
Захава Б. Е. «Мастерство актера и режиссера»

Изд. 3-е, испр. и доп.

Учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ.-просвет. училищ.
Москва, «Просвещение», 1973 г.

Учебное пособие обобщает опыт работы со студентами по актерскому и режиссерскому мастерству в Театральном училище им. Б. В. Щукина; дана система упражнения, помогающих начинающему актеру в создании сценического образа. Рассматриваются вопросы накопления материала для роли, прослеживаются основные этапы репетиционного процесса.

Оглавление

Предисловие.....	5
Часть первая.....	7
Глава первая: МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО.....	7
Глава вторая: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕАТРА.....	10
Театр — искусство коллективное.....	10
Театр — искусство синтетическое. Актер — носитель специфики театра	10
Действие — основной материал театрального искусства.....	11
Драматургия — ведущий компонент театра	12
Творчество актёра — основной материал режиссерского искусства	15
Зритель — творческий компонент театра	15
Глава третья: О ПРИРОДЕ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ.....	17
Единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве.....	19
Природа сценических переживаний актёра.....	20
Единство актёра-образа и актёра-творца	24
Действие — главный возбудитель сценических переживаний актёра.....	28
Действие — основной материал актерского искусства.....	31
Синтез «переживания» и «представления».....	31
Часть вторая. Мастерство актёра.....	35
Глава четвертая: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА.....	35
Общие положения.....	35
Воспитание художественного вкуса.....	36
Дисциплинарно-этическое воспитание.....	37
Сценическое воспитание актёра.....	43
Система К. С. Станиславского	43
Внутренняя и внешняя техника.....	48
Единство чувства правды и чувства формы.....	48
О методе работы над ролью.....	51
Глава пятая: СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ АКТЕРА.....	52
Виды внимания.....	52
Объекты произвольного внимания актёра	55
Творческий зажим и актерская сосредоточенность.....	56
Правильный выбор объекта.....	57
О непрерывной линии внимания.....	57
Нужно ли видеть то, чего нет?	59
Сценическое внимание и фантазия	61
О субъекте сценического внимания.....	63
Актер и зритель.....	64
Внимание в жизни и на сцене.....	65
Внимание формальное и творческое	68
Практические выводы.....	69
Глава шестая: СЦЕНИЧЕСКАЯ СВОБОДА.....	70
Основной закон пластики.....	70
Свобода внешняя и внутренняя.....	70
Принцип компенсации.....	73

Мускульная свобода и сценическое внимание.....	74
Глава седьмая: СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕРА.....	76
Убежденность актера — необходимое условие убедительности его игры.....	76
Сценическое оправдание — путь к вере.....	79
Случайности на сцене и их оправдание.....	80
Специфика актерского воображения.....	81
Практические выводы.....	82
Глава восьмая: СЦЕНИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ И ОЦЕНКА ФАКТА.....	83
Сценическое отношение — путь к образу	84
Отношение— основа действия.	84
Два вида сценических отношений	85
Оценка факта.....	85
Зарождение сценического действия	86
Практические выводы	86
Глава девятая: СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ.....	87
Физические и психические действия, предлагаемые обстоятельства и сценический образ.....	88
Виды психических действий. Условный характер классификации.....	90
Значение простейших, физических действий в творчестве актера.....	92
Превращение психических задач в физические.....	94
«Метод физических действий» Станиславского и «биомеханика» Мейерхольда.....	96
Словесное действие. Логика и образность речи.....	97
Текст и подтекст.....	98
Замысел роли и отбор действий.....	100
Сценическая задача и ее элементы.....	100
Сценическое общение.....	102
Импровизация и фиксирование приспособлений.....	103
Глава десятая: ДОМАШНЯЯ РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ.....	106
Изучение жизни.....	106
Фантазирование о роли.....	109
Вскрытие текста.....	112
Работа над внешней характерностью.....	114
Домашние этюды.....	117
Часть третья. Мастерство режиссера.....	119
Глава одиннадцатая: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ.....	119
Режиссерский замысел.....	119
Жанр пьесы и жанр спектакля.....	123
Содержание, форма и мастерство.....	125
Новаторство и мода в режиссерском искусстве.....	126
О правдоподобию, условности и мастерстве.....	128
Манера актерской игры — основной технологический вопрос режиссерского замысла	129
О внешнем оформлении спектакля.....	130
Режиссер и актер.....	131
Глава двенадцатая: РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ПЬЕСОЙ.....	133
Первое впечатление.....	133
Определение темы пьесы, ее идеи и сверхзадачи.....	143
Глава тринадцатая: РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ.....	160

Правильное самочувствие актера на сцене.....	162
Язык режиссерских заданий — действия.....	164
Форма режиссерских заданий. Показ, объяснение и подсказ.....	166
Застольный период работы над пьесой.....	168
Работа режиссера над мизансценой.....	171
Устранение творческих препятствий.....	173
Глава четырнадцатая: ВОСПИТАНИЕ РЕЖИССЕРСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ.....	179
Общие условия художественного творчества.....	179
Режиссерские профессиональные способности.....	182
Режиссерские упражнения.....	187
Упражнения для развития режиссерской фантазии и воображения.....	192
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	209
Воспитание сценического внимания.....	209
Воспитание сценической свободы.....	219
Воспитание сценической веры.....	223
Упражнения на отношение и оценку факта.....	225

Предисловие

Захава, Борис Евгеньевич (1896-1976), русский актер, режиссер, педагог, театровед. Народный артист СССР (1967), лауреат Государственной премии СССР (1952). Родился 12 мая 1896 в Павлограде Екатеринославской губ. В семье представителя знаменитой династии тульских оружейников. Родители увлекались театром, участвовали в любительских драматических спектаклях, пятилетний мальчик выступал на семейных концертах. Учился в Павлоградской казенной классической гимназии, затем был определен в кадетский корпус в г. Орле. В 1910 был принят в 3-й Московский кадетский корпус. Пересмотрел все спектакли в Большом и Малом театрах, ходил в театры Корша и Незлобина, но самые яркие впечатления пережил на спектаклях Московского Художественного театра. Играл Наполеона в любительском спектакле «Не в силе Бог, а в правде». Поступил в Коммерческий институт, но, мечтая о театре, записался в студенческую театральную студию (в дальнейшем Мансуровскую — по имени переулка, где она располагалась), художественным руководителем которой был назначен артист и режиссер 1-й Студии МХТ Е.Б. Вахтангов. 26 марта 1914 была сыграна пьеса Б. Зайцева «Усадьба Ланиных» (Захава играл студента Евгения), спектакль провалился. С 10 (23) октября 1914 (первая лекция Вахтангова) начались систематические занятия. Самодеятельный кружок стал театральной школой, позднее этот день будет считаться днем основания Театрального училища имени Б.В. Щукина при Театре им. Евг. Вахтангова. В 1918 Вахтангов поручил Захаве и Ю.А. Завадскому вести занятия в т.н. Мамоновской студии, решив по режиссерскому рисунку уже поставленного им спектакля в 1-й Студии осуществить постановку «Потопа» со студентами. Из-за его болезни спектакль ставил А. Дикий, Захава играл Чарли. В качестве дипломного спектакля Вахтангов поставил «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (1918), в 1920 возобновил эту работу, поручив ее Завадскому. Захава играл Доктора со «стопроцентной актерской верой в правду вымысла». Первой работой Захавы — ученика режиссерского класса Вахтангова был «Юбилей» А.П. Чехова. После коррекции мастера (играть не комедию, а водевиль) уменьшилось игровое пространство (остались все мизансцены), действие приобрело эксцентричный, гротесковый характер. После смерти Вахтангова (1922) в 3-й Студии начались разногласия. В 1923 Захава выпустил свой первый самостоятельный спектакль «Правда хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского, в котором чувствовалось влияние вахтанговской «Принцессы Турандот». В 1923, после успешных гастролей 3-й Студии в Петрограде, труппа выехала за рубеж. В гастрольной афише стояли «Принцесса Турандот» Гоцци, «Чудо святого Антония» в один вечер со «Свадьбой» Чехова и «Правда хорошо, а счастье лучше». В стокгольмской «Принцессе Турандот» принимал участие премьер Королевского театра Геста Экман, он представлял артистов и переводил. После возвращения в сезоне 1923-1924 Вл.И. Немирович-Данченко назначил Завадского единоличным директором, что не разрядило атмосферу в Студии. «Вахтанговцы» организовали «Художественный актив» — коллективный орган руководства театром, председателем стал Захава. За пять лет были поставлены «Виринея» Л.Н. Сейфулиной, «Разлом» Б.А. Лавренева, «Барсуки» Л.М. Леонова, «На крови» Мстиславского, «Заговор чувств» Ю.К. Олеси. Немирович-Данченко намеревался объединить 2-ю Студию с 3-й, но вахтанговцы отстаивали свою самостоятельность: студия стала называться Государственной академической Студией имени Евгения Вахтангова. Тогда же Захава был принят в труппу Театра им. Вс. Мейерхольда, сохранив за собой роли в вахтанговских спектаклях «Чудо Святого Антония» (Доктор) и «Принцесса Турандот» (Тимур). У Мейерхольда, однажды назвавшего Захаву «биомеханическим актером», сыграл Восьмибрата в «Лесе» Островского, председателя

французской палаты в «Д.Е.» по роману И.Г. Эренбурга и Ван-Кампердаффа в «Учителе Бубусе» А.М. Файко. Премьера «Леса» состоялась 19 января 1924 и имела грандиозный успех. В «Д.Е.» интересным было оформление — впервые были использованы движущиеся стены. Захаве предлагались две роли — председателя французского парламента и английского лорда, от второй он отказался. В «Учителе» Бубусе в основу исполнения роли крупного европейского негодяя Ван-Кампердаффа был положен особый прием, который Мейерхольд называл «предыгрой». В результате бесконечных мимических пауз спектакль шел в замедленном ритме, и удачей мастера его назвать трудно. В 1926 Захава поставил спектакль «Барсуки» по роману Леонова, задумав его как народную трагедию и требуя от актеров «правды внутреннего чувства» (определение Вахтангова). В пьесе «Разлом» Лавренина (1927), поставленном А.Д. Поповым, превосходно сыграл старого матроса Митрича. В 1931 совместно с И.М. Рапопортом Захава поставил «Пучину» Ю. Слезкина (художник Н. Акимов). Событием театральной жизни столицы стала постановка в 1932 пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» с Б.В. Щукиным в главной роли. Впоследствии Захава ставил эту пьесу еще четыре раза — два раза в Армении, в Болгарии и снова в Вахтанговском театре в 1951 с С.В. Лукьяновым в роли Булычова. 25 ноября 1933 в театре прошла премьера пьесы Горького «Достигаев и другие», 17 декабря 1939 — «Ревизора» Н.В. Гоголя, где раскрылся талант артистки Г. Пашковой. Готовя постановку «Молодой гвардии» Г. Гракова по роману А.А. Фадеева (1948), Захава ставил задачу «поэтическим языком рассказать о совершенно конкретном, о единственном и неповторимом». В 1950 вышел один из признанных его спектаклей «Первые радости» по роману К. Федина. Эпиграфом к постановке «Гамлета» У. Шекспира (1957) режиссер поставил слова Р. Роллана: «Вся драма — грозный обвинительный акт против жизни. Но вся она заряжена такой могучей жизненной силой, что страдания переплавляются в радость и сама горечь опьяняет». Гамлета сыграл М.Ф. Астангов. Во всех своих спектаклях Захава развивал творческие поиски Вахтангова. Одна из его больших актерских побед — роль Кутузова в фильме С.Ф. Бондарчука «Война и мир» (1965-1967) по роману Л.Н. Толстого. Преподавательскую деятельность Захава начал еще в 1918, в Школе-студии Вахтангова, 1925 стал ее руководителем. Преподавал актерское и режиссерское мастерство. Руководил узбекской студией в Москве (1927-1930), преподавал в Институте кинематографии (1937-1940), был заведующим кафедрой режиссуры в ГИТИСе (1944-1949). Доктор искусствоведения, профессор. Умер Захава в Москве 25 ноября 1976.

