энергичным и умело проведенным наступлением, но наступлением как бы вынужденным. Для женственности характерно не превращение определенной стратегии в тактику (так сказать, по нисходящей линии), а наоборот — возведение тактики до уровня стратегии (по восходящей линии). Не логический ход от цели к средству, а своеобразное использование чуть ли не любого средства — превращение его из средства достижения, казалось бы, одной цели в средство достижения цели другой, может быть, прямо противоположной. Здесь, говоря словами Дж. Неру, «средства управляют целью и меняют ее» (106, стр.390).

Женственность обнаруживается в умении бороться преимущественно за цели позиционные. Так и должно быть. Сила женственности неприменима в деле как таковом, где конкретные знания и умения обеспечивают успех. Поскольку женщина проявляет высокое мастерство в деловой борьбе и занята только делом, даже успешно выполняя его, она теряет долю женственности, хотя в другое время, может быть, обладает ею в избытке. В борьбе же позиционной, в области оттенков, многозначных намеков и подразумеваемых обобщений силы женственности находят себе полное применение.

Использование деловых поводов для позиционной борьбы и внесение позиционных мотивов в деловую борьбу — приемы борьбы, характерные для жен-

ственности. С позиций женственности (если позволительно так выразиться) любые деловые результаты борьбы суть следствия взаимоотношений, достигнутых в борьбе позиционной. С позиций мужественности, наоборот, те или иные взаимоотношения — результат борьбы деловой.

Поэтому мужественность тяготеет к борьбе за цели в настоящем времени, а женственность — к борьбе за будущее, не слишком отдаленное.

Поэтому логика женственности своеобразна, причудлива — похожа на логику каприза. Исходной посылкой в ней служит факт логически необоснованной пристрастности (симпатии или антипатии), а на этой посылке может быть воздвигнута цель логически безукоризненно стройных выводов и точных умозаключений с безошибочным учетом множества самых разнообразных факторов...

Мужественность требует логики общеобязательной и, следовательно, претендующей на объективно обоснованные исходные положения. Эта сугубо деловая логика бывает прямолинейна и безжалостна; в ней проявляется самоуверенность.

В представлениях о партнере — о соотношении интересов и сил — с наибольшей ясностью обнаруживается то, что женственная логика ставит дело в зависимость от взаимоотношений.

При явно и откровенно антагонистических взаимоотношениях с партнером женственность не является силой, и борьба с врагом требует от женщины мужественности. Неприкрытая враждебность делает логику женственности бессмысленной, глупой. Женственности свойственно поэтому либо провокационно маскировать враждебность дружественностью, либо находить в интересах партнера хоть что-то объединяющее, родственное своим интересам. Если это удастся, то возникает чаще всего позиционная борьба с позиций относительной дружественности за дальнейшее сближение. Здесь женственность находит себе применение и нередко дает конкретные деловые результаты. Но если в такой борьбе враждебность, вызванная сопротивлением партнера, прорывается наружу, то тут же и в той же мере пропадает женственность. Поэтому женщины избегают ссор между собою в присутствии мужчин, мнением которых дорожат.

Но дружественность, как характерная черта женственности, своеобразна. Она — дружественность в некоторых границах, идущая не до конца, не беспредельно. Такая незавершенность дружественности вытекает из склонности деловую борьбу заменять позиционной и ставить в зависимость от последней. Позиционная борьба подразумевает некоторую недоговоренность во взаимоотношениях, поэтому женственность требует такого представления о сходстве интересов, которое допускает возможность большей близости. Значит, принятая и признаваемая обеими борющимися сторонами дружественность должна быть неполной — не окончательной¹¹³.

Склонность к полной и окончательной ясности во взаимоотношениях — черта, характерная для мужественности: от дружественности, ограниченной пределами вполне конкретного дела, до дружественности безусловной, беззаветной и безграничной, характерной для юности, как это было отмечено выше. «Женщины умеют любить сильнее, нежели большинство мужчин, но мужчины более способны к истинной дружбе», — утверждает Лабрюйер (75, стр.77).

Право на слабость, как сила женственности, является таковой тем более, чем менее сама носительница этого права сознает его, рассчитывает на него и обнаруживает это¹¹⁴. Но сила эта постоянно сочетается с вполне реальными силами любого другого рода и даже с могуществом. Сила женственности тогда и настолько дополняет другие силы женщины, когда и насколько, специально не заботясь о том, она пользуется привлекательностью слабости, не прибегая к рациональным обоснованиям своих требований или просьб.

В характере обмена информацией женственность и мужественность проявляются в признаках, вытекающих из тех, что мы сейчас рассмотрели. Стремление к использованию инициативы в контрастном влечет за собой скупость в выдаче информации, намеки на ее многозначительность — стремление так повернуть диалог, чтобы, держась по видимости темы партнера, в действительности перевести его на свою тему (например, говоря как бы о деле, в действительности вести разговор о взаимоотношениях, а говоря о взаимоотношениях, клонить к делу).

Склонность к позиционной борьбе обнаруживается в пренебрежении к деловой конкретности высказываний и в повышенном внимании к тому, куда партнер клонит — какие обобщения он подразумевает¹¹⁵. В обмене информацией женственность тяготеет, таким образом, не столько к обмену смыслом произносимых речей, сколько к обмену тем, как эти речи и слова произносятся. Пауза, жест, интонация в таком обмене могут играть решающую роль.

Дружественность требует щедрости и доверия; они ведут к откровенности. Но женственность подразумевает дружественность своеобразную. Для нее характерна чрезвычайная откровенность при некоторой загадочности, многозначности выражений, которые влекут за собой различное толкование одних и тех же выражений разными людьми и в различное время. Мужественность тяготеет в обмене информацией, наоборот, к однозначности и определенности.

Черты мужественности, как и черты женственности, взаимосвязаны¹¹⁶. Любая отдельно взятая черта из тех, например, что были, рассмотрены, не создает женственности или мужественности в целом, и любая в гипертрофированном виде разрушает то и другое. Так, скажем, деловитость, точность и определенность поступков сами по себе могут ничем не напоминать мужественность, а воплощать лишь педантизм, если не пошлость. Также грубо преувеличенный интерес к взаимоотношениям между людьми, жадное стремление заниматься только этой стороной жизни окружающих — это уже не женственность, а, скорее, карикатура на нее...

Как только мужчина начинает хоть сколько-нибудь кичиться своим правом и своей силой, демонстрируя их специально, а тем более неудачно, — он теряет в мужественности. Подобным же образом как только женщина начинает сознательно, преднамеренно пользоваться своей привлекательностью, то есть своей женственностью, — она тут же начинает ее терять.

Каждой актрисе и каждому актеру в их повседневном поведении присуща какая-то мера женственности и мужественности, но мера эта может не отвечать требованиям спектакля, и житейский навык приходится, следовательно, преодолевать на пути от себя к образу. Поэтому в работе с актерами режиссеру приходится иногда добиваться от актеров то большей женственности, то большей мужественности, которых требует ход борьбы в спектакле. Но на репетициях требования немедленного результата, как известно, ведут к штампам. Надежнее обходный путь — использование основных «измерений», при котором актриса или актер будут вынуждены произвольно мобилизовать то из женственности или мужественности, чем каждый располагает. Такие резервы у каждого есть, даже если он не подозревает об этом и не привык пользоваться ими в быту.

Впрочем, в современном театре эта сторона спектакля обычно учитывается и, в сущности, предрешается при распределении ролей. В труппе всегда должны быть актеры достаточно мужественные и актрисы достаточно женственные, чтобы можно было не заботиться на репетициях о выработке этих качеств поведения. Но если актер *всегда мужествен*, а актриса *всегда женственна*, то ведь это не больше как минимум (если не штампы...). А в жизни даже и самый мужественный человек бывает то более, то менее мужествен, в зависимости от того, с кем,

за что и в каких обстоятельствах он борется. Самая женственная женщина также то более, то менее женственна в зависимости от множества причин¹¹⁷. Поэтому поиски художественной меры и разнообразия степеней как мужественности, так и женственности могут содействовать выразительности борьбы в спектакле, даже после безошибочного распределения ролей.

Когда и в какой мере должна быть мужественна и женственна Комиссар в «Оптимистической трагедии» В.С. Вишневого? Должна ли быть мужественна (когда, в чем, в какой степени) Глафира в «Волках и овцах» Островского? Елизавета — в «Марии Стюарт» Шиллера? Должен ли быть (когда и в какой степени) мужествен Подколесин в «Женитьбе» Гоголя? Обломов Гончарова? Вопросы эти могут быть адресованы не только актерам.

«Производные измерения» на первый взгляд больше касаются актеров и выходят за границы режиссерской компетенции. Но если образ, создаваемый актером, зависит от его партнеров, то, все устанавливаемое этими «измерениями», не минует и режиссера. В женственности и мужественности это отчетливо обнаруживается. Так, Комиссар в «Оптимистической трагедии», в зависимости от толкования пьесы, должна, вероятно, в определенных сценах поражать женственностью, а в других — мужественностью и своих партнеров и зрителей. Да и у Глафиры, если она принадлежит не к «овцам», а к «волкам», должна быть неожиданная мужская хватка, контрастирующая с чертами, благодаря которым она покорила Лыняева.

4. Уравновешенность и экспансивность.

Профессиональные навыки и др.

1

Есть люди, для которых характерно рассудительное спокойствие — уравновешенность; других столь же характеризует экспансивность, непосредственность; каждый человек приближается к одной из этих крайностей в той или другой мере.

Деловая уравновешенность — ближе к мужественности; экспансивность, скорее, свойственна женственности. Но мужественность иногда (особенно в молодости) сочетается с крайней экспансивностью. Такими могут быть, например, мужественные герои шиллеровских драм. Женственность нередко (например, в зрелом возрасте) сочетается с полной уравновешенностью. Но далеко не все молодые люди экспансивны, а для стариков, пожалуй, более характерна раздражительность, чем уравновешенность. Более или менее уравновешенными могут быть люди инициативные и бездеятельные, приветливые и недоверчивые, самоуверенные и скромные, всех возрастов мужественные и женственные.

Уравновешенность человека определяется тем, насколько широк круг объективных обстоятельств, которыми он руководствуется в борьбе. «Не в гневе, не в страстном негодовании отличие преступления, совершенного предумышленно, от деяния, сделанного в раздражении, а в промежутке времени, дающем возможность одуматься, критически отнестись к себе и к задуманному делу», — пишет А. Ф. Кони (69, т.2, стр.88). Чем шире круг обстоятельств, которые учитывает человек, тем он уравновешенней и тем более сознательно и хладнокровно его поведение. Экспансивный человек, наоборот, не заглядывая вперед, воспринимает каждое противодействие партнера как необоснованное. Ему недостает широты взгляда, чтобы видеть основания для каких бы то ни было иных точек зрения, кроме его собственной. Поэтому в сопротивлении партнера он склонен видеть проявления враждебности. Отсюда — вспыльчивость, раздражительность, а вслед за ними — позиционная борьба¹¹⁸.

Для уравновешенности характерны четкое разграничение целей и средств, планомерность, тщательность и завершенность в применении и использовании каждого средства, пока оно представляется ведущим к цели. Для экспансивности характерно обратное: смешение целей со средствами — такое увлечение средством, при котором цель уходит из внимания и средство превращается в цель, часто на самое короткое время. Далее — прямолинейность наступлений, неразборчивость в средствах, хаотичность их использования, резкие переходы от одного средства к другому. Все это — проявление узости взгляда, такой поглощенности внимания одним объектом, при котором все, что непосредственно с ним не связано, совершенно игнорируется.

Поэтому экспансивные люди часто занимаются прошлым, а если они борются за настоящее, то претендуют на мгновенный результат даже там, где он практически невозможен, как, скажем, в позиционной борьбе. Экспансивный либо и распоряжается инициативой и в полной мере пользуется ею, либо бросает ее на произвол судьбы. Уравновешенный — через последовательный ряд целей в настоящем борется за будущее; стремясь распоряжаться инициативой, он предоставляет ее и партнеру. Он умеет внимательно слушать и выжидать.

Пока и поскольку неуравновешенному человеку удастся вести деловую борьбу, он в этой борьбе склонен держаться однажды усвоенных им, чаще всего пристрастно искаженных представлений о соотношении интересов и сил своих и партнера. Уравновешенный осознает относительность дружественности, враждебности и любого соотношения сил. Экспансивный держится крайностей: по малейшему поводу он готов зачислить партнера и в число ближайших друзей и в число злейших врагов; в соотношении сил он склонен считать себя то полным ничтожеством, то обладателем бесспорного могущества.

Это влечение к крайностям сказывается и в обмене информацией. Экспансивный человек, в отличие от уравновешенного, то предельно скуп, то чрезвычайно расточителен.

Характеризуя экспансивность и уравновешенность в поведении людей, мы, в сущности, подходим вплотную к классификации темпераментов по Гиппократу; физиологические обоснования им дал И. П. Павлов. К экспансивным, легко возбудимым (неуравновешенным) людям принадлежат сангвиники, к спокойным, уравновешенным — флегматики; крайняя, болезненная степень возбудимости дает тип холериков; противоположная, болезненная крайность — меланхоликов.

Но в том, как ведет себя в борьбе действующее лицо спектакля, важна не сама по себе принадлежность его к какому-либо типу по классификации Гиппократа (как бы ни была она верна), а то, в чем, как и когда данное лицо *отклоняется* от того или другого типа.

Крайние степени экспансивности, неуравновешенности, как и невозмутимости, — болезнь. Художественную ценность могут представлять лишь отдельные черты ее, но не сама она. Самый уравновешенный человек бывает на разных этапах борьбы то более, то менее уравновешенным. Течение борьбы между людьми как в жизни, так и в спектакле в значительной степени зависит от того, в какой мере и когда каждый из борющихся уравновешен или, наоборот, экспансивен. Одно выразительно лишь на фоне другого и в противодействиях борющихся и в поведении каждого из них.

Какова мера хладнокровия и экспансивности в поведении Аглаи и Настасьи Филипповны в «Идиоте» Достоевского на разных этапах их финального объяснения? Кончается оно полной потерей выдержки той и другой, но начинается, вероятно, с обратного. Развитие борьбы в этом объяснении, характеры обеих героинь и все психологическое и философское содержание сцены в значительной степени зависят от того, кто, когда и до какой степени неуравновешенности доходит.

Впрочем, в тексте романа борьба эта охарактеризована Достоевским и с этой ее стороны.

А в какой мере должен быть хладнокровен Кречинский в беседе со Щербным в «Свадьбе Кречинского» Сухова-Кобылина, и сколь уравновешен должен быть Щербнев? Автор оставляет широкий простор для различных толкований этой сцены. Если оба будут вполне спокойны, то борьба утратит остроту и значительность. Но она едва ли будет правдивой, если несдержанность того и другого обнаружит сразу же и остроту ситуации и представления каждого о партнере. К тому же несдержанности Кречинского противостоит его благовоспитанность. Значительность сцены и характера действующих лиц выражаются, между прочим, в том, как хладнокровие или экспансивность одним отражаются на выдержке другого. Это относится к любому острому столкновению в борьбе в любой пьесе.

В некоторых пьесах сам сюжет ставит в центр событий героя неуравновешенного, экспансивного. Отсюда возникло в старину актерское амплуа «неврастеника» в противоположность уравновешенному «резонеру».

2

Выше бегло упоминалось о том, что профессия часто накладывает отпечаток на характер поведения человека в борьбе, и некоторые профессиональные привычки отмечались при разборе «основных измерений».

Существуют профессии, требующие инициативности. Люди малоинициативные к таким профессиям непригодны. Но и сами эти профессии развивают инициативность, и поэтому она свойственна людям данной профессии. Таковы торговые агенты, коммерсанты, газетные корреспонденты, администраторы. Их инициативность выглядит, разумеется, в каждом случае по-разному: то как настойчивость, то как смелость, то как находчивость, то как нахальство¹¹⁹. Но каждый из них ищет повода наступать, находит его там, где другие не находят, и наступает «за настоящее»

Ясность служебного подчинения и строгая дисциплина вошедшие в привычку, ставят четкие границы инициативности и противонаправлены склонности к позиционной борьбе. Поэтому для военной профессии, например, такая склонность не может быть характерной¹²⁰. Для тех, кто занимается много семейными взаимоотношениями, (например, для домохозяек), она, наоборот, может быть своеобразной профессиональной чертой. В какой-то мере она присуща и таким профессиям, в которых субъективные вкусы играют значительную роль, например, связанным с искусством. Поэтому, в частности, для закулисной театральной среды и для связанной с ней театральной критики характерен повышенный интерес к взаимоотношениям, а далее — борьба за определенные представления о себе окружающих. Отсюда: самолюбие, погоня за популярностью, обидчивость и пр. При постановке пьес из театрального быта («Таланты и поклонники», «Без вины виноватые» Островского) это, вероятно, должно быть учтено.

Профессиональная привычка командовать, распоряжаться, руководить, и противоположная привычка повиноваться, зависеть от кого-то ведут к противоположным склонностям и в инициативности и в представлениях о соотношении сил. Поэтому подхалимство поощряет чванство, а чванство насаждает подхалимство. (Эти «профессиональные» черты поведения могут найти себе применение при постановке «Доходного места», «Ревизора».)

Некоторые профессиональные навыки особенно ярко проявляются в обмене информацией. Выше мы уже касались того, что специалисты в точных и естественных науках больше склонны к ясности, однозначности выражений, чем специалисты в области наук гуманитарных. Всякого рода теории обычно мно-

гословнее всякого рода практиков. Расчет на воображение партнера, наоборот, вырабатывает привычку к образному лаконизму. (Может быть, эта профессиональная черта писателя свойственна, например, Тригорину в «Чайке» Чехова?)

Лица, много лет отдавшие педагогической работе, нередко приобретают навык давать больше разъяснений, чем это нужно. Отсюда склонность возвращать партнеру полученные от него сведения с дополнениями и разъяснениями.

Именно потому, что подобного рода профессиональные навыки в борьбе проявляются в самых разнообразных степенях, они бывают иногда характерной чертой поведения человека. Привычка поучать, вероятно, должна присутствовать в поведении профессора Серебрякова в «Дяде Ване» Чехова. Та же профессиональная черта может быть и у профессора Кругосветлова в «Плодах просвещения» Л. Толстого. А свойственна ли она учителю Корпелову в «Трудовом хлебе» А. Островского? Во всех случаях — это вопрос толкования роли и сюжета пьесы в целом.

3

Перечень «производных измерений» можно бы и продолжить. Можно, например, взять «состояние здоровья» борющихся. Ведь всякий человек *более или менее* здоров, а состояние здоровья всегда сказывается на поведении. Более того, «никакие расовые или духовные различия между людьми не могут сравниться с той разницей, которая существует между больным человеком и здоровым» (155, стр. 130). Можно взять «образованность» — уровень квалификации; можно, в сущности, взять все что угодно (вплоть до того, читает ли человек преимущественно книги или газеты, употребляет спиртные напитки или нет, женат или холост и т. п.). Это — вопрос остроумия и изобретательности.

Поэтому число «производных измерений» не может быть ограничено. Все предлагаемые мною можно рассматривать как разные «точки зрения». Предмет един: взаимодействия, реально происходящие между людьми, а более конкретно — конфликт, данный в пьесе и подлежащий реализации в спектакле. Но точек зрения на этот предмет может быть столько же, сколько точек составляют окружающая среда.

Мы рассмотрели пять «основных измерений» и коснулись нескольких «производных». Деление это условно — некоторые из «основных» можно считать и «производными». Так, «обмен информацией» находится как бы на границе между теми и другими.

Список наших «измерений» начинается с наиболее ясного — с инициативности, без которой не может существовать никакого взаимодействия между людьми. Применительно к каждому из последующих требования могут быть то менее, то более категорическими, но могут быть и весьма существенными в интересах выразительности борьбы. Я полагаю, что «основные измерения» — это те «точки зрения», с которых видны стороны или качества процесса борьбы наиболее *существенные объективно*. В совокупности они дают представления о процессе взаимодействия примерно так же, как чертежи (план, фасад, два-три разреза, аксонометрия) — об архитектурном произведении. Существующее или проектируемое здание только в контурах воспроизведено этими чертежами.

Режиссерский план борьбы по назначению своему *должен быть контурным* и должен оставлять достаточный простор для дальнейшей конкретизации в действиях актеров. Так же и партитура музыкального произведения оставляет свободу музыкантам-исполнителям. Контурные борьбы могут быть очерчены лаконично и могут быть разработаны относительно подробно. Оттенки и полутона непроизвольно и неизбежно возникают в реальном ее течении, и именно те и такие,

какие нужны, если она верно очерчена в соответствии с пьесой и ее толкованием по «основным измерениям» и если актеры в состоянии осуществить ее. При этом наиболее интересные и своеобразные оттенки чаще всего возникают на скрещивании нескольких «измерений» — как одновременный отклик на несколько достаточно сложных и значительных предлагаемых обстоятельств. На скрещивании «измерений» обнаруживаются неповторимые творческие индивидуальности и режиссера, работающего с актерами, и самого актера, и мы переходим от технологии борьбы к практике ее использования.

Предлагая читателю рассмотреть каждое измерение в отдельности, я настойчиво (а может быть, даже и назойливо!) повторял, что любой признак того или иного «измерения» сам по себе не выражает ни инициативности, ни характера цели, ни представлений о партнере. Это же, в сущности, относится и к самим «измерениям» — к тому, как они определяют смысл происходящей или должествующей происходить на репетиции или на спектакле борьбы. Только сочетание «измерений» — сложные предлагаемые обстоятельства — выражает некоторый целостный смысл, который может быть интересен в художественном произведении театрального искусства. Такие сочетания бывают наиболее содержательны, а потому и интересны, когда они противоречивы, или тем более — парадоксальны. Поясню примерами: А. Д. Дикий, репетируя «Человека с портфелем» А. Файко, добивался от М. И. Бабановой, чтобы она, играя мальчика Гогу, играла «сорокалетнего мужчину»; от исполнителя роли Гордея Торцова («Бедность не порок» Островского) он добивался поведения «культурнейшего», «интеллигентнейшего» человека; от Коршунова — чтобы тот разговаривал с Любовью Гордеевной «как Лев Толстой с ребенком». При всем том, Гога должен был оставаться мальчиком. Гордей — купцом-самодуром, Коршунов — старым развратником. Эти парадоксальные сочетания противоположных качеств в поведении делали каждый образ содержательным, ярким и совершенно своеобразным.

Подобного рода толкования — продукт мысли и прозорливости режиссера, умеющего в пьесе, исходя из *самой жизни*, видеть психологические и социальные проблемы, требующие ответа. Необычайное, противоречивое поведение людей в обнаженной борьбе наиболее ярко выражает их сущность — и не только в устойчивости характера одного и того же человека, а также и в том, как и когда он от одного *переходит* к противоположному, по какому-то одному, а тем более — по многим «измерениям». В этих переходах — развитие образа. Ведь любой процесс приводит к тому, что непохоже на его начало. А чем больше начало отличается от конца, тем яснее и смысл самого процесса.

Но, как утверждает Дж. Бернал, «прежде чем мы можем надеяться воспроизвести какие-либо характерные черты живых организмов, мы должны сначала понять, как сам живой организм управляет собой» (13, стр.490). Этому, в сущности, в пределах взятой темы и были посвящены предшествовавшие страницы.

⁶² «Во всякой войне неизменно действует следующий, в высшей степени несправедливый закон: удачу каждый приписывает себе, а вину за несчастья возлагают на одного» (Т а ц и т . — 142, т.1, стр.341). — к стр. ?

⁶³ Е. В. Тарле пишет: «Что такое «убеждения» — князь Талейран знал только понаслышке, что такое «совесть» — ему тоже приходилось изредка слышать из рассказов окружающих, и он считал, что эти курьезные особенности человеческой природы могут быть даже очень полезны, но не для того, у кого они есть, а для того, кому приходится иметь дело с их обладателями» (141, стр.7). И вот результат: «Талейран... презирал в душе и всю жизнь и самого себя...» (141, стр.259). — к стр. ?

⁶⁴ Здесь дают себя знать гордость, самолюбие, чувство собственного достоинства. «Всякий, кто бы он ни был и как бы он ни был унижен, хоть и инстинктивно, хоть бессознательно, а все-таки требует уважения к своему человеческому достоинству» (57, т.3, стр. 507).

«Вы росли с ним вместе — и он добился успеха, он знаменитый, а вы — неудачник, но обращается он с вами, как раньше, словно ничто не изменилось. Именно это и заставляет вас подковыривать — какими бы словами вы себя ни обзывали. Есть снобизм неудачников» (Р . - П . У о р р е н , Вся королевская рать.— 149, стр. 125).

Чувство собственного достоинства, через самолюбие и гордость, доходит до самонадеянности, а она задевает самолюбие и гордость других. «Чем более человек самонадеян, тем менее он тщеславен, ибо самонадеянность основывается на преувеличенном мнении о собственных достоинствах, а тщеславие — на высоком мнении о других» (Х . П и р с о н . — 112, стр.222). По мнению Светония, именно гордость, самонадеянность погубили Юлия Цезаря: «Величайшую, смертельную ненависть навлек он на себя вот каким поступком. Сенаторов, явившихся в полном составе поднести ему многие высокопочетнейшие постановления, он принял перед храмом Венеры-Прародительницы сидя...» (125, стр.29). Император Август, видимо, учел это и вел себя иначе. Так же, по свидетельству Плутарха, стремился щадить самолюбие партнеров и Александр Македонский. Так и Наполеон «всегда умел создавать, усиливать и поддерживать свое личное обаяние и власть над солдатской душой... Не было любви, но была большая заботливость о солдате. Наполеон умел придавать ей такой оттенок, что солдаты объясняли ее именно вниманием полководца к их личности, в то время как на самом деле он стремился только иметь в руках вполне исправный и боеспособный материал» (140, стр.32). — к стр. ?

⁶⁵ Иллюстрацией может служить все тот же Наполеон в ссылке на острове Св. Елены: «Что более всего удивительно,— это влияние, которое этот человек, пленник, лишенный трона, окруженный стражей, оказывает на всех, кто к нему приближается... Французы трепещут при виде его и считают себя совершенно счастливыми, что служат ему... Англичане приближаются к нему только с благоговением... Никто не осмеливается держать себя с ним на равной ноге» (140, стр.369). — к стр. ?

⁶⁶ 66. У Шекспира Улисс говорит об Ахилле, Патрокле и Аяксе («Троил и Крессида»):

«Они, поступки наши осуждая,
Считают разум трусостью и даже
Осмеивают нашу дальновидность
И прославляют только силу рук,
А силу мысли, что судить способна
О степени уменья, силе рук,
Не признают и даже презирают.
Для них работа мысли — бабье дело,
Игра пустая, детская забава,
Для них таран, что разрушает стены,
Скорее уважения достоин,
Чем мудрость тех, чей тонкий, хитрый ум
Движеньями тарана управляет».
(164, т.5, стр.351)

«В окружении хищных и сильных предполагать, что тебя оставят в покое, — ошибочно: где дело доходит до кулаков, там такие слова, как скромность и честность, прилагаются лишь к одержавшему верх» (Т а ц и т .-142, т.1, стр.368).

«Сила не заключает в своем понятии сознательности, как необходимого условия, напротив, она тем непреодолимее — чем безумнее, тем страшнее — чем бессознательнее. От поврежденного человека можно спастись, от стада бешеных волков труднее, а перед бессмысленной стихией человеку остается сложить руки и погибнуть» (А . И . Г е р ц е н , Былое и думы. — 36, т.2, стр.368).

«Человек — карета; ум — кучер; деньги и знакомства — лошади; чем более лошадей, тем скорее и быстрее карета скачет в гору» (М . Ю . Л е р м о н т о в . — 79, стр.432).

«В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! И слуги с кого бы начинали кушанья подавать?» (А . С . П у ш к и н . — 116, стр. 88).

«В действительности иногда происходит не только отделение, но и противоположение между умом и совестью. Если бы они были одно и то же, то каким образом мог бы ум служить для дел, не только посторонних нравственности, но и прямо безнравственных? А ведь это бывает» (В . С . С о л о в ь е в . — 130, стр.187). — \$151.

⁶⁷ «Власть есть совокупность воли масс, перенесенная выраженным или молчаливым согласием на избранных массами правителей» (Л . Т о л с т о й . — 146, т.7, стр.344). Но существу-

ют и иные представления. По Ключевскому, «Иван IV был первый из московских государей, который узрел и живо почувствовал в себе царя в настоящем библейском смысле, помазанника божия. Это было для него политическим откровением, и с той поры его царственное я сделалось для него предметом набожного поклонения» (67, стр.196). Дж. Неру противопоставляет вождей пророкам. Пророк бросает вызов существующему и отрицает его во имя будущего; вождь объединяет волю масс в настоящем. Пророк обладает идеальной силой, вождь обязан обладать силой вполне реальной. «Пророков неизбежно забрасывают камнями; такова их участь, и это критерий того, в какой мере выполнили они свое предназначение. Но вождь, которого забрасывают камнями, доказывает тем самым, что он не справился со своей задачей по недостатку мудрости или же потому, что он спутал свои функции с функциями пророка» (106, стр. 489). — к стр. ?

⁶⁸ Классическое правило Наполеона, вошедшее потом во все учебники стратегии и тактики, гласило: «Секрет военного искусства заключается в том, чтобы быть сильнее неприятеля в нужный момент в нужном месте» (140, стр.300). — к стр. ?

⁶⁹ Этим приемом пользовались для вымогательства еще римские чиновники в подвластной Риму Британии. Они осложняли для местного населения выполнение повинностей; эти, как пишет Тацит, «придуманные ради личной наживы порядки вызывали в британцах еще больше недовольства, чем подати... Заставляли подолгу дожидаться у запертых государственных складов, сдавать хлеб в отдаленные округа, в бездорожные местности и т. д.» (142, т.1, стр. 337-338). — к стр. ?

⁷⁰ В примечании 42 дан рассказ Светония о том, как лестью добивался положения отец римского императора Вителлия. Вот другой:

«Витиний был одним из наиболее чудовищных порождений императорского двора: выросший в сапожной лавке, уродливый телом, площадной шут, он сначала был принят в окружение принцепса (Нерона. — П. Е.) как тот, кого можно сделать всеобщим посмешищем, но с течением времени, возводя обвинения на лучших людей, обрел столько силы, что влиятельностью, богатством, возможностью причинять вред превзошел даже самых отъявленных негодяев» (Т а ц и т . — 142, т.1, стр.293-294). — к стр. ?

⁷¹ Иллюстрацией может служить поведение Талейрана в Англии в 1792 году. «Приняли его в Лондоне крайне враждебно. Французские эмигранты презирали и ненавидели «этого интригана, этого вора и расстригу», как они его величали... Королева на аудиенции...

повернулась и ушла... Но... он с царственной величавостью умел не замечать того, чего не хотел заметить, так спокойно и небрежно, где нужно, держал себя и говорил, так артистически симулировал сознание глубокой своей моральной правоты... Он был холоден, сдержан, говорил свысока, скуп и намеренно не очень ясно по существу, очень умел слушать и извлекать пользу из малейшей необдуманности противника» (141, стр.41-42). — к стр. ?

⁷² «Наполеон раздражался... когда чувствовал справедливость аргументации спорящего с ним» (140, стр.267). — к стр. ?

⁷³ Ф. М. Достоевский пишет о каторжниках: «Весь этот народ, за некоторыми немногими исключениями неистощимо-веселых людей, пользовавшихся за это всеобщим презрением, — был народ угрюмый, завистливый, страшно тщеславный, хвастливый, обидчивый и в высшей степени формалист. Способность ничему не удивляться была величайшей добродетелью. Все были помешаны на том: как наружно держать себя» (57, т.3, стр.399).

«Чувствуется: чем ниже культура, тем сильнее стремление не ударить лицом в грязь во внешних проявлениях ее» (В . Б о р н а ч е в а , День страхового агента. — 17, стр.97). — к стр. ?

⁷⁴ «Когда человек поднимается вверх и откидывается назад, чтобы произвести впечатление возможно большего различия в росте между презирающим и презираемым, веки участвуют в общем движении и глаза должны смотреть сверху вниз на презираемый предмет» (Ч . Д а р в и н . — 52, стр.849). Э. Миндлин — о поэте О. Мандельштаме: «Первое, что привлекало внимание к его быстрой в движениях, остроугольной фигуре, это его неправдоподобно задранная кверху голова в выцветшей тюбетейке... Но он нес ее именно так всю свою жизнь. Он нес ее — непоколебимо гордо поднятой кверху, смотря в небо и даже смотря поверх тех, кто причинял ему страдания физические и душевные — в трагические, последние годы жизни поэта. Не гордость, не пустословный аристократизм, не смешное высокомерие, а высокое сознание собственной правоты — и одно лишь оно! — способно помочь человеку, как бы ни было ему трудно, держать голову кверху так, как держал ее Мандельштам» (97, стр.78). У Достоевского Раскольников теряет уве-

ренность в правоте: «Вы выходите из дому — еще держите голову прямо. С двадцати шагов вы уже ее опускаете, руки складываете назад...» — говорит ему Свидригайлов (57, т.5, стр. 487). — к стр. ?

⁷⁵ А. Кугель — об Орленеве: «Вот он, например, в старинной пьесе «Горе-злосчастье», в роли несчастного, маленького чиновника... Он и смотреть-то боится прямо. Ни разу он не становится фасом к публике — потому что фас, открытый фас — это смелость, достоинство, уверенность, — а в три четверти, вполоборота. Ибо откуда же набраться забитому, бедному человеку смелости глядеть прямо в глаза?» (74, стр.254). — к стр. ?

⁷⁶ А. М. Горький — о Л. А. Сулержицком: «Сулер чувствовал себя равным всякому человеку, рядом с которым ставила его судьба, ему было незнакомо то, что испытывает негр среди белых и что нередко заставляет очень даровитых людей совершенно терять себя в среде чуждой им.

Со Львом Николаевичем Сулер становился философом и смело возражал гениальному «учителю жизни», хотя Толстой и не любил возражений» (48, стр.95-96). — к стр. ?

⁷⁷ Одним из характернейших проявлений слабости является страх. Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Сильного, самоуверенного человека не только не останавливает явная опасность, а еще больше взвинчивает. Он становится еще дерзче, хотя, может быть, страх сильно постучался в его груди, еще упрямее в своей нелепой настойчивости» (104, стр.405).

«Мужу бесстрашному, кто бы он ни был, хотя б чужеземец,
Все по желанию вернее других исполнять удается».
(Г о м е р , Одиссея. — 43, стр.150)

«От поспешности недалеко и до страха, тогда как медлительность ближе к подлинной стойкости». (Т а ц и т . — 142, т.1, стр. 366). «Когда человек испуган, ему всегда самым ненадежным представляется именно то положение, в котором он сейчас находится...» (Т а ц и т . — 142, т.11, стр.138-139).

Калигула «постоянно повторял известные слова трагедии: пусть ненавидят, лишь бы боялись!» (С в е т о н и й . — 125, стр.116).

«Наполеон очень часто повторял слова, выражавшие крепко сидевшую в нем мысль. «Есть два рычага, которыми можно двигать людей, — страх и личный интерес» (140, стр.89).

«Ни один порок, ни одна жестокость, — пишет Ст. Цвейг, — не вызывали столько кровопролитий, сколько человеческая трусость. Поэтому, если Жозеф Фуше в Лионе становится массовым палачом, то причина этого кроется не в его республиканской страстности (он не знает никаких страстей), а единственно в боязни прослыть умеренным» (158, стр.183).

Но, с другой стороны, робость неразлучна с истинной любовью, как говорил А. С. Пушкин (116, стр.78). Робость бывает и провокационной: перед аустерлицким сражением «Наполеон артистически разыграл роль человека, очень испуганного, ослабевшего, больше всего опасавшегося битвы» (140, стр.148). — к стр. ?

⁷⁸ А. И. Герцен обратил внимание на такое высказывание: «Если, говоря с начальником, вы ему позволите поднять голос, вы пропали: услышав себя кричащим, он делается дикий зверь. Если же при первом грубом слове вы закричали, он непременно испугается и уступит, думая, что вы с характером и что таких людей не надобно слишком дразнить» (А . И . Г е р ц е н , Былое и думы. — 36, т.1, стр.201).

У Достоевского Раскольников рассуждает: «Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же, вот этого-то они и не знают» (57, т.5, стр.197-198). — к стр. ?

⁷⁹ «Перестань все время снисходительно похлопывать его по плечу! Мне случалось видеть, как люди из-за одного этого ополчались против самых разумных доводов» (Б . Б р е х т , Покупка меди. — 19, стр. 287).

Дружеские взаимоотношения бывают весьма щепетильны к проявлениям силы, в частности — в подарках. Александр Македонский, по свидетельству Плутарха, «больше сердился на тех, кто отказывался от его даров, чем на тех, кто выпрашивал их» (115, стр. 424). — к стр. ?

⁸⁰ Уверенность в своих силах, как необходимое условие реальной силы в межлюдских отношениях, как известно, — одна из основных психологических проблем «Преступления и наказания» Достоевского. Она сформулирована Раскольниковым в объяснении с Соней: «И неужель ты

думаешь, что я не знал, например, хоть того, что если уж начал я себя спрашивать и допрашивать: имею ли я право власть иметь? — то, стало быть, не имею права власть иметь. Или что если задаю вопрос: вошь ли человек? — то стало быть уж не вошь человек *для меня*, а вошь для того, кому этого и в голову не заходит и кто прямо без вопросов идет... Уж если я столько дней промучился: пошел ли бы Наполеон, или нет? так ведь уж ясно чувствовал, что я не Наполеон...» (57, т.5, стр.437). — к стр. ?

⁸¹ Примером может служить Катерина Ивановна из того же «Преступления и наказания». «От природы была она характера смешливого, веселого и миролюбивого, но от беспрерывных несчастий и неудач она... *яростно* стала желать и требовать, чтобы все жили в мире и радости и *не смели* жить иначе» (57, т.5, стр.395). — к стр. ?

⁸² «Когда между кошкой и собакой вспыхивает внезапная дружба, значит, она направлена против повара, — эту поговорку приводит Ст. Цвейг. — Дружба между Фуше и Талейраном, — говорит он далее, — означает, что министры открыто не одобряют политику своего господина...» (158, стр.255). Гротесково-комический вариант дает В. Дорошевич в очерке «Защитник вдов и сирот». Его герой рассуждает: «Увечному человеку нет большего первого утешения, как такового же увечного встретить. Уверяю вас, что человеку на одной ноге даже противно смотреть на человека, у которого две ноги. Как нам на уroda. «Сколько у него ног!» Тогда как вид одноногого человека в нем возбуждает радость: «Наш брат, одноногий!» Сейчас у них и общая тема для оживленнейшего разговора есть — нога!» (56, стр.332). — к стр. ?

⁸³ «Александр считал Наполеона человеком величайшего ума; Наполеон признавал дипломатическую тонкость и хитрость Александра... Поэтому при первой встрече в Эрфурте 27 сентября 1808 г. они с жаром обнялись и расцеловались публично и не переставали проделывать это две недели подряд, ежедневно и неразлучно показываясь на смотрах, парадах, балах, пирах, в театре, на охоте, на верховых прогулках» (140, стр.197). — к стр. ?

⁸⁴ Август «никогда не начинал сражение или войну, если не был уверен, что при победе выиграет больше, чем потеряет при поражении. Тех, кто домогается малых выгод ценой больших опасностей, он сравнивал с рыболовом, который удит рыбу на золотой крючок: оторвись крючок, — никакая добыча не возместит потери» (С в е т о н и й . — 125, стр.44). — к стр. ?

⁸⁵ «Я достаточно долго прожил на Востоке и понимал важность «престижа» — иначе говоря, публичного проявления силы, которое в глазах людей возвышает личность властителя... Нам подали зеленый чай и сигареты, мы уселись и стали ждать. Для сохранения престижа было важно и то, сколько нас заставят ждать: я мысленно установил предел в десять минут, после чего решил уехать. Через восемь минут и пятнадцать секунд я предстал перед очами Фунг Ван Кунга» (М . У э с т , Посол. — 152, стр.173-175).

«Неудобством, унаследованным от дипломатических методов эпохи Возрождения, было непомерное внимание к вопросам церемониала. По прибытии в страну послам часто приходилось в течение многих недель согласовывать все детали официального приема и вручения верительных грамот. Должен ли король спуститься со ступеней трона, чтобы принять грамоты, или просто сделать движение ногами, которое бы символизировало желание поступить именно так? В какой момент этой процедуры посол должен снять или приподнять шляпу? Предложит ли король послу присесть хотя бы на минутку? ...Эти дела, хотя и кажутся нам несущественными, являлись предметом долгих обсуждений и бесконечной переписки» (Г.Никольсон. — 109, стр.66-67),— к стр. ?

⁸⁶ Когда в «Преступлении и наказании» раздавленного лошадьми Мармеладова приносят домой, «жильцы, один за другим, протеснились обратно к двери с тем странным внутренним ощущением довольства, которое всегда замечается, даже в самых близких людях при внезапном несчастье с их ближним, и от которого не избавлен ни один человек, без исключения, несмотря даже на самое искреннее чувство сожаления и участия» (57, т.5, стр.188).

Р.-П. Уоррен в романе «Вся королевская рать» называет «подвигом» взгляд Люси Старк на мужа после катастрофы с их сыном. «В нем не было ни вопроса, ни протеста, ни укора, ни приказа, ни обиды, ни слез — никаких этих «значит-ты-меня-больше-не-любишь». В нем ничего не было, и именно это было в нем самое замечательное. Это был подвиг. Всякий акт чистого восприятия — подвиг, и если вы не верите мне, проверьте сами» (149, стр.44). — к стр. ?

⁸⁷ Всякое профессиональное мастерство есть сила, и во всех профессиях она выражается в спокойствии. От мастера-рабочего до мастера-дипломата и мастера-полководца. Вот примеры:

«Я заметил неторопливость своих шагов по сварному мосту среди молча и валко шагающих рабочих. Еще вчера я был *ремесло*, весело сновал меж рабочими, удивлялся, что они слишком «внятно», как у нас говорилось о медлительности, ступают и я легко их обгоняю. Я и сегодня поначалу был «торопче», но скоро подчинился мерности их хода и едва начинал спешить, тотчас осаживал себя» (Н . В о р о н о в , Юность в Железнодорожье. — 31, стр.66).

«Не слишком усердствуйте, — учил молодых дипломатов Талейран, — ...иногда не спешить, уметь выждать, не очень вмешиваться, вообще поменьше работать — единственно полезная для дипломата тактика» (141, стр.222). Образцовому полководцу, по мнению Августа, «меньше всего пристало быть торопливым и опрометчивым. Поэтому он часто повторял изречение: «Спешите не торопясь» (125, стр.44).

«Почему на сцене пружинятся мышцы? — писал Л. М. Леонидов. — Потому что актер занят собой, потому что он не уверен в себе, потому что он волнуется, стесняется, потому что тебя волнует и твое внимание притягивает зал» (78, стр.377). — к стр. ?

⁸⁸ По свидетельству М. О. Кнебель, Вл. И. Немирович-Данченко говорил на репетиции «Дядюшкина сна»: «Основная карпухинская поза — поза человека, сидящего всегда на «своем месте». Вы убеждены, что вас обязательно сгонят с этого места, — именно потому устраиваетесь *навсегда*... Вы, кажется, снимаете перчатки, но делаете это моментально. Я вам предлагаю снимать их в течение всего первого куска. Они новые, лайковые, вы их специально надели. Это придает вам большее достоинство и чувство независимости. Потом у вас есть табакерка. Опять-таки вы нюхаете табак без всякого аппетита. А вы позвольте себе потомить Марью Александровну, ведь это вы ей нужны, а не она вам. Надо подавать себя» (68, стр.237).

А. Кугель рассказывает о Далматове в роли Телятева в «Бешеных днях»: «Когда он говорил Лидии: «Ваш раб, негр, абиссинец», — глаза его метали искры золотого смеха, а в обыкновеннейших звуках голоса было столько неверия, скептицизма и снисходительного презрения к женщине, к людям, к себе самому и к той *comedia dell'arte*, которую играет шаловливый Эрос, с тех пор как существует мир!» (74, стр.177). — к стр. ?

⁸⁹ «Когда какое-то существо разговаривает, вы рано или поздно начинаете прислушиваться к его речи и, несмотря на все противопоказания, воспринимать его как человека. Вы начинаете применять к нему человеческие мерки...» (Р . - П . У о р р е н , Вся королевская рать. — 149, стр.373).

В литературе часто вспоминается известный рассказ о том, что когда к Сократу однажды привели человека, о котором он должен был высказать свое мнение, мудрец долго смотрел на него, а потом воскликнул: «Да говори же ты наконец, чтобы я мог познать тебя!»

«Речь, — писал С. Волконский, — это человек; нет речи, значит, нет человека, а когда нет человека на сцене, сцена — пустое место» (27, стр.11). — к стр. ?

⁹⁰ «*Брать и давать* — вот жизненные функции всего живущего на земле. Дыхание ежедневно повторяет эти две функции, — от первого вздоха новорожденного, которым человек начинает процесс запасаения, и до «последнего издыхания», в котором он возвращает природе то, что ему уже не нужно» (27, стр.32). — к стр. ?

⁹¹ «Знающий, что есть гнев, может легче разжечь или смягчить разгневанного судью, а знающий, что есть милосердие, — легче склонить его к состраданию. Вот какие муки и упражнения поглощают оратора, и выпадет ли на его долю выступить перед судьями, враждебно настроенными, или перед пристрастными, перед завистливыми или перед угрюмыми, или перед боязливыми, он должен чувствовать, что у них в глубине души, и, взявшись за поводья, соразмерять стремительность своей речи с тем, к чему больше привержена их природа, имея при этом в запасе любые средства и готовый применить их при первой необходимости» (Т а ц и т . — 142, т.1, стр.394). — к стр. ?

⁹² «Осведомленность обо всем и вся дает Фуше ту власть над людьми, которая так поражала Бальзака» (С т . Ц в е й г . — 158, стр. 248).

«Борис (Друбецкой. — П.Е.) первый узнал известие о переходе французскими войсками Немана и благодаря этому имел случай показать некоторым важным лицам, что многое, скрытое от других, бывает ему известно, и через то имел случай подняться выше в мнении этих особ» (Л . Т о л с т о й , Война и мир. — 146, т.6, стр. 19).

И. С. Тургенев рассказывает: «...И. И. Панаев скорбит о смерти Гоголя, но рад, что первый разносит эту весть по Петербургу» (148, т.10, стр. 322). Один из героев повести И. Грековой «На испытаниях» говорит: «Пока существуют дефицитные товары, существуют и владельцы информации... Эту информацию можно продать, купить, обменять (ты — мне, я — тебе)» (49, стр. 87).

«Человеку, обладающему знанием, приличествует важность» (И . Б а б е л ь , Как это делалось в Одессе. — 9, стр.165). — к стр. ?

⁹³ У Достоевского Разумихин говорит: «Честный и чувствительный человек откровенничает, а деловой человек слушает да ест, а потом и съест» (57, т.5, стр.131). Герой романа Р.-П. Уоррена убежден, что, «если ты держишь язык за зубами, это всегда окупается» (149, стр 444). В связи с вопросом о путешествиях на другие планеты профессор Кембриджского университета Э. Хьюиш сказал: «Было бы чистым безумием стремиться к раскрытию собственного инкогнито, выставляться напоказ, привлечь к себе внимание существ, о которых мы не знаем ничего, кроме того, что они, по-видимому, более могущественны, более умны, более развиты, чем мы» (157, стр.11). — к стр. ?

⁹⁴ Забавную историю о том, как великий князь Сергей Александрович демонстрировал свою «дружественность», принимая депутации, рассказал Стахович Л. М. Леонидову. Великий князь предварительно запасался кое-какими сведениями о личных делах депутатов и на приеме поражал их своей осведомленностью. (78, стр. 135). — к стр. ?

⁹⁵ «Если человек вынашивает какие-либо планы, близкие обычно предсказывают ему успех» (Т а ц и т. — 142, т.2, стр.85). — к стр. ?

⁹⁶ Иногда, правда, обнадеживающая информация так охотно воспринимается партнером, что демобилизует его по другой причине — она вызывает беспечность.

«Надо полагать, что, как всякий нормальный человек, Вилли был не лишен здоровой подозрительности и осторожности, но эти свойства склонны улетучиваться, когда вам говорят то, что вы хотите услышать» (Р . - П . У о р р е н , Вся королевская рать. — 149, стр. 83). — к стр. ?

⁹⁷ Примером такой дружественности могут служить взаимоотношения князя Мышкина и Рогожина в «Идиоте» Достоевского. «Удивительная готовность Мышкина открывать себя вызывает ответную откровенность со стороны подозрительного и замкнутого Рогожина и побуждает его рассказать историю своей страсти к Настасье Филипповне с абсолютной карнавальской откровенностью» (11, стр.235).

Из этой характеристики, данной М. Бахтиным, видна связь такой дружественности с «обменом информацией». — к стр. ?

⁹⁸ Согласно правилам придворного этикета, на приеме высокопоставленному лицу — например, царю-вопросов задавать нельзя. Об атом рассказывает и А. М. Горький (48, стр.346). Получение информации — привилегия сильнейшего; если же он дает информацию, а тем более касающуюся интересов партнера, то это — снисходительность, намекающая даже на дружественность (см. прим. 94). — к стр. ?

⁹⁹ В. Яхонтов пользуется аналогией: «Жонглер ловит тарелочку, в диалогах тарелки бьют беспощадно, — я имею в виду слова, фразы, которые повисают безответно, не подхваченные партнером» (168, стр.305). Подхватывается слово тем, кто его слушает, а «*слушать*» значит — готовить свой ответ. Из внимания рождается будущее слово, а само внимание есть отпечаток чужих слов» (27, стр. 193). Это написано С. Волконским еще в 1913 году... — к стр. ?

¹⁰⁰ В. Зубов приводит слова Аристотеля: «Короткая фраза часто заставляет слушателей спотыкаться, ибо когда слушатель еще стремится вперед к тому пределу, который он себе вообразил, и отбрасывается назад вследствие прекращения речи, он как бы спотыкается, встретив препятствие. Длинные периоды, наоборот, заставляют слушателей отставать; ...эти ораторы оставляют позади себя тех, кто гуляет с ними вместе» (61, стр.39-40). На то, что длинноты в тексте не то же самое, что длинность речи, указал Л. С. Выготский, полемизируя с Белинским о речи Гамлета, обращенной к Тени отца; Белинский в этой речи находил «расточительность в рассуждениях» и «неумеренность в умствованиях». Выготский пишет: «Указание на длинноты неверно потому, что это не есть заверченный монолог, а ряд прерывающихся и иступленных вопросов все нарастающего безумия, отчаяния и ужаса — ведь Тень молчит, отсюда эта иступленная страстность, возрастание вопросов, длительность, длинность, затягивание муки — из безмолвия Тени» (32, стр.533).

Это рассуждение интересно и в другом отношении. Выготский описывает состояние Гамлета в момент *добывания им информации*...

Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции «Трех сестер» говорил: «Тут у вас тоже получается целый ряд фраз, а в сущности говоря — это одна фраза. У вас тут по крайней мере три точки, а

было бы достаточно и запятым» (103, стр.554). Ю. Юзовский в «Ленинградских письмах» касается постановки комедии «Женитьба Фигаро» в театре Госдрамы и показывает печальные последствия дробления актером текста роли на отдельные слова — в сцене пропадает юмор (166, стр.305).

П. Кропоткин отметил: «Главное отличие между образованным и необразованным человеком то, что второй ив может следить за цепью умозаключений. Он улавливает первое, быть может, и второе; но третье уже утомляет его, если он еще не видит конечного вывода, к которому вы стремитесь. Впрочем, как часто то же самое мы видим и в образованных людях» (71, стр.74). Отсюда может быть сделан вывод о том, что строй речи — в частности на сцене — зависит от того, к кому она обращена. — к стр. ?

¹⁰¹ В «Трех разговорах» философа-идеалиста Вл. Соловьева собеседники говорят о зле; заходит речь и о «культуре в смысле исторической сокровищницы ума и гения». Далее один из них, «Политик», говорит: «Есть в культуре другая сторона, практическая, или, если хотите, нравственная, и это есть именно то, что в частной жизни мы называем вежливостью, или учтивостью. Это может казаться маловажным на поверхностный взгляд, но оно имеет огромное и единственное значение именно потому, что оно одно может быть всеобщим и обязательным: нельзя ни от кого требовать ни высшей добродетели, ни высшего ума или гения, но можно и должно требовать от всех учтивости. Это есть тот *минимум* рассудительности и нравственности, благодаря которому люди могут жить по-человечески. Конечно, вежливость не есть *вся* культура, но она есть необходимое условие всякой культурности, все равно как грамотность хотя не исчерпывает умственного образования, но есть его необходимое условие» (130, стр.155). — к стр. ?

¹⁰² Универсальность этой основной черты подтверждается древностью источников, в которых она упоминается:

«...Не одобрю

Я гостелюбца, который безмерно лаской безмерно

Людам скучает: во всем наблюдать нам умеренность должно».

(Г о м е р , Одиссея. — 43, стр.287)

«И соразмеряй свою походку и понижай свой голос: ведь самый неприятный из голосов — конечно, голос ослов» (из Корана).

«...Грубость,

Несдержанность, отсутствие манер,

Презренье к людям, самомнение, гордость,

Малейшее из этих скверных качеств

Отталкивает всех от дворянина

И прочие достоинства его

Зачеркивает, прелести лишая».

(Ш е к с п и р , Генрих IV. — 164, т.4, стр.68). — к стр. ?

¹⁰³ Благовоспитанность включает в себя умение и привычку не расходовать лишних усилий, как это естественно для человека, сознающего свою силу. «Движение тем прекраснее, чем менее мы чувствуем напряжение для его исполнения» (М . Ф о к и н . — 158, стр. 400).

«Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация» (А . П . Ч е х о в . — 160, стр. 199). Об этом же писал А. Кугель, особенно подчеркивая грацию М. Г. Савиной и К. А. Варламова (см. примеч. 6). — к стр. ?

¹⁰⁴ Один из героев Р.-П. Уоррена говорит: «Нет на свете стоящего дела, из-за которого не пришлось бы поступиться достоинством. Можешь ты назвать мне хоть одно дело, которое ты хотел бы сделать и мог бы сделать, не уронив своего достоинства? Нет, не так человек устроен» (149, стр.48). — к стр. ?

¹⁰⁵ И. И. Мечников пишет о Гете: «Эккерман удивляется, что человек, которому уже 80 лет, «безустанно ищет случая увеличить свою опытность. Ни в каком направлении не останавливается он и не кончает; он все хочет идти дальше и дальше, всегда учиться, вечно учиться. Этим он остается вечно и неисчерпаемо юным» (95, стр.250).

Пульхерия Александровна Раскольникова («Преступление и наказание») «казалась гораздо моложе своих лет, что бывает почти всегда с женщинами, сохранившими ясность духа, свежесть впечатлений и честный, чистый жар сердца до старости. Скажем в скобках, что сохранить все это есть единственное средство не потерять красоты своей даже в старости» (57, т.5, стр.212). — к стр. ?

¹⁰⁶ «Почти каждый молодой человек, одаренный живой восприимчивостью, проходит свой личный период Sturm und Drang, период того, что Достоевский называл «бунтом души»... в юные годы разрешение самых сложных вопросов кажется «так возможно, так близко...» (А . Ф . К о н и . — 69, т.1, стр.49). — к стр. ?

¹⁰⁷ Французская журналистка Ж. Табуи приводит не лишённые цинизма слова Эдуарда Эррио: «Сама жизнь представляет собой коктейль, рецепт которого нам суждено менять до бесконечности: пять десятых любви, три десятых иллюзий, две десятых наплевательского отношения. Достаточно хорошее определение. С возрастом надо сильно увеличивать дозу наплевательского отношения за счёт иллюзий и любви» (139, стр.55). — к стр. ?

¹⁰⁸ «Юность — единственный правомерный мост между цивилизацией и природой, она, так сказать, предцивилизованное состояние — доподлинно романтический возраст» (Т . М а н н , Доктор Фаустус. — 89, т.5, стр.151).

«В сущности — стремления молодежи всегда бескорыстны и честны; и цели их остаются те же, только имена меняются» (148, т. 10, стр.265).