Часть первая

Глава первая: МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Художественное творчество неотделимо от духовного облика самого художника — писателя, артиста, музыканта, скульптора, живописца. Великий художник тем и велик, что в его творениях отразилась жизнь во всей глубине, в бесконечном многообразии ее проявлений. Образ жизни и образ мыслей миллионов людей — их общественные отношения, взгляды, обычаи, верования, идеалы, мечты и устремления — запечатлелись в бессмертных творениях таких художников, как Сервантес и Шекспир, Леонардо да- Винчи и Рафаэль, Байрон и Пушкин, Лев Толстой и Бальзак, Чехов и Мопассан, Репин и Суриков, Щепкин и Ермолова... К. С. Станиславский говорил: хотите в своем творчестве приблизиться к этим гигантам, изучите естественные законы, которым они порой стихийно, непроизвольно подчиняют свое творчество, и научитесь сознательно пользоваться этими законами, применять их в своей собственной творческой практике! На этом, в сущности, и построена знаменитая система Станиславского. Основной же закон всякого художественного творчества гласит: искусство — отражение и познание жизни; не зная жизни, творить нельзя. Правда, от частого повторения эта истина сделалась тривиальной и уже как следует не воздействует на наше сознание. Не многие задумываются над вопросом: а что же такое, собственно говоря, для настоящего художника знание жизни? Как известно, всякое познание — процесс двусторонний. Начинается он с чувственного восприятия конкретных фактов, с живого созерцания. Действительность первоначально предстает нашему взору в виде массы живых впечатлений. Чем их больше, тем лучше для художника. Главным средством их накопления служит для него непосредственное наблюдение. Если же личных впечатлений оказывается недостаточно, он привлекает себе в помощь аналогичный опыт других людей, используя для этого самые разнообразные источники: литературные, иконографические, музейные и т.п. Однако очень скоро к процессу накопления фактов присоединяется и другой — процесс их внутреннего осмысливания, анализа и обобщения. За внешней хаотической бессвязностью впечатлений, за множеством разобщенных между собой фактов ум художника стремится увидеть внутренние связи и отношения, установить их закономерность, определенную соподчиненность и взаимодействие. За внешним, выступающим на поверхность движением он хочет увидеть внутреннее движение, установить тенденцию развития, раскрыть сущность данного явления. Оба процесса, взаимодействуя, образуют постепенно единый двусторонний процесс познания, состоящий, с одной стороны, в накоплении материала, с другой стороны — в его творческом осмысливании. Процесс этот находит свое выражение в форме художественных образов, возникающих сначала в творческом сознании художника (в его фантазии, в воображении), а потом воплощающихся и в его произведении. Мы за то и ценим великих художников, что в своих творениях они обнаруживают внутренние пружины человеческих переживаний, раскрывают законы, лежащие в основе жизни и деятельности человека и общества, показывают внутренние движущие силы этого общества, угадывают дальнейшие пути его развития и таким образом дают людям возможность заглядывать в будущее. Ценность подлинных произведений искусства в том и заключается, что действительность в них дается в познанном виде. Всякий предмет, в них отображаемый, не только поражает нас удивительным сходством с оригиналом, но кроме того, предстает перед нами освещенный светом разума художника, согретый пламенем его сердца, раскрытый в своей внутренней сущности. Каждому, кто вступает на путь художественного творчества, следовало бы

помнить слова, сказанные Львом Толстым: «Нет более комичного рассуждения, если только вдуматься в смысл его, как то, весьма распространенное, и именно между художниками, рассуждение о том, что художник может изображать жизнь, не понимая ее смысла и не любя доброе и не ненавидя злое в ней...» Правдиво показать каждое явление жизни в его сущности, раскрыть важную для жизни людей истину и заразить их своим отношением к изображаемому, то есть своими чувствами — ненавистью и любовью, — в этом задача подлинного искусства. Как известно, раскрытие объективной истины для художника, живущего в обществе с антагонистическими классами, сильно затруднено. Его стремление к истине нередко вступает в конфликт с интересами господствующего класса, и тогда он бывает вынужден идти на всякого рода компромиссы со своей творческой совестью. Он оказывается во власти непримиримых внутренних противоречий, а это не может не отражаться пагубно на его творчестве. Бывают, конечно, случаи, когда стихийное стремление гениального художника к объективной истине разрывает путы его классово-ограниченности, и он невольно высказывает такую правду о своем классе, о которой, может быть, предпочел бы умолчать. Но такого рода факты не опровергают общего правила, согласно которому мощное воздействие господствующего класса на сознание художника, живущего в обществе, где одни люди эксплуатируют других, чрезвычайно затрудняет правдивое раскрытие объективной истины. Этих трудностей не знает единое в своих идейных устремлениях искусство социалистического общества, интересы которого целиком совпадают с закономерным ходом исторического процесса. Сознание людей этого общества не враждебно объективной истине, а, наоборот, глубоко заинтересовано в ее наиболее полном раскрытии. Могучим средством этого раскрытия, великим инструментом для познания мира служит марксизм-ленинизм. Все разделы марксистско-ленинского учения, составляя единое, гармоническое целое, образуют в своей совокупности вершину современной человеческой мысли. Тот, кто хочет знать и понимать жизнь в ее сущности, а тем более если он при этом хочет еще и отражать эту жизнь в своем искусстве, не может не стремиться к возможно более полному и глубокому творческому овладению марксистско-ленинской философией. В ней содержится, сохраняется и получает дальнейшее развитие все наиболее ценное и существенное, что добыто человеческой мыслью в течение всей ее многовековой истории. Нельзя считать себя человеком, находящимся на передовых позициях современной культуры — современной мысли и современного искусства, — не овладев по-настоящему марксистско-ленинской теорией, не научившись применять ее в своем творчестве. Эту истину я постиг в своей собственной творческой практике. Когда я работал над постановкой пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие», я очень добросовестно изучал ту жизнь, которая нашла отражение в этой пьесе. Не доверяя своей памяти, хранившей немалое количество впечатлений, пережитых мною в эпоху первой мировой войны, я обратился также и ко всякого рода историческим и литературным материалам, превратив на время свой рабочий кабинет в настоящий музей по истории классово-борьбы в тогдашней России. Газеты, журналы того времени, фотографии, мемуары, воспоминания — все это горами лежало у меня на столе, все это я прилежно изучал, пополняя запас личных наблюдений, питая свою творческую фантазию, воображение и замыслы. Однако если бы незадолго до начала работы с актерами я не прочитал небольшое по размерам, но бесценное по своему значению гениальное сочинение В.И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма», я не сумел бы разобраться в накопленном материале, понять, осмыслить, обобщить факты живой действительности и через это проникнуть в самую суть горьковской пьесы, отделить в ней главное от второстепенного, раскрыть корни показанных в пьесе человеческих отношений и понять внутренние причины поступков действующих лиц. Я очень твердо знаю: не прочитай я тогда этой книги, спектакль не был бы таким, каким он

получился. И речь идет здесь не только об идейно-политическом содержании спектакля, нет, я имею в виду также и его художественную сторону — одно от другого оторвать нельзя: мысль обогащает чувство, фантазию, воображение, направляет творческие способности художника к определенной цели. Вот почему марксистско-ленинское мировоззрение должно пропитать все поры нашего сознания, а основной принцип марксистско-ленинской эстетики — принцип сознательной, боевой, откровенной и свободной, воинствующей партийности социалистического искусства — сделаться нашим органическим достоянием и руководством к действию. Предметом исследования в этой книге являются вопросы театрального искусства. Но сколько в этом искусстве внутренних противоречий, которые нет решительно никакой возможности понять, не пользуясь законами материалистической диалектики! Недаром в лесу этих противоречий так долго блуждали даже великолепные теоретики и выдающиеся деятели театра. Единство противоположностей формы и содержания, единство актера-образа и актера-творца, физического и психического в творчестве актера, индивидуального и типического в создаваемом образе, свободы и необходимости в творческом процессе, внутреннего и внешнего в отдельной сценической краске — в интонации, жесте, мизансцене — все эти вопросы так или иначе явятся предметом нашего рассмотрения в этой книге. Но разрешить ни один из этих вопросов без знания законов диалектики не представляется возможным. Разумеется, талант — далеко не маловажное условие для успешной работы в области любого искусства. Но талант только тогда может реализовать все богатство своих возможностей, неспособностью глубоко мыслить и чувствовать. К сожалению, есть немалое количество талантливых художников во всех областях искусства, которые соорудили над своей головой творческий потолок из своего собственного невежества и радуются, что могут до него допрыгнуть. А им вовсе не прыгать следовало бы, а вольно летать в поднебесье. Талант дается художнику вовсе не для того, чтобы он оседлал его и скакал на нем в погоне за внешним успехом, а для того, чтобы с его помощью он мог рассказать о том прекрасном, что живет в его сердце, понести людям рвущуюся из его груди большую правду, заразить людей большими чувствами, наполнить их сознание высокими мыслями, вдохновить их на борьбу за лучшее будущее человечества, увлечь их красотой великих идеалов нашего времени. А для этого сам художник должен обладать этими чувствами, мыслями, идеалами, сделаться передовым человеком своего времени, приобрести широкий культурный и творческий кругозор, стать мыслителем и общественным деятелем, вооружиться передовым мировоззрением нашей эпохи. Для этого мало вы зубрить к экзамену те или иные формулы, надо заключенные в них истины принять в кровь, сделать своим органическим достоянием, руководством к действию. Нужно понять, что мировоззрение и творчество в искусстве нерасторжимы. Творчество без идеологии ведет либо в болото бескрылого, серенького натурализма, либо бросает художника в холодные объятия бездушного, голого формалистического пустозвонства и кривлянья. Путь к подлинному искусству художественной правды требует единства идейности и мастерства. Высокое мастерство может родиться и вырасти только на почве высоких идей.

Глава вторая: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕАТРА

Театр — искусство коллективное

Первое, на чем останавливается наше внимание, когда мы думаем о специфике театра, — это то существенное обстоятельство, что произведение театрального искусства — спектакль — создается не одним художником, как в большинстве других искусств, а многими участниками творческого процесса. Драматург, актеры, режиссер, гример, декоратор, музыкант, осветитель, костюмер и т.д. — каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело. Поэтому подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив — творческий ансамбль. Коллектив в целом — автор законченного произведения театрального искусства — спектакля. Природа театра требует, чтобы весь спектакль был пропитан творческой мыслью и живым чувством. Ими должны быть насыщены каждое слово пьесы, каждое движение актера, каждая мизансцена, созданная режиссером. Все это — проявления жизни того единого, целостного, живого организма, который, будучи рожден творческими усилиями всего театрального коллектива, получает право называться подлинным произведением театрального искусства — спектаклем. Творчество каждого отдельного художника, участвующего в создании спектакля, есть не что иное, как выражение идейно-творческих устремлений всего коллектива в целом. Без объединенного, идейно сплоченного, увлеченного общими творческими задачами коллектива не может быть полноценного спектакля. Полноценное театральное творчество предполагает наличие коллектива, обладающего общностью мировоззрения, общими идейно-художественными устремлениями, единым для всех своих членов творческим методом и подчиненного строжайшей дисциплине. «Коллективное творчество, — писал К. С. Станиславский, — на котором основано наше искусство, обязательно требует ансамбля, и те, кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и против самого искусства, которому они служат». Задача воспитания актера в духе коллективизма, вытекающая из самой природы театрального искусства, сливается с задачей коммунистического воспитания, которое предполагает и всемерное развитие чувства преданности интересам коллектива, и самую ожесточенную борьбу со всеми проявлениями буржуазного индивидуализма.