«Может быть, самая трогательная и самая глубокая черта детства — бессознательная вера в необходимость здравого смысла. Следовательно, раз в чем-то нет здравого смысла, надо искать, что исказило его или куда он затерялся. Детство верит, что мир разумен, а все неразумное — это помехи, которые можно устранить, стоит повернуть нужный рычаг. Может быть, дело в том, что в детстве мы ещё слышим шум материнской крови, пронесившейся сквозь нас и вскормившей нас. Мир руками наших матерей делал нам добро, и только добро, и разве не естественно, что доверие к его разумности у нас первично. А как же иначе?» (Ф . И с к а н д е р , Созвездие Козлотура. — 62, стр.19). — к стр. ?

¹⁰⁹ «Недостаток смелости менее всего извиняется молодыми людьми, которые в храбрости обыкновенно видят верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков» (116, стр.52). — к стр. ?

¹¹⁰ «Существует разделение обязанностей: дело воинов — стремиться к бою, дело командиров — не торопиться, служить армии не пылкостью, а пронизательностью и зрелым размышлением» (Т а - ц и т . — 142, т.2, стр.106). — к стр. ?

¹¹¹ Е. Сушкова приводит слова Лермонтова: «Не понимаю робости и безмолвия... а безнадежность предоставляю женщинам» (138, стр. 175). Лермонтов, судя по рассказу Е. Сушковой, может служить ярким примером мужественности; сопоставляя его с Лопухиным, когда тот и другой были в нее влюблены, она пишет: «Я провела ужасные две недели между двумя этими страстями. Лопухин трогал меня своею преданностью, покорностью, смирением... Лермонтов же поработил меня совершенно своей взыскательностью, своими капризами, он не *молил*, но *требовал* любви, он не преклонялся, как Лопухин, перед моей волей, но налагал на меня свои тяжелые оковы...» (138, стр.192-193). — к стр. ?

¹¹² «Любовь без надежд и требований трогает сердце женское вернее всех расчетов и обольщения» (116, стр.10). Сопоставим эти слова, написанные Пушкиным, с тем, что говорит Свидригайлов у Достоевского: «А когда сердцу девушки станет *жаль*, то, уж, разумеется, это для нее всего опаснее. Тут уж непременно захочется и «спасти», и образумить, и воскресить, и призвать к более благородным целям, и возродить к новой жизни и деятельности, — ну, известно, что можно намечтать в этом роде» (57, т.5, стр.495-496). Жалость вызывается беспомощностью, а она — нечто противоположное мужественности. Значит ли это, что женское сердце не ценит мужественности? Очевидно, нет. Трогает, вероятно, беспомощность сильного — то, что он в женщине видит силу, превосходящую все другие. Трогает это, а не беспомощность вообще, постоянная. Доказательством может служить Демон Лермонтова. По свидетельству В. Дорошевича, в исполнении Ф. Шаляпина в клятве Демона было «отчаяние». «В этом вся тайна клятвы», — добавляет Дорошевич (56, стр.47-48). Отчаяние — это бессилие сильного. Ромео, может быть, тоже близок к отчаянию. Кормилица говорит ему в келье брата Лоренцо:

«Ну, встаньте, встаньте, будьте же мужчиной!
Хоть для Джульетты, для нее, вставайте.
Зачем уж так в отчаянье впадать?»
(164, т.3, стр.82). — к стр. ?

¹¹³ Должен оставаться некоторый «резерв», как подметила В. Борначева в рассказе «День страхового агента»: «Женщина реалистичнее мужчины и менее сентиментальна. Больше мужчины дорожа близкими, она в то же время учитывает, что случиться может всякое-все равно надо будет жить» (177, стр.92). — к стр. ?

¹¹⁴ Е. Сушкова пишет: «Нехорошо, если рано втолкуют девочке, что она почти красавица; не понимая вполне, что значит быть красавицей, считаешь себя во всем лучше других и тем заготавлишь себе для будущего много разочарования и горя» (138, стр.43). Сознание своей исключительности *отдаляет*, а женственность *привлекает*; расчет во взаимоотношениях противонаправлен непосредственности. — к стр. ?

¹¹⁵ «Есть люди, умеющие ценить логическую и психологическую нить повествования, отдельные черты которого, строго связанные между собой, содействуют нарастанию настроения... Но есть и другие слушатели — нетерпеливые, жаждущие скорейшей «развязки», высказывающие о ней *догадки во всеуслышание* или задающие досадные вопросы... Среди читателей, преимущественно между женщинами, есть такие, которые, начиная чтение повести или романа, заглядывают прежде всего в последнюю главу...» (А . Ф . К о н и . — 69, т.1, стр.166). — к стр. ?

¹¹⁶ На взаимосвязь разных проявлений женственности указывал К. С. Станиславский, имея в виду Дездемону в сцене «Бассейн»: «Тут и полуигра, и кокетство, и дело, и наседание, какое умеют делать одни только женщины — как пристанут, так уж и не отстанут. Это и мило и убедительно» (134, стр.221).— к стр. ?

¹¹⁷ При этом разные черты привлекательности заменяют одна другую и выступают то та, то другая. «Надобно заметить между прочим, — писал М. Ю. Лермонтов, — что дама дурно одетая обыкновенно гораздо любезнее и снисходительнее...» (79, стр.180). — к стр. ?

¹¹⁸ В «Ромео и Джульетте» Шекспира Меркуцио говорит Бенволио: «Ты один из самых вспыльчивых малых во всей Италии. Чуть тебя заденут — ты сердишься; а чуть рассердишься — всех задеваешь... Сойдись таких двое — скоро не осталось бы ни одного, потому что они бы друга прикончили. Да ты можешь поссориться с человеком из-за того, что у него в бороде одним волосом больше или меньше, чем у тебя; ты можешь поссориться с человеком, который щелкает орехи, только из-за того, что у тебя глаза орехового цвета. Какой глаз, кроме твоего, увидит в этом повод для ссоры?» (164, т. 3, стр.66-67). — к стр. ?

¹¹⁹ «Они все на одно лицо, нахалы, которых пекут на факультете журналистики» (Р . - П . У о р е н , Вся королевская рать. — 149, стр. 494). — к стр. ?

¹²⁰ Дм. Мейснер описывает то, как он встретил на одной из шумных парижских улиц бывшего генерала деникинской армии: «Он шел тем старческим, но твердым и уверенным шагом, каким ходят старики-военные всех стран и народов» (94, стр.140).

Профессиональные навыки военных наиболее ярко выступают в непривычной для них обстановке. Ярким примером может служить Наполеон: «Решительный перед жерлами пушек, Бонапарт всегда терялся, когда ему приходилось привлекать людей на свою сторону словами: много лет привыкший командовать, он разучился уговаривать» (158, стр.230). На профессиональные черты военного в роли Яго указывает К. С Станиславский. О монологе во второй сцене второго акта он пишет: «Весь этот монолог — его рапорт» (134, стр.195). — к стр. ?

Глава VII

О ПРАКТИЧЕСКОМ ПРИМЕНЕНИИ «ИЗМЕРЕНИЙ»

Мудрость во всех житейских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы знать, что нужно делать, а в том, — чтобы знать, что делать прежде, а что после.

Л. Толстой

1. В дополнение, а не взамен

Н. Горчаков приводит слова К. С. Станиславского, сказанные на репетиции «Горя от ума» (1931-1932): «Всей моей системе грош цена, если она не служит практике репетиций, воплощению текста пьесы, работе актера над собой и над ролью. Умом ее можно понимать и принимать, но научить себя ею пользоваться — вот в чем вся трудность и в то же время вся ее ценность» (47, стр.176). Эти слова Станиславского не означают, очевидно, вульгарного практицизма.

Между теорией, даже самой верной, и практикой неизбежна некоторая дистанция. Прохождение ее зависит от умения пользоваться теорией.

Предложенное мною не содержит в существе своем *ничего нового*. Я предлагаю только *обратить внимание* на повсеместно распространенное и общеизвестное и условно *разъединить* обнаруженное для последовательного использования.

Новизна сводится к раздельному рассмотрению с определенных точек зрения, которые сами по себе также отнюдь не новы. Я предлагаю на каждой из них *задержаться* и на время отрешиться, отвлечься от других точек зрения. Ново только это — специальный и неизбежно *узкий* (сосредоточенный) взгляд на течение взаимодействия между людьми в жизни и на сцене. (Примитивные аналогии: модница внимательна к одежде, врач занят здоровьем: зубной — сосредоточен на зубах пациента, ларинголог — на горле, окулист — на глазах, каждый отвлекается на какое-то время от всего остального.)

Для такого профессионально узкого взгляда, я полагаю, есть основания. Во-первых, узость взгляда на отдельных этапах профессиональной работы отнюдь не исключает самого широкого взгляда в итоге и в целом; во-вторых, сосредоточенность противостоит беглости и предохраняет от поверхностности, и, в-третьих, обзор, при котором взгляд останавливается в последовательном порядке на существенном, как раз и есть широкий взгляд.

Кругозор каждого человека неизбежно ограничен, хотя сам он этого может не замечать. Поэтому в режиссерском искусстве важно не просто существование точки зрения на жизнь, изображенную в пьесе, а то, чтобы она открывала действительно важное и чтобы помимо точки зрения, обычно присущей данному режиссеру, он умел пользоваться и другими, в той мере и тогда, когда этого требует дело.

Я предлагаю «точки зрения» на взаимодействия людей не в отрицание и не взамен каких-либо иных, самых широких, свободных, индивидуальных и субъективных, а только и исключительно *в дополнение* к ним. Они призваны помочь расширению взгляда и обогатить его, а не вытеснить и не подменить его чем-то новым, унифицированно однообразным.

Одному режиссеру свойственно устремлять свое внимание преимущественно на внутреннюю, духовную жизнь персонажей — он видит переживания героев будущего спектакля как таковые. Другому столь же свойственно видеть в

пьесе определенные пространственные положения действующих лиц, мизансцены. Таким был, вероятно, В. Э. Мейерхольд; А. Гладков записал его слова: «Я убежден, что актер, ставший в верный физический ракурс, верно произнесет текст. Но ведь выбор верного ракурса — это тоже акт сознания, акт творческой мысли. Ракурсы могут быть неверные, приблизительные, близкие, почти верные, случайные, точные и так далее. Диапазон отбора громаден. Но как писатель ищет точное слово, так и я ищу точнейший ракурс» (40, стр.232). Внимание некоторых режиссеров сосредоточено прежде всего на жанре пьесы, других на быте, на исторической достоверности событий и характеров. А иногда на публицистической актуальности текста или на возможности превратить далекое прошлое в злободневное.

Я думаю что каждый из этих подходов может быть правомерен. Охарактеризованные в предыдущих главах «измерения» конкретизируют и переживания, и идею, и тему, и жанр, и быт; они связаны и с положением тела в пространстве — с ракурсом. Их смысл в том, что они — не общие рассуждения, не мечтания, не мысли сами по себе и не интонации, позы и жесты как таковые. Их назначение — *связывать* самое отвлеченное с самым вещественным, чувственно осязаемым. Причем каждое «измерение» берет и то и другое со своей определенной, условно и временно изолированной точки зрения. Режиссерская и педагогическая практика убедила меня, что, применяя их, можно вести актера в нужном режиссеру направлении и в то же время не навязывать ему ничего чуждого его индивидуальности. Они предоставляют актеру свободу в границах, практически достаточно широких, и не допускают *произвола*.

Но, применяя «измерения», нельзя ни на минуту забывать, что все они — лишь средства для построения живого взаимодействия образов надлежащего содержания и характера. Если в воображении режиссера ясна цель — «натура», которую он хочет воспроизвести, то «измерения» к его услугам. Если же «натуру» он не видит, то «измерения» теряют всякий смысл, как и вообще любые приемы психотехники. Они могут быть полезны, пока и поскольку режиссер озабочен тем, чтобы на сцене происходило *подлинное взаимодействие* действующих лиц пьесы, и именно оно было таким, а не другим. Впрочем, «измерения» могут помочь и в «натуре» увидеть то, что при поверхностном взгляде ускользает.

2. Река взаимодействий и берега предлагаемых обстоятельств

Лицом к лицу
Лица не увидеть.
Большое видится на расстоянии.
С. Есенин

Наша наука говорит: отодвинь явление — и я с ним
справлюсь и освою его. «Далековатость» (выражение
Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны.
О. Мандельштам

Маркс писал: «...Отдельная личность сливается с жизнью целого, а целое находит свое отражение в сознании каждой отдельной личности» (90.1.103). Этот обобщающий закон постоянно дает о себе знать. Он распространяется и на общественные отношения и на поведение каждого человека в отдельности. «Целое» — это обстоятельства, окружающие личность. «Если мы рассматриваем человека одного, без отношения его ко всему окружающему, то каждое действие его представляется нам свободным. Но если мы видим хоть какое-нибудь отношение его к тому, что окружает его, если мы видим связь его с чем бы то ни бы-

ло,— с человеком, который говорит с ним, с книгой, которую он читает, с трудом, которым он занят, даже с воздухом, который его окружает, со светом даже, который падает на окружающие его предметы,— мы видим, что каждое из этих условий имеет на него влияние и руководит хоть одною стороной его деятельности. И на столько, на сколько мы видим этих влияний,— на столько уменьшается наше представление о его свободе и увеличивается представление о необходимости, которой он подлежит» (147, т.7, стр. 368). Эти мысли Л. Н. Толстого имеют прямое отношение к театральному искусству, поскольку оно воспроизводит жизнь людей.

«В каждом художественном произведении *одно выражено через другое*», — утверждает М. В. Алпатов (6, стр. 7). Взаимодействия актеров являются искусством в той мере, в какой через них выражены сложные, значительные и интересные для зрителей обстоятельства жизни героев, а таким путем и их характеры.

Любой правдивый спектакль (в отличие от ритуала условного представления) в той его части, которая состоит из поведения актеров, есть единый непрерывный поток взаимодействий. Он течет в той мере, в какой подлинны действия актеров, и течет столь стремительно, сколь увлечены актеры целями своих действий.

Если взаимодействия в спектакле — река, то предлагаемые обстоятельства — берега. Береговая линия может быть сложна и причудливо запутана, она состоит из множества мельчайших изгибов на каждом отдельно взятом участке. Но она имеет и определенное общее направление. На равнинах река извивается и ее течение едва заметно, в горных ущельях оно стремительно и очевидно. Так и предлагаемые обстоятельства. Какие-то из них дают генеральное направление развитию взаимодействий, какие-то дают крутые повороты, какие-то определяют направление на относительно коротких дистанциях, какие-то вызывают мгновенные оттенки в приспособлениях борющихся.

Внимание к предлагаемым обстоятельствам при подготовке спектакля и их учет могут быть разными. Можно у самой воды изучать камни, прибрежные камыши и песчаные отмели, а можно смотреть с самолета, с высоты в тысячу метров. Можно видеть в предлагаемых обстоятельствах причину мгновенного приспособления, а можно — причину важнейших событий пьесы. Горизонт постепенно расширяется, когда вы поднимаетесь и удаляетесь, и сужается, когда опускаетесь и приближаетесь. Отходя, вы жертвуете подробностями во имя общего обзора; приближаясь, вы отказываетесь от широкой панорамы ради конкретных подробностей. Берега все те же, а вид их меняется в зависимости от расстояния, с какого вы их рассматриваете.

Характеристика предлагаемых обстоятельств с самого большого расстояния — это социально-политические, исторические и этнографические очерки. На ближайшем расстоянии — то, что должно существовать в воображении актера конкретно в данный момент. От того, как установлены те и другие предлагаемые обстоятельства и насколько поверят в их реальность артисты, зависит течение событий спектакля. Одни дают ему общее направление (сквозное действие), другие конкретизируют поведение персонажа в частных (малых, простых) действиях артиста. Такова же, в сущности, и диалектика любого явления искусства: в малом — большое, в частном — общее.

Режиссерский план «Отелло» К. С. Станиславского (1929 — 1930) начинается с обстоятельных рассказов о прошлом Родриго и Яго (134, стр.10-18). В примечании к сцене «В сенате» (134, стр.117) К. С. Станиславский предлагает «несколько мечтаний... в помощь исполнителям ролей Дожа и Брабанцио». И там и тут речь идет о предлагаемых обстоятельствах, которые, как пишет Константин

Сергеевич, «занимают первостепенное положение». Он называет «мечтаниями» очерки, им сочиненные, — то, чего нет в тексте пьесы, но что *увидел* режиссер при взгляде с большой высоты на события, в ней изображенные, и что касается истории, политики, философии и психологии. Практические указания К. С. Станиславского актерам конкретизируют эти «мечтания» в последовательном ряде (линии, партитуре) взаимодействий; эти указания предельно просты и определены. Константин Сергеевич пишет: «Такая партитура, или линия, по которой вам следует идти, должна быть проста. Этого мало — она должна удивлять вас своей простотой» (134, стр.266). Если продолжить нашу аналогию с рекой и берегами, то можно сказать, что режиссер поднялся ввысь, а потом, приближаясь от общественно-философского понимания трагедии к каждой сцене и к каждому простейшему действию, устанавливает береговую линию чуть ли не на ощупь...

Вл. И. Немирович-Данченко, репетируя пьесу «Три сестры» (1939 — 1940), много внимания уделял общей атмосфере времени и среды, психологии героев, их прошлому и т. д. Но и он подходил вплотную к самой конкретной ситуации и предъявляя поэтому высокую требовательность к мельчайшим оттенкам поведения. Примеров тому в опубликованных стенограммах множество (см. 103).

Иногда предлагаемые обстоятельства активизируют человека, подгоняют и похлестывают его; иногда сдерживают; иногда ставят в тупик, вынуждают искать новые пути к цели, отказываться от нее, менять направление и т. д. Берега могут быть таковы, что течение реки едва заметно...

В «Трех сестрах» борьба глубоко скрыта. Береговая линия здесь причудлива и противоречива. Но если она образует замкнутый круг — течение останавливается. Река превращается в пруд, в озеро, в болото. Вместо взаимодействий — самокопание, самоуглубление, «переживания», тот дурной «чеховский стиль», с которым Вл. И. Немирович-Данченко упорно боролся. Настойчиво возражая против прямолинейной активности героев, он строил сложную, но четкую конфигурацию берегов — предлагаемых обстоятельств — и тем самым добивался от актеров нужного качества взаимодействий. Это делается все более ясно по мере приближения репетиций к спектаклю. Отсюда его протесты против игнорирования состояний, против «элегий».

Художественное качество взаимодействий на сцене начинается с отбора предлагаемых обстоятельств режиссером — с построения берегов — и завершается верой актеров в эти обстоятельства как в реальность; тогда меж твердых берегов бьется живой поток действий, устремленных к единой сверхзадаче. Строить поток взаимодействий при помощи предлагаемых обстоятельств — это значит так отбирать их, чтобы взаимодействия актеров не стихийно возникали, а преднамеренно выражали значительное содержание.

Прибегая к предлагаемым обстоятельствам, можно ограничиваться и *только* ближайшими (уткнувшись в них) и *только* самыми отдаленными (взглядом, так сказать, из стратосферы), минуя *среднюю* дистанцию. То и другое встречается постоянно... Но, взятые только в упор, они не ведут к художественному качеству взаимодействий. Взятые только с высот стратосферы, они лишены конкретности; актерам не удастся поверить в их реальность, и они остаются благими намерениями. А по видимости верный принцип там и тут как будто бы соблюден: режиссер указал на предлагаемые обстоятельства. Но не на те, которые одновременно и достаточно значительны, чтобы дать направление развитию взаимодействий, и достаточно конкретны, чтобы актерам поверить в их подлинность.

Увидеть в упор первые попавшиеся предлагаемые обстоятельства, руководствуясь текстом пьесы фраза за фразой, может каждый грамотный актер. Взгляд с большой высоты требует эрудиции. Но рассказывать о конфигурации берегов можно по глобусу и по учебникам географии, не зная и не желая знать,

как реально выглядит то, что ясно на словах — в умоглядных построениях, в вольных мечтах.

«Складным футом легко мерить с большой точностью холст, но очень неудобно прикидывать на него сидеральные [звездные] пространства», — заметил А. И. Герцен (36, т. 2, стр.364). А в искусстве именно «звездные пространства» воплощаются с точностью «секунды во времени и вершка в пространстве», по выражению А. Д. Дикого...

«Помните, — говорил Мейерхольд, — что искусство- это всегда одним крылом в небе, другим крылом — по земле» (цит. по 167, стр.120). Научиться искусству (быть «крылом в небе»), как известно, нельзя. Только подметать землю — не искусство. Но можно научиться *подниматься* выше ближайших предлагаемых обстоятельств, а кто и насколько поднимается — это всегда удел дарования, а не только трудолюбия. Отойти от ближайших — это значит найти точку зрения, с которой видно существенное, относящееся к более или менее длительному этапу течения взаимодействий, а не к отдельно взятому моменту и не ко всему процессу в целом. На ближайшем расстоянии каждый метр береговой линии своеобразен, на географической карте все реки одинаковы. На средней дистанции видно и повторяющееся и различное. Таково назначение предлагаемых мною «измерений». Приближаться вплотную вынуждает стремление к реальности, к достоверности; отходить, удаляться — стремление к охвату целого, к обобщению.

М. А. Чехов, по свидетельству М. О. Кнебель, предлагал специальные учебные упражнения на «чувство целого». Такие, например, задания: «Посмотреть на цветок и воспринять его как совершенное, прекрасное целое. Потом рассмотреть подробно структуру цветка — форму его лепестков, сердцевину, цвет, запах и т. д. Разобрав каждую деталь, опять взглянуть на цветок как на гармоничное целое. Потом Чехов предлагал нам представить себе не одну розу или ромашку, а букет из роз или ромашек. Не одну березу, а березовую рощу, сосновый бор или смешанный лес» (68, стр. 76).

Для репетиционной практики К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в указаниях на предлагаемые обстоятельства характерны и приближения вплотную, в упор, и удаления, отходы — в частности и на среднюю дистанцию. Указывая то на ближайшие предлагаемые обстоятельства, то на самые отдаленные, приходится членить поток взаимодействий то более, то менее подробно на этапы, эпизоды, звенья, куски; чем сильнее актер, тем меньше приходится заниматься мелочами, а дробность членения зависит от расстояния¹²¹.

Каждое «измерение» предполагает *среднюю дистанцию*, каждое указывает на определенные предлагаемые обстоятельства и может служить основанием для деления. Можно видеть смену одного этапа, эпизода, куска другим в переходе инициативы от одного к другому; можно — в переходе от дела к позиции и от позиции к делу, в переходе от одного позиционного наступления к другому, в смене представлений о соотношении сил и интересов.

Каждое «измерение» даст свои куски. Если попытаться применить сразу все «измерения», то получится такое мелкое дробление, что целое может легко потеряться в обилии равнозначных деталей. Поэтому одновременное применение всех «измерений» противоречит их главному назначению — отдаляться от ближайших предлагаемых обстоятельств ко все более широкому охвату важнейших.

Но охват с максимального расстояния практически труден. Поверить в реальность даже и одного предлагаемого обстоятельства из числа тех, которые определяют все поведение в роли целиком, удастся только в исключительных случаях актерам исключительно одаренным. А «как правило, преодоление «трудностей» осуществляется методом *разделения труда*, то есть облегчением задачи... если так называемой интуиции не хватает, надо перейти к анализу, це-

лое усваивается по частям. При некоторой сообразительности все «трудное», сложное, незнакомое, непреодолимое можно свести к чему-то гораздо более легкому, простому, знакомому, преодолимому. Это основной метод. Но, повторяю, не *единственный*... Напомню мой совет: рыть туннель с двух концов, никогда не терять из виду «начала и конца» (101, стр.150). Эти слова Г. Нейгауза вполне применимы к работе режиссера с актерами¹²².

Назначение «измерений» — как раз в «разделении труда». Они — способ анализа и классификации предлагаемых обстоятельств для вычленения наиболее значительных на каждом данном этапе борьбы на данной стадии репетиционной работы.

Практически приходится при помощи соответствующих «измерений» вырабатывать и изучать те качества взаимодействий, которые в первую очередь необходимы, но *отсутствуют* в поведении актеров, и те, которые в их поведении присутствуют, но не *должны* присутствовать. Одни нужно *создавать*, другие — *убирать*. В этом, в сущности, главный смысл предлагаемых мною «измерений».

Позитивная программа режиссера логически требует ответа на вопрос: что наиболее важно в данном взаимодействии людей? Ответ может касаться того, что устанавливается каким-то одним из основных «измерений». Иногда это — принадлежность инициативы, иногда — характер предмета борьбы, иногда — представления о соотношении интересов или сил.

Но позитивная программа нередко выдвигает на первый план негативную.

Так, скажем, «дружественность» может вовсе не быть существенной чертой данного наступления, но появляющаяся в связи с ее отсутствием враждебность может быть совершенно недопустимой. Так же и «соотношение сил» иногда не имеет решающего значения, но им приходится заниматься, если исполнители держатся недопустимых о нем представлений. Отбор предлагаемых обстоятельств требует «расчистки» — устранения тех, которые непроизвольно засоряют фарватер сквозного действия спектакля. «Туннель» всегда приходится рыть с двух концов...

Вс. Мейерхольд сказал: «Самое сценичное в драме — это зримый процесс принятия героем решения... Именно поэтому «Гамлет» — любимейшая пьеса всех времен и народов» (40, стр. 222). Эту же мысль в более общей форме высказывал Л. Толстой; ее мы находим и в «Драматургии» В. Волькенштейна (см. 29) и в «Психологии искусства» Л. Выготского (см. 32).

Значительные для героя решения меняют направление его деятельности и кладут конец чему-то одному, давая начало чему-то другому. Они могут относиться к любому «измерению». Это может быть переход от безучастия к инициативности, от обороны к наступлению, от позиции к делу, от дружественности к враждебности, от силы к слабости и т. п. Такое решение героя принуждает к тем или другим решениям и его партнеров. Поэтому оно поворачивает весь поток взаимодействий.

В событиях пьесы, а вслед за тем во все богатства ее содержания зрители вовлекаются, ожидая этих решений, предугадывая их, множеством ассоциативных ходов оценивая и сопоставляя то, что они видят на сцене со всей окружающей их жизнью. В решениях героев — и раскрытие характеров, и рисунок борьбы, и толкование пьесы. Значительное решение героя на одном «измерении» неизбежно сказывается потом и на всем его поведении по другим «измерениям».

Так, если человек резко, решительно перешел от обороны к наступлению, то далее он постепенно переходит, например, от дела к взаимоотношениям, от дружественности к нейтральности и к враждебности; если резко перешел от дела

к позиционному наступлению, то потом постепенно — от дружелюбности к враждебности, от одних представлений о соотношении сил к другим и т. д.

Если важное решение принято психологически обоснованно, убедительно и достаточно определено, то обычно последующие изменения в ходе взаимодействия возникают сами и произвольно — те, такие и в таком порядке, как это логически вытекает из принятого решения и из оценки его партнерами — и специально заботиться о них не приходится.

Поэтому деление процесса борьбы на куски по принципу принятия героем новых и значительных решений практически ведет к определенным качествам взаимодействия сразу по многим «измерениям». Важнейшее в каждом данном случае «измерение» играет роль исходной посылки — ее и нужно прежде всего вырабатывать, все остальные — логические выводы из нее. Если они сделаны верно, то самый крутой, резкий и неожиданный поворот в ходе борьбы будет убедительным и логически оправданным. Если же выводы эти сделаны неверно, то приходится работать над их исправлением и заниматься каким-то из «измерений», которое делается существенным потому, что налицо фальшь — нарушение логики создаваемой борьбы.

3. Отбор действий

Что может быть хуже в искусстве, особенно в театральном,
чем лишнее.

М. Фокин

Любую сценическую задачу можно выполнять по-разному. В частности, можно — как легче, как удобнее данному актеру, а не так, как того требует ход борьбы. Такое заострение обнаруживается в малых действиях, ничего нового не выражающих и, следовательно, лишних, не нужных.

«Измерения» можно применить для отсева таких действий, уподобив каждое «фильтру», пропускающему (по мере надобности более или менее строго) в одну сторону одни действия, средства ведения борьбы, в другую — противоположные по характеру. Один «фильтр» в одну сторону не пропускает того, что невозможно в действиях настойчивого, наступающего человека; в другую — невозможные для обороняющегося, безынициативного. Другой «фильтр» не пропускает в одну сторону невозможное в деловом, в другую — в позиционном наступлении. И так далее.

Такое использование «измерений» начинается с постановки вопросов. Если на репетиции «не получается» сцена, эпизод, кусок, то — почему? Чего конкретно недостает в поведении актеров? Чтобы уверенно устранить погрешность, нужно знать ее конкретную причину. Поставьте о неудавшейся сцене серию вопросов по числу «основных измерений» — это вопросы о *выводах* из предлагаемых обстоятельств.

Верно ли распределена инициатива: наступает ли тот, кому следует наступать, верно ли обстоит дело с инициативой у его партнеров? Тем ли, чем следует, заняты наступающий и его партнеры: делом или установлением взаимоотношений, а если (как, может быть, и следует) последним, то тех ли именно изменений во взаимоотношениях они добиваются, каких следует? Из верных ли представлений о «соотношении интересов» исходят борющиеся и прежде всего наступающий? Верных ли они держатся представлений о «соотношении сил»? Происходит ли действительно обмен информацией, а если да, то так ли он происходит, как следует?

Ответ на каждый из этих вопросов лежит в предлагаемых обстоятельствах, взятых с некоторой средней дистанции. Серия вопросов — это их обзор в сопоставлении с тем, что налицо. Сцена «не получается» потому, что какие-то существенные обстоятельства *практически* не учтены; чтобы «учесть» их, часто достаточно *убрать лишнее* — то, что противоречит им, что несовместимо с ними. Уберите лишнее, пропустив поведение каждого через надлежащий «фильтр», и вы приблизитесь к искомому — лишнего будет меньше. Оно еще осталось? Значит, не учтены еще какие-то обстоятельства. Достигнута, например, «сила», но недостает «дружественности»; или — достигнута «инициативность», но она направлена на «позицию», а должна быть направлена на «дело», и т. и.????? Возьмите надлежащий «фильтр» и отобранное при первом «фильтровании» пропустите еще через новый — лишнего будет еще меньше...

Приведенная аналогия груба, но она представляется мне наглядной. Актер, не лишенный способностей, часто не делает того, что нужно, только потому, что делает то, что *не нужно* делать. Делая не нужное, он лишает себя возможности совершать действия, диктуемые наиболее важными чертами характера образа и окружающей среды. (Мы уже касались этого, говоря о силе действующего лица и старательности актера). Уберите лишнее, и вы расчистите путь верному — заговорят воображение, интуиция, дарование. Они и поведут актера в жестких рамках предлагаемых обстоятельств, которые никогда не стесняют его, если установлены верно в главных, решающих, обычно противоречивых чертах. Недаром и К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, указывая задачу, так часто добавляли: и, пожалуйста, ничего, кроме этого, ничего сверх необходимого! А лишним может быть и покой, и беспокойство, и движение, и неподвижность, и наклон корпуса, и чуть заметное движение руки или головы — все, не продиктованное предлагаемыми обстоятельствами: тем, *что я делаю и с кем имею дело*. «Измерения» как раз и призваны дать ответ на эти обстоятельства¹²³.

Их назначение — вносить *определенность* в требования режиссера, если у него есть ясное толкование сцены. Конкретность требований, указаний и пожеланий заключена в принадлежности их к тому или другому определенному или к сочетанию определенных «измерений». Причем в указании на то, что *нужно*, уже содержится и указание на то, что *недопустимо*, и наоборот. Но применительно к каждому «измерению» возникают свои трудности, и они особенно ощутимы, когда необходимо сочетать требования, диктуемые разными «измерениями». Причем одни сочетания даются обычно легче, другие — труднее.

Как уже не раз говорилось, для того чтобы на сцене определенно происходила борьба (какая бы то ни было), необходимо, чтобы кто-то *наступал*. Сколько-нибудь способному актеру, если ему ясна задача и она мотивирована предлагаемыми обстоятельствами, наступать нетрудно, пока ему предъявлено *одно* это требование. Но в большинстве случаев обороняться все же легче. Напомню: для наступления нужно поверить в более значительное обстоятельство и знать, что, для чего и почему нужно получить от партнера, а для обороны достаточно любой занятости тем, что не касается партнера, и поверить в то, что он мешает.

Наступления позиционные обычно легче, чем деловые. Причина та же. Деловые требуют конкретности предмета борьбы и предлагаемых обстоятельств; позиционные возможны при обобщенных представлениях о том и другом; в партнере достаточно найти что-то либо привлекательное (для «сближения»), либо отталкивающее (для «удаления»). В деловой борьбе наступать «за настоящее» легче, чем «за будущее» — последнее требует учета обстоятельств более отдаленных.

По той же причине «удалять» партнера легче, чем наступать «за сближение». Для «удаления» может быть довольно обстоятельств настоящего момента,

для «сближения» нужна перспектива будущего. Поэтому «удалять» легче, «ставя на место», чем «возвеличивая себя»; последнее рассчитано на будущее. В позиционных наступлениях ярче обнаруживается эмоциональность, в деловых — разумность. Поэтому актеры ленивые оборону предпочитают наступлению, а актеры, рассчитывающие на свою эмоциональность, — позиционную борьбу деловой...

На репетиции овладеть наступлением актеру бывает обычно тем труднее, чем в большее число отдаленных предлагаемых обстоятельств ему нужно поверить, чтобы это наступление вести. Наступать как угодно — лишь бы наступать! — самое легкое. Наступать с учетом многих, разных и отдаленных обстоятельств — самое трудное. Тут хочется прибегнуть к сравнению: наступать — это двигаться, идти; предлагаемые обстоятельства — груз, который при этом нужно нести. Чем больше поклажа, тем труднее везти повозку. Но бывает, что режиссер, сваливая в одну кучу предлагаемые обстоятельства разной значительности, все нагружает и нагружает ее, полагая, что она стоит на месте потому, что мало загружена; а бывает, что он вообще не озабочен тем, что на ней лежит, — лишь бы мчалась куда-нибудь...

Если продолжить эту аналогию, то самым «тяжелым грузом» на инициативности бывает обычно «дружественность» в сочетании с «силой». Значительно легче «дружественность» в соединении со «слабостью» и «сила» в соединении с «враждебностью». Это обнаруживается в том, что, когда вы добиваетесь от актера «силы», он либо теряет в наступлении настойчивость, либо делается «враждебным» партнеру, а когда вы достигнете «дружественности», он теряет «силу». (Именно сочетания «инициативности» с «дружественностью» и «силой» наиболее настойчиво и с трудом добивался Вл. И. Немирович-Данченко от актеров МХАТ на репетициях «Трех сестер».)

Трудность этого сочетания заключается в том, что предлагаемые обстоятельства, из которых вытекают такие представления о партнере и о себе, вступают в противоречие с теми, которые требуют инициативности. (Напомню: «сила» — это независимость от партнера, «дружественность» — общность интересов с ним; инициативность же требует надобности в *партнере* и *разности* целей.) Поэтому для совмещения всех этих качеств поведения в борьбе нужна точная мера значительности тех предлагаемых обстоятельств, которые требуют того, другого, третьего. Мэру эту обычно найти труднее, чем поверить в каждое обстоятельство в отдельности, и это сказывается в том, что, пока она не найдена, актер на репетиции вынужден «пристреливаться» с недолетами и перелетами, овладевая то «дружественностью», то «силой», то «инициативностью» в отдельности.

В такой «пристрелке» особенно важна последовательность. Пределе всего должно происходить «наступление»; нужна, следовательно, *надлежащая мобилизованность*. Когда «повозка едет», на нее можно подбрасывать все новую и новую «поклажу», тщательно следя за тем, чтобы она не останавливалась, и для этого прежде всего убирая с нее все лишнее. При этом «убрать» бывает уже достаточно, чтобы «нагрузить»; если нет представлений о собственной слабости, то неизбежно возникают представления о равенстве или о превосходстве в силах, если нет «враждебности», то неизбежен хотя бы «нейтралитет», в котором — зародыш «дружественности». Причем в мобилизованности к наступлению уже видны и сила, и слабость, и дружественность, и враждебность — видно как нужное, так и лишнее.

Такая работа по усложнению течения борьбы постепенным усложнением предлагаемых обстоятельств — путем включения все новых и новых — подобно проходке туннеля одновременно с двух концов. От общего к частному и от част-

ного к общему; от самых далеких предлагаемых обстоятельств к самым близким, и наоборот; на средней дистанции наиболее важные из отдаленных выступают вполне конкретно (зримо, слышимо).

Но с какого-то одного конца эта диалектика практически должна начаться. На репетиции — это инициативность. Ее не добьешься, убирая лишнее. Если актеру не удастся наступать и приходится прибегать к облегчению задачи, то остается один путь: разложение сложного наступления на все более и более простые — добиваться не сразу стремления к отдаленной цели, а сначала хотя бы на один шаг, к ближайшей, потом на следующий, и так далее, пока не возникнет инерция. Это путь упрощения и конкретизации задач при помощи вопроса: что нужно сделать прежде и что потом, чтобы *приблизиться к цели*. Но и тут принцип проходки туннеля с двух концов, в сущности, предусматривается, так как выбор самых простых ближайших целей наступательных действий определяется отдаленной целью и логически вытекает из нее.

Инициативность зарождается в мобилизованности. Но неверная мобилизованность может привести только к неверному наступлению. Поэтому, *начиная с инициативности*, нужно учитывать то, что Вл. И. Немирович-Данченко называл «синтетическим или физическим самочувствием». Это и есть мобилизованность, но не какая-нибудь, не «вообще», а — определенного характера, продиктованного представлениями о цели, о соотношении интересов и сил.

4. Примеры из репетиционной практики К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, А. Д. Дикого

Добиваясь подчинения всех частных действий сверхзадаче, К. С. Станиславский всегда и прежде всего требовал того, что мы охарактеризовали здесь как *инициативность*. Требования эти содержатся в указаниях на то, *чего именно* надлежит добиваться от партнера исполнителю каждой данной роли в данной сцене. Такими указаниями, определяющими сценическую задачу, переполнены все записи репетиций К. С. Станиславского. Но среди них встречаются иногда и указания на инициативность как таковую.

На репетиции «Растратчиков» Станиславский говорил В. О. Топоркову: «Василий Осипович, имейте в виду, что это ваша сцена, здесь у вас главная роль, а не у Тарханова». Это — указание на принадлежность инициативы. Далее Константин Сергеевич еще определеннее требует мобилизованности (147, стр.46). На репетиции «Мертвых душ», устанавливая задачи Манилова и Чичикова, он строил борьбу за инициативу. Юмор сцены, острота ситуации и трудность положения Чичикова в том, что Манилов не уступает ему инициативу. «Чичиков еле сдерживает свое бешенство, но принужден быть обходительным и деликатным и изобрести какой-то ловкий маневр, чтобы наконец взять инициативу беседы в свои руки... Сколько надо усилий, находчивости со стороны Чичикова, чтобы привести его (Манилова.- П. Е.) в сознание и уверить, что именно сделка насчет мертвых душ укрепит окончательно узы их необыкновенной дружбы» (147, стр.88). Овладев инициативой, Чичиков переходит в наступление «за сближение».

На репетиции мелодрамы «Сестры Жерар» Станиславский раскрывал логику поведения скучающих артистократов в их инициативности. Он сказал: «Их задача — не веселиться, а *скучать, скучать*. На языке сценического действия это значит, что человек за все берется и ни одного действия не доводит до конца. Что бы ни начал делать, сейчас же бросает и переходит к другому делу» (47, стр.

62). Это, в сущности, означает, что инициатива возникает и тут же гаснет, вновь возникает и вновь гаснет,

Начало действия «Горе от ума». Константин Сергеевич советует Лизе — О. Н. Андровской: «Отбивайтесь от необходимости проснуться словами текста. Отталкивайте ими свет, время, Софью, Молчалина» (47, стр.119). К. С. Станиславский строит «оборону». Лизе мешают спать.

При встрече Фамусова со Скалозубом присутствует Чацкий; он в беседе не участвует и потому обычно отходил в сторону. К. С. Станиславский перестроил эту сцену «двоих» в сцену «троих» (см. 47, стр.194) именно для того, чтобы (по нашей терминологии), распоряжаясь инициативой, Фамусов не давал пользоваться ею Чацкому. При этом обнаружилась разность его отношений к тому и к другому: Фамусов использует инициативу для «сближения» со Скалозубом и для «удаления» Чацкого. Новое и более сложное распределение инициативы привело к яркому воплощению представлений о соотношении интересов и сил.

Н. М. Горчаков пишет о том, как вся эта сцена выиграла от перестройки.

На одной из репетиций «Битвы жизни», как пишет Н. М. Горчаков, Константин Сергеевич сказал: «Сцена в конторе у вас построена так, что хозяевами положения являются господа Снитчей и Крэгс, нотариусы, доверенные лица, распоряжающиеся недвижимым имуществом Мейкля Уордена. Естественно, в качестве хозяев положения они и «ведут», как мы говорим, всю сцену. Мейкль Уорден обязан им подчиниться, так как он разорен и нуждается в деньгах, чтобы жить с Мари за границей» (46, стр.101). Далее К. С. Станиславский обстоятельно разбирает предлагаемые обстоятельства и рекомендует изменить мизансцену: «Мейкль Уорден должен сидеть в центре сцены, на главном месте, как *хозяин положения*, а перед ним выкручиваются, изворачиваются его «собственные» нотариусы.

Теперь я попрошу актеров мысленно проследить за своим текстом и сказать мне, что у них изменится в ролях от новых задач, то есть от того, что хозяйном положения будет Мейкль Уорден. Ведь раздраженным, даже, может быть, испуганным его планом похищения Мари адвокатам надо будет во что бы то ни стало уберечь от Мейкля семейство доктора Джедлера, но вместе с тем не лишиться выгодного клиента!» (46, стр.104). Изменив мизансцену, Станиславский, в сущности, перестроил распределение инициативы и представления о «соотношении сил»; изменился весь ход борьбы согласно новому толкованию сюжета, темы и идеи всего спектакля в целом.

В «Режиссерском плане «Отелло» Станиславский неоднократно указывает, кто «ведет» сцену — кому какая сцена принадлежит: «Кордегардия» «всецело принадлежит Яго», «Бассейн» — Дездемоне, «Кабинет» — Отелло.

Значительность вопроса о том, кто «ведет» сцену, особенно ясна, если в пьесе нет одного, двух главных, ведущих героев. Таковы «Три сестры». Жизненная инициативность героев этой пьесы минимальна. Отрицая их активность на первых репетициях, Вл. И. Немирович-Данченко заботился, в сущности, как раз о *мере инициативности* — о том, чтобы повышенная инициативность Наташи выделялась пониженной инициативностью всех остальных. Но мера здесь нужна очень точная: среди людей, стоящих выше ее, Наташа лишь постепенно и осторожно овладевает инициативой. Но если никто не пользуется ею, если она «валяется без употребления», то ни взаимодействия, ни жизни на сцене быть не может. «Пьесы нет, если нет борьбы, если нет противоречивых столкновений», — говорил Немирович-Данченко (103, стр.332). Поэтому он требовал энергии даже в таких «безынициативных» ролях, как роли Тузенбаха, Вершинина, Ирины.

Строя взаимодействия, К. С. Станиславский чаще всего добивался *конкретности* целей. Но нередко он указывал и на такие предлагаемые обстоя-

тельства, которые требуют *позиционной борьбы*. Причем и в тех случаях, когда она маскирует истинную деловую цель.

Уже упоминалось о том, как на репетициях «Мертвых душ» он ставил задачу Чичикову — В. О. Топоркову: «понравиться губернатору», «произвести благоприятное впечатление». Он подробно разбирает и то, что *нужно сделать*, чтобы понравиться, какие доказательства успеха нужно получить (приглашение на вечеринку), и то, *для чего* Чичикову нужно расположение губернатора (см. 147, стр. 78-80); он указывает на провокационный характер этого наступления «за сближение» и на «соотношение сил», обязывающее к маскировке тонкой, умелой. Поэтому Чичиков начинает с «выяснения взаимоотношений» — с «ориентации и прощупывания» партнера.

Сцену «У Плюшкина» Станиславский тоже строил как борьбу «позиционную». Чичикову нужно понравиться Плюшкину — он ведет наступление «за сближение». Плюшкин в первой части сцены «распознает Чичикова», предполагая в нем опасного врага («враждебно»); во второй части «Плюшкин наконец понял, что перед ним благодетель. Как его отблагодарить, задобрить, чтоб и на будущее время он не оставил своими милостями? Вот тут Плюшкин устраивает «банкет»: велит поставить самовар, принести сухарь от кулича, который три года тому назад привезла ему родственница. Здесь он богатейший помещик, хлебосол, задающий невиданный пир. Играйте здесь Плюшкина щедрого, расточительного, забудьте совсем о его скупости, ставьте себе одну задачу — как бы получше угостить своего благодетеля, поразить его размахом своей щедрости и одновременно с этим скорее продвинуть дело с оформлением продажи мертвых душ» (147, стр.102). В этой сцене «позиционная борьба» вытекает из «деловых интересов» и служит достижению деловых целей, но сама она остается ярко выраженной позиционной — «за сближение».

В упомянутой выше сцене из «Горя от ума» исполнителю роли Фамусова поставлена задача вести «позиционную» борьбу на два фронта: «ставить на место» Чацкого, не давая ему «инициативы», и добиваться «сближения» со Скалозубом. Трудность такой «позиционной» борьбы для Фамусова выразилась в том, что он начал путать адреса...

О речи Чацкого в первом действии Станиславский сказал: «Смысл этого обращения, задача действий Чацкого — сблизиться с Софьей» (47, стр.219).

В «Режиссерском плане «Отелло» о первой сцене говорится: «Пусть же исполнитель роли Родриго упирается и не на шутку рвет добрые отношения с Яго, его прежним другом. Это заставит исполнителя роли Яго придумать какие-то необыкновенные *приспособления*, приемы, подходы, в силу которых поверили бы и исполнитель Яго и исполнитель Родриго» (134, стр.18). Это — «позиционная» борьба: один «удаляет» партнера, другой добивается «сближения».

О диалоге Яго и Родриго в сцене «В сенате» он пишет: «Родриго в этой сцене хандрит и пищит, как маленький ребенок.

Задача исполнителя Яго — найти такой тон: приятельский, милый, добродушный, который, так сказать, был бы под пару Родриго. Это очень ободряющий тон, старшего товарища к младшему, веселый тон» (134, стр.109). Здесь наступление «за сближение», «дружественное» и с «представлениями о превосходстве в силе»...

О сцене Отелло и Яго в четвертом акте: «Какую физическую или элементарно-психологическую задачу подложить? *Показать, что он, Отелло, солидарен с Яго. Приблизиться к нему, слиться в общем деле. Или: не уходи, не покидай меня!*» (134, стр.351). И дальше: «Он подлизывается к Яго, старается, чтоб он понял и однажды навсегда убедился, что это дело решенное, что назад хода нет» (везде подчеркнуто Станиславским. — П. Е.) (134, стр. 353).

А вот пример из репетиций «Трех сестер». Вл. И. говорит исполнительнице роли Наташи: «Хвастайтесь, хвастайтесь. Подтекст такой: видишь, какая я очаровательная, какая добрая, какая умница! Андрей, ты ценишь, какая я милая?» (103.стр.393).

В приведенных примерах режиссеры ставят исполнителям «позиционные» задачи, предвидя возможность и опасность «делового» толкования взаимодействий, и предостерегают от примитивного «следования по тексту».

Выше речь уже шла о том, что текст роли Гордея Торцова в первом действии пьесы «Бедность не порок» как будто требует «позиционного наступления» «ставить на место» («Что распелись! Горланят точно мужичье! И ты туда же! Кажется не в таком доме живешь, не у мужиков», и т. д.), а А. Д. Дикий строил эту речь как деловое наставление предметного содержания...

В спектакле «Леди Макбет Мценского уезда» (по Лескову) сцену Сергея и Катерины, в которой возникает и строится план убийства мальчика Феди, он, наоборот, толковал (казалось бы, вопреки тексту!) как борьбу «позиционную». Зрители видели в ней не заговорщиков и единомышленников, занятых конкретным делом, а людей, устанавливающих взаимоотношения: избалованного, скукающего и обиженного, разочарованного любовника (провокационная оборона) и самоотверженную женщину, готовую на все, лишь бы как-то приблизить его к себе, проявлениями своей преданности и любви восстановить пошатнувшуюся близость...

Устанавливая исполнителя задачи, Станиславский постоянно указывает на *взаимоотношения*, причем рассматривает их обычно в развитии.

Часто он не расчленяет представления о соотношении интересов и представления о соотношении сил — ведь те и другие практически сливаются в одно целостное представление о партнере.

Но иногда Станиславский останавливается отдельно на том, что относится к *соотношению интересов*. О встрече Чичикова с губернатором в «Мертвых душах» В. О. Топорков пишет, что в режиссерском рисунке Станиславского «в сцене есть начало, развитие и завершение: губернатор, с ненавистью встретивший Чичикова, прощается с ним, как с другом» (147, стр.82). То же относится и к уже приведенной выше сцене «У Плюшкина».

В «Тартюфе», в сцене объяснения Оргона с Клеантом: «Два родственника после этой схватки расстались смертельными врагами» (147, стр.162). А началось их объяснение с представлений об общности, о совпадении интересов.

Станиславский нашел «зерно» картины в спектакле «Битва жизни» в том, что «противники внешне преувеличенно вежливы, внутренне же посылают друг другу проклятья!» (46, стр.103). Здесь он *исходит* из противонаправленности интересов и сил. В результате — «враждебность», прикрытая повышенной провокационной «дружественностью».

На репетициях «Свадьбы Фигаро» он считал необходимым, чтобы у исполнителя роли Фигаро «выросло отрицательное отношение к графу... Фигаро — не добряк, а при надобности довольно жестокая фигура. Мстить за свои личные интересы, подчеркиваю, *личные*... ему вполне свойственно» (46, стр.379). Эта «ненависть к графу» внесла в сцену, по выражению Ю. А. Завадского, «изменения огромные... очень интересные» (46, стр.381).

Репетируя «Бронепоезд 14-69», К. С. Станиславский настойчиво добивался от О. Л. Книппер-Чеховой, А. Л. Вишневого, М. И. Прудкина, А. М. Комиссарова «враждебности» (46, стр.489-490).

На репетициях «Страха» он строил сложное и противоречивое отношение профессора Бородина к представителям новой, советской интеллигенции, а для этого добивался от исполнителя роли Л. М. Леонидова, чтобы на фоне враждеб-

ности в обращении с Кимбаевым у профессора появлялись черты дружественности. «Посмейтесь, говоря о Кимбаеве, когда он ворвется к вам вечером в квартиру: вам понравилось, как он пришел в восторг от вашей библиотеки. Старайтесь сурово по интонациям говорить с Кимбаевым и не замечайте, что улыбаетесь ему в то же время. Вам импонирует его наивность, его искреннее стремление к науке. Не сердитесь, говоря: «Ну, я им, скуластым, покажу, я их распатроню...» (46, стр.535-536). «Выпроваживая очень решительно из комнаты Кимбаева, дайте ему без всяких слов книгу с полки вашей библиотеки. Конечно, не случайную, а посмотрите на заглавие ее: нужную ему. И вы увидите, как будет это «приспособление» — частное действие — встречено зрителем! Он сразу поймет, что совершается в душе Бородина: слова суровые, несправедливые даже, а действие правильное — дал все-таки книгу «киргизу» (46, стр.536-537).

На репетиции «Горя от ума» Станиславский перестроил отношение Фамусова к Софье. Он говорил А. О. Степановой — Софье: «Мой Фамусов верил вам, вашему сну (в прежнем толковании сцены. — П. Е.)... А сегодня мы прочерчиваем новое действие: не верим вам» (47, стр.127).

Я уже приводил в качестве примера «распределения инициативы» сцену Фамусова, Скалозуба и Чацкого. Она же может служить примером и выразительности представлений о «соотношении интересов». Молчаливое присутствие Чацкого — это его «враждебность» по отношению к Скалозубу. «Это очень сильное действие на сцене — молчать. И очень сильное противодействие партнерам — молчать. Может быть, в безмолвии Чацкого и скрыт у Грибоедова весь секрет этой сцены *троих*, подчеркивает на этот раз К. С.

Предсказание К. С. сбылось. Сцена «троих» оказалась несравнимо насыщенной действиями-отношениями, чем обычно игравшийся «дуэт» Фамусова — Скалозуба» (47, стр. 189).

В «Отелло» К. С. Станиславский построил четкую линию перехода Отелло от одних представлений о Дездемоне к противоположным в сцене «Кабинет» (см. 134, стр.236-237). Поведение Отелло в сцене с Яго построено на основе его представлений о дружественности, единстве интересов (134, стр.51). О сцене Яго и Родриго «В сенате» он пишет: «Финал — самая тесная дружба якобы влюбленных друг в друга товарищей» (134, стр.113).

В «Трех сестрах» Вл. И. Немирович-Данченко указывает на те стороны взаимоотношений, которые также определяются «соотношением интересов». Он говорит К. И. Еланской: «Меня смущает, почему Ольга на нее (Наташу. — П. Е.) так долго смотрит. Если бы это было во втором действии, я бы понял. Там драма в том, что сошлись люди совершенно разные, они друг друга еще не понимают, но хотят друг друга понять. А в третьем действии, через три года, автор говорит: нет, теперь уже все ясно. Для Ольги она уже невыносима» (103, стр.260). На другой репетиции Владимир Иванович обращается к Н. П. Хмелеву — Тузенбаху: «И еще: берегитесь случайных задач. «Такой вздор вы говорите» — и вы улыбкой смягчаете неприятность. Это деталь, но почему я этой улыбке не принимаю? Я думаю, вот почему: не нужно терять ни одного кусочка для проведения своей линии. А у вас в линии — враждебные отношения с Соленым» (103, стр.234).

Говоря о взаимоотношениях с партнером, К. С. Станиславский иногда обращает особое внимание на то, что я называю *соотношением сил*. Один пример уже приведен — из репетиций «Битвы жизни». Предоставив Мейклю Уордену «распоряжаться инициативой», Константин Сергеевич предложил актеру новые представления о «соотношении сил». Исполнитель роли В. А. Орлов сделал из этого соответствующие выводы: «Я теперь буду действовать совсем иначе, я не стану поддаваться никаким мрачным мыслям о том, что я разорен! Они (В. А. Орлов сделал жест в сторону адвокатов-исполнителей. — Н. Г.) все врут! Жулики!

Да не на такого напали! У меня еще есть имение! Правда, порядком разоренное, но кое-что оно стоит! Не хотят мне платить приличных денег — возьму других таких же прохвостов! Довольно я кормил их своим мотовством. Пусть теперь кормят меня! В меня влюбилась, черт возьми, такая девушка, а я буду стеснять себя в средствах, Я знаю, что они досмерти боятся, что я увезу ее из этой прокисшей от добродетели усадьбы доктора Джедлера! Вот и буду этим их пугать» (46, стр.104).

А вот другой пример. Н. М. Горчаков рассказывает, как Станиславский вышел в роли герцога на репетиции «Сестер Жерар»: «Снова начали играть первый эпизод картины — и через несколько секунд на сцене появилась великолепная фигура Станиславского. В том, как он все время ставил ноги в «третью позицию», как он нес гордо поднятую голову, опирался на высокую трость с бантом, обмахиваясь неизвестно откуда взятым веером, была такая надменность, пренебрежение ко всему окружающему, даже брезгливость, что он еще ничего не успел фактически сделать, а мы уже всецело поверили его «герцогу» (47, стр. 68).

Л. М. Леонидов на репетиции «Горя от ума» так говорил о себе, как о Скалозубе: «Обо мне не тревожьтесь. Ведь я генерал и на любом приеме, на балу или в гостях, я *от всех принимаю рапорты и ставлю резолюции*. Фамусов отрапортовал о Москве, я поставил резолюцию: «Пожар способствовал ей много к украшенью». Чацкий отрапортовал мне про судей, я — тоже резолюцию: «Мне нравится»... и так далее...» (47, стр.192).

В «Режиссерском плане «Отелло» К. С. Станиславский останавливается на представлениях о «соотношении сил» там, где они ярко и определенно отражаются на поведении или даже диктуют его. Так, о сцене «В сенате» он пишет: «В глубине души Отелло презирает всю эту знать и не чувствует себя ниже ее по своему достоинству. Вот почему он так просто и убежденно, *с сознанием своего права* говорит...» (подчеркнуто мною. — П. Е.; 134, стр.87).