Театр — искусство синтетическое. Актер — носитель специфики театра

В самой тесной связи с коллективным началом в театральном искусстве находится другая специфическая особенность театра: его синтетическая природа. Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д. В числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру. Это — искусство актера. Актер неотделим от театра, и театр неотделим от актера. Вот почему мы можем сказать, что актер — носитель специфики театра. Синтез искусств в театре — их органическое соединение в спектакле — возможен только в том случае, если каждое из этих искусств будет выполнять определенную театральную функцию. При выполнении этой театральной функции произведение любого из искусств приобретает новое для него театральное качество. Ибо театральная живопись не то же самое, что просто живопись, театральная музыка не то же самое, что просто музыка, и т.д. Только актерское искусство театрально по своей природе. Разумеется, значение пьесы для спектакля несоизмеримо со

значением декорации. Декорация призвана выполнять вспомогательную роль, тогда как пьеса — это идейно-художественная первооснова будущего спектакля. И все же пьеса — не то же самое, что поэма или повесть, хотя бы и написанная в форме диалога. В чем же наиболее существенное (в интересующем нас смысле) отличие пьесы от поэмы, декорации от картины, сценической конструкции от архитектурной постройки? Поэма, картина имеют самостоятельное значение. Поэт, живописец обращаются непосредственно к читателю или зрителю. Автор пьесы как произведения литературы тоже может обратиться к своему читателю непосредственно, но только вне театра. В театре же и драматург, и режиссер, и декоратор, и музыкант говорят со зрителем через актера или в связи с актером. В самом деле, разве звучащее на сцене слово драматурга, которое автор не наполнил жизнью, не сделал своим словом, воспринимается как живое? Может ли формально выполненное указание режиссера или предложенная режиссером, но не пережитая актером мизансцена оказаться убедительной для зрителя? Конечно, нет! Может показаться, что с декоративным оформлением и музыкой дело обстоит иначе. Представьте себе, что начинается спектакль, раскрывается занавес, и, хотя на сцене нет ни одного актера, зрительный зал бурно аплодирует великолепной декорации, созданной художником. Получается, что художник адресуется к зрителю совершенно непосредственно, а вовсе не через актера. Но вот выходят действующие лица, возникает диалог. И вы начинаете чувствовать, что по мере того как разворачивается действие, внутри вас постепенно нарастает глухое раздражение против декорации, которой вы только что восхищались. Вы чувствуете, что она отвлекает вас от сценического действия, мешает вам воспринимать актерскую игру. Вы начинаете понимать, что между декорацией и актерской игрой есть какой-то внутренний конфликт: либо актеры ведут себя не так, как нужно себя вести в условиях, связанных с данной декорацией, либо декорация неправильно характеризует место действия. Одно с другим не согласуется, нет синтеза искусств, без которого нет театра. Часто бывает, что публика, восторженно встретившая ту или иную декорацию в начале акта, бранит ее, когда действие кончилось. Это означает, что публика положительно оценила работу художника безотносительно к данному спектаклю как произведение искусства живописи, но не приняла ее как театральную декорацию, как элемент спектакля. Это означает, что декорация не выполнила своей театральной функции. Чтобы выполнить свое театральное назначение, она должна отразиться в актерской игре, в поведении действующих лиц на сцене. Если художник повесит в глубине сцены великолепный задник, превосходно изображающий море, а актеры будут вести себя на сцене так, как это свойственно людям, находящимся в комнате, а не на морском берегу, задник останется мертвым. Любая часть декорации, любой предмет, помещенный на сцену, но не оживленный выраженным через действие отношением стера, остается мертвым и должен быть удален со сцены. Любой звук, прозвучавший по воле режиссера или музыканта, но никак не воспринятый актером и не отразившийся в его сценическом поведении, должен умолкнуть, ибо он не приобрел театрального качества. Театральное бытие всему, что находится на сцене, сообщает актер. Все, что создается в театре в расчете на то, чтобы получить полноту своей жизни через актера, театрально. Все, что претендует на самостоятельное значение, на самодовлеющее бытие, антитеатрально. Вот признак, по которому мы отличаем пьесу от поэмы или повести, декорацию от картины, сценическую конструкцию от архитектурного сооружения.

Действие — основной материал театрального искусства

Итак, актер является главным носителем специфики театра. Но в чем же заключается эта специфика? Мы показали, что театральное искусство есть искусство коллективное и

синтетическое. Но эти свойства, будучи очень важными, не являются исключительной принадлежностью театра, их можно найти и в некоторых других искусствах. Речь идет о таком признаке, который принадлежал бы только театру. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, которым художник пользуется для создания художественных образов. В литературе таким материалом является слово, в живописи — цвет и линия, в музыке — звук, в скульптуре — пластическая форма. Но что же является материалом в актерском искусстве? При помощи чего актер создает свои образы? Этот вопрос не получал должного разрешения до тех пор, пока не сложилась система К.С. Станиславского с ее основополагающим принципом, гласящим, что главным возбудителем сценических переживаний актера является действие. Именно в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа. Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. В нем участвует весь человек. Поэтому действие и служит основным материалом в актерском искусстве, определяющим его специфику. Живое наглядное человеческое действие и является материалом актерского искусства, ибо именно из действий актер творит свои образы (недаром они называются действующими лицами); на языке человеческих действий актер рассказывает зрителю о людях, которых он изображает. Поскольку же эти действия он извлекает из самого себя, т.е. сам их производит и при этом таким образом, что в осуществлении их принимает участие весь его организм как единое психофизическое целое, мы вправе сказать, что актер сам для себя является инструментом. Итак, актер одновременно и творец, и инструмент своего искусства, а осуществляемые им человеческие действия служат ему материалом для создания образа. Поскольку актер является носителем театральной специфики, мы имеем право сказать, что действие — основной материал театрального искусства. Иначе говоря, театр — это такое искусство, в котором человеческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии. В самом деле, что может быть конкретнее, нагляднее и в то же время богаче по своему содержанию, чем живое человеческое действие! Если в литературе о человеческих действиях писатель рассказывает, а в живописи художник эти действия изображает, и то лишь в неподвижной, застывшей форме, то в театральном искусстве актер тут же, на сцене, реально их осуществляет. Если при этом учесть, что в театре действие выражается в непрерывном потоке живой человеческой речи и живых человеческих движений, если оценить свойственную театру непосредственность эмоционального воздействия актерской игры, то станет совершенно понятным то необыкновенное могущество идейно-художественного воздействия, которым обладает театр. В театре идея, художественное обобщение, смысл произведения находят для себя такое жизненно конкретное, такое наглядное, такое чувственно убедительное выражение, что кажется, будто бы это вовсе не спектакль, а сама жизнь. Именно в этом секрет той необычайной власти над человеческими сердцами, которой обладает театральное искусство. Не многие искусства способны вызывать такой подъем, такое воодушевление и объединять всех в одном страстном порыве, в одной мысли, в одном чувстве, как это способен сделать театр. К вопросу о действии как основном материале театрального искусства и главном возбудителе актерских переживаний мы не раз будем еще возвращаться.

Драматургия — ведущий компонент театра

Как в идеологическом, так и в художественном отношении ведущая роль в театральном искусстве несомненно принадлежит драматургии. Принимая пьесу, театр тем самым заявляет

о своем интересе — к данной теме, берет на себя обязательство средствами своего искусства раскрыть идейное содержание произведения. Без увлечения всего театрального коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в театральной работе. Никакой режиссер не сможет добиться творческой удачи, если пьеса не стала кровным делом всего коллектива. Необходимо, чтобы пьеса увлекла коллектив, захватила его, проникла во все поры сознания каждого участника общей работы, — только тогда в коллективе может возникнуть то страстное желание выразить дорогую для всех идею, без которого невозможен полноценный творческий успех. Драматургия, вооружая театр идейным содержанием будущего спектакля и важнейшим средством театральной выразительности — художественным словом, — тем самым приобретает ведущее идейно-художественное значение в театральном искусстве. Необходимо при этом отметить, что и драматургия в свою очередь подвергается в своем развитии воздействию театра. Драматургия воздействует на театр, театр воздействует на драматургию. Образуется, таким образом, взаимодействие, в котором ведущая роль все же принадлежит драматургии. Каким же образом драматургия осуществляет свою ведущую роль не только идейно, но и в художественном отношении? Всякое драматическое произведение непременно принадлежит к тому или иному жанру, имеет определенный стиль и носит на себе печать индивидуальной манеры автора. И чем произведение талантливее, тем оно своеобразнее и тем более сложные требования предъявляет оно к театру. Чтобы выявить живущую в нем идею, театр должен понять стиль и творческую манеру автора, найти соответствующие средства театральной выразительности, определенную манеру актерской игры, определенную сценическую форму. Следовательно, драматургический материал определяет не только идейное содержание творческой деятельности данного театра, но влияет также и на его художественную технологию, содействует развитию определенных творческих навыков, формирует его творческий метод. Ведущая роль драматургии в идейно-творческом формировании театра подтверждается всем ходом исторического развития театрального искусства. Достаточно вспомнить ту огромную роль, которую сыграли в идейно-творческом формировании стиля и метода Художественного театра А.П. Чехов и А.М. Горький или же драматургия А.Н. Островского в творческом развитии Малого театра. Трудно переоценить огромную роль в развитии советского театрального искусства таких выдающихся произведений советских драматургов, отразивших события гражданской войны, как «Шторм» В. Билль-Белоцерковского (1925), «Виринея» Л. Сейфуллиной (1925), «Любовь Яровая» К. Тренева (1926), «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (1927), «Разлом» Б. Лавренева (1927). Именно с этими произведениями неразрывно связано становление метода социалистического реализма на советской сцене. Например, постановка пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» на сцене МХАТ оказалась этапом не только в истории самого Художественного театра, но явилась также событием огромного значения и в истории развития советского театра в целом. Несомненно важнейшее значение в истории Малого театра постановки пьесы К. Тренева «Любовь Яровая», а в развитии Театра имени Вахтангова постановки «Виринеи» Л. Сейфуллиной. Общеизвестным является влияние этих спектаклей на творческое развитие других театров. Ни с чем не сравнимо в истории советского театра значение драматургии М. Горького, пьесы которого, начиная с «Егора Булычева», поставленного в 1932 году Театром имени Вахтангова, широким потоком вливаются в репертуар советских театров. Ныне пьесы родоначальника советской литературы занимают почетное место в репертуаре. Они оказывают огромное влияние не только на дальнейшее развитие советской драматургии, но также и на формирование режиссерского и актерского мастерства, содействуя укреплению принципов социалистического реализма в советском театральном искусстве. И разве можно понять историю советского театра, не уяснив себе определяющего значения в