О сцене «Бассейн»: «А у Дездемоны не чувствуете ли вы появление маленького апломба? В разговоре с Кассио чувствуется, что со вчерашнего дня в ее руках какая-то сила и власть над Отелло. Она уже стала губернаторшей, которая говорит от имени мужа» (134, стр.213). И дальше: «Она точно переродилась. У нее естественно явилось желание поставить себя и с достоинством нести свою новую роль. Явилась даже маленькая уверенность в себе» (134, стр.245).

Вл. И. Немирович-Данченко репетируя «Три сестры», часто и настойчиво указывает на «соотношение сил». О Наташе в первом действии: «Влюбленность в смысле физического тяготения у нее сейчас не имеет места; у нее гораздо сильнее ощущение, что это *он*, и он может осудить: «я даже немного боюсь его, потому что он выше меня по положению» (103, стр.373). О ней же в третьем действии: «В тревожной атмосфере этой ночи она ходит *хозяйкой дома*. «Она весь дом опекает» (103, стр.24.9).

О Чебутыкине в первом действии: «Потом вспомните, что вы статский советник, что вам шестьдесят, а ей двадцать; это-то и даст краску!» (103, стр.238). О нем же в третьем действии: «Эта черта важности непременно должна быть. Может быть, он этим прикрывает свою опустошенность. Хочет чувствовать себя генералом, советником, почтенным человеком — вот черта, которую хочется схватить. (*Показывает.*) Важно садится, важно встает» (103, стр. 352).

О Вершинине: «От того, как он сел, в каком физическом самочувствии — у меня отсюда вся психология идет. Вы (исполнителю роли В. Л. Ершову. — П. Е.) вот так сели: подтянуто, скромно — подходит это к Вершинину или не подходит? Нет, вот как он сядет (*показывает: свободнее, размашистее*), а скромно не сядет» (103, стр.306).

Особенно настойчиво этого рода требования Владимир Иванович предъявлял исполнителю роли Кулыгина — В. А. Орлову: «Надо увидеть себя важным, непременно важным». «На чем я это нахожу? На том, что я важный, на том, что я всегда хожу по коридору гимназии, немного подняв голову». «Непременно: идет надворный советник. Ходит человек — хозяин положения, хозяин сегодняшнего дня. Он орден носит в полном сознании своих заслуг. И в то же время весь полон энергии» (103, стр.208-209). «Я говорил: больше «генеральского» (103, стр.416). «Будем переключать самочувствие на «генеральское» или нет? Если будем, — тогда другой ритм, другой темп. Генерал, генерал, генерал — довольно полный, с брюшком» (103, стр. 428). «Он весь крупнее, с животиком. Чтобы чувствовался статский советник, генерал» (103, стр.468). «Или — или. Или — что-то он в себе перемалывает, перебарывает, или остается учителем и надворным советником... Что превалирует? ... Я бы искал, идя от учителя и надворного советника» (103, стр.481).

Приведенные примеры, мне кажется, убедительно говорят, во-первых, о том, что представления о партнере играют большую роль при построении взаимодействий на сцене, во-вторых, о том, что представления эти весьма разнообразны и сложны, хотя в них есть нечто повторяющееся, и, в-третьих, о том, что действовать в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами, формирующими эти представления, вовсе не так легко, как это может показаться с первого взгляда. Работая с самыми талантливыми и опытными мастерами МХАТ, Станиславскому и Немировичу-Данченко приходилось проявлять иногда большую настойчивость, прибегать к показам, а подчас и повторяться. Для того чтобы найти верные представления о партнере и о себе самом, актеру приходится заботиться о всем том, что Немирович-Данченко называл «физическим или синтетическим самочувствием» и что складывается из самых малых и простейших «физических действий». К «простейшим действиям» существует в некоторых театральных кругах пренебрежение. Его выразил, в частности, В. А. Орлов в статье «Пусть придут молодые!» (см. 110, стр.28-32), заверяя, что научиться им «нелегко»...¹²⁴

Оказывается — трудно. Даже мастерам МХАТ. И об этом прямо сказал Владимир Иванович на репетиции 16 марта 1940) года: «Может быть, самое трудное в этой роли для вас, для вашей индивидуальности — это солидная походка» (103, стр.473). Речь идет, в сущности, о *мере требовательности*. Не трудно изображать инициативного, делового, доброго, злого, важного, сильного, слабого или скромного. Стандарты и штампы общедоступны. А вот действовать искренно, по-настоящему по логике другого человека весьма трудно; и главным образом в том, в чем эта логика *непроизвольна* — именно в тех «мелочах», которые возникают постепенно вместе с индивидуальным характером, которых сам человек не замечает и которые на сцене являются следствием предлагаемых обстоятельств не данного момента, а многих лет предшествовавшей жизни действующего лица, вошли в его плоть и кровь; ведь и в реальной жизни люди переживают с великим трудом.

Характер обмена информацией сказывается на всех «измерениях». Поэтому к ним можно подойти от характера обмена, а можно, наоборот, к характеру обмена подойти от инициативности, характера цели и представлений о партнере. Это видно и в том, как протекали репетиции Станиславского и Немировича-Данченко, поскольку они касались диалогов и вообще произнесения текста.

Н. М. Горчаков рассказывает, как, репетируя роль Чацкого в первом действии, «весь свой большой монолог... В. И. Качалов направил на то, чтобы узнать, к кому равнодушна Софья. Для этого Качалов, перечисляя отдельных представителей московского общества и давая характеристики каждому, делал

неуловимые по временам остановки, как бы ожидая в эти десятые доли секунды согласия или возражения Софьи, бросал на нее быстрые, испытующие взгляды. Но, не получая ответа, стремился все дальше и дальше, увлекаясь постепенно своими мыслями и картиной, которую он рисовал» (47, стр.161). Здесь длинная речь подчинена цели «добывать» информацию, но ее приходится и «выдавать», причем выдавать много, хотя важнее получить.

В начале работы, которая нередко протекает в «читке ролей», К. С. Станиславский рекомендует заботиться специально об «обмене информацией»: «Я категорически протестую против этого процесса «читки». Я утверждаю, что нет ничего вреднее для актера, как приучить себя «читать» роль, вместо того чтобы учиться хотя бы «разговаривать» текстом роли, если нет еще умения «действовать» им.

Если вы даже не до конца можете выразить мысль, которая заключена в данной вам автором фразе, но знаете, что это *вопрос* к вашему партнеру, *спросите* его словами вашей реплики. Это будет все же *действие*, а не «читка». Если вы понимаете, что в вашей фразе заключен ответ, *ответьте* партнеру. Это будет опять-таки *действие*, а не «читка»...» (47, стр.272).

Практическую применимость «производных измерений», я полагаю, нет нужды иллюстрировать. О благовоспитанности и манерах в поведении артистов МХАТ специально заботиться не приходилось. Требования возраста почти всегда очевидны. Впрочем, на репетиции «Трех сестер» Вл. И. Немирович-Данченко говорил М. П. Болдуману: «Может быть, у меня есть еще одно ощущение, немного разнящееся от вашего. Мой Вершинин старше вашего. Вашему тридцать — тридцать пять лет, а моему — сорок пять. И потом, он у вас не так обременен женой, семьей, как об этом говорится в пьесе» (103, стр.444).

Н. П. Хмелеву о Тузенбахе он сказал: «Хочется все перевести на линию более мужественную, чтобы не было здесь: «вот я, бедный юноша...» или «вот меня, бедного, убьют». Надо сделать его мужественнее и серьезнее. Не бойтесь, что выйдет «герой», — нежность останется. ...У вас он вот-вот заплачет» (103, стр.484). Любопытно сопоставить последнее замечание с замечанием К. С. Станиславского: «Плач никогда не идет к мужчине...»

От исполнительницы роли Дездемоны он требовал женственности. В сцене «В сенате»: «Монолог Дездемоны должен быть очень женственным, но отнюдь не сентиментальным. В нем много любви, но и ума, логики какой-то, не бабьей, но твердой логики любящей женщины» (134, стр. 101). О сцене «Бассейн» уже упоминалось.

Примеры из репетиционной практики К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и А. Д. Дикого говорят о том, что предложенные мною «измерения борьбы» извлечены из практики. Они представляют собою попытку *систематизировать и классифицировать* некоторые приемы работы режиссера с актерами, которые уже применялись и, без сомнения, применяются современными режиссерами. Смысл и назначение такой систематизации в повышении требовательности к жизни, воплощаемой на сцене, — в поисках обоснованных путей к ее выразительности.

«Сейчас одной только психологической, бытовой правды на сцене мало, — говорил Станиславский. — Мало, если даже она согрета взволнованным чувством артиста и писателя. Современный зритель требует целеустремленности от этой правды, требует, чтобы эта правда отражала его насущные интересы, а главное — его борьбу за новую жизнь, за новые идеалы» (47, стр.165). Из того, что в этой области делали и *умели* делать мастера режиссуры, мне кажется, можно извлечь некоторые общие выводы, которые могут быть использованы в

работе всяким одаренным режиссером, если, разумеется, он не считает себя достигшим тех вершин мастерства, выше которых подняться уже невозможно.

5. «Измерения» и мизансценирование

В мизансценировании видят иногда основную функцию режиссера. И не без основания.

Основной закон мизансцены сформулирован еще А. П. Ленским: «Сцена должна держаться только трех «несменяемых условий», без которых театр не может быть театром: во-первых, чтобы зритель все видел, во-вторых, чтобы зритель все слышал и, в-третьих, чтобы зритель легко, без малейшего напряжения воспринимал все, что дает ему сцена» (77, стр.269). Выполнять этот закон можно, держась не только разных, но и противоположных принципов.

Что именно зритель должен видеть, слышать и без напряжения воспринимать? Если все в пьесе для режиссера одинаково важно — то это примитивная ремесленная «разводка». Если режиссер озабочен преимущественно выражением своих суждений *по поводу пьесы* — «самовыражением», — то мизансцены играют роль «упаковки», наряду со светом, шумами, декоративным и иным оформлением. Режиссер заботится не о пьесе, а о себе, и критически комментирует автора, подчеркивая *свою* оригинальность. Если главная забота режиссера — натуральность поведения актеров как самоцель, или умение исполнителей быть простыми, естественными, то мизансцены не нуждаются в выразительности. Все это разные принципы мизансценирования, и в каждом отражается понимание режиссером содержания его профессии.

Взаимодействие между людьми всегда происходит в материальной среде. Поэтому не только определенный характер взаимодействий выливается в определенные расположения каждого в пространстве (допуская, впрочем, их значительное разнообразие), но и определенные мизансцены могут вести к определенному характеру течения борьбы, а иногда и решающим образом сказываются на ее содержании.

Репетиции К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко тому пример. Напомню, как К. С. перестроил мизансцену в спектакле «Битва жизни», посадив в центр Мейкля Уордена, и тем самым изменил весь ход борьбы в сцене. Также и в первом действии «Горя от ума» он перестроил всю встречу Фамусова со Скалозубом, начиная с мизансцены, — посадив Фамусова между Скалозубом и Чацким.

Если режиссер знает, *что* наиболее значительно в борьбе, которая в данный момент должна происходить на сцене, то ему нужна и определенная мизансцена, а если он нашел ее, то сама она служит средством выразительной реализации этой борьбы¹²⁵. К мизансценированию, в сущности, относится все, что касается борьбы вообще. В удачно найденной мизансцене все это доведено до конкретного единства и зримого пространственного бытия. Поэтому к яркости мизансцен ведет *смелость* режиссерского толкования взаимодействия образов. Иногда яркость эта — в доведении до логических пределов того «измерения», которое в данном случае наиболее существенно в содержании сцены, эпизода.

В сцене может быть наиболее важно: распределение инициативы, сложившееся представление о партнере, превращение врагов в друзей или друзей во врагов; превращение «сильного» в «слабого» или «слабого» в «сильного»; установление взаимоотношений и переход от них к делу или переход в деле от одних взаимоотношений к другим. Яркие контрастные мизансцены начала и конца подобных сцен помогают обычно переходу от одного к противоположному и в психологии актера — в характере его поведения.

Мизансцена помогает поверить в предлагаемое обстоятельство, когда она очевидно продиктована этим именно обстоятельством или когда она вынуждает преодолевать его, бороться с ним, то есть опять-таки помнить о нем, считаться с ним. Так, скажем, актеру поможет поверить в угрожающую ему опасность, если он будет физически, в пространстве, прятаться, скрываться, искать средства защиты; но поможет и мизансцена, вынуждающая держать себя в руках, скрывать свой страх и следить за тем, чтобы не обнаружить его. Поверить в свою влюбленность поможет как мизансцена, вызванная открытым, непосредственным стремлением к близости, так и мизансцена, естественная для тщательного или демонстративного сокрытия своих чувств. Та и другая требует внимания к объекту, заставляет помнить и думать о цели, обнаруживая или скрывая ее.

В сущности, помогают осуществлению борьбы и ее выразительности те и такие мизансцены, которые направляют внимание актера, а вслед за тем и зрителей к предлагаемым обстоятельствам, в каждом случае наиболее *существенным* в развитии событий пьесы в данном режиссерском их толковании. Поскольку речь идет о взаимодействии людей, то есть о процессе, который ведет от чего-то одного к чему-то другому, эти предлагаемые обстоятельства, касаясь одновременно многого, содержат в себе главное противоречие сцены, эпизода, куска. Одна из сторон этого противоречия, а значит, одно, в данном случае важнейшее для начала, предлагаемое обстоятельство, требует надлежащего расположения в сценическом пространстве. Оно и является основой мизансцены, а противоборствующее ему обстоятельство дает ритм взаимодействию и подготавливает в одной мизансцене следующую.

Строя борьбу по продуманному плану, режиссер не столько сочиняет мизансцены, сколько *ищет* их совместно с актерами. Мизансцены возникают, когда проектируемая борьба доведена до определенности и яркости. Степень выразительности мизансцены — это многозначная, зримая содержательность происходящего взаимодействия¹²⁶.

6.«Измерения» и «решение»

Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту,
чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это
необыкновенное было, между прочим, совершенная истина.

Гоголь

«Противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они еще понятнее», — говорил Аристотель (7, стр.24). Б. Брехт писал: «Художники-реалисты изображают *противоречия* в людях и в человеческих взаимоотношениях и показывают условия, в которых эти противоречия развиваются» (18, стр.194). Если важнейшие предлагаемые обстоятельства, взятые издали, противоречивы и неожиданны, то поступки действующих лиц вызывают широкие ассоциации у зрителей — открывают им новое. Я думаю, что именно так следует понимать рекомендации В. Э. Мейерхольда: «Ищите ассоциативных ходов! Работайте ассоциативными ходами! К пониманию огромной силы образных ассоциаций в театре я еще только приблизился. Тут непочатый край возможностей» (40, стр. 230).

Этот же принцип по существу заключен и в требовании А. Д. Дикого; он формулировал его кратким вопросом: «Чем удивлять будешь?» Ответ дает то, что А. Д. Дикой называл *решением*. Найти «решение» — значит найти, *что играть* в пьесе, в сцене, в роли как самое главное — что должно удивить зрителя значительным содержанием вновь и впервые раскрытого противоречия.

Требование А. Д. Дикого близко к закономерностям драматургии, изложенным В. М. Волькенштейном (см. 29), и, можно сказать, полностью совпадает с выводами Л. С. Выготского: «Вся задача трагедии (речь идет о «Гамлете». — П. Е.), как и искусства, заключается в том, чтобы заставить нас пережить невероятное, для того чтобы какую-то необычайную операцию проделать над нашими чувствами» (32, стр.239)¹²⁷.

Режиссерское «решение» пьесы распространяется на все без исключения сцены и эпизоды спектакля, как *логические, выводы* из взятого в основу противоречия. Верное «решение» А. Д. Дикого сравнивал с верно взятым *направлением* в начале построения режиссерской композиции. Он говорил: «Ошибешься на полградуса в исходном направлении... на большом расстоянии удалишься от цели на километр...» Поэтому он требовал в «решениях» «абсолютной точности», а в разработке его — только неукоснительной логики¹²⁸. Отсюда его формула: «Искусство режиссуры есть искусство логики». Но это — логика, в которой строго последовательно реализуется парадоксальное жизненное противоречие, найденное режиссером в основном конфликте пьесы — в ее сюжете. Оно значительно потому, что вызывает множество самых разнообразных и неожиданных ассоциаций. Тогда то, что знакомо зрителю в окружающей его действительности, он видит в многозначном концентрате событий сюжета и в художественных образах действующих лиц.

«Решение» можно *показать*, его можно *осуществить* в спектакле, а рассказ о нем всегда приблизителен, груб, схематичен¹²⁹.

Выше я все же упомянул несколько «решений», найденных А. Д. Диким; говоря о практическом применении «измерений» и ссылаясь на репетиции К. С., я тем самым привел, думаю, и примеры ярких режиссерских «решений». В первую очередь к ним хочется отнести в «Мертвых душах» расточительную щедрость, широту натуры и хлебосольство Плюшкина; идеализм и душевную чистоту Оргона в «Тартюфе»; действенность безделья аристократов в «Сестрах Жерар».

А вот одно из режиссерских «решений» Б. Брехта в описании В. Г. Ключева. «В предпоследней картине «Мамаша Кураж и ее дети» совершает героический поступок единственная из оставшихся в живых детей маркитантки — Катрин. Кураж приходит к месту гибели дочери, когда все уже кончено. Безрассудное единоборство человека с войной завершается закономерно трагическим финалом: мать потеряла всех своих детей, ради которых затеяла рискованную игру с войной. Кураж достает деньги, чтобы крестьяне похоронили Катрин, поскольку сама Кураж торопится, боится отстать от войска. И вот в момент такого горя Кураж отсчитывает деньги, *внимательно выбирая монету*: как бы не передать! Казалось бы, что в такой ситуации матери уже не до денег. Да, матерям вообще, но не Кураж. До последней минуты в ней борется чувство материнства с духом торгашества, причем последний побеждает» (66а, стр. 144).

Разумеется, все подобного рода краткие характеристики «решений» не дают о них полных представлений, да их, по сути дела, нельзя и рассматривать вне связи каждой сцены с общей композицией спектакля. Каждое осуществленное «решение» — явление искусства, и потому в нем дороже всего его своеобразие. Их общая черта — противоречивость. Л. С. Выготский пишет: «От басни и до трагедии закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» (курсив Л. С. Выготского. — П. Е.; 32, стр.272).

В смелом «решении» каждая из черт, вступивших в противоречие с противонаправленной, выступает *определенно, ясно*. Установлению этих «черт», я полагаю, могут служить предложенные «измерения»; их назначение — не находде-

ние, а реализация «решений» во взаимодействиях действующих лиц. Впрочем, одно с другим тесно связано... «Уменье составляет признак таланта», — сказал И. Кант (63, стр.72).

Режиссер вправе требовать от актеров умения действовать определенным образом, если он сам умеет строить реальную, при всей ее парадоксальности, жизнь — взаимодействия, борьбу; актеры вправе требовать от режиссера построения содержательной борьбы, если они умеют действовать так, как того могут требовать самые неожиданные и противоречивые предлагаемые обстоятельства¹³⁰.

При таком, я бы сказал, идеальном положении ни режиссеру, ни актерам нет нужды заботиться о технике осуществления всего того, что устанавливается предложенными мною «измерениями». В идеале целесообразен лишь отбор (или проба) определенной черты, краски — для выражения меры, степени значительности того или иного из числа значительных предлагаемых обстоятельств. Тогда режиссер и актер заняты *содержанием*, а средства выражения повинуются им: благодаря умению признаки, скрупулезно разобранные мною, по мере надобности сами и непроизвольно откликаются на творческие намерения и искания актера и режиссера — техника осуществления не отвлекает их от пели созидания.

«Когда мы прониклись идеею, когда ум хорошо овладел своею мыслью, — говорит Вольтер, — она выходит из головы вполне вооруженною подходящими выражениями, облеченными в подходящие слова, как Минерва, вышедшая вся вооруженная из головы Юпитера». В записках братьев Гонкур приводятся знаменательные слова Теофиля Готье: «Я бросаю мои фразы на воздух, как кошек, и уверен, что они упадут на ноги... Это очень просто, если знать законы своего языка» (цит. по 69, т.1, стр.82)¹³¹.

Ту же в существе своем мысль применительно к актерскому искусству А. Д. Дикий выражал так: «Актер должен иметь право сказать: укажите мне, *что* играть, а уж сыграть я сыграю». Это было сказано более тридцати лет тому назад. Но и в наше время такие актеры если и встречаются, то как редкое исключение.

Практически режиссеру приходится тратить больше усилий не на то, чтобы *найти, что играть*, а на то, чтобы добиться от актеров *выполнения* предложенного. (Разумеется, это относится к режиссерам, которые стремятся к убедительности, правдивости актерского осуществления их замыслов.) Если же актера приходится обучать наступлению и обороне, деловой и позиционной борьбе разных типов и разновидностей, обучать реализации представлений о соотношении интересов и сил, то обучение это может быть продуктивным только при условии, что оно будет двусторонним: тренировкой воображения и освоением физических следствий его работы.

Для актера действовать по-разному — это значит действовать в разных предлагаемых обстоятельствах, поверив в них как в обстоятельства реальные. Чтобы легче было ориентироваться в их неисчислимом множестве и разнообразии, я и подверг их грубой, но, полагаю, рациональной с практической точки зрения классификации. Она рациональна в той мере, в какой опирается не на драматургию, не на режиссуру и не на актерское искусство, а *на окружающую каждого из нас жизнь*. Все силы театра творчески воспроизводят ее.

«Художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые составляют величайшее его богатство, потому, что с их помощью он научается подчинять себе и применять как богатства своего дарования, так и великие богатства природы» (*Гете*. — 37, стр.91). Здесь уместно еще раз вспомнить речь Гамлета, обращенную к актерам...

¹²¹ «Пьеса, как путь от Москвы до С.-Петербурга, делится на самые большие станции — Клин, Тверь... Люб. Это курьерский поезд. Но есть еще и почтовый, который останавливается на малых станциях — Кунцево... Чтоб исследовать местность от Москвы до Клина, от Клина до Твери, полезно остановиться на этих малых станциях и рассмотреть место. Одно из них изобилует лесами, другое — болотами, третье — полянами, четвертое — холмами и т. д. Но можно поехать и с товарно-пассажирским поездом и останавливаться на всех полустанках и разгонах и других стоянках. Останавливаясь на них, еще лучше изучим местность от Москвы до Клина и от Клина до Твери и т. д.

Но можно нанять экстренный поезд Москва — С.-Петербург, без остановок. Тут получится большая инерция-сквозное действие, большая скорость. Экстренный поезд для богачей (гениев Саль-вини).

Скорый или курьерский — для талантов (мы). Что же касается почтового или товарно-пассажирского, то они хороши для исследования (анализ, распашка)» (К. С. Станиславский. — 133, стр.140-141). — к стр. ?

¹²² Н. М. Горчаков записал слова К. С. Станиславского: «Вы видите целое. Начинаем искать его в той или иной сцене, следовательно, идем от частных. Найдя все частности, придем опять к целому и проверим через целое еще раз все частности» (47, стр.237).

Та же мысль — и в записной книжке Станиславского: «Малая правда и большая правда. Если нельзя ухватить большую, можно ухватить маленькую правду и от нескольких маленьких правд дойти до большой» (133, стр.138).

Любопытно эти рекомендации (часто вызывающие протесты) сопоставить со свидетельством Н. Смелякова: «Характерно для американских инженеров и конструкторов не раз слышанное мною выражение: «Он недостаточно умен, чтобы делать простые вещи» (129, стр. 41). — к стр. ?

¹²³ Ст. Цвейг — о Бальзаке: «Его цель — выделить чистые элементы из варева явлений, сумму из сумятицы чисел, гармонию из хаоса звуков, добыть самую сущность, квинтэссенцию жизни, втиснуть весь мир в свою реторту и вновь воссоздать его уже en raccourci [сокращенно]. Ничто не должно быть утрачено из этого) многообразия, и для того, чтобы втиснуть бесконечность в нечто конечное, недостижимое в нечто доступное человеку, существует только один способ — уплотнение. Все его силы направлены на то, чтобы уплотнить, стиснуть явления, прогнать их сквозь сито, в котором осталось бы все несущественное, а просеялись только чистые, полноценные формы...» (158, стр.56). В пределах одного человеческого характера то же отметил А. Кугель в актрисе: «Рисунок Савиной отличался гениальной меткостью и, можно сказать, стенографической краткостью. Экономия средств — этот самый драгоценный принцип искусства — доведена была у Савиной до последней степени» (74, стр.151). — к стр. ?

¹²⁴ В основе такого пренебрежения лежит обычно защита интуиции, вдохновения, высоких идеалов и порывов. Все эти бесспорные в искусстве ценности наивно противопоставляются технике и технологии. Так, в сущности, во все времена и в любом искусстве работали люди противоположных направлений: одни за вдохновение, интуицию, высокие порывы и пр., другие за знание, умение труд и мастерство. Весьма показательны, что деятели любого рода искусства, оставившие глубокий след в истории человеческой культуры, в подавляющем большинстве своем принадлежали ко вторым. И не потому, что они были *против* интуиции, вдохновения и идеалов, а потому, что, *обладая всем этим, им не довольствовались*; они искали пути совершенствования искусства, в частности в технологии, которая поэтому не была им скучна (см. примеч. 2). Назову некоторые имена. В живописи: Леонардо да Винчи, Фромантен, Делакруа, Ван-Гог... В музыке: Рамо, Чайковский, Стравинский, Нейгауз... В литературе: Гете, Толстой, Бальзак, Флобер, Блок, Маяковский... В скульптуре: Роден, Голубкина; в архитектуре — Буров; в балете — Фокин; в театре: Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Диккий, Брехт... Даже этот беглый, далеко не полный перечень имен достаточно красноречив. Томас Альва Эдисон говорил, что в его изобретениях было 98 процентов «потения» и 2 процента «вдохновения». В этих словах в самой общей форме выражен принцип всякой творческой деятельности. Для театра принцип этот яснее ясного выразил К. С. Станиславский: «Чем талантливее артист, тем он больше интересуется техникой вообще и внутренней в частности» (135, т.3, стр.312).

Пренебрежение к технике, какими бы пышными словами оно ни оправдывалось, говорит, следовательно, о самодовольстве и по сути своей враждебно Станиславскому. А восторги, даже самые искренние, по поводу его гениальности тут ничего не меняют. В наши дни пророчески звучат его слова: «Близко то время, когда изобретут трехмерный, красочный, поющий и говорящий кино. Некоторые думают, что он окончательно победит театр. Нет. Я с этим не согласен. Никогда машина не сравняется с живым существом. И хороший театр будет всегда существовать и стоять

во главе нашего актерского искусства. Заметьте, что я сказал *хороший* театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино» (135, т.6, стр. 277). Это написано К. С. Станиславским сорок лет тому назад... Отсюда возникают и задачи педагогические. Их кратко сформулировал Б. Брехт: «Кто не хочет учиться, не должен и учить» (18, стр. 199). Впрочем, почти те же слова русского врача Н. И. Пирогова отлиты в бронзе на его памятнике в Москве... — к стр. ?

¹²⁵ Самые примитивные тому примеры: если на сцене двое и один наступает, а другой обороняется, то, чтобы зрители видели и того и другого, наступающему нужно находиться *глубже* обороняющегося. Опытные актеры всегда сами это чувствуют, и наступающий, расположенный в профиль к партнеру, склонен пятиться в глубину. Если действующему лицу предстоит прямолинейное наступление, то актеру начинать его выгоднее издали, чтобы он мог, развивая наступление, лучше использовать пространство. Перед каждым таким наступлением нужно «набирать» пространство, а в самом наступлении его «экономить». Подобные «правила» имеют, конечно, лишь тот смысл, что соблюдение или нарушение их не проходит без последствий в воплощении содержания борьбы. В подобного рода правилах в некоторой степени реализуется принцип К. С. Станиславского: «Надо уметь... побеждать условности сцены. Они требуют, чтоб актер в главный момент роли принужден был стоять по возможности так, чтоб можно было видеть его лицо. Это условие надо однажды и навсегда принять» (135, т.4, стр.211). — к стр. ?