его развитии творчества таких драматургов, как К. Тренев, А. Афиногенов, Вс. Вишневский, Л. Леонов, А. Корнейчук, Н. Погодин, К. Симонов, Б. Лавренев, А. Крон, А. Арбузов, В. Розов, С. Алешин, А. Штейн и другие? С другой стороны, разве развитие советского театра не тормозилось постановками безыдейных и малохудожественных произведений? И разве в процессе работы над этими пьесами не искажалось, не опустошалось и временно не останавливалось в своем развитии мастерство актеров и режиссеров? Итак, драматургия играет ведущую роль в развитии театрального искусства. Эту роль за ней отказывались признавать только режиссеры формалистического толка, рассматривавшие любую пьесу лишь как сырье для своих режиссерских построений. Такого типа режиссеры нередко брали в работу слабый в идейно-художественном отношении драматургический материал в расчете на то, что они преодолеют его недостатки «театральными средствами». Но, как правило, такая самонадеянность не вознаграждалась творческим успехом, и, наоборот, значительные события в области театрального искусства всегда были связаны с крупными достижениями в области драматургии. Все выдающиеся деятели театра придавали огромное значение драматургии, ибо пьеса — основа спектакля, драматургия — основа театра. Однако исходя из признания ведущей роли драматургии нельзя ставить театр в служебное положение по отношению к драматургии и считать, что задача театра при постановке спектакля сводится лишь к тому, чтобы воспроизвести на сцене пьесу, или, как говорят, «выразить драматурга». Воспроизвести на сцене пьесу театр, разумеется, обязан, но не это является его конечной целью. Задача театра при постановке спектакля заключается прежде всего в том, чтобы, пользуясь пьесой, в творческом содружестве с драматургом воспроизвести действительную жизнь и раскрыть ее наиболее существенные стороны. Театр нисколько не меньше драматурга отвечает за правдивость, точность и глубину отражения жизни в спектакле и за его идейную направленность. Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что большинство творческих неудач у режиссеров, превосходно владеющих техникой своего мастерства, объясняется недостаточным знанием той жизни, которую они призваны отобразить. К сожалению, они не всегда это осознают и ищут причины своих поражений совсем не там, где следует. Неверно утверждение, будто задача драматурга — воспроизвести действительность, а задача театра — воспроизвести пьесу. Согласно этому взгляду процесс, в результате которого создается спектакль, представляется весьма несложным: действительная жизнь воздействует на драматурга; драматург создает пьесу, в которой так или иначе отражается жизнь; пьеса воздействует на театр; театр создает спектакль, в котором отражается пьеса. Действительность, с этой точки зрения, воздействует на театр не непосредственно, а только опосредованно, через пьесу. Можем ли мы согласиться с такой точкой зрения? Разумеется, нет. Разве в пьесе указаны жесты, интонации, мизансцены и движения, тембры голосов, костюмы и гримы, ритмы и темпы, манера поведения и другие характерные особенности актерских образов? Все это создается театром — актерами, режиссером, художником. Откуда же театр берет материал для создания всего этого, как не из жизни, не из самой действительности? Самостоятельно, а не только через драматурга должен театр (актеры, режиссер, художник) воспринимать жизнь для того, чтобы создавать подлинное искусство. Только исходя из своего собственного знания жизни, они могут определенным образом истолковать пьесу, найти нужные сценические формы. И у драматурга и у театра один и тот же предмет творческого отображения: жизнь, действительность. Необходимо, чтобы образы пьесы и ее идея жили в сознании актеров и режиссера, насыщенные богатством их собственных жизненных наблюдений, подкрепленные множеством впечатлений, извлеченных из самой действительности. Только на этой основе может быть построено правильное творческое сотрудничество и взаимодействие между театром и драматургом.

Творчество актера — основной материал режиссерского искусства

Основная задача, которую ставит перед режиссером современный театр, заключается в творческой организации целостного идейно-художественного единства спектакля. Советский режиссер не может и не должен быть диктатором, чей творческий произвол определяет лицо спектакля. Режиссер концентрирует в себе творческую волю всего коллектива. Он должен уметь угадывать потенциальные, скрытые возможности коллектива. Он вместе с автором отвечает за идейную направленность спектакля, за правдивость, точность и глубину отражения в нем действительности. Работа с актером составляет главную, самую большую часть режиссерской работы по созданию спектакля. Говорят, что актер является основным материалом в искусстве режиссера. Это правильно, но не совсем точно. Ведь актер — живой человек, явление в высшей степени сложное: он обладает телом, мыслями, чувствами, ощущениями. Актер не только материал, но и творец. Он одновременно и творец и объект творчества режиссера. Так что же в актере служит материалом для режиссера? В каком смысле он является материалом режиссерского творчества? Актер как творец — вот настоящий материал для режиссера. Творческие мысли и мечты актера, его художественные замыслы и намерения, мысли и чувства, творческая фантазия, личный и социальный опыт, знания и жизненные наблюдения, вкус, темперамент, юмор, актерское обаяние, сценические действия и сценические краски — все это, вместе взятое, — материал для творчества режиссера, а вовсе не одно только тело актера или его способность по заданию режиссера вызывать в себе нужные чувства. Творческое взаимодействие между режиссером и актером является основой режиссерского метода в современном советском театральном искусстве. Всемерно создавать условия для развития актера — такова важнейшая задача, стоящая перед режиссером. Настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни. Он — мыслитель и общественно-политический деятель. Он — выразитель, вдохновитель и воспитатель того коллектива, с которым работает. Именно так подходили к своей профессии К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Е.Б. Вахтангов. Помогая актерам находить правильные ответы на все волнующие их творческие вопросы, увлекая их идейными задачами данного спектакля и объединяя вокруг этих задач мысли, чувства и творческие устремления всего коллектива, истинный режиссер неизбежно становится его идейным воспитателем. Характер каждой репетиции, ее направление и успех в значительной степени зависят от режиссера. Режиссер должен использовать все приемы и способы для того, чтобы разбудить органическую природу актера для полноценного, глубокого, самостоятельного творчества.

Зритель — творческий компонент театра

К числу важнейших особенностей театрального искусства относится тот факт, что его произведение — спектакль — окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя, который, находясь в театре, не только воспринимает произведение театрального искусства, но в известной степени участвует также и в его создании. Нам скажут, что и в других искусствах читатели и зрители воздействуют на творчество художника. Они осуществляют это воздействие через критику в печати, путем публичных обсуждений и диспутов, при помощи писем, адресованных непосредственно автору того или иного произведения, и т.д. Однако в других видах искусства воздействие людей, воспринимающих искусство, на людей, творящих его, осуществляется в основном не в процессе самого творчества. В театре же происходит прямое, непосредственное взаимодействие между актером и зрителем. Этим, между прочим, театральное искусство

существенным образом отличается от кино. Огромное наслаждение испытывает актер театра вследствие того, что каждое его слово и движение тут же находят отклик в зрительном зале. Это чувство связи со зрителем, этот эмоциональный контакт в огромной степени стимулируют как процесс самого творчества, так и процесс его восприятия. Зритель, испытывая на себе воздействие актера, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актера своим живым непосредственным откликом на сценическое действие. Быть не только свидетелем, но и участником того необыкновенного праздника, который называется творческим переживанием, вдохновением артиста, — что может доставить зрителю большее духовное наслаждение? Именно к этому сознательно или инстинктивно стремится каждый зритель, направляясь в театр. «Жизнь человеческого духа» роли — вот что наглядно и непосредственно должно разворачиваться перед театральным зрителем. Не результат переживания роли дома или на репетициях в виде тех или иных внешних его признаков, а самое переживание «здесь, сейчас, сегодня», как любил говорить Станиславский, на глазах у зрителей, — вот что делает театр тем удивительным искусством, которое решительно ничем невозможно заменить. При этом следует отметить, что все чувства, которые переживает зритель, находящийся в театре, он переживает в гораздо более сильной степени, в несравненно более интенсивной форме, чем человек, воспринимающий то или иное произведение искусства в домашней обстановке. Там, где вы только улыбнулись бы, читая пьесу у себя дома, — находясь в театре, вы хохочете. Там, где вы только вздохнули бы, сочувствуя страданиям героя, вы, будучи в театре, проливаете слезы. Почему? Во-первых, потому, что в театре помимо пьесы на зрителя воздействует неотразимая сила театрального искусства с его эмоциональной заразительностью, с необычайной конкретностью его образов, с предельной чувственной наглядностью и жизненной убедительностью всего, что происходит на сцене. Во-вторых, потому, что процесс восприятия в театре является коллективным, массовым. Очень трудно удержаться от смеха, когда все кругом смеется, очень трудно не заплакать, когда кругом плачут, очень трудно не заинтересоваться тем, что происходит на сцене, когда в наполненном людьми зрительном зале стоит напряженная тишина. Как никакое другое искусство, театр способен объединять мысли, чувства, устремления многих людей. В жизни нашей страны театральное искусство играет огромную роль. На протяжении всей своей истории советский театр вдохновлял советских людей на трудовые подвиги, помогал им изживать в своем сознании пережитки капитализма и содействовал воспитанию народа в духе социализма. В годы Великой Отечественной войны актеры воспламеняли сердца любовью к своей Отчизне, раскрывали на сцене величие подвигов советского народа на фронте и в тылу, будили в людях чувство жгучей ненависти к врагу и укрепляли в них уверенность в конечной победе. В послевоенные годы советский театр является помощником партии и государства в коммунистическом воспитании трудящихся, пропагандистом политики Советского государства — жизненной основы советского строя.

Глава третья: О ПРИРОДЕ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

На протяжении по крайней мере двух столетий борются между собой два противоположных взгляда на природу актерского искусства. В один период побеждает одна, в другой — другая точка зрения, но побежденная сторона никогда не сдается окончательно, и то, что вчера отвергалось большинством деятелей сцены, сегодня снова становится господствующим взглядом. Борьба между этими двумя течениями неизменно вращается вокруг вопроса о том, требует ли природа сценической игры, чтобы актер жил на сцене настоящими чувствами роли, или же она основана на способности актера исключительно одними техническими приемами воспроизводить внешнюю форму человеческих переживаний, внешнюю сторону человеческого поведения. «Искусство переживания» и «искусство представления» — так назвал К.С. Станиславский борющиеся между собой течения. Актер «искусства переживания», по мнению К.С. Станиславского, стремится переживать роль, то есть испытывать чувства исполняемого лица каждый раз и при каждом акте творчества; актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически. Нетрудно заметить, что различие во взглядах между представителями противоположных направлений сводится к различному разрешению вопроса о материале актерского искусства. Коклен, считавший, что актер не должен испытывать «и тени» тех чувств, которые он призван изображать, разрешал этот вопрос очень просто. «Два я, существующих в актере, — писал он, — неотделимы друг от друга, но господствовать должно первое я — то, которое наблюдает. Оно — душа, а второе я — тело». Получается, что материалом, из которого актер создает свои образы, является тело актера. «Душа» же его, то есть психическая сторона личности актера, его сознание, разум, целиком принадлежит актеру-творцу, мастеру и, следовательно, материалом для создания образа служить не может. Сторонники «театра переживания» утверждали обратное, а именно, что «душа», психика актера, — его способность мыслить и чувствовать — является главным материалом для создания образа. С их точки зрения, актер если не целиком, то по крайней мере какой-то частью своей психики сливается с образом — мыслит его мыслями и чувствует его чувствами,— и не только во время работы над ролью, но и всякий раз, на всяком спектакле, в процессе сценической игры. Крайние последователи этой школы требовали от актера полного перевоплощения, полного слияния, духовного и физического, с играемым образом. Именно такой точки зрения придерживался К.С. Станиславский в период, когда закладывались первые кирпичи того великолепного здания, которое нам известно теперь под именем «системы Станиславского». Родоначальник реалистической школы актерской игры у нас в России М.С. Щепкин утверждал, что актер, создавая образ, «должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор». Некоторые последователи «школы переживания» держатся более умеренных взглядов. Они не требуют полного растворения актера в играемом образе. Сальвини, например, писал о своем творчестве: «Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюсь и плачу, и вместе с тем анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они всего сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть». Взгляды «школы представления» нашли себе наиболее непримиримого и последовательного защитника в лице Дени Дидро, который в своем «Парадоксе об актере» утверждал, что талант актера не в том, чтобы чувствовать, а в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувства и тем самым обмануть зрителя. «Крайняя чувствительность, — говорит Дидро, — создает посредственных актеров... только при

полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные». А.П. Ленский, полемизируя с Дидро, писал: «Вся ошибка во взгляде Дидро на сценическое искусство произошла, по моему мнению, вследствие того, что он принял присутствие громадного самообладания в актере за отсутствие в нем способности глубоко чувствовать. Если бы он основанием своего взгляда принял самообладание, его определение, что созидает великого актера, было бы, мне кажется, иным, а именно: абсолютное отсутствие чувства, так же как и крайняя чувствительность без самообладания делает человека абсолютно непригодным к сцене; средняя чувствительность при самообладании дает хорошего актера и только крайняя чувствительность при полном самообладании — великого исполнителя». Если мы подвергнем внимательному рассмотрению суждения наиболее последовательных представителей обоих направлений, мы без труда обнаружим, что ни один из них не мог удержаться на позициях абсолютной непримиримости; каждый в конце концов вынужден был, вступая в неизбежное противоречие с самим собой, искать тот или иной компромисс. Пожалуй, одному Дидро удалось до конца сохранить полную непримиримость и безукоризненную последовательность. Но Дидро — не практик сцены, а теоретик. В данном случае это имеет немаловажное значение. Что же касается, например, Коклена, то он, заявив себя сторонником Дидро и провозгласив соответственно этому, что актер не должен испытывать «ни тени» тех чувств, которые он призван изображать, наряду с этим совершенно правильно утверждал, что, для того чтобы сделаться Тартюфом, актер должен заставить себя «двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, т.е. вложить в него душу Тартюфа». Подобные противоречия мы легко можем обнаружить у последователей «школы переживания». Так, например, М.С. Щепкин, первоначально требовавший полного слияния личности актера с личностью образа, в дальнейшем писал: «Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств». Признавая, таким образом, необходимость контроля и самообладания, Щепкин тем самым приближался к взглядам Сальвини и Ленского. К.С. Станиславский в 1911 году в одной из своих лекций заявил, что истинное искусство не мирится с «однобокими» переживаниями Сальвини, и требовал полного — духовного и физического — перевоплощения актера в образ. А в своей книге «Работа актера над собой» он вкладывает в уста Названова, выражающего мысли автора, следующее признание (в связи с удачно сыгранным этюдом, в котором Названов играл роль критикана): «Сегодня во время умывания я вспомнил, что пока я жил в образе критикана, я не терял себя самого, то есть Названова. Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением. Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана. Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой? Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась как зритель. Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его». Таким образом, мы видим, что и К.С. Станиславский высказывает взгляды, близкие к взглядам Сальвини и Ленского. Но чем же обусловлены эти неизбежные теоретические противоречия в устах практиков сцены? Да дело в том, что сама природа актерского искусства противоречива. Поэтому она и не может улесться на прокрустовом ложе односторонней теории. Сложную природу актерского искусства со всеми ее противоречиями каждый актер познает на самом себе. Очень часто бывает, что актер, попав на сцену, отбрасывает в сторону все свои теоретические взгляды и творит не только вне всякого согласия с этими взглядами, а даже

вопреки им, однако в полном соответствии с законами, объективно присущими актерскому искусству. Бот почему сторонники как того, так и другого направления не в состоянии удержаться на бескомпромиссном, до конца последовательном утверждении взглядов своей школы. Живая практика неизбежно сталкивает их с вершины безупречной, но односторонней принципиальности, и они начинают вносить в свои теории различные оговорки и поправки. Попробуем разобраться в противоречиях, свойственных актерскому искусству, и соответственно этому выявить элементы истины и заблуждений как в одной, так и в другой теории.

Единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве

Актер, как известно, выражает создаваемый им образ при помощи своего поведения, своих действий на сцене. Воспроизведение актером человеческого поведения (действий человека) с целью создания целостного сценического образа и составляет сущность сценической игры. Поведение человека имеет две стороны: физическую и психическую. Причем одно от другого никогда не может быть оторвано и одно к другому не может быть сведено. Всякий акт человеческого поведения есть единый целостный психофизический акт. Поэтому понять поведение человека, его поступки, не поняв его мыслей и чувств, невозможно. Но невозможно также понять его чувства и мысли, не поняв объективных связей и отношений его с окружающей средой. «Школа переживания», разумеется, абсолютно права, требуя от актера воспроизведения на сцене не только внешней формы человеческих чувств, а и соответствующих внутренних переживаний. При механическом воспроизведении лишь внешней формы человеческого поведения актер вырывает из целостного акта этого поведения очень важное звено — переживания действующего лица, мысли и чувства, — и пытается обойтись без него. Игра актера в этом случае неизбежно механизмуется. В результате и внешнюю форму выражения — цель своего искусства — актер не может воспроизвести с исчерпывающей полнотой и убедительностью. В самом деле, разве может человек, не испытывая, например, «ни тени» гнева (Коклен), воспроизвести точно и убедительно внешнюю форму этого чувства? Предположим, он видел и по собственному своему опыту знает, что человек, находящийся в состоянии гнева, сжимает кулаки и сдвигает брови. А что делают в это время его глаза, рот, плечи, ноги, торс? Ведь каждая мышца участвует в каждой эмоции. Актер может правдиво и верно (в соответствии с требованиями природы) стукнуть кулаком по столу и этим действием выразить чувство гнева только в том случае, если в этот момент верно живут ступни его ног. Если соврали ноги актера, зритель уже не верит и его руке. Но разве можно запомнить и механически воспроизвести на сцене всю ту бесконечно сложную систему больших и малых движений всех органов, которая выражает ту или иную эмоцию? Конечно, нет. Для того чтобы правдиво воспроизвести эту систему движений, нужно схватить данную реакцию во всей ее психофизической целостности, то есть в единстве и полноте внутреннего и внешнего, психического и физического, субъективного и объективного, нужно воспроизвести ее не механически, а органически. Неправильно, если процесс переживания становится самоцелью театра, и актер в переживании чувств своей роли видит весь смысл и назначение искусства. А такая опасность всегда угрожает актеру психологического театра, если он недооценивает значение объективной стороны человеческого поведения и идейно-общественных задач искусства. До сих пор еще немало в актерской среде любителей (особенно любителейниц) «пострадать» на сцене: умирать от любви и ревности, краснеть от гнева, бледнеть от отчаяния, дрожать от страсти, плакать настоящими слезами от горя, — сколько актеров и

актрис видит в этом не только могучие средства, но и самую цель своего искусства! Пожить на глазах тысячной толпы чувствами своей роли — ради этого идут они на сцену, в этом видят высшее творческое наслаждение. Роль для них — повод проявить свою эмоциональность. Заразить зрителя своими чувствами (они всегда говорят о чувствах и почти никогда о мыслях) — в этом их творческая задача, их профессиональная гордость, их актерский успех. Из всех видов человеческих поступков такие актеры больше всего ценят импульсивные действия и из всех разновидностей проявления человеческих чувств — аффекты. Нетрудно заметить, что при таком подходе актеров к своей творческой задаче субъективное в роли — переживания образа — становится главным предметом изображения. Объективные связи и отношения образа с окружающей его средой (а наряду с этим и внешняя форма переживаний) отходят на второй план. Между тем всякий передовой, подлинно реалистический театр, сознавая свои идейно-общественные задачи, всегда стремился давать оценку тем явлениям жизни, которые он показывал со сцены, произносил над ними свой общественно-моральный и политический приговор. Актеры такого театра неизбежно должны были не только мыслить мыслями образа и чувствовать его чувствами, но еще мыслить и чувствовать также по поводу мыслей и чувств образа, мыслить об образе; они видели смысл своего искусства не только в том, чтобы пожить на глазах публики чувствами своей роли, а прежде всего в том, чтобы создать художественный образ, несущий определенную идею, которая раскрывала бы важную для людей объективную истину. Всякий передовой актер нашего времени, руководствующийся в своем творчестве принципами и методом социалистического реализма, внутреннее содержание образа (его мысли и чувства) непременно будет раскрывать, показывая, как общественное бытие человека определяет его психику, а все внешние связи и отношения человека с окружающей его средой он покажет, раскрывая его внутренний мир. В то же время всякий передовой советский актер прекрасно понимает, что решить эти задачи он не сможет, если не будет воспроизводить в своем сознании, в своей психике процессов внутренней жизни создаваемых им образов, — иначе говоря, если он не будет в той или иной степени переживать мысли и чувства образа, то есть внутренне сливаться с ним. Тело актера принадлежит не только актеру-образу, но также и актеру-творцу (ибо каждое движение тела не только выражает тот или иной момент из жизни образа, но подчиняется также и целому ряду требований в плане сценического мастерства: каждое движение тела актера должно быть четким, пластичным, ритмичным, сценичным, предельно выразительным — все эти требования выполняет не тело образа, а тело актера-мастера). Психика актера, как мы выяснили, принадлежит не только актеру-творцу, но и актеру-образу: она, так же как и тело, служит материалом, из которого актер творит свою роль. Следовательно, психика актера и его тело в единстве своем одновременно составляют и носителя творчества и его материал. Однако каким же образом в психике актера могут одновременно уживаться чувства образа и собственные переживания актера как человека и как мастера?

Природа сценических переживаний актера

Вопрос о переживаниях в сценической игре очень долго не получал необходимого разрешения по той причине, что сторонники обоих направлений рассматривали его с позиций формальной логики, в то время как он требует диалектического разрешения. Вопрос ставился так: или — или; или чувство в сценической игре должно быть, или его не должно быть. Между тем чувство — это процесс и, следовательно, может иметь различные стадии развития, различные степени интенсивности, различный характер, бесконечное множество оттенков; оно, наконец, может вступать во взаимодействие с другими одновременно