¹²⁶ Декоративное оформление спектакля — специальная и обширная область театрального искусства, выходящая за пределы нашей темы. Но в связи с мизансценированием невозможно миновать соприкосновений с ней, хотя бы в исходном принципе. Он хорошо сформулирован Дж.-Г. Лоусоном: «Среда — неотъемлемая часть сюжета; в некоторых случаях она более драматична и более правдоподобна, чем приключения главных героев. Если среда обретает собственную независимую жизнь, значит, действующих лиц не удалось по-настоящему связать с окружающими их социальными силами» (82, стр.510). «Преувеличенное внимание к внешней стороне постановки — одно из наиболее глупых проявлений старого спора о форме и содержании. Количество и тип художественного оформления определяются потребностями действия» (82, стр.287). Уяснению практического значения этого принципа, полагаю, может служить высказывание Б. Брехта о театральном художнике Каспаре Неере: «Он великий живописец. Но прежде всего он изобретательный рассказчик. Как никто другой он знает: все, что не служит интересам сюжета, вредит им» (19, стр.421). — к стр. ?

¹²⁷ В. Зубов приводит слова Аристотеля: «В поэзии предпочтительнее правдоподобная невозможность, чем неправдоподобная возможность» (61, стр.82).

С. Юткевич пишет: «Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения», — так настойчиво повторял Владимир Маяковский в статье «Как делать стихи».

«Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие классики были величайшими изобретателями», — вторит ему Сергей Прокофьев (107, стр.37). — к стр. ?

¹²⁸ Р. Кент цитирует Артура Аллена: «Главное, что необходимо человеку в жизни, — это direction — *направление*» (66, стр.37).

«Искусство, как известно, приблизительного не терпит» (Ф . Ш а л я п и н . — 161, стр.246).

«...Когда углубляешься в свое ощущение прекрасного и пытаешься понять, откуда оно возникло, что было объективной его причиной, тогда только постигаешь бесконечные *закономерности* искусства и испытываешь новую радость от того, что разум по-своему освещает то, что непосредственно переживаешь в чувстве. В оправдание этих строк хочется опять напомнить гениально-лаконичное определение Пушкина: «Вдохновение есть расположение души к живейшему восприятию впечатлений и *соображение* оных». Тот, кто *только* переживает искусство, остается навсегда лишь любителем, кто только размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом; исполнителю необходим синтез тезы и антитезы живейшего восприятия и соображения» (Г . Н е й г а у з . -101, стр.205). — к стр. ?

¹²⁹ «Самое важное в произведении искусства, — говорил Л. Толстой (по воспоминаниям А. Гольденвейзера), — чтобы оно имело нечто вроде фокуса, то есть чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им» (42, стр.68). В театральном искусстве именно «нечто вроде фокуса» и представляет собой то, что А. Д. Дикий называл «решением». — к стр. ?

¹³⁰ Г. Нейгауз пишет: «Самое простое, лаконичное и здоровое определение художественной техники я нашел у А. Блока: «Для того, чтобы создавать произведения искусства, — говорит он, — надо уметь это делать». В этом сходство между хорошим инженером, воздухоплавателем, художником, врачом, ученым: все они *умеют это делать*» (101, стр.102). К. С. Станиславский на вопрос, «когда актер вправе называть себя мастером?» — отвечал: «Искусство есть умение раскрывать жизнь человеческого духа. Кто умеет это делать — тот мастер» (см. 166, стр.180). — к стр. ?

¹³¹ Ст. Цвейг цитирует Бальзака: «Гений — это тот, кто в любое время может претворять свои мысли в действительность. Но подлинно великий гений не действует непрерывно, не то бы он слишком походил на бога» (158, стр.76). — к стр. ?

Глава VIII

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОБЩЕНИЯ

1. Рисунок (композиция, структура, партитура, схема, контуры, костяк) взаимодействий

Свобода в искусстве, как и в жизни, только тогда благо, когда она ограждена и укреплена внутренней дисциплиной.

Ф. Шаляпин

Чертеж превращается в машину, в здание; смета — в деятельность людей; набросок — в изображение; элементарная фабула — в художественное повествование. Через посредствующее звено чертежа, наброска, фабулы намерение человека превращается в реальный плод его деятельности. Это звено в замысле спектакля называют одним из слов, вынесенных в заголовок.

Когда подобное превращение связано с искусством, оно примечательно тем, что частности и подробности, возникающие у создаваемого, приобретают особое значение. Степень художественной ценности произведения зависит от того, *каковы именно* его неповторимые черты, *в чем его своеобразие*. Отсюда происходят распространенные среди деятелей искусства пристрастия к оригинальности и отвращение к терминам, к классификациям — ко всему, что касается не индивидуального, а общего. Все общее, независимо от его содержания, представляется им вульгарным; бранными производными от этого слова они обороняются от ответственного словоупотребления... Но из того, что в произведении искусства выше всего ценится своеобразие, вовсе не следует, что общее не имеет в нем никакой цены. Только благодаря общему мы *узнаем* явление, а неповторимо индивидуальное открывает *в нем* новое, неожиданное и обогащает нас, расширяя наши представления. Одно без другого в искусстве не имеет смысла. Впрочем, об этом, я полагаю, мы уже договорились во «Введении».

То, что я называю рисунком взаимодействий образов и что можно называть и по-другому, есть нечто среднее между предварительным намерением (или общим замыслом) и неповторимой реальностью вполне конкретных взаимодействий в спектакле. Его можно называть и «планом» взаимодействий; он может быть сформулирован и записан, может существовать только в воображении режиссера — ко существа дела не меняет, так же как то или иное его наименование.

В разных случаях он бывает более или менее подробно разработан, но он осуществим практически только в той мере, в какой он логичен, то есть опирается на общие для всех людей закономерности их поведения, и, следовательно, понятен, доступен актерам.

Во «Введении» шла речь о том, что течение взаимодействий не есть сумма поведений. Так как отличие между тем и другим легко и постоянно ускользает от внимания, его целесообразно еще раз подчеркнуть.

В рисунок взаимодействий входят *только* те действия каждого, которые в данном случае непосредственно связаны с его партнером, и в него *не входят* какие бы то ни было другие действия; в рисунок или в линию действий отдельного человека входят *все* его действия, в том числе и не имеющие никакого отношения к партнеру. Рисунок взаимодействий их не касается. Как таковой он предопределяет действия борющихся лишь те и в той степени, какие и в какой степени не просто возможны, а *необходимы*, для того чтобы данное взаимодействие

могло происходить, происходило и было таким, а не другим. Он определяет лишь структуру — опорные точки и поворотные углы — поведения образов. Один и тот же рисунок взаимодействий может быть осуществлен по-разному не только разными, но и теми же самыми актерами.

Он устанавливает жесткий каркас событий, воспроизводимых в спектакле, и не предрешает тех подробностей поведения образов, которые могут принадлежать только актерам, если они подлинно действуют — каждый так, как ему, и только ему, свойственно в заданных взаимозависимостях с другими.

Спектакль движется более или менее стремительно и несет большие или меньшие богатства, в зависимости от даровитости всех его создателей. Но все их вклады могут обесцениваться отсутствием направления или ложным направлением. В. П. Катаев слышал, как Станиславский сказал на репетиции «Растратчиков»: «Можете играть хорошо. Можете играть плохо... Меня это не интересует. Мне важно, чтобы вы играли *верно*» (65, стр.141-142).

Имея в виду именно направление, К. С. Станиславский писал: «Нужно строить рельсы, по которым пройдет поезд, а мы строим поезд, не думая о рельсах» (133, стр.139).

Если главное, что должен воспроизводить спектакль, — «жизнь человеческого духа», то рельсы рисунка взаимодействий представляют собою его основу. В самом же взаимодействии людей, по мере возрастания настойчивости наступающей стороны, все более ясно обнаруживается борьба. Четкость рисунка взаимодействий начинается с разграничения понятий: «конфликт», «борьба», «действие» — и уяснения связи между ними.

В одном и том же событии из жизни людей можно видеть и «конфликт», и «борьбу», и ряд «действий». Так же и в романе, повести, пьесе, сценарии, спектакле, кинофильме. И то, и другое, и третье можно видеть обобщенно, без всякого расчленения, можно видеть раздельно (преимущественно так мы и рассматривали борьбу в предыдущих главах), а можно видеть и то, как одно *переходит* в другое.

Конфликт есть *факт существования* противонаправленности интересов, взглядов, убеждений. Мы констатируем «конфликт», когда видим этот факт; но он не может оставаться неизменным и требует разрешения; поэтому конфликт первоначально назревает и затем так или иначе *развивается*. Возникает *борьба*, и конфликт обнаруживается в ней. Казалось бы, понятия «конфликт» и «борьба» слились в одно.

Но один и тот же конфликт может раскрываться в *разной* борьбе, а случаи борьбы, весьма сходные по очевидному содержанию и характеру, могут быть проявлениями самых *различных* конфликтов. Так, скажем, противонаправленность взглядов (конфликт) в науке может обнаружиться и в публичной дискуссии, и в журнальной полемике, и в борьбе за утверждение плана, и в борьбе за материальную базу, и даже в семейной ссоре. С другой стороны, в любом из этих столь различных видов борьбы могут проявляться самые разнообразные конфликты, не имеющие никакого отношения к науке.

В результате конфликт можно рассматривать как *данность* (статически), отвлекаясь от того, в какой борьбе он проявился.

Но и борьбу можно рассматривать, отвлекаясь от того, в результате какого конфликта она возникла. Так, в споре с начальником, в драке на улице, в семейной ссоре можно видеть лишь те или другие ближайшие основания, не придавая значения тому, столкновение каких именно существенных интересов лежит в основе каждого. Так чаще всего и говорят о разных столкновениях между людьми, имея в виду то ли конфликт, то ли борьбу.

С близкого расстояния борьба выглядит как последовательный ряд взаимосвязанных *действий* борющихся сторон; с самого ближайшего — в упор — борьбы вообще не видно: видно единичное действие одного человека (или даже его движение).

Конфликт реализуется в борьбе, а борьба реализуется в действиях. Видеть «борьбу» — значит видеть и вычленять некоторое промежуточное звено между «конфликтом» и «действием». Обычно содержание конфликта уясняется *постепенно*, «из контекста» процесса борьбы, так же как содержание борьбы — «из контекста» действий.

Сущность конфликта с наибольшей полнотой обнаруживается, когда видно, что борьба вначале велась из-за того-то и того-то с одним, потом из-за другого с другим; в одних условиях, потом в других; одним способом, другим и т. д., причем в каждом случае кого-то определенного с кем-то определенным, за что-то определенное и определенными способами. Сопоставляя все то, из-за чего, за что и против чего боролись данные люди, кто, как, в какой последовательности боролся, как изменялось течение борьбы, — только на основании всего этого мы приходим к обоснованному выводу о содержании конфликта.

В зависимости от многих обстоятельств борьба может в большей или меньшей степени обнаруживать конфликт, лежащий в ее основе. Иногда нескольких мгновений бывает достаточно для выяснения его сущности, а бывает, что в борьбе, длящейся месяцы и годы, лишь приблизительно угадывается скрытый в ней конфликт. К тому же умение видеть в борьбе конфликт, а в действиях — борьбу зависит от проницательности наблюдателя. Такая проницательность характерна для квалифицированных политиков, следователей, драматургов, режиссеров.

Изложенные соображения хорошо сформулированы А. Д. Диким: «Идея в искусстве воплощается прежде всего в человеке. Человек — его главный объект. И если режиссер ощущает произведение в целом, видит, как развивается его идея (а всякая идея развивается в борьбе, в схватке противоположных сил, иначе говоря, в конфликте), он не может не знать, какое место в этом конфликте занимает тот или иной персонаж, чем именно — действием или контрдействием — вовлекается он в ситуацию пьесы. Конфликт не существует в произведении отвлеченно. Конфликт всегда между кем-то. Какой бы род драматической борьбы ни присутствовал в пьесе: борьба соперников, партий, взглядов, идей — она осуществляется только людьми» (53, стр.80).

Идеи и мысли спектакля predeterminedены пьесой примерно так же, как идеи и мысли живописного полотна predeterminedены взятой художником натурой, идея и тема автора пьесы — избранной им фабулой. Каждое искусство располагает своими средствами воплощения и толкований природы — явлений самой жизни. А сами толкования эти зависят от мировоззрения, таланта и культуры художника.

Толкование пьесы начинается с представлений о том, в чем заключается ее основной конфликт и в какой именно «борьбе он должен воплотиться — как и какие вытекают из него подчиненные конфликты и как развивается каждый в рисунке взаимодействий, — в партитуре борьбы.

Границы толкования положены натурой. Не все можно выразить изображением всякой природы. Что именно и какой — зависит от того, что художник действительно сумел в ней увидеть. В этом обнаруживаются глубина, проницательность и смелость его мысли и воображения и его мастерство. Но рабское следование натуре, стремление воспроизвести все отдельно взятые черты ее как равноценные — подобно технической фотографии — есть с точки зрения художественной пренебрежение к натуре, к тому, чем она значительна и интересна, — к

ее сущности. В живописи на это настойчиво указывал художник Н. П. Крымов (см. 72).

В современном театре толкователем пьесы является режиссер; в его компетенцию и входит, следовательно, превращение конфликта драмы в рисунок взаимодействий образов спектакля.

«Талантливые авторы, — пишет Г. Товстоногов, — порой и сами не знают, как открываются их тайные клады. Но это, в сущности, не их дело. Их дело — добывать клады человеческих характеров, мыслей, чувств, событий и поступков. Наше дело — найти ключи от этих кладов и передать их артистам» (145, стр.32)¹³².

Но как бы ни был режиссер мудр и проницателен, когда он находит в пьесе интересные сегодняшним зрителям конфликты и переводит их в своем воображении в рисунок борьбы действующих лиц, он обнаруживает только свои режиссерские *возможности*; пока эта борьба не осуществляется на сцене.

Если актеры не умеют правдиво («от первого лица») действовать в предлагаемых обстоятельствах, то они не могут и осуществить сколько-нибудь сложный рисунок взаимодействий. Тогда режиссеру ничего другого не остается, как на репетициях учить актеров, и если он умеет это делать, то борьба в спектакле действительно возникает. Но часто — ценой снижения требовательности к ее рисунку — та и такая, которая легче актерам-ученикам соответственно их скромным возможностям. Эта компромиссная режиссура реализует на сцене не столько толкований конфликтов пьесы, сколько наличные возможности актеров-учеников. При этом максимализм педагогических требований нередко оборачивается «минимализмом» режиссерским: лишь бы правдиво, лишь бы органично, лишь бы с верой в ближайшие предлагаемые обстоятельства. Достоверность поведения в мелочах делается важнее воплощения главного конфликта пьесы. Режиссуру вытеснила педагогика.

Как мы видели, К. С. Станиславский никогда не терял самого широкого взгляда на предлагаемые обстоятельства, хотя по мере надобности, как педагог, он подходил к ним вплотную. В его работе с актерами можно ясно видеть, когда и что он делал как режиссер, когда и что — как педагог, хотя одно подкрепляется и обосновывается другим, требует другого и переходит в него. Поскольку К. С. Станиславский говорит о том, *какая именно борьба* должна происходить в сцене, в акте или в спектакле в целом, исходя из содержания пьесы, как он ее понимает, и поскольку он добивается *именно ее* осуществления в актерском исполнении рисунка взаимодействий — он выступает как *режиссер*. Когда, пока и поскольку он добивается от актеров, чтобы они эту борьбу *выполняли своими действиями*, от «первого лица», так, как каждому из них это свойственно на основе его личного жизненного опыта, его личных наклонностей, — он выступает как *театральный педагог*.

Даже работая с учениками студии над тем или другим драматургическим «учебным» материалом, он, в сущности, работал как режиссер. И не без оснований В. М. Волькенштейн утверждает: «Система Станиславского является изложением приемов режиссерского воздействия на актера» (30, стр.37).

Режиссура Станиславского вмещала в себя педагогику, оставаясь в то же время режиссурой. Но педагогика может оставаться таковою, вовсе не будучи режиссурой.

Педагог, обучающий действию актера или ученика, как и режиссер, добивающийся осуществления определенного рисунка борьбы, оперируют предлагаемыми обстоятельствами. Разница между тем и другим заключается в том, *к каким именно* предлагаемым обстоятельствам они прибегают. Педагогика требует упрощения предлагаемых обстоятельств — максимального приближения их к

жизненному опыту учащегося. Как только берутся отдаленные предлагаемые обстоятельства и встает вопрос об *определённом* рисунке взаимодействий и о далеких целях, так тут же педагогика переходит в плохую или хорошую режиссуру. Добиваясь оправдания того, а не другого рисунка взаимодействий, педагог, умело или неумело, вторгается в область режиссуры; режиссер покидает эту область, как только, озабоченный достоверностью поведения актера, он выпускает из виду свою ответственность за то, *какого именно* рисунка взаимодействий он добивается. К. С. Станиславский писал: «Если участники спектакля окажутся подлинными знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать теперь» (135, т.6, стр. 338). В современном театре режиссер стоит перед необходимостью выходить за пределы своей сферы. Но он так и остается вне ее, если не создает в спектакле борьбу определённого рисунка и содержания, продиктованную его, режиссера, пониманием конфликтов пьесы.

Определенность рисунка борьбы, включая сюда все, что может характеризовать каждый этап ее протекания, и все, что выражает в этом рисунке идею, обобщение, мысль, все, что так или иначе сказывается на его выразительности, — все это специальная область режиссуры в драматическом театре. Здесь мы подходим вплотную к вопросу о режиссуре как о *своеобразной профессии в искусстве*.

2. Становление профессии

Организаторская деятельность необходима при выполнении любого коллективного начинания. В театральном деле она осуществлялась, очевидно, с момента его возникновения. В течение многих столетий эта деятельность не называлась режиссурой и не была искусством в современном понимании этого слова.

Тем не менее немецкий историк режиссуры Адольф Виндс называет ведущего хор в античном театре режиссером. По его предположению, ведущий хор выполнял многочисленные и сложные функции. Построение цирковых процессий, пантомим, массовых сцен, сражений с использованием машин в римском театре не могло обойтись без умелого и централизованного руководства. Также для представления средневековых мистерий и разного рода празднеств необходим был организатор, достаточно опытный и изобретательный. В этом организаторе Виндс видит прообраз будущего режиссера.

Во главе профессиональных актерских товариществ или артелей эпохи Возрождения стоял некто старший. Обычно это был не только актер, но и организатор спектаклей. Он заботился о репертуаре, оформлении, костюмах, реквизите и др.

В период классицизма во Франции внешняя сторона спектаклей была в значительной степени стандартизована и организатор представлений трагедий Корнеля и Расина занимался преимущественно обучением актеров декламации и музыкальной читке стихов.

Борьба Мольера за «естественность», против «декламационности», как и вся его деятельность в возглавляемом им театре, чрезвычайно приближают его к тому, что сейчас мы называем режиссурой.

В немецком театре конца XVIII века А. Виндс различает уже разные типы режиссеров, относя к числу их и Гете, и Экгофа, и Шредера. Гете первый употребляет слово «режиссер».

В XIX веке Виндс отмечает существование двух основных направлений в режиссуре: *внутреннюю* и *внешнюю* режиссуру. К первому направлению он относит Лаубе, Отто Брама, ко второму — Рейнгардта.

Особое место в истории режиссуры конца XIX века занимают в Германии Кронек, во Франции Антуан, М. Бати и Ж. Копо. С их именами связано становление режиссуры как искусства строить спектакль таким образом, чтобы он, спектакль, производил на зрителей впечатление реальной, действительной жизни.

Таким образом, режиссура как своеобразная организаторская деятельность существует столько же, сколько существует театр, но вместе с развитием театра содержание этой деятельности эволюционирует. Она превращается в *профессию* и деятельность в двух, разграниченных поначалу, сферах: в области *внешней*, зрелищной организации спектакля и в области *внутренней* — в подготовке исполнителей к игре в спектакле. В пределах этой профессии одни требовательны к тому, что *окружает* актеров — и не касаются их игры; другие преимущественно организуют *поведение актеров на сцене*. При этом «внутренняя» режиссура для непосвященных зрителей остается скрытой в игре актеров, а «внешняя», наоборот, выступает как деятельность с широкими возможностями и очевидными результатами.

Подобно тому как деятельность по организации спектакля постепенно превратилась в профессию, сама эта профессия превратилась в профессию творческую, художественную. Умение организовать спектакль превращалось в искусство, по мере того как сама его *организация* становилась художественным произведением, то есть образно выражала мысль, идею организатора-режиссера. Он стал творческой величиной в театре, воплощая свой взгляд на жизнь, свои мысли и идеи, свое понимание пьесы *средствами организации спектакля*. Средств этих множество: тут и текст автора, и декорации, и свет, и шумы, и музыка, и костюмы, и предметы обихода, и действующие на сцене актеры.

Режиссер, стремясь быть величиной творческой, естественно, прибегал прежде всего к тем средствам, которые представлялись ему или были для него наиболее доступны и наиболее эффективны. При этом не могли не сказываться и индивидуальные пристрастия самого режиссера: его склонности к литературе, к живописи, к актерскому мастерству. Ведь любая из этих склонностей может найти себе такое применение в организации спектакля, при котором эта организация в какой-то степени выразит художественные устремления режиссера. К. Гагеман в 1902 году утверждал даже, что сама сущность режиссерского искусства заключается в использовании разных искусств для создания из них единого гармонического целого — спектакля (см. 33). Бытует это представление и по сей день. До сих пор режиссерами нередко работают: бывшие драматург, литературный или театральный критик, бывшие актер, живописец, администратор, обладающие организаторскими наклонностями и способностями.

Искусство режиссуры с самого начала своего утверждения воспринималось как искусство, располагающее *множеством средств выразительности*. Потому оно и заявляло о себе прежде всего в своем «внешнем» варианте. Но именно в нем наиболее ясно обнаруживается отсутствие у режиссуры *своих* средств выражения, присущих режиссуре как специфическому искусству. «Внешняя» режиссура выступает, в сущности, как искусство *компиляции* — умение определенным образом *сочетать* художественную критику с драматургией, и то и другое — с актерским поведением, с живописью, с музыкой, с архитектурой и с этнографией. Выразительность, такой компиляции может быть следствием умелого гармонического сочетания многих слагаемых, чаще — с преимуществом одного из них. Ведь трудно себе представить человека, в равной мере владеющего всеми ее слагаемыми. Если в этой компиляции, как бы ни была она эффектна, талантлива,

оригинальна, актерское искусство отходит в тень, уступая место другим слагаемым, то в той же мере спектакль из произведения драматического театра переживает в зрелище, лишенное специфики театрального искусства как такового. (Об этом неоднократно писали и говорили А. П. Ленский, В. Н. Давыдов, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и др.).

Так внутри театрального искусства возникло «антагонистическое противоречие» между актерским искусством и режиссурой.

Критик Кугель сформулировал его в лаконичной формуле: «Режиссер — это налог на актера за его беспомощность». Слабых актеров спасала талантливая «внешняя» режиссура. Оказалось, что существует два театра: «актерский» и «режиссерский». У того и у другого оказались и свои преимущества и свои слабые стороны.

Так, в театрах Малом и Александринском отсутствие творческой режиссуры в значительной степени компенсировалось блестящим составом труппы. Но как бы ни были хороши отдельные спектакли этих типично «актерских» театров, они отставали от требований времени. А. П. Ленский видел это, и ему, по выражению В. М. Дорошевича, «пришла в голову несчастная мысль: реформировать Малый театр». Эта мысль вызвала яростное сопротивление сторонников «актерского» театра: «Режиссировать вздумали? Мы всю жизнь без режиссера играли. И хорошо выходило» (56, стр.93-94).

Но «режиссерский» театр, театр «внешней» режиссуры, своим успехом у зрителей практически доказал, что без активной и смелой воли режиссера спектакль чаще всего бывает лишен единой концепции и ему недостает целостности, даже если в нем заняты хорошие актеры. Оказалось, что «армия баранов, предводительствуемая львом», бывает сильнее «армии львов, предводительствуемой бараном», как утверждал Наполеон...

Уязвимым местом «режиссерского» театра оставалось отставание актерского исполнения от других слагаемых режиссерской компиляции. Отставание это обычно тем виднее, чем талантливее сама компиляция.

Иногда мастер «внешней» режиссуры прибегает к помощи «внутренней» режиссуры, пытаясь силами ассистента «дотянуть» актеров до уровня созданной им «упаковки». Но такое *вынужденное* обращение к актеру не говорит, разумеется, о переходе на позиции «внутренней» режиссуры. Так же и приглашение режиссером-педагогом самого смелого художника-оформителя не свидетельствует о его отказе от «внутренней» режиссуры. Компромисс остается лишь отклонением от принципа, потому что решающая роль остается либо у того, либо у другого.

В современной режиссуре обнаруживаются черты ее исторического происхождения: одного ее предка — «внешней» режиссуры, или компиляторской деятельности, которая бывает весьма впечатляюща и талантлива, и другого — «внутренней» режиссуры, переходящей в театральную педагогику, достижения которой приписываются обычно актерам. Крен в ту или другую сторону и дает два крайних направления. Но и тот и другой, в сущности, — «рудиментарные» черты молодого искусства, еще не вполне сформировавшегося. А развитие его должно идти, вероятно, по «равнодействующей».

Границы режиссерского искусства определяются смежными с ним искусствами. Относится это прежде всего к актерскому искусству и к искусству драматургии, поскольку именно они являются необходимыми условиями существования и режиссерского искусства и драматического театра вообще.

Не случайно именно крупнейшие драматурги и передовые актеры-мыслители проявляли интерес к режиссуре. Мы уже упоминали драматурга и актера Мольера; в русском театре предвестниками режиссерского искусства были

драматурги Гоголь и Островский. Их советы и указания актерам — это деятельность, весьма близкая к режиссерской.

Актер А. П. Ленский был, в сущности, ярким представителем «внутренней» режиссуры в полном смысле этого понятия.

Он писал: «На мне, как на режиссере, лежит обязанность объединить игру всех артистов в одно целое и сделать так, чтобы написанные декорации, костюмы и аксессуары составили бы также неотъемлемую часть этого целого» (77, стр.242). И дальше: «Пусть каждый из участвующих в пьесе артистов создает свой, хотя бы необычайной яркости образ, все же это будет не ансамбль, а только богатый материал для него. Ансамбль создается другим, столь же необходимым художником сцены, как и артист, и этот художник сцены — режиссер!» (77, стр.212).

Любопытное определение взаимосвязи актерского искусства и режиссуры принадлежит актеру С. М. Михозэлсу:

«Каждый спектакль является замкнутым кругом, где в центре находятся центростремительные силы — режиссер, художник, композитор спектакля.

Актеры — участники спектакля — как бы ограничены кругом спектакля. Каждый из них является своего рода центробежной силой и как бы стремится вырваться из правильно ограниченной окружности. Большие актеры, настоящие дарования и вырываются подчас из спектакля, и тогда зритель, прикованный к ним, прощает изуродованный круг спектакля. Точно так же очень крупные режиссеры и композиторы могут быть сильнее актеров, и тогда рисунок и закономерность спектакля меняют силы центростремительные.

Только органичное и гармоничное взаимоотношение между актерами (центробежными силами) и режиссурой (силами центростремительными) может создать настоящий правильный замкнутый круг — спектакль» (98, стр. 260-261).

К. С. Станиславский объединил в себе обе стороны режиссерского искусства. Отнюдь не пренебрегая «внешней», зрелищной стороной спектакля, он неизменно ставил актера во главу угла театрального искусства. Известно, как упорно, настойчиво работал он с актерами. Известно и то, как он добивался нужных результатов от художников, композиторов, костюмеров, осветителей и администрации, во всех случаях и все в театре подчиняя единству спектакля, его сверхзадаче. Подчиняя актерскому искусству все находящееся и происходящее на сцене, он в то же время подчинял само это искусство содержанию каждой данной пьесы, как он, Станиславский, это содержание понимал.

К. С. Станиславский продолжил путь Гоголя, Щепкина, Островского и Ленского в области «внутренней» режиссуры и подчинил ей свой опыт, знания и талант в области «внешней» режиссуры. Так возник МХТ.

Но все же это была в первую очередь и преимущественно *практика* режиссера Станиславского.

Его обобщающая теоретическая мысль была сосредоточена на актерском искусстве. Именно в актерском искусстве он совершил открытия, впервые определившие его объективную природу. После этих открытий стала возможна наука об актерском искусстве, его теория. Она непосредственно подводит к проблемам теории режиссуры. Но распространенное в современном театре, претендующем на реализм, отождествление «системы Станиславского» с режиссурой не только превращает репетиции пьесы в уроки актерского мастерства, а спектакли — в демонстрацию этих уроков, но нередко подрывает доверие и к самой «системе».

Установить закономерности и оформить теорию режиссерского искусства Станиславский не успел. Но основы ее объективно содержатся и в его режиссерской практике и в общих законах театра, им открытых. Они, эти основы, хотя и родственны, но отнюдь не тождественны законам актерского искусства.

В своей режиссерской деятельности К. С. Станиславский неизменно держался следующих основных принципов: он всегда ставил на сцене конкретное произведение; не мысли *по поводу* произведения, не комментарии к нему, не иллюстрации к тем или иным моментам, извлеченным из него, а *саму пьесу*. В том, что в ней изображено, находил он все, что создавал на сцене в спектакле. Никогда не удовлетворяясь банально-хрестоматийным толкованием содержания пьесы, К. С. Станиславский умел находить у автора то, чего другие не находили; с такого «углубления в драму» логикой и воображением *начиналась* работа его над спектаклем; причем в понимании содержания пьесы он требовал полной определенности и конкретности.

Это — *первый принцип* режиссуры К. С. Станиславского.

Н. М. Горчаков записал следующие его слова: «Режиссура — это точная наука, а не мысли и фантазии вокруг да около. Ненавижу актеров и особенно режиссеров, которые на вопрос, кто такой Молчалин, отвечают: «Мне кажется, что он...» или «Я бы сделал его...»

Я ведь не спрашиваю, что «кажется» режиссеру, а прошу мне ответить по автору, по сюжету пьесы, по сопоставлению определенных фраз, мыслей, особой манеры говорить, кто такой Молчалин. И актера я не прошу фантазировать, каким бы он «сделал Молчалина», — я требую, чтобы актер у *Грибоедова* нашел все данные о том, *кто такой Молчалин*» (45, стр.79)¹³³.

И второй принцип: среди средств сценического воплощения пьесы на первом месте для Станиславского всегда стояло искусство актерского творческого коллектива. Все на сцене, за кулисами и в фойе было подчинено одной цели — помочь актерам с наибольшей полнотой и яркостью воплотить для зрителей жизнь людей, данную автором в пьесе. А забота об актерском исполнении пьесы всегда была у Станиславского заботой об *ансамбле*.

Именно она привела его, так же как и А. Л. Лонского, к театральной педагогике.

Так из второго принципа «внутренней» режиссуры Станиславского, которому он придавал исключительное значение, возникла «система Станиславского» — метод профессиональной подготовки к актерскому искусству вообще.

Но и режиссура Станиславского и его система воспитания актера не стояли, разумеется, на месте. Они эволюционировали в тесной взаимосвязи друг с другом.

Педагогический метод Станиславского возник как система упражнений, тренирующих *самочувствие* актера. На первом этапе этот метод соответствовал характерным для «внутренней» режиссуры представлениям о театре как об «искусстве *переживаний*». Но К. С. Станиславский продолжал поиски как в режиссуре, так и в педагогике. Они привели его к новым открытиям.

Путь к переживанию роли, к творческому самочувствию и к воплощению образа он нашел в *логике действий*, а саму эту логику он раскрыл как чрезвычайно сложный процесс, но процесс не только субъективный, но и объективный, физический. (Этими открытиями Станиславский и положил начало науке об актерском искусстве, которая сделала возможной и научно обоснованную театральную педагогику.)

Подобным же образом в понимании природы сценического ансамбля он как режиссер пришел к важным принципиальным уточнениям: ансамбль актерского исполнения возникает при том, и только при том, условии, когда каждый из актеров логично действует *так или иначе, в зависимости от действий его партнеров*. В результате видоизменилось и уточнилось само понятие ансамбля. Под ним стало подразумеваться не единство «тона», не единство «манеры» или «звучания» (как это было до Станиславского) и не единый стиль, характер пере-

живаний, а только и исключительно — логика и характер *взаимодействий* как причина и источник всех других единств.

Оказалось, что если актеры подлинно взаимодействуют согласно логике каждого и согласно логике событий пьесы со всеми ее особенностями, то ансамбль налицо. Появляются все те единства, которыми раньше он определялся. И наоборот, если подлинного взаимодействия актеров на сцене нет, или если оно не соответствует тому, какого требует пьеса, то ничто и ни при каких обстоятельствах не может ни создать его, ни заменить — ни «тон», ни «манера», ни «переживания». Они — плоды, а не корень ансамбля.

При таком толковании ансамбля актерское искусство находится в зависимости от режиссерского, а режиссерское — от актерского. Но при этом одно не противонаправлено другому, а, наоборот, одно укрепляет и обогащает другое. Построение верных взаимодействий — это *организация* спектакля, организация структуры зависимостей поведения (и переживаний) каждого актера от поведения (и переживаний) всех других; *осуществление* на сцене взаимодействий — в руках актеров. Успешная организация повышает эффективность осуществления, а эффективность осуществления говорит об успешности организации.

В каждой пьесе и в каждом спектакле взаимодействуют так или иначе те или другие определенные лица, и у каждого из них своя сверхзадача. Поэтому в каждом спектакле развитие взаимодействий своеобразно. В известной мере оно предрешено автором, но в значительной степени оно — результат толкования пьесы в целом и каждой роли, сцены, эпизода, то есть область режиссуры — *творческой* деятельности, объединяющей и организующей усилия всех создателей спектакля, и в первую очередь актеров, для воплощения найденного в пьесе содержания.

Из книг В. О. Топоркова и Н. М. Горчакова видно, что режиссерская работа К. С. Станиславского (во всяком случае, в последний период его деятельности) заключалась, в сущности своей, в выработке с актерами вполне определенной, развивающейся в каждой сцене и в каждом спектакле своеобразной партитуры взаимодействий. На ее основе каждый актер искал, строил и осуществлял свою логику действий, а в единстве с ней — и логику переживаний и сценический образ. Партитура же взаимодействий образов спектакля в целом вытекала из данного автором материала, трактовала и конкретизировала его и в итоге создавала целостный образ спектакля, в котором тема и идея автора одухотворены сверхзадачей режиссера и осуществляются творчеством актерского коллектива.

Партитуру взаимодействий Станиславский находил в пьесе так, как ему, и только ему, это было свойственно; ее он размещал в пространстве и во времени (в мизансцене, темпе и ритме); ее он окружал декоративным, музыкальным и шумовым оформлением; для ее построения пользовался он разнообразными источниками, изучал быт, стиль, эпоху. Осуществляя ее, актеры втягивали зрителей в жизнь героев спектакля, заставляли их следить за развитием событий и переживаниями образов и тем самым усваивать содержание спектакля в целом.

Как сама жизнь богата бесчисленным множеством разных по содержанию и характеру случаев взаимодействия, так и в своей режиссуре Станиславский умел находить своеобразный рисунок взаимодействий для каждой данной пьесы, для каждой сцены.

Но во всем этом бесконечном разнообразии он увидел нечто постоянное, нечто единое в своей сути. Эта единая общая сущность всех и всяческих случаев взаимодействия людей есть *борьба*.

Н. М. Горчаков записал слова Станиславского: «Следите только за тем, чтобы идея пьесы не отрывалась от той почвы, на которой она стоит... Пусть идея пьесы борется со всем окружающим, с людьми, характерами, происшестви-

ями! Пусть за нее борются и *против* нее борются. В жестокой борьбе родится утверждение идеи, ее торжество» (45, стр.287).

В беседе с участниками спектакля «Страх» К. С. Станиславский сказал: «Когда актер выходит на сцену, какая у него должна быть перспектива? Прежде всего — бой! В этом бою у него должен быть план, план того, как добиться победы» (136, стр.517). Впрочем, эту же мысль он высказывал многократно и по самым различным поводам. Она является логическим обобщающим выводом из научно обоснованных представлений о природе театрального искусства — из «системы Станиславского» на зрелом этапе ее развития.

3. Борьба — материал режиссерского искусства

Самые прекрасные кувшины
делаются из обычной глины.
Так же, как прекрасный стих
создают из слов простых.

Р. Гамзатов

По выражению В. Г. Белинского, «все искусства имеют одни законы (12, т.ХII, стр.158). Но в то же время «специфический чувственный материал обусловливает взаимную отмежеванность... искусств» (*Гегель*. — 35, стр.165). Каждое искусство располагает своим «специфическим чувственным материалом».

«Музыка — искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура так же закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения» (*Г. Нейгауз*. — 101, стр.71).

«Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово», — цитирует литературоведа В. Жирмунского Л. С. Выготский (32, стр.67). «Маяковский любил слово как таковое, как материал, — свидетельствует Л. Ю. Брик. — Словосочетания, их звучание, даже бессмысленное, как художник любит цвет — цвет сам по себе — еще на палитре» (91а, стр.334). Маяковский писал в статье «Как делать стихи» о том, что в изобретении способов обработки слова — «основа поэтической работы... Эти способы делают писателя профессионалом» (91, стр. 115). Знаменательно, что в этом близок ему далекий от него в остальном поэт О. Мандельштам: «Скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии — слово как таковое» (см. 88)¹³⁴.

«Живопись, скульптура, литература, музыка гораздо ближе друг другу, чем обычно думают. Они выражают все чувства человеческой души перед природой. Различны лишь средства их выражения» (122, стр.59). Владение средствами выражения (определенным «материалом») делает талантливого человека художником. «Талантом, — писал Л. Толстой, — я называю способность: в словесном искусстве — легко выражать свои мысли и впечатления и подмечать и запоминать характерные подробности; в пластическом искусстве — способность различать, запоминать и передавать линии, формы, краски; в музыкальном — способность отличать интервалы, запоминать и передавать последовательность звуков» (146, т.15, стр.147).

«Материалом» того или другого искусства, отмежевывающим его от других, специфическим для него средством выражения может быть только то, что в каждом данном искусстве отвечает строго определенным и неизменным требованиям. А именно:

1. То, без чего не может существовать ни одно произведение этого искусства.

2. То, что необходимо присутствует в каждом произведении этого искусства как такового (этого «рода» или «вида» искусства).

3. То, что вообще может выразить некоторый смысл — что имеет одинаковое (или сходное) значение для выражающего и воспринимающего, следовательно:

4. То, что используется искусством, но существует вне его и независимо от него — что связывает искусство с неискусством и поэтому:

5. То, что может быть предметом объективного изучения в природном состоянии для последующего использования в искусстве.

В музыке всем этим требованиям отвечает звук; в литературе — слово; в архитектуре — пространственные формы, в актерском искусстве — действие и т. д.

В искусстве режиссуры всем этим требованиям отвечает борьба — и только она.

Режиссура существует только если создана борьба для выражения некоторого содержания¹³⁵. Чем значительнее это содержание, чем ярче, полнее выражено оно в борьбе, тем, соответственно, и значительнее произведение режиссерского искусства. А выразительность борьбы определяется множеством факторов, в число которых входят и составляющие ее действия, и то, в какой материальной среде она протекает, и сопровождающие ее звуки, и используемые в ней слова.

Поэтому спектакль в целом и в итоге А. Д. Дикий имел основания уподоблять часовому механизму: «Если в механизм часов опустить даже бриллиант — часы станут. Сцена не терпит ничего лишнего, ничего, что не обслуживает замысел, не работает на сверхзадачу. Сцена требует абсолютной точности: секунда во времени и вершок в пространстве должны быть строго учтены. Если даже хотя бы одна роль решена вне принципиального единства — это потрясает все здание спектакля, нарушает его симфонический ход» (53, стр.119)¹³⁶.

Выше речь шла о «равнодействующей» развития режиссерского искусства. Она проходит там, где обнаруживается прямая связь между внешней, зрелищной стороной спектакля, и тем, как взаимодействуют в этом спектакле актеры. А более конкретно — там, где выразительность борьбы, осуществляемой актерами, подкреплена и подчеркнута тем, что окружает и сопровождает эту борьбу. Поэтому развитие по равнодействующей двух сил — «внешней» и «внутренней» режиссуры не есть смесь той и другой и не компромисс с уступками с обеих сторон, а взаимообогащающее подчинение. Борьба есть и зрелище и переживания — *зрелище переживаний*; наиболее значительны переживания борющихся, а наиболее впечатляющи — зримые¹³⁷.

«Внутренняя» режиссура в стремлении к максимальной выразительности борьбы подчиняет себе «внешнюю», усваивает и использует ее достижения; «внешняя» находит себе полноценное применение, только подчиняясь «внутренней», если последняя реализует во взаимодействиях актеров новые и интересные толкования сюжета, темы и идеи пьесы.

Утверждение борьбы «материалом» режиссерского искусства — логическое следствие развития «внутренней» режиссуры. Утверждение это отнюдь не отменяет известных представлений «школы переживания» о природе театрального искусства — оно лишь дополняет и уточняет эти представления.

Границы, по которым «материал» отмежевывает одно искусство от других, далеко не всегда очевидны, и само разграничение искусства на отмежеванные

один от другого роды и виды есть классификация относительно точная, как и всякая классификация.

Материал живописи — цвет; но графика оперирует только градациями интенсивности одного цвета на фоне другого. Материал музыки — звук; но для вокального искусства это — звук человеческого голоса, для фортепианного — звук рояля и т. д. Архитектура пользуется правильными пространственными формами, видоизменяя и «упрощая» объемы, взятые из природного состояния. Так же, впрочем, и цвет существует в природе, но краски изготавливаются на фабрике, как и музыкальные инструменты... Разграничение искусств на основании «материала» относительно, так же как относительно и деление их на «творческие» и «исполнительские».

Режиссура в этом отношении наиболее близка дирижерскому искусству и искусству кинематографии. Нет сомнений в существовании специфического дирижерского искусства. Поскольку оно — музыка, его материалом является звук; но дирижер оперирует и не абстрактным звуком и не звуком какого-либо одного определенного источника, а конкретными *созвучиями* различных инструментов. Производство дирижерского искусства невозможно без искусства музыкантов-исполнителей, но дирижер *исполняет* определенное произведение композитора. Впрочем, оперный композитор и сам находится в зависимости от либреттиста, как либреттист — от автора драмы, поэмы, повести...

Борьба — это «созвучие действий», и режиссер подобен дирижеру, если тот является в то же время и композитором, сочиняющим музыку к заданному либретто...¹³⁸

По меткому определению С. В. Образцова, кино — искусство *документа*. «Материалом» киноискусству служит фотография. Поскольку на фотопленке может быть запечатлена жизнь людей — их взаимодействия, борьба, — кинорежиссура родственна режиссуре драматического театра.

Но на фотопленке может быть зафиксировано все что угодно, и чисто документальный фильм может быть художественным произведением киноискусства.

Киноискусство *возможно* без актеров и *невозможно* без документа. Поэтому в кино совершенно нетерпимо актерское исполнение, лишенное достоверности документа. Монтаж кадров заменяет в кинематографе непрерывно развивающийся на глазах у зрителей рисунок взаимодействий. Кинорежиссер больше зависит от оператора, подготавливающего ему «материал», чем от актеров, слушающих натурой для этого документального материала¹³⁹.

Режиссуру сближает с дирижерским искусством и с кинематографией и история возникновения этих искусств.

Основные вехи развития дирижерского искусства со ссылками на источник приводит О. Мандельштам:

«Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и но рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый, самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство.

Послушаем, как родилась или, вернее, вылупилась из оркестра современная дирижерская палочка.

&&&

1732 — Такт (темп или удар) — раньше отбивался ногой, теперь обыкновенно рукой. Дирижер — *conducteur* — *der Anführeh* (Вальтер «Музыкальный словарь»).

1753 — Барон Гримм называет дирижера Парижской опоры дровосеком, согласно обычаю отбивать такт во всеуслышание,— обычай, который со времен

Люлли господствовал во французской опере (Шюнеман, «Geschichte des Dirigierens», 1913).

1810 — На Франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, «без малейшего шума и без всяких гримас» (Шпор, «Автобиография»).

...В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет хлором, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем» (87, стр.39-40)¹⁴⁰.

Современное режиссерское искусство также возникло из примитивной «разводки»; оно также содержит в себе актерское искусство, но в идеале «не пахнет» им и «творит по воздуху свое новое хозяйство».

Н. П. Акимов писал: «Мы не можем заранее определить, что толкнет искусство на определенном этапе вперед, заставит ли новое содержание обрести новую технику или, наоборот, новые технические возмужности откроют двери на сцену для нового содержания» (5, стр.84).

Начало кинематографии положили технические изобретения, а самобытым и неоспоримо могущественным искусством кино стало только в XX веке. В изобразительном искусстве XV века существенную роль сыграло обращение Брунеллески и Леона Альберти к геометрии (13, стр.213), а в музыке XVII века — обращение Рамо к акустике¹⁴¹.

В развитии любого искусства значительным толчком всегда являлось обращение к объективному изучению «материала» этого искусства; но, разумеется, самое доскональное знание материала не обеспечивает возникновения художественных произведений.

«А где же творчество? Вдохновение? Интуитивное проникновение художника в образ?»

Слова, слова, слова! Я сам когда-то так выражался. И сейчас не отрицаю ни на секунду огромную роль вдохновения и интуиции в творческом процессе работы художника. Но ведь надо дать простую конкретную пищу вдохновению и интуиции». Это сказал К. С. Станиславский (в записи Н. М. Горчакова. — 47, стр.260-261). Пищу дает знание (в частности, «материала») тому, кто в нем нуждается. Но пища не равна тому, для чего ее употребляют...

«В искусстве можно знать, не умея, но нельзя уметь, не зная, — на протяжении всей моей жизни я имел возможность десятки раз проверить этот нехитрый афоризм», — писал А. Д. Дикий (53, стр.100), всегда с пренебрежением относившийся к тем, кто «все знает и ничего не умеет», как он любил говорить.

Актерское искусство на наших глазах перерождается. Его эволюцию предсказывал еще А. П. Ленский¹⁴². Происходит это перерождение в значительной мере под влиянием кинематографии, повысившей требовательность зрителей к достоверности в актерской игре. То, что раньше было уделом только таланта и вдохновения, сейчас — экзаменационные требования первых курсов театральной школы. Достигнуто это перерождение знанием — убежденностью, уверенностью в том, что основа основ актерского искусства — подлинное, живое действие. А называть его «материалом» или нет — это, в сущности, вопрос терминологический. Но актерское искусство сейчас, больше чем когда бы то ни было в прошлом, зависит от режиссуры (вероятно, опять — влияние кино). Обнаруживается эта зависимость с полной очевидностью чуть ли не в каждом театре столицы и периферии. Повышение требовательности к достоверности действия неизбежно ведет к проблеме выразительности и достоверности взаимодействия.

Построение композиции борьбы должно опираться на изучение борьбы. А ее изучение требует прежде всего однозначного понимания самого слова «борьба». Оно многозначно, как и другие общеупотребительные и всем понятные слова. «Все возникает через борьбу» — известно еще со времен Гераклита. «Жизнь есть действие, а действие есть борьба...» (Белинский.—12, т.1, стр.30). Борьбу можно видеть где угодно, и поэтому ее можно не замечать вовсе.

Если слово «борьба» понимать в абстрактном философско-историческом смысле, то трудно примириться с мыслью, что она является *средством выражения*. Но та или иная борьба в менее широком смысле слова постоянно бывает *предметом изображения* — натурой — в искусстве. Так, батальная живопись отличается от пейзажа и от портрета тем, что изображает войну. Таким же образом драматургия отличается от других жанров художественной литературы тем, что предметом изображения в ней всегда служит развивающийся конфликт — та или иная определенная борьба между определенными людьми¹⁴³. В той мере, в какой роман, повесть, рассказ или поэма изображают такую борьбу, они приближаются к драматургии. А драма удаляется от нее, как только теряет этот предмет изображения.

Но драма оперирует словом, и в этом виде она может быть завершенным произведением художественной литературы. А изображенные в ней конфликт и сюжет могут быть полностью конкретизированы только на сцене, в борьбе, осуществляемой действиями.

Мы непосредственно воспринимаем и понимаем действие, хотя практически видим *движения* (жесты и мимику) и слышим *интонации* речи. Так же мы воспринимаем слабо, практически видя ряд букв или слыша ряд звуков. Звуки или буквы в нашем восприятии сливаются в слово; мельчайшие движения и едва уловимые интонации также сливаются в воспринимаемое целостное *действие*. Подобным же образом слова сливаются в восприятии в *фразы* — в словосочетания, более или менее сложные¹⁴⁴, а действия — во взаимодействия, в *борьбу*.

Борьбу можно называть «материалом» режиссерского искусства, если само слово это понимать в максимально конкретном смысле — как то, что *непосредственно воспринимается* в поведении людей, что видно и слышно, но не в поведении одного человека, а в связях действий одного с действиями другого или других. Связи эти заключены в том, как каждый говорит *в ответ* на речь другого, как молчит, *не отвечая*, и как во всех случаях поведение одного *сказывается* на действиях других. Взаимозависимость действий мы постоянно *непосредственно видим* в окружающей жизни, обычно не отдавая себе в этом отчета; при достаточном внимании взаимодействие *можно увидеть в любом диалоге* и вообще в любом случае общения людей. Но для невнимательного наблюдателя в общении людей не видно взаимодействия, а во взаимодействии не видно борьбы. Не все люди внимательны к цвету, хотя все окружающее нас имеет цвет; не все внимательны к звуку, хотя каждый окружен звуками; не все внимательны и к слову, хотя все пользуются им; не все интересуются действием, хотя не существует бездействующих¹⁴⁵. Для потребителя «материал искусства» сам по себе никакой цепы не представляет — на то он и материал. Его ценит и изучает *специалист*, потому что он ему нужен — из него он создает то, что может быть оценено и другими.

«Всякому человеку, — писал И. С. Тургенев в письме к Л. Н. Толстому, — следует, не переставая быть человеком, быть специалистом; специализм исключает дилетантизм... а дилетантом быть — значит быть бессильным» (148, т.12. стр. 295).

Режиссер, можно сказать, связан с «борьбой» тройными узами: как человек и гражданин, участвующий в борьбе идей и мировоззрений (это — борьба в самом широком смысле); как читатель и толкователь драматического конфликта и

сюжета драмы (здесь он имеет дело с борьбой в более конкретном смысле); и, наконец, — как строитель борьбы в работе с актерами (это — борьба в самом конкретном смысле). Специалистом его делает только эта последняя связь, но он будет только ремесленником, если ограничится ею. «Двух вещей нужно остерегаться всеми силами: когда ограничиваешься своей специальностью — окостенение; когда выступаешь из нее — дилетантизм» (Гете).

Г. А. Товстоногов характеризует существующее в наше время положение режиссуры беспощадно строго: «Никакая другая профессия не дает такого простора для дилетантизма, как профессия режиссера. Это вытекает из самой природы искусства театра, искусства коллективного.

В какой еще области может так случиться, чтобы средней интеллигентности и культуры человек, появившись в профессиональном коллективе, мог оказаться «на высоте положения»? А если он к тому же поднаторел в театральной терминологии, если он в курсе момента и конъюнктуры, то в общем ему довольно не сложно выглядеть режиссером. В самом деле: хорошая пьеса, хорошие артисты, хорошо разошлись роли, художник создал довольно правдоподобный фон для действия, в процессе работы — видимость руководства всеми этими компонентами и в довершение всего — успех. Но при чем тут *профессия*? И по какому праву можно называть это искусством, образным проявлением художника? А критик еще, пожалуй, разберет все это с позиций высокого искусства. И средний интеллигентности человек, оказавшийся во главе творческого коллектива, с удовольствием прочтет, что ему удалось с точки зрения образного решения, что не удалось, и придет к полной уверенности, что он приобщился к искусству. И не просто приобщился, но и руководит им.

Есть искусства, в которых сразу же становится очевидным отсутствие профессионализма; скажем, изобразительное искусство, искусство пианиста или связанное с опасностью для жизни искусство акробатики. А в нашей профессии можно прожить жизнь, так и не став художником, и при этом даже получать звания» (144, стр.39)¹⁴⁶.

Я думаю, что Г. А. Товстоногов прав. Но положение не безнадежно. Все приходит в свое время. Сегодняшнее состояние режиссерской профессии укрепляет, скорее, в оптимизме — необходимость самоопределения режиссуры очевидно назрела. Это, в сущности, и утверждает Г. А. Товстоногов.

Искусство режиссера можно уподобить искусству *портретиста*. Как портрет невозможен без портретируемого объекта, так спектакль невозможен без пьесы. В романе «Лотта в Веймаре» Томас Манн говорит о портретистке мисс Казл: «Видимо, ее талант был недостаточно велик, чтобы не искать поддержки в сенсационности объекта; живость же и практическая сметка слишком велики, чтобы удовлетвориться терпеливым совершенствованием своего искусства. Поэтому ее вечно видели в погоне за звездами» (89, т.2, стр.390). Так и режиссеры иногда гонятся за сенсационными пьесами (например, классическими), стремясь к «самовыражению» и пренебрегая «терпеливым совершенствованием своего искусства».

Рембрандт увековечил неизвестных старика и старуху; Евг. Вахтангов составил эпоху в истории театра, поставив «Принцессу Турандот» — пьесу, не обладающую исключительными достоинствами. А. Д. Дикий говорил, что можно поставить арифметическую задачу, но для этого нужно быть гениальным режиссером... В живописи все это нагляднее. Известны портреты А. А. Ахматовой художников К. Петрова-Водкина, Н. Альтмана, Ю. Анненкова, С. Сорина, Н. А. Тырсы. Ни один из них не похож на другой, но ни один не грешит против природы; в каждом бесспорно и очевидно охвачено сходство. Каждый портретист увидел в ней

то, чего не увидел другой; один увидел больше, другой меньше — как на чей взгляд, кто чем интересуется и что ищет.

Фотопортрет обладает теми же качествами: натура зафиксирована документально, но выбранный и схваченный объективом момент, точка зрения и освещение воплощают то, как увидел и понял ее портретист.

«При дурном исполнении все пьесы равны», — писал А. Н. Островский. Так же равны все плохие портреты — они похожи на натюрморты. В хорошем спектакле знакомая пьеса выглядит новой, оставаясь сама собою. Новое не противоречит сходству, а подчеркивает и выделяет его; сходство убеждает в реальности нового. Чем более известна (популярна) и значительна натура, тем выше требования к сходству с ней (в живописи это — лица знакомых исторических деятелей, в театре — классика: Чехов, Толстой, Достоевский, Тургенев) и тем труднее найти в ней новое. Тем ответственнее задача портретиста. Безответственных путей два: один — пренебречь сходством, другой — не увидеть нового. Но новое не существует абстрактно. Оно всегда в чем-то определенном и вполне конкретном: в «жизни человеческого духа» действующих лиц спектакля — в том, как именно протекает борьба между ними, в частности — по каким-то определенным ее «измерениями».

Если все искусства и всегда говорят о *человеке* и о его связях с миром, следовательно — о *жизни людей*, все, даже, скажем, архитектура, то драматургия, режиссура и актерское искусство, кроме того, воспроизводят саму эту жизнь. Драматургия — средствами *слова*, актерское искусство — средствами *действия*, режиссерское искусство — *композицией борьбы*. В практической работе обнаруживается, какое значение режиссер ей придает и сколько внимания ей уделяет.

В зависимости от того, какую позицию в происходящей в мире борьбе идей занимает режиссер, он выбирает ту или иную пьесу из имеющихся в его распоряжении, руководствуясь тем, к чему автор призывает, на что указывает, что открывает. Но режиссер выбирает пьесу и как ценитель драматургии; он руководствуется не только тем, к чему автор пьесы призывает, но и тем, *как* в тексте это воплощено. Далее — борьбы идей и мировоззрений, не конкретизирующейся в борьбе определенных людей, нет и быть не может. Значит, превращение любой пьесы в жизнь людей на сцене требует внимания к борьбе в самом простом и конкретном смысле и забот о том, чтобы она на сцене действительно происходила.

В окружающей нас жизни можно видеть бесконечный поток мелких, но вполне конкретных столкновений между отдельными людьми по самым разнообразным поводам. Это — низший уровень понимания жизни и борьбы. Но в этом же потоке столкновений можно видеть и борьбу относительно устойчивых интересов, борьбу принципов, борьбу убеждений, борьбу идеалов. Это — понимание более высокого порядка. Оно требует умения анализировать факты, устанавливать связи между ними, умения отличать случайное от существенного, умения обобщать их и называть соответственно их сущности.