происходящими в сознании человека процессами. Это дает основание предполагать возможность существования особой формы человеческих переживаний, свойственных именно актеру, присущих главным образом сценической игре. Эти переживания могут быть условно названы сценическими переживаниями или сценическими чувствами. Но не в том, разумеется, смысле, что актеру свойственно нечто вообще чуждое человеческой природе. Наоборот, эти сценические переживания извлекаются именно из естественной природы человека. И происходит это не иначе как на основании законов природы, ибо именно в природе человека эти сценические переживания как раз и коренятся. Но дело в том, что актер на сцене живет не только в качестве образа. Он еще живет и как артист, мастер, творец. Поэтому переживания актера-образа, вступая во взаимодействие с психофизическими процессами, которые он испытывает как актер-художник, естественно, видоизменяются и приобретают специфический характер. В чем же это видоизменение заключается? Может быть, в том, что переживания становятся менее искренними? Отнюдь нет. Высокое качество сценической игры требует предельной искренности актерских переживаний. Может быть, они обладают меньшей силой или глубиной, чем обыкновенные жизненные переживания? Тоже нет. Невозможно допустить, чтобы, например, кто-нибудь из выдающихся исполнителей ролей Гамлета или Отелло обладал в реальной жизни способностью любить, ревновать и отчаиваться с большей силой или глубиной, чем они делают это в своих ролях. Нет, жизненные переживания, превращаясь в сценические, решительно ничего не теряют в своей искренности, силе или глубине. Они изменяются не количественно, а качественно: они превращаются в поэтическое отражение жизненных переживаний и в этом новом качестве способны приобретать такую степень искренности, силы и глубины, на какую данный актер в своих жизненных переживаниях, может быть, вовсе и не способен. Вот почему на вопрос о том, должен ли актер переживать на сцене чувства образа, мы вынуждены ответить: и да и нет. Нет — если имеются в виду жизненные переживания; да — если речь идет об особых сценических чувствах. Наличие разницы между жизненными и сценическими переживаниями признавал и Станиславский. Жизненные переживания он называл «первичными», а сценические — «повторными». Различие между ними каждый актер познает на своем собственном опыте; играть на сцене и не заметить этого различия нельзя. Впрочем, и не будучи актером, нетрудно понять, что если бы актер жил на сцене совершенно такими же чувствами, как в жизни, то, играя, например, сцену поединка, он мог бы на самом деле заколоть или изувечить своего партнера, а после спектакля, где его роль кончается тем, что герой сходит с ума, его всякий раз увозили бы в психиатрическую больницу. Разве мог бы актер, живя на сцене такими же чувствами, как в жизни, так быстро овладевать собой и успокаиваться после того, как закрылся занавес? И разве могли бы актеры доживать до глубокой старости, если бы они должны были каждый спектакль по-настоящему переживать такие нервные потрясения, какие приходится переживать исполнителям трагических и драматических ролей? Итак, между чувством в жизни и аналогичным чувством на сцене нельзя поставить знак равенства. Очевидно, сценическое чувство чем-то отличается от жизненного. Спрашивается: чем же именно? Прежде всего своим происхождением. Сценическое переживание не возникает, подобно жизненному, в результате воздействия реального раздражителя (ибо такой раздражитель, который обладал бы реальной способностью вызывать нужное переживание, на сцене, как известно, отсутствует). Вызвать в себе нужное переживание актер может только благодаря тому, что аналогичное переживание ему очень хорошо знакомо, что он знает его по своему жизненному опыту (неоднократно испытывал его в жизни) и поэтому отлично его помнит. В этом случае актер как бы уже заранее обладает данным чувством, ему остается только в нужный момент извлечь его из глубины своей эмоциональной памяти и соединить с условным сценическим

раздражителем. Эмоциональная память — вот та кладовая, из которой актер извлекает нужные ему переживания. Именно эмоциональная память служит источником сценических чувств, возникающих не иначе как в форме эмоциональных воспоминаний. «Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, — пишет Станиславский, — так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде». Дело в том, что ни одно наше переживание не проходит бесследно для нашей нервной системы. Оно делает нервные центры, участвующие в данной реакции, более восприимчивыми к раздражениям данного рода. Эмоциональное воспоминание с психофизиологической точки зрения есть не что иное, как оживление следов ранее пережитого. Поэтому Станиславский и называет его не первичным, а повторным переживанием. Это воспроизведение чувства, а не самое чувство, это как бы его отражение или отпечаток. От первичного чувства оно отличается главным образом тем, что оно не поглощает всей личности человека, ибо при эмоциональном воспоминании наряду с процессом оживления следов ранее пережитого всегда протекает в сознании человека и другой психофизиологический процесс, вызываемый раздражителями, воздействующими на него в данный момент. Таким образом, вспоминая прошлое, мы не забываем о настоящем. При этом оба эти процесса протекают отнюдь не изолированно, а находятся во взаимодействии, взаимно конкурируют, взаимно друг друга уравнивают и взаимно проникают друг в друга. Находясь на могиле очень дорогого, близкого нам, но давно умершего человека, мы плачем искренними слезами. Но наряду с этим мы воспринимаем и запах цветов, растущих на могиле, и синеву неба, и пение птиц, не забываем даже время от времени взглянуть на часы, чтобы не опоздать на работу. Разве так было несколько лет тому назад, когда мы хоронили своего друга? Мы тогда себя не помнили от горя, оно владело нами целиком и без остатка, мы ничего не видели и не слышали, не замечали вокруг себя. Но разве теперь наше горе перестало быть подлинным, искренним чувством? Нет, оно осталось таким же искренним, таким же настоящим и, может быть, даже не менее сильным, чем прежде, но под влиянием времени, в результате постоянного воздействия обстоятельств текущей жизни оно видоизменилось и приобрело новое качество. «Время, — пишет Станиславский, — прекрасный фильтр, великолепный очиститель воспоминаний о пережитых чувствованиях. Мало того время — прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опозитизировать воспоминания». Нередко, читая какой-нибудь увлекательный роман, мы не можем удержаться от слез сочувствия страдающему герою. Мы страдаем и радуемся вместе с героем романа, живем его жизнью, его интересами и в то же время великолепно сознаем, что как сам герой, так и все его страдания — только вымысел, плод поэтической фантазии автора. В основе такого переживания лежит опять-таки эмоциональное воспоминание, то есть оживление следов ранее пережитого — пережитого, может быть, совершенно по другим поводам, чем у героя романа. Аналогичные переживания испытывает и театральный зритель. Сочувствуя действующим лицам пьесы, он забывает, что находится в театре. Однако при этом может очень горячо восхищаться актерской игрой и, испытывая восторг как раз в моменты наивысшего эмоционального потрясения, энергично аплодировать актерам. Это означает, что зритель, в сущности говоря, великолепно помнит о том, что перед ним не реальная жизнь, а искусство. Но дело вовсе не обстоит таким образом, что он попеременно то забывает, то помнит. Нет, он помнит и забывает одновременно. Он, помня, забывает и, забывая, помнит. Здесь налицо единство двух противоположных переживаний. Этому диалектическому единству сложной внутренней жизни зрителя

соответствует единство аналогичных душевных состояний у актера, который искренне живет внутренней жизнью образа (верит в правду этой жизни) и в то же время не забывает, что он актер и находится на сцене. Помимо способности запечатлевать отдельные, конкретные переживания, эмоциональная память обладает еще и способностью синтезировать однородные чувства. Правда, всякое конкретное переживание есть случай единственный и неповторимый. Каждый отдельный случай гнева, радости, любви, жалости, страха, ревности непременно чем-нибудь отличается от всех других однородных случаев. Каждый человек любит, гневается, ревнует на свой лад, больше того: каждый раз, когда он любит или гневается, он делает это иначе, чем делал раньше, или же сделает когда-нибудь в будущем. Тем не менее во всех случаях любви есть нечто общее, как есть оно и во всех случаях гнева, страха, ревности и т. д. Это общее и послужило основанием для образования понятий «любовь», «гнев», «ревность»... Причем это общее мы не только осознаем мысленно, но при определенных условиях можем также и чувствовать, переживать эмоционально. Как же это происходит? Мы уже сказали, что всякое конкретное переживание оставляет определенный след в нашей центральной нервной системе, а следовательно, и в нашей психике или, точнее, в эмоциональной памяти. Например, чувство гнева. Допустим, что какой-нибудь человек испытал это чувство по четырем различным поводам: один раз он разгневался в связи с тем, что ему подали невкусный обед, другой раз — по поводу дурного поведения сына, третий раз — в связи с нанесенным ему оскорблением и, наконец, в четвертый раз — по поводу служебной оплошности подчиненного, которая могла повлечь за собой весьма тяжелые последствия. Ясно, что каждый из этих случаев гнева имеет свои особенности. Но те элементы в каждом переживании, которые отличают данное чувство от всех других однородных переживаний, были в нашем примере пережиты человеком по одному разу, а те элементы, которые являются общими для всех случаев гнева, он пережил четыре раза. Ясно, что последние оставили в его эмоциональной памяти более глубокий след, чем специфические особенности каждого отдельного случая. Если же учесть, что человек в течение своей жизни переживает то или иное чувство не четыре раза, а великое множество, то станет ясно, какой глубокий след в его эмоциональной памяти останется от того общего, что свойственно всем однородным переживаниям. Этим можно объяснить, почему, если кто-нибудь в нашем присутствии хотя бы только упомянет слово, обозначающее определенное чувство, например «гнев», «жалость», «презрение», то окажется, что мы не только поняли значение этого слова, но еще при этом как будто бы на мгновение ощутили в себе то чувство, которое им обозначено, хотя бы только в самой зачаточной его форме. Это тоже эмоциональное воспоминание, но не такое, которое связано с каким-либо определенным случаем, а такое, которое является синтезом множества отдельных случаев. При таком эмоциональном воспоминании мы переживаем не самое чувство, а только нащупываем в себе его корень, его зародыш, его психофизическую основу. О такого рода эмоциональных воспоминаниях Станиславский говорит, что они сохраняются в памяти, но не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах. «Из многих таких оставшихся следов пережитого, — пишет он, — образуется одно — большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это — синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым». Именно такого рода воспоминания и дают нам право говорить, что мы знаем то или иное чувство, знаем его природу. Итак, следы каждого чувства хранятся в нашей эмоциональной памяти как отпечатки многократно пережитого и оживают всегда, когда имеется налицо соответствующий раздражитель. Кроме того, эти отпечатки чувств могут при определенных условиях начать развиваться и расти, достигая при этом иногда очень большой силы. Это

может произойти двояким путем. Во-первых, если к эмоциональному воспоминанию общего характера присоединится еще также и воспоминание о каком-нибудь конкретном случае (или же ряде конкретных случаев), когда данное чувство было пережито с особенной силой и полнотой. И, во-вторых, при условии активной работы нашего творческого воображения, которое может едва приметный зародыш чувства связать с какими-нибудь вымышленными обстоятельствами. Если эти обстоятельства будут ярко и образно жить в нашей творческой фантазии, то крохотный зародыш чувства может вырасти в большое, сильное поэтическое переживание. Если сценическое переживание возникает как оживление следов тех чувств, которые актер многократно переживал в действительной жизни, то, следовательно, наличие таких следов является необходимым, условием возникновения сценического чувства. Хорошая эмоциональная память — одно из важнейших требований, которыми определяется профессиональная пригодность актера. Однако возникает вопрос: как же поступает актер в тех случаях, когда роль требует от него таких чувств, которых он в реальной жизни никогда не испытывал? Дело в том, что едва ли найдется много таких чувств, которых не испытал любой взрослый человек. Может случиться, что актер ни разу не переживал то или иное чувство в таких же обстоятельствах, какие указаны в пьесе, но само по себе чувство ему непременно в той или иной степени знакомо — он его неоднократно переживал по самым разнообразным поводам. Превосходное определение природы сценических чувств дал Е.Б. Вахтангов. В одной из своих лекций он сказал: «Большинство чувств известно нам по собственным жизненным переживаниям, но только чувства эти строились в душе не в таком порядке, не по той логике, как нужно для образа, и поэтому задача актера состоит в том, чтобы извлечь отпечатки требуемых чувств из различных уголков собственной души и уложить их в ряд, требуемый логикой создаваемого образа». Станиславский, разумеется, глубоко прав, утверждая, что актер может вызвать в себе то или иное чувство только исходя из своего собственного эмоционального опыта. Эмоциональная жизнь образа может быть построена не иначе как из материала собственных чувств актера, — только в этом случае может произойти органическое перевоплощение актера в образ — конечная цель творческих усилий актера в работе над любой ролью. «Артист может переживать только свои собственные эмоции, — пишет Станиславский. — Поэтому сколько бы вы ни играли, что бы ни изображали, всегда, без всяких исключений вы должны будете пользоваться собственным чувством! Нарушение этого закона равносильно убийству артистом исполняемого им образа, лишению его трепещущей, живой, человеческой души, которая одна дает жизнь мертвой роли». Возникнув первоначально как оживление следов многократно испытанного в жизни, сценическое чувство в дальнейшем на ряде репетиций приводится в связь с вымышленными (условными) сценическими поводами. Допустим, что в реальной жизни данному актеру никогда не приходилось испытывать чувство гнева под влиянием именно такой реплики, какую по ходу действия посылает ему партнер. Однако по другим поводам он это чувство неоднократно испытывал. Воссоздав его в себе в качестве эмоционального воспоминания и многократно возобновляя его на репетициях в связи с репликой партнера, актер приобретает способность возбуждаться этим чувством под влиянием одной этой реплики, которая, таким образом, по закону образования условных рефлексов становится в конце концов раздражителем этого чувства.