Но и такое понимание для режиссера недостаточно, пока оно не открывает ему значительного нового — того, что он, режиссер, может открыть зрителям и что может быть интересно, нужно, важно им для понимания существующего, для жизни.

Низшие ступени *возможны* без высших; каждая вышестоящая без нижестоящей есть фикция — отрыв от действительности, самообман или подмена реальности пустыми абстракциями, пустыми словообразованиями.

Путь познания, по Ленину, — «от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике». Любое из звеньев этой последовательности необходимо в любой области знания, в любой разумной деятельности.

Если режиссер ответ на свои высокие духовные устремления *находит в пьесе и реализует во взаимодействиях актеров*, то зрители идут обратным путем: они видят, «живо созерцают» вполне конкретные действия актеров. Их, зрителей, нужно поднять на следующую ступень, им надо показать взаимосвязь этих действий: борьбу, в которой раскрываются образы, характеры действующих лиц, их интересы, идеалы, их духовный мир. Но режиссер в той мере достигает своей цели, в какой ему удастся поднять понимание зрителей еще выше: подвести их к открытию нового, к пониманию ранее не осознанного ими общего смысла всех событий пьесы в целом, как он, режиссер, этот смысл видит. Тогда зрители сами и для себя делают те идейно- познавательные выводы, которые и представляют собою сверхзадачу режиссера... Убедительность, обязывающая сила этих выводов зависит от того, в какой мере они, эти выводы, вытекают из «живого созерцания» происходящей на сцене борьбы и насколько они — продукт пройденного пути к «абстрактному мышлению и от него к практике».

В этом единстве общего и частного, абстрактного и конкретного заключается сила воздействия любого произведения искусства. В режиссерском искусстве она зависит в значительной, если не решающей, степени от умения видеть и понимать в самой жизни и в пьесе борьбу как в самом общем, так и в самом конкретном (специальном) смысле этого понятия и строить эту борьбу в актерском исполнении спектакля — в живом взаимодействии актеров.

¹³² «Обыкновенно... писатель является не лучшим своим читателем. Он не всегда умеет правильно переводить себя с языка поэзии на язык прозы. Комментарий к собственному художественному тексту часто бывает у него мелок и непроницателен. Вообще, он может совершенно не знать всей глубины своих творений, не понимать, что он создал» (Ю . А й х е н в а л ь д . — Цит. по 32, стр.343). — к стр. ?

¹³³ Этот «первый принцип» не так прост, как его иногда толкуют. Мейерхольд утверждает как будто бы нечто противоположное: «Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесы ставлю, как можно дальше от театра, потому что всегда подлинному режиссеру-художнику драматург мешает персональным вмешательством в работу» (93, стр.360). Однако ведь и Вл. И. Немировичу-Данченко принадлежат не только слова: «Определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора», но и следующие: «Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен «слушаться» автора... А между тем это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора. Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет «слушаться» (105, стр.107). Как примирить эти, казалось бы, взаимоисключающие принципы? Ответ дает Л. С. Выготский: «Отойдя на известное расстояние, мы можем чисто теоретически, я бы сказал, рассудочно, признать, что нет Гамлета Шекспира, что есть Гамлет мой, твой, Гамлет Берне, Гервинуса, Барная, Росси, Муне-Сюлли — и что все они равноправны; один нам ближе, другой дальше, но более или менее они все верны. Но это точка зрения чисто рациональная: в подъеме творчества она губительна. Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое» (32, стр.346). — к стр. ?

¹³⁴ Примечательно, что, утверждая слово как «материал» художественной литературы, Л. С. Выготский указывает на то, что слово — *не больше*, чем материал: «Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино» (32, стр.201). Композиция, и только она, превращает материал в явление искусства, и это относится ко всем искусствам — «все искусства имеют одни законы». — к стр. ?

¹³⁵ Э. Миндлин приводит слова М. А. Булгакова: «Нельзя судить о характере творчества того или иного писателя, не прочитав хотя бы самое главное из всего, что этим писателем было напи-

сано. Но, право же, судить о том, писатель ли это вообще, можно, выбрав наугад, взяв, так сказать, «на ошупь» даже несколько строк из любой его написанной книги» (97, стр.153). В театре — искусстве коллективном — дело не так просто: в двух-трех сценах борьба может осуществляться актерами не только благодаря режиссеру, но и вопреки ему. Поэтому практически «режиссер ли вообще» данное лицо, видно только на репетиции. А вот на репетиции действительно двух-трех режиссерских указаний для этого достаточно. Поэтому первыми узнают об этом актеры... — к стр. ?

¹³⁶ «В современной живописи каждый мазок стал точной операцией, подобной действиям часовщика. Ты пишешь бороду какого-то персонажа; она рыжая, и этот рыжий цвет заставляет тебя все переставить в ансамбле, переписать все, что находится вокруг, — это как бы цепная реакция» (П . П и к а с с о). — к стр. ?

¹³⁷ К. С. Станиславский писал в 1911 году: «Не будем говорить, что театр — школа. Нет, *развлечение*. Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим» (136, стр.228). — к стр. ?

¹³⁸ М. Бахтин, споря с Луначарским, сближавшим Достоевского с Шекспиром, утверждает, что Достоевскому присуща «полифоничность», в то время как «драма по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной, но не может быть *многомирной*, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета» (11, стр.47). Если применить термины Бахтина, то режиссура по природе своей «полифонична», потому что, как пишет Бахтин, «можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию» (11, стр. 29). Тогда превращение драмы в спектакль есть в то же время переход к иной «системе отсчета»: от «монологического единства» — к «полифонии». В этом, может быть, творческая суть, трудность и прелесть режиссерского искусства, обогащающего драму. — к стр. ?

¹³⁹ «Художественный монтаж — это в буквальном смысле слова накопление кадров фильма с целью придания им значимости, глубины и жизненности. Это — основа динамики фильма. Это — основной процесс построения фильма, самая суть поэтики кино» (Дж. и Г . Ф е л д м а н . — 154, стр.62).

«Пудовкин и Кулешов были настолько увлечены... возможностью получения различных результатов с помощью тех или иных монтажных сочетаний, что они построили на этом свое эстетическое кредо.

Вот что пишет по этому поводу Пудовкин:

«С современной точки зрения идеи Кулешова были исключительно просты. Все, что он говорил, сводилось к следующему: — В каждом искусстве должен быть прежде всего материал и, во-вторых, метод организации этого материала, специально соответствующий данному искусству. Материалом музыканта являются звуки, которые он организует во времени. Материал художника — цвета, и он сочетает их в пространстве на поверхности полотна...

Кулешов утверждал, что материал для создания фильма — это куски пленки, а их соединения в определенном, творчески найденном порядке является методом их организации» (120, стр.39). — к стр. ?

¹⁴⁰ Это относится в некоторой степени и к «материалу» литературы, к слову. «В языке есть нечто, подобное определенным цифрам, определенным величинам. Например, наши слова. Но в языке есть и что-то похожее на алгебраические или геометрические законы. Это что-то — *грамматика языка*. Это — те способы, которыми язык пользуется, чтобы строить предложения не из этих только вот трех или, скажем, из семи известных нам слов, но из *любых* слов, с *любым* значением...» (Л. Успенский. — 150, стр.327). Значит, в словосочетаниях входит и то, что «не пахнет» тем или другим определенным словом. — к стр. ?

¹⁴¹ «Теория Р а м о (1683-1764) переработана знаменитым французским математиком д'Аламбером и положена в основу современного учения о гармонии» (примечание в книге Н.Кочетова. — 70, стр.48).

«В области музыкальной теории Рамо — крупнейший ученый, считающийся часто основателем современной гармонии. Физико-математические исследования природы звука привели его к сознанию, что ряд обертонов созвучит основному тону, причем эти обертоны не случайны, а расположены в закономерном порядке, дающем в сумме так называемую «натуральную гамму» (159, стр.98).

Т.Ливанова пишет о Рамо: «Он утвердил значение *основной функции* аккорда, координирующей все его обращения, которым ранее придавалось самостоятельное значение. Это было огромным достижением *системы*, пришедшей на смену наивной эмпирике и теоретическому хаосу» (80, стр.509).

«Мы все знаем, что первая задача, самопервейшее достижение музыки состояло в том, что она денатурировала звук, ограничила пение, по-видимому скользившее в первобытные прачеловеческие времена по многим делениям звуковой шкалы, одной-единственной ступенью и отторгла у хаоса звуковую систему. Ясно, что регулирующая классификация звуков явилась предпосылкой и первым самоутверждением того, что мы зовем музыкой» (Т . М а н н , Доктор Фаустус,— 89, т.5, стр.482).

«Греция знала только колонну и балку и довела их сочетание до совершенства. Рим нашел купол — и родился Пантеон. Стрельчатые своды, аркбутаны и контрфорсы готики — результат математического расчета, давший возможность создать совершенно новый, небывалый стиль, в котором конструктивные, строительные и архитектурные проблемы слились воедино в совершеннейшем синтезе» (В . Н е к р а с о в , Первое знакомство. — 102, стр.141). — к стр. ?

¹⁴² А.П.Ленский писал: «Воскресите нас лет через 30, и, если мы предстанем перед зрителем с нашими устаревшими приемами игры и репертуаром, никто не порадуется нашему воскресению. И даже те, которые будут помнить нас, кто, будучи юным, восторгался нашей игрой и которым современные им актеры казались пигмеями по сравнению с нами, умершими, поверьте, что и те, незаметно для самих себя ушедшие вперед в своих требованиях к сцене, и те, увидев нас, глубоко разочаруются в своих юношеских восторгах и симпатиях» (77, стр.205-206). — к стр. ?

¹⁴³ «Всякая драма в основе своей имеет борьбу, и возьмем ли мы трагедию или фарс, мы всегда увидим, что их формальная структура совершенно одинакова: везде есть известные приемы, известные законы, известные силы, с которыми борется герой, и только в зависимости от выбора этих приемов мы различаем разные виды драмы» (Л . С . В ы г о т с к и й . — 32, стр.294). — к стр. ?

¹⁴⁴ Подтверждением тому, что звучащее слово и фраза воспринимаются непосредственно и целиком, может служить различие разборчивости фразы, слова и слога. «Из теории и практики измерения речевой разборчивости известно, — пишет В. П. Морозов, — что фразовая разборчивость всегда имеет наибольший процент. Если тем же диктором читаются изолированные (не связанные по смыслу) слова, разборчивость ухудшается. Еще более ухудшается разборчивость при чтении слогов, лишенных смысла. Однако процент слоговой разборчивости у данного диктора всегда находится в определенном соотношении со словесной и фразовой разборчивостью» (99, стр. 146-147). — к стр. ?

¹⁴⁵ «Наши чувства вообще способны значительно совершенствоваться. Чувство красок развивается у художников до степени, не свойственной обыкновенным людям. Они отличают оттенки там, где нехудожники вовсе не замечают их. Точно так же можно усовершенствовать слух, обоняние и вкус. Так, специалисты отличают качество вин с искусством, недоступным для простых смертных. Я не пью вина и способен отличить бордосские от бургундских вин только по форме их бутылок. Наоборот, будучи любителем чая, я легко отличаю его сорта» (И . И . М е ч н и к о в . — 95, стр.232-233). — к стр. ?

¹⁴⁶ «Надоели дилетанты. Полуспецы, недомастера, любители в том единственном, прямом своем деле, за которое получают зарплату. Как-то, я бы сказал, многовато развелось их — людей, которые не умеют. От дилетанта-водопроводчика, после которого обязательно текут краны, до дилетанта-руководителя, который портит дело, так сказать, в более крупном масштабе» (А н . А г р а н о в с к и й . — 4, стр.151). Впрочем, еще Наполеон считал, что «наибольшая из всех безнравственностей — это братья за дело, которое не умеешь делать» (140, стр.196). — \$293.

УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абрамов Ф.* Сосновые дети.— М.: Сов.Россия, 1970.
2. *[Аввакум].* Житие протопопа Аввакума им самим написанное и др. его соч.— М.: ГИХЛ, 1960.
3. *Аврелий Марк.* К самому себе // Поздняя греческая проза.— М.: ГИХЛ, 1960.
4. *Аграновский А.* Суть дела.— М.: Госполитиздат, 1968.
5. *Акимов Н.* Не только о театре.— Л., М.: Искусство, 1966.
6. *Алпатов М.* Всеобщая история искусств: Т.1.— М.: Искусство, 1948.
7. *Аристотель.* О стиле ораторской речи // Об ораторском искусстве.— М.: Госполитиздат, 1958.
8. *д'Астье Эм.* Семь раз по семь дней.— М.: Изд-во иностр.лит., 1961.
9. *Бабель И.* Избранное.— М.: Худож.лит., 1966.
10. *Бартошевич А.* Комедия Шекспира и карнавальная традиция // Театр.— 1964.— №12.
11. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского.— М.: Сов.писатель, 1963.
12. *Белинский В. Г.* Полное Собр.соч.: В 13 т.— М.: Изд-во АН СССР, 1953-1959.
13. *Бернал Дж.* Наука в истории общества.— М.: Изд-во иностр.лит., 1956.
14. *Бильбасов В.* История Екатерины Второй: Т.1.— Берлин, 1890.
15. *Блок А.* Дневник: 1917-1921 // Собр.соч.: В 8 т.: Т.7.— М.: Л.: Гослитиздат, 1963.
16. *Блок А.* Записные книжки: 1901-1920.— М.: Худож.лит., 1965.
17. *Борначева В.* День страхового агента // Новый мир.— 1969.— №1.
18. *Брехт Б.* Театр: Т.5/1.— М.: Искусство, 1965.
19. *Брехт Б.* Театр: Т.5/2.— М.: Искусство, 1965.
20. *Брехт Б.* Трехгрошовый роман.— М., Л.: Гослитиздат, 1962.
21. *Булгаков М.* Избранная проза.— М.: Худож.лит., 1966.
22. *Бунин И.* Повести. Рассказы. Воспоминания.— М.: Моск. рабочий, 1961.
23. *Бэкон Ф.* Новый Органон.— М.: Соцэкгиз, 1938.
24. *Вересаев В.* Избранное: В 2 т.: Т.2.— М.: Гослитиздат, 1959.
25. *Винер Н.* Кибернетика и общество.— М.: Изд-во иностр.лит., 1958.
26. *Винчи Леонардо да.* Избранное.— М.: Гослитиздат, 1952.
27. *Волконский С.* Выразительное слово.— СПб., 1913.
28. *Волконский С.* Выразительный человек.— СПб.: Аполлон, 1913.
29. *Волькенштейн В.* Драматургия.— 2-е изд., доп.— М.: Федерация, 1929.
30. *Волькенштейн В.* Станиславский сегодня // Театр.— 1962.— №12.
31. *Воронов Н.* Юность в Железнодорожье // Новый мир.— 1968.— №12.
32. *Выготский Л.* Психология искусства.— М.: Искусство, 1968.
33. *Гагеман К.* Режиссер.— Киев: изд. Киевского драмтеатра, 1909.
34. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: Книга первая // Соч.: Т.ХII.— М.: Соцэкгиз, 1938.
35. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: Книга третья // Соч.: Т.ХIV.— М.: Соцэкгиз, 1958.
36. *Герцен А.* Былое и думы.— М.: Гослитиздат, 1962.
37. *Гете И.-В.* Статьи и мысли об искусстве.— Л., М.: Искусство, 1936.
38. *Гете И.-В.* Фауст // Собр.соч.: В 13 т.: Т.5.— М.: ГИХЛ, 1947.
39. *Гладков А.* Мейерхольд говорит // Нева.— 1966.— №2.
40. *Гладков А.* Мейерхольд говорит // Новый мир.— 1961.— №8.
41. *Голубкина А.* Как создается скульптура.— М.: Искусство, 1965.
42. *Гольденвейзер А.* Вблизи Толстого.— М.: Гослитиздат, 1959.
43. *Гомер.* Одиссея.— М., Л.: Academia, 1935.

44. *Гончаров И. А.* Обломов // Собр.соч.: В 8 т.: Т.4.— М., Гослитиздат, 1953.
45. *Горчаков Н.* Работа режиссера над спектаклем.— М.: Искусство, 1956.
46. *Горчаков Н.* Режиссерские уроки К.С.Станиславского.— М., Искусство, 1952.
47. *Горчаков Н.* К.С.Станиславский о работе режиссера с актером.— М.: ВТО, 1958.
48. *Горький М.* Литературные портреты.— М.: Молодая гвардия, 1967.
49. *Грекова И.* На испытаниях // Новый мир.— 1967.— №7.
50. *Гровс Л.* Теперь об этом можно рассказать.— М.: Атомиздат, 1954.
51. *Данин Д.* Неизбежность странного мира.— М.: Молодая гвардия, 1962.
52. *Дарвин Ч.* О выражении ощущений у человека и животных // Соч.: Т.5.— М.: Изд-во АН СССР, 1953.
53. *Дикий А.* Статьи. Переписка. Воспоминания.— М.: ВТО-Искусство, 1967.
54. *Добролюбов Н. А.* Собр.соч.: В 9 т.: Т.3.— М.,Л.: Гослитиздат, 1962.
55. *Дневник посла Додда: 1933-1938.*— М.: Соцэкгиз, 1961.
56. *Дорошевич В.* Избр.рассказы и очерки.— М.: Моск. рабочий, 1962.
57. *Достоевский Ф. М.* Собр.соч.: В 10 т.— М.: Гослитиздат, 1956-1958.
58. *Дрешер В.* Дуэль по правилам // Наука и жизнь.— 1967.— №8.
59. *Дубов Н.* Мальчик у моря. Беглец.— М.: Детская лит., 1969.
60. *Завадский Ю.* Возвращение к Станиславскому // Театральная жизнь.— 1963.— №2.
61. *Зубов В.* Аристотель.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.
62. *Искандер Ф.* Созвездие Козлотура // Новый мир.— 1966.— №8.
63. *Кант И.* О педагогике.— М.: 1907.
64. *Канторович В.* Социология и литература // Новый мир.— 1967.— №12.
65. *Катаев В.* Святой колодец. Трава забвенья.— М.: Сов.писатель, 1969.
66. *Кент Р.* Курс N by E.— М.: Географгиз, 1962.
- 66а. *Клюев В.* Театрально-эстетические взгляды Брехта.— М.: Наука, 1966.
67. *Ключевский В.* Соч.: В 8 т.: Т.2.— М.: Госполитиздат, 1957.
68. *Кнебель М.* Вся жизнь.— М.: ВТО, 1967.
69. *Кони А.* Избр.произв.: В 2 т.— М.: Госюриздат, 1959.
70. *Кочетов Н.* Очерк истории музыки.— 4-е изд.— М.: Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1929.
71. *Кропоткин П.* Записки революционера.— М.,Л.: Academia, 1933.
72. [*Крымов Н.Л.*] *Н. Л. Крымов-художник и педагог.*— М.: Изд-во Академ.худож. СССР, 1960.
73. *Крюи Поль де.* Борьба с безумием.— М.: Изд-во иностр.лит., 1960.
74. *Кугель А.* Театральные портреты.— Л.,М.: Искусство, 1967.
75. *Лабрюйер.* Характеры, или нравы нынешнего века.— М.,Л.: Худож.лит., 1964.
76. *Ларошфуко Ф.* Максимы и моральные размышления.— М.,Л.: Гослитиздат, 1959.
77. *Ленский А.* Статьи. Письма. Записки.— 2-е изд.— М.: Искусство, 1950.
78. *Леонидов Л.М.* Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка.— М.: Искусство, 1960.
79. *Лермонтов М. Ю.* Собр.соч.: В 4 т.: Т.4.— М.: Правда, 1960.
80. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года.— М.,Л.: Музгиз, 1940.
81. *Лилина М. П.*: [Сб.].— М.: ВТО, 1960.
82. *Лоусон Дж.* Теория и практика создания пьесы и киносценария.— М.: Искусство, 1960.
83. *Львов-Анохин Б.* Серафима Бирман // Труд актера: Вып. XV.— М.: Сов.Россия, 1967.

84. *Макаренко А. С.* Педагогическая поэма // Собр.соч.: В 7 т.: Т.1.— М.: Изд-во Академ.пед.наук РСФСР, 1957.
85. *Манассеин В.* Материалы для вопроса об этиологическом и терапевтическом значении психических явлений.— Спб, 1878.
86. *Мандельштам О.* О собеседнике // Аполлон.— 1913.— Кн. 2.
87. *Мандельштам О.* Разговор о Данте.— М., Искусство, 1967.
88. *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Сирена.— 1919.— №4-5.
89. *Манн Т.* Собр.соч.: В 10 т.— М.: Гослитиздат, 1959-1961.
90. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: [В 50 т.].— 2-е изд.— М.: Политиздат, 1955-1981.
91. *Маяковский В.* Полн.собр.соч.: В 13 т.: Т. 12.— М.: Гослитиздат, 1959.
- 91а. *В. Маяковский* в воспоминаниях современников.— М.: Гослитиздат, 1963.
92. *Медавар П.* Литература против науки // Литературная газета.— 1969.— 3 сент.
93. *Мейерхольд Вс.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: Ч.2.— М., Искусство, 1968.
94. *Мейснер Д.* Миражи и действительность.— М.: Изд-во агентства печати «Новости», 1966.
95. *Мечников И.* Этюды оптимизма.— М.: Наука, 1964.
96. *Мижо М.* Сент-Экзюпери.— М.: Молодая гвардия, 1963.
97. *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники.— М.: Сов.писатель, 1968.
98. *Михоэлс С.* Статьи. Беседы. Речь.— М.: Искусство, 1960.
99. *Морозов В.* Тайны вокальной речи.— Л.: Наука, 1967.
100. *Мозм С.* Бремя страстей человеческих.— М.: Изд-во иностр.лит., 1959.
101. *Нейгауз Г.,* Об искусстве фортепианной игры, изд. 2, М., Музгиз, 1961.
102. *Некрасов В.* Первое знакомство // Новый мир.— 1958.— №8.
103. *Немирович-Данченко* ведет репетицию. «Три сестры» А.П.Чехова в постановке МХАТ 1940 года.— М.: Искусство, 1965.
104. *Немирович-Данченко Вл. И.* Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь».— М.: Искусство, 1964.
105. *Немирович-Данченко Вл. И.* Статьи. Речь. Беседы. Письма.— М.: Искусство, 1952.
106. *Неру Дж.* Открытие Индии.— М.: Изд-во иностранной литературы, 1955.
107. *Несторов М. В.* Давние дни.— М.: Искусство, 1959.
108. *Нижний В.* На уроках режиссуры С. Эйзенштейна.— М.: Искусство, 1958.
109. *Никольсон Г.* Дипломатическое искусство.— М.: Ин-т междунар.отн., 1968.
110. *Орлов В.* Пусть придут молодые! // Театр.— 1962.— №12.
111. *Павлов И. П.* Избр.произв.— М.: Госполитиздат, 1949.
112. *Пирсон Х.* Диккенс.— М.: Молодая гвардия, 1963.
113. *Планк М.* Единство физической картины мира.— М.: Наука, 1966.
114. *Платонов А.* Избранное.— М.: Моск. рабочий, 1966.
115. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: Т.2.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.
116. *Пушкин А. С.* Собр.соч.: В 10 т.: Т.5.— М.: Гослитиздат, 1960.
117. *Пушкин А. С.* Собр.соч.: В 10 т.: Т.6.— М.: Гослитиздат, 1962.
118. *Радин Н.М.* Автобиография. Статьи. Выступления. Письма. Статьи и воспоминания о Н. М. Радине.— М.: ВТО, 1965.
119. *Рассадин С.* Искусство быть самим собой // Новый мир.— 1967.— №7.
120. *Райсц К.* Техника киномонтажа.— М.: Искусство, 1960.
121. *Ремарк Э.-М.* Триумфальная арка // Иностранная литература.— 1959.— №10.
122. [*Роден*]. О.Роден: Сб. статей о творчестве.— М.: Изд-во иностр.лит., 1960.
123. *Рождественский Вс.* Страницы жизни.— М.,Л.: Сов.писатель, 1962.

124. *Саввина И.* Евгений Евстигнеев // Труд актера: Вып. XV.— М.: Сов.Россия, 1967.
125. *Светоний.* Жизнь двенадцати цезарей.— М.: Наука, 1966.
126. *Сеченов И. М.* Избр. философские и психологические произведения.— М.: Госполитиздат, 1947.
127. *Симонов К.* Живые и мертвые.— М.: Сов. писатель, 1960.
128. *Симонов П.* Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций.— М.: Изд-во АН СССР, 1962.
129. *Смеляков Н.* Деловая Америка.— 2-е изд.— М.: Госполитиздат, 1969.
130. *Соловьев Вл.* Собр. соч.: Т. 10.— 2-е изд.— Спб.: Просвещение, 1900.
131. *Солоухин Вл.* Мать-мачеха.— М.: Моск. рабочий, 1969.
132. [*Станиславский К. С.*]. Станиславский: [Сб.].— М.: Искусство, 1963.
133. *Станиславский К. С.* Из записных книжек // Театр.— 1962.— №12.
134. *Станиславский К. С.* Режиссерский план «Отелло».— М., Л.: Искусство, 1945.
135. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т.— М.: Искусство, 1954--1961.
136. *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма.— М.: Искусство, 1953.
137. *Стравинский И.* Хроника моей жизни.— Л.: Музгиз, 1963.
138. *Сушкова Е.* Записки: 1812-1841.— Л.: Academia, 1928.
139. *Табуи Ж.* Двадцать лет дипломатической борьбы.— М.: Изд-во иностр. лит., 1960.
140. *Тарле Е.* Наполеон.— М.: Госполитиздат, 1941.
141. *Тарле Е.* Талейран.— М.: Изд-во АН СССР, 1962.
142. *Тацит К.* Соч.: В 2 т.— Л.: Наука, 1969.
143. *Твен М.* Избранное.— М.: Моск. рабочий, 1954.
144. *Товстоногов Г.* О профессии режиссера.— М.: ВТО, 1964.
145. *Товстоногов Г.* Современность в современном театре.— М., Л.: Искусство, 1962.
146. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т.— М.: Гослитиздат, 1960-1965.
147. *Топорков В.* К.С. Станиславский на репетиции.— М., Л.: Искусство, 1949.
148. *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т.— М.: Гослитиздат, 1954-1958.
149. *Уоррен Р.-П.* Вся королевская рать.— М.: Молодая гвардия, 1968.
150. *Успенский Л.* Слово о словах. Ты и твое имя.— Л.: Лениздат, 1962.
151. *Уэллс Гарри К.* Павлов и Фрейд.— М.: Изд-во иностр. лит., 1959.
152. *Уэст М.* Посол // Иностранная литература.— 1966.— №6.
153. *Фейербах Л.* Избр. философские произведения.— М.: Госполитиздат, 1955.
154. *Фелдмаи Дж. и Г.* Динамика фильма.— М.: Искусство, 1959.
155. *Фицджеральд Ф.-Ск.* Великий Гэтсби.— М.: Худож. лит., 1965.
156. *Фокин М.* Против течения.— М., Л.: Искусство, 1962.
157. *Хьюиш Э.* Опасные зеленые человечки // Литературная газета.— 1968.— 1 мая.
158. *Цвейг Ст.* Избр. произв.: В 2 т.: Т. 2.— М.: Гослитиздат, 1957.
159. *Чемоданов С.* История музыки в связи с историей общественного развития.— Киев: Изд-во киевск. музыкального предприятия, 1927.
160. [*Чехов А. П.*]. А. П. Чехов о литературе.— М.: Гослитиздат, 1955.
161. *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа // Федор Иванович Шаляпин: Литературное наследство: В 2 т.: Т. 1.— М.: Искусство, 1960.
162. *Шверубович В.* Люди театра // Новый мир.— 1968.— №2.
163. *Шейнин Л.* Записки следователя.— М.: Гослитиздат, 1962.
164. *Шекспир У.* Собр. соч.: В 8 т.— М.: Искусство, 1957-1960.
165. *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни.— Л.: Academia, 1934.
166. *Юзовский Ю.* Зачем люди ходят в театр.— М.: Искусство, 1964.

167. *Юткевич С.* Контрапункт режиссера.— М.: Искусство, 1960.
168. *Яхонтов Вл.* Театр одного актера.— М.: Искусство, 1958.