Единство актера-образа и актера-творца

Из сказанного вытекает, что актер, находясь на сцене, переживает обычно два взаимодействующих, взаимно конкурирующих, взаимно уравновешивающих и взаимно проникающих психофизиологических процесса. Один — по линии жизни образа, другой —

по линии жизни актера как мастера и как человека. Первый процесс есть оживление следов многократно испытанного в реальной жизни (сценические переживания), второй процесс — мысли и чувства актера, связанные с его пребыванием на сцене на глазах тысячной толпы зрителей. Эти два процесса, взаимодействуя, образуют в конечном счете единое сложное переживание, в котором жизнь актера в качестве образа и его жизнь в качестве актера-творца настолько сливаются друг с другом, что трудно бывает определить, где кончается одна и начинается другая. Подобно тому как человек, живущий эмоциональными воспоминаниями, отдаваясь прошлому, не забывает о настоящем, так и актер, живя жизнью образа, не забывает, что он находится на сцене и что у него в связи с этим множество самых разнообразных обязанностей: быть сценичным, ритмичным, четким, пластичным, предельно выразительным. Актер может и должен отдаваться чувствам своей роли на сцене, но как раз настолько, насколько это необходимо, чтобы почувствовать верную форму выявления, такую, которая совершенно точно выразила бы нужное чувство, нужную мысль, нужное действие, с тем чтобы потом довести эту форму до предельной выразительности. Для этого необходимо известное равновесие между жизнью и игрой. Если актер нарушает его в одну сторону, его игра перестает быть искусством и рискует приобрести патологический характер: актер в этом случае может по-настоящему ударить своего партнера или прийти до такой степени экзальтации, что его нужно будет долго успокаивать после того, как закроется занавес. Если же актер нарушит необходимое равновесие в противоположную сторону, его игра станет сухой, холодной, бездушной и потеряет всякую заразительность. Мы видим, что в вопросе о внутренней жизни актера на сцене ближе других подходили к истине такие деятели сцены, как Сальвини, Ленский, Давыдов, — словом, те, которые признавали наличие двойственности во внутренней жизни актера. Однако то обстоятельство, что эта двойственность в конечном счете образует единство, составляющее специфику психофизического состояния актера на сцене, до последнего времени не осознавалось с достаточной ясностью. Только в связи с гениальными открытиями К. С. Станиславского в области внутренней техники актерского искусства она может быть осознана до конца. Если мы спросим себя, какие жизненные чувства владеют актером, находящимся на сцене, то есть какими чувствами он живет не как образ, а как актер, то мы должны будем ответить: одним из двух — или удовлетворением, или неудовлетворением. Удовлетворением, если он играет хорошо и, следовательно, искренне и глубоко переживает чувства образа; неудовлетворением, если он играет плохо и, следовательно, не может вызвать в себе нужных чувств. Вот почему полное духовное и физическое слияние актера с образом оказывается невозможным на сцене. Если бы оно осуществилось, то в психике актера не осталось бы места для творческого удовлетворения и контроля, он весь целиком, без остатка был бы захвачен чувствами роли. А между тем никакое искусство без творческой радости художника существовать не может. Поэтому, живя на сцене искренне и глубоко жизнью своего образа, актер ни на минуту не должен целиком растворяться в образе, терять самого себя. Не слияние, не отождествление актера с образом является законом актерского искусства, а их диалектическое единство, предполагающее наличие непременно двух борющихся между собой противоположностей — актера-творца и актера-образа. Когда актер живет на сцене чувствами своей роли сильно, страстно и глубоко, его чувства, волнуя, заражая и радуя зрителя, доставляют в то же время огромное наслаждение самому актеру. Он, таким образом, может испытывать одновременно два чувства: в качестве образа — страдание, а в качестве актера, играющего роль, — творческую радость. И чем сильнее он страдает в качестве образа, тем ярче его радость, а эта радость, будучи связана с общим творческим подъемом всего организма, в свою очередь, усиливает сценическую эмоцию страдания. Итак, внутренняя жизнь актера в качестве творца и его внутренняя жизнь в качестве образа

находятся в состоянии взаимодействия и взаимопроникновения. В конечном счете они образуют единство. Однако ведущей противоположностью в этом единстве является никогда не угасающее, постоянно направляющее творческий процесс активное творческое «я» актера. Так что в конечном счете никаких двух «я» не существует. Есть одно-единственное «я» целостной личности актера, в сознании, в психике которого происходят одновременно два взаимодействующих процесса. Чтобы лучше уяснить себе это, воспользуемся примером. Мне вспоминается одна из репетиций пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие» в Театре имени Евг. Вахтангова. Я вел репетицию в качестве режиссера. Роль Булычова репетировал Б.В. Щукин. Мы работали над одной из лучших сцен пьесы — сценой ссоры Булычова с игуменьей. В финале этой сцены актриса Н.П. Русинова, репетировавшая роль игуменьи Меланьи, в бешенстве, со словами «Змей! Дьявол!» неожиданно швырнула свой посох в Булычова. Игуменья ушла, посох остался лежать на полу, посреди сцены. По пьесе тотчас же после ухода игуменьи выходит жена Булычова — Ксения. Но я сделал знак актрисе, чтобы она задержала свой выход. Мне было интересно, что будет делать Щукин с посохом. Я прекрасно понимал, что такой большой артист не сможет пройти мимо того, что случилось, не сможет не «обыграть» брошенный игуменьей посох. И пока Щукин сосредоточенно смотрел, на этот посох, мне было совершенно ясно, о чем он в это время думал. Он ставил перед собой определенное творческое задание. Он как бы говорил самому себе: «Надо обыграть». Спрашивается, кому принадлежала эта мысль — актеру-творцу или актер-образу? Щукину или Булычеву? Конечно, актеру-творцу, то есть Щукину. Но вместе с тем я видел, что Щукин смотрит на посох иронически, то есть глазами Булычова. Иначе говоря, ставя перед собой определенное творческое задание в качестве актера-творца, в качестве Щукина, он в то же время ни на секунду не переставал быть Булычевым. Как опытный артист он прекрасно понимал, что стоит ему только хотя бы на секунду перестать быть Булычевым, и он уже не сможет правильно решить поставленную им творческую задачу, ибо, только ощущая себя Булычевым, он сможет поступить с этим посохом так, как должен поступить именно Булычев. Вот Щукин медленно поднялся со стула, медленно нагнулся, поднял посох и, сосредоточенно его разглядывая, стал вертеть в руках. Мне опять-таки было ясно, чем жил в это время Щукин. Он действовал медленно, ибо ждал, когда придет к нему решение творческой задачи, та интересная и выразительная краска, при помощи которой можно будет обыграть посох. Как актер-творец, он в это время как бы прицеливался и выжидал — он чувствовал, что надо что-то сделать, предчувствовал, что непременно сделает нечто интересное, но что именно, пока еще не знал. Однако эту медлительность свою он тут же оправдывал для Булычева: Булычев болен, устал после пляски и бурного объяснения с игуменьей, ему очень трудно нагнуться, чтобы поднять посох. Щукин понимал, что зритель не должен заметить его творческих поисков в качестве артиста и мастера, зритель должен видеть Булычова, а не Щукина. Поэтому он свое поведение, обусловленное его внутренней жизнью в качестве творца, тут же путем сценического оправдания превращал в поведение образа, в поведение Булычова. Только очень опытный профессиональный глаз артиста или режиссера мог бы заметить веселую искру творческого предвкушения в глазах Щукина как артиста, ибо эта искра тут же превращалась в тот озорной огонек, который свойствен глазу Егора Булычева. Где тут Щукин и где Булычев? Где творец и его образ? Одно с другим сливалось, и провести здесь какую-нибудь грань не представлялось возможным. Но дальше. Щукин внимательно осмотрел посох, постучал по нему пальцем, поскреб ногтем, как бы исследуя, из какого дерева он сделан, потом попробовал согнуть его о колено. Видно было, что он делает большие усилия, мышцы его напряглись, и даже лицо несколько покраснело. «Ого!» — сказал Щукин — Булычев, отдавая должное крепости того, очевидно, весьма высокосортного дерева, из которого был сделан посох. Не было никакого сомнения, что это

действовал Булычев, Но ведь на самом-то деле в руках Щукина находился вовсе не посох игуменьи, сделанный из драгоценного дерева, а самая обыкновенная сосновая палка, сломать которую ровно ничего не стоило. И опытному взгляду профессионала было видно, как Щукин, изображая усилия Булычева согнуть посох, на самом деле только напрягал мышцы, проявляя при этом величайшую осторожность и заботу, чтобы как-нибудь нечаянно не сломать палку и не выдать таким образом бутафорскую природу этого посоха. Мы видим, следовательно, что актер и образ живут не только противоречивыми, но иногда прямо-таки диаметрально противоположными устремлениями. Образ старается сломать посох, актер-творец, наоборот, тщательно оберегает его, чтобы он не сломался. И то и другое происходит одновременно, и то и другое уживается в одном существе — в актере. В этом противоречии вся суть актерского искусства. Оставив свои бесполезные попытки (якобы бесполезные) согнуть посох, Щукин — Булычев несколько секунд подержал палку перед собой. Видно было, что он глубоко внутренне сосредоточен. И вдруг радостный огонек удовольствия сверкнул в его глазах. Это было лишь одно мгновение, секунда творческой радости мастера. Но я понял: задача решена! И действительно, в ту же секунду Щукин — Булычев под дружный хохот присутствовавших на репетиции товарищей сделал посохом движение, которое делают бильярдные игроки, когда кием ударяют шар. Мы видим, что здесь два момента как будто бы следовали один за другим: первый момент — принятие решения, второй — его выполнение. Первый момент, по-видимому, принадлежал Щукину (ибо решение задачи нашел актер-мастер, и от этого он пережил творческую радость), второй — Егору Булычеву (выполнил Щукин принятое решение несомненно уже в качестве Егора Булычева). Но разве в принятии решения не участвовал также помимо Щукина и Булычев? Разве в этой секунде творческого удовлетворения, которое на одно мгновение мелькнуло в глазах Щукина, не было также и того удовольствия, которое испытал Булычев в предвкушении задуманного озорства? И разве во второй момент, при выполнении принятого решения, не участвовал актер-мастер, разве он не проявил себя в той выразительной четкости, в той пластичности, с которой был осуществлен задуманный жест? Невозможно установить здесь точную грань. Пожалуй, есть некоторые основания утверждать, что в первом мгновении было больше Щукина, чем Булычева, а во втором — наоборот, больше Булычева, чем Щукина. Но и здесь и там актер жил одновременно и как творец и как образ. Именно поэтому он и смог создать художественный штрих, в котором было все: и актер-мыслитель, и актер-мастер, и актер-образ. Так была найдена актерская краска, художественный штрих, который потом на каждом спектакле неизменно вызывал восхищение зрительного зала. Ибо этот штрих не только бьет по игуменье, но и предельно выявляет характер самого Булычева с его умной иронией и саркастическим озорством. Этот штрих родился в голове актера-творца, в голове выдающегося мастера, но родился он именно в тот момент, когда актер с особенной силой и остротой чувствовал себя Булычевым. Мы видим, таким образом, что актер-творец в процессе игры непрерывно ставит самому себе различные задания. Однако выполнять эти задания актер может только в том случае, если он в то же время живет как образ и, следовательно, мыслит мыслями образа. Но актер при этом непрерывно направляет процесс своего мышления, чтобы он развивался именно в том направлении, в каком это необходимо для образа. Однако возникает весьма существенный практический вопрос: в какую сторону преимущественно должны быть направлены сознательные усилия актера, — должен ли он беспокоиться в первую очередь о том, чтобы сохранить себя на сцене в качестве актера-творца, или же все его заботы, все его старания должны быть направлены на то, чтобы зажить чувствами роли и слиться с образом? Не подлежит никакому сомнению, что все сознательные усилия актера должны иметь своей целью слияние с образом. Станиславский был глубоко прав, требуя, чтобы актер, увлеченно

живя ролью, забывал, что он актер и что он находится на глазах у зрителя. Разумеется, до конца забыть об этом актер все равно не сможет, как бы он этого ни добивался. У него всегда есть тенденция помнить об этом гораздо больше, чем следует. В девяноста девяти случаях из ста опасности которая угрожает актеру, заключается вовсе не в том, что он рискует больше, чем нужно, войти в жизнь создаваемого образа и забыть, что находится на сцене. Большой частью ему угрожает опасность «недотянуть» в этом отношении и таким образом соскользнуть на путь внешнего вульгарного штампа. Сохранить в неприкосновенности самого себя как актера ничего не стоит. Стать образом необычайно трудно. То, что актер живет на сцене как актер, происходит само собой и не требует специальных усилий со стороны актера, а для того чтобы жить в образе, необходимы особые заботы. Поэтому все сознательные усилия актера должны быть направлены именно на эту вторую задачу. И замечательно при этом то, что активнотворческое «я» актера ровно ничего не теряет от того, что актер с предельной полнотой живет на сцене в качестве образа. Наоборот, оно от этого только выигрывает. Чем интенсивнее актер живет как образ, тем активнее, тем деятельнее начинает проявлять себя актер-творец, актер-мыслитель. И наоборот, ущерб, который терпит актер в качестве образа, отражается крайне неблагоприятно также и на актере-творце. Проявляя особую заботу о сохранении в себе творца, актер разрушает образ и тем самым губит творца. Если же он заботится о том, чтобы предельно быть в образе, он, достигая этого, приводит в деятельное состояние себя как творца и как мастера.

Действие — главный возбудитель сценических переживаний актера

Нельзя до конца выяснить проблему сценических переживаний актера, не ответив на вопрос: каким же способом актер вызывает в себе нужные сценические эмоции? Или: каким образом он добивается того, что в его психике оживают следы именно тех самых переживаний, которые ему необходимы в данный момент? В этом, в сущности говоря, и состоит основной вопрос внутренней техники актера. Многие годы упорного труда, многочисленных экспериментов и настойчивых размышлений посвятил К.С. Станиславский поискам ответа на этот вопрос. В конце концов он нашел ответ. Но вместе с этим ответом неожиданно пришло и радикальное разрешение вопроса о материале актерского искусства. Первое, что обнаружил Станиславский, — это закон, по которому сценическое чувство нельзя вызвать, адресуясь непосредственно к эмоциональной памяти. Как бы настойчиво ни убеждал себя актер заплакать или засмеяться, полюбить или возненавидеть, пожалеть или прийти в восторг, у него наверняка ничего не выйдет, пока он не забудет о чувстве, пока он не перестанет его от себя добиваться. Чем настойчивее актер требует от себя чувства, тем меньше шансов, что это чувство к нему придет. Как правило, оно возникает тогда, когда актер меньше всего о нем заботится. Как в жизни, так и на сцене чувства наши плохо повинуются нашей воле. Они возникают произвольно, а иной раз даже вопреки нашей воле. И до тех пор, пока мы будем рассматривать человеческие чувства, то есть субъективное в человеке, вне их связи с объективной стороной человеческого поведения, то есть с воздействиями окружающей среды на человека и с действиями человека по отношению к окружающей среде, у нас ничего не получится, практического пути к возбуждению в себе нужных сценических чувств мы не найдем. Мы уже говорили, что психическое и физическое в каждом акте человеческого поведения составляет целостное и неразрывное единство, что поэтому актер тем и другим должен овладевать одновременно. Всякую искомую сценическую реакцию он должен стремиться схватить в том виде, как она происходит в действительной жизни, то есть в ее психофизической целостности и полноте — в единстве внутреннего и внешнего, психического и физического, субъективного и объективного. Но

как же это сделать? На этот вопрос Станиславский отвечает так: не ждите чувства, действуйте сразу! Чувство придет само в процессе действия. Действие — это капкан для чувства. Если его нельзя поймать, что называется, «голыми руками», надо научиться овладевать им хитростью — при помощи всякого рода приманок, умело расставленных силков и ловушек. Но самое верное средство для овладения чувством — это действие. В самом деле. Если наши чувства возникают произвольно, то действия, наоборот, являются порождением нашей воли. Нельзя заставить человека по заказу любить, ненавидеть, гневаться, жалеть и т. п. (если он попытается это сделать, он неизбежно начнет изображать эти чувства, то есть будет притворяться чувствующим, а не на самом деле чувствовать). Но выполнить какое-нибудь разумное волевое действие (физическое: убрать комнату, наколоть дров, поставить самовар и т.п., или даже психическое: просить, утешать, убеждать, упрекать, дразнить и т. д.) может каждый человек в любой момент, если он предварительно усвоит мотивы и цель данного действия. Однако, действуя, человек непременно будет сталкиваться с различными обстоятельствами, как благоприятными, так и неблагоприятными, для достижения поставленной цели. Если на пути к достижению этой цели встретится какое-нибудь трудно преодолимое препятствие, само собой возникнет отрицательное чувство (досада, раздражение, негодование, гнев — словом, страдание); наоборот, всякая удача на пути к достижению цели произвольно вызовет положительное (радостное) чувство. Кроме того, самый процесс выполнения того или иного действия обычно бывает связан с определенными переживаниями — ощущениями и чувствами. Попробуйте всерьез начать кого-нибудь утешать, и вы не заметите, как в ваше сердце невольно начнет проникать чувство жалости к вашему партнеру. Это произойдет по закону образования условных рефлексов. Ведь в реальной жизни мы обычно утешаем, испытывая в это время чувство жалости. Поэтому данное действие становится в конце концов условным раздражителем связанного с ним чувства, возникающего в данном случае как оживление следов многократно испытанного в жизни, то есть как сценическое переживание. Попробуйте, находясь на сцене, начать что-нибудь объяснять вашему партнеру. Если вы будете делать это вразумительно, логично и красноречиво, вы в процессе выполнения этого действия непременно испытаете то самое удовольствие, которое в жизни переживает человек, когда он что-нибудь хорошо объясняет. Это удовольствие возникнет опять-таки как оживление следов, то есть как сценическое чувство: ведь на самом-то деле никому ничего объяснять не нужно, это ведь только игра. Но если, несмотря на абсолютную ясность ваших объяснений, партнер по ходу игры будет обнаруживать полнейшее непонимание или злостное нежелание их понять, другими словами, если ваше действие натолкнется на препятствие или, хуже того, на противодействие, — чувство удовольствия сменится раздражением, потом перейдет в досаду, и вы не заметите, как окажетесь во власти самого искреннего гнева, хотя все это будет происходить на сцене, а не в жизни. Однако в отличие от жизни вы от всего этого будете испытывать огромное наслаждение. Таким образом, действие является возбудителем сценических чувств. Действовать и не испытывать при этом никаких чувств просто невыносимо. Даже убрать комнату или еще того проще, очинить карандаш и ничего при этом не переживать невозможно. Ведь никто не убирает комнату только для того, чтобы убирать, и никто не чинит карандаш ради самого действия — чинить карандаш. Каждое действие имеет ту или иную цель, лежащую за пределами самого действия. Так, например, чинить карандаш можно, чтобы нарисовать профиль любимой девушки, чтобы написать неприятное письмо, чтобы подсчитать сделанные расходы, чтобы записать адрес своего приятеля и т. д. и т.п. Но если действие имеет цель, значит, есть и какая-то мысль, а раз есть мысль, то есть и чувство. Во всех приведенных примерах человек по-разному, то есть с разным чувством, будет чинить карандаш. Действие — это единство мысли, чувства и целого комплекса

целесообразных физических движений. Когда человек целесообразно действует, из физического рождается психическое, а из психического — физическое, ибо во всяком физическом есть психическое и во всяком психическом есть физическое. Одно от другого оторвать нельзя, ибо это две стороны одного и того же явления или, вернее, одного и того же процесса, который называется действием. Поэтому К.С. Станиславский говорит: начните целесообразно и логично, добиваясь определенного результата, действовать физически, и психическое возникнет само собой. Действуйте, не беспокоясь о чувстве, и чувство придет. Но тут невольно возникает сомнение. Ведь учение К.С. Станиславского о непроизвольном возникновении чувств в процессе действия, по-видимому, относится лишь к тем случаям, когда действие носит волевой характер и направляется отчетливо сознаваемой целью. Но не все реакции человека носят волевой характер и обладают одинаковой степенью сознательности. Бывают импульсивные действия, при которых воля человека скорее бывает направлена на то, чтобы удержать себя от необдуманного поступка, чем на то, чтобы его совершить; бывают также непроизвольные рефлексy, в осуществлении которых воля человека, его разум, его сознание совсем не принимают никакого участия. Таким образом, эти действия и рефлексy являются следствием, а не причиной чувства. Поэтому чтобы их воспроизвести, актер должен сначала почувствовать, а уже потом только из его чувства непроизвольно родится то или иное действие. Получается как будто противоположное тому, что утверждал К.С. Станиславский. Однако это не так. Дело в том, что чувства, ощущения и аффекты, из которых рождаются импульсивные действия и непроизвольные рефлексy, сами возникают в процессе выполнения человеком сознательных волевых действий. Возьмем для начала какой-нибудь самый элементарный пример. Допустим, актер должен показать человека, который жарит яичницу и обжигает себе руку о горячую сковородку. Как сделать так, чтобы момент ожога оказался неожиданностью для самого актера, чтобы его реакция носила такой же рефлекторно-импульсивный характер, как это бывает в реальной действительности? Иначе говоря, как добиться, чтобы актер вскрикнул, может быть, выругался или даже уронил сковородку так же естественно, легко, непреднамеренно, как он сделал бы это в жизни? Для этого есть только одно средство. Не готовиться к этому моменту, не ждать его, как бы совершенно забыть о нем. А это можно сделать в том случае, если актер, играя роль, по-настоящему увлечется своим основным волевым действием, то есть будет с увлечением готовить яичницу. Этот принцип в равной мере относится ко всем случаям, когда на сцене нужно сыграть момент восприятия какой-нибудь неожиданности. Во всех случаях актеры должны не готовиться внутренне к предстоящей неожиданности, а увлечь себя основным для данного персонажа волевым действием. Допустим, человек хочет настоять на принятом им решении, но в процессе выполнения этой задачи, подчиняясь более сильному партнеру, непроизвольно сдается и уступает ему. Именно так неоднократно на протяжении всей пьесы поступает царь Федор Иоанович в известной трагедии А.К. Толстого. Огромную ошибку сделает актер, если он сразу же начнет играть слабоволие Федора. Ничего, кроме грубого наигрыша, из этого не выйдет. Слабоволие — это то, что должно быть сыграно в конечном результате. К этому результату надо прийти. Путь к нему заключается в том, чтобы крепко держаться за свое волевое действие: настоять на своем, настоять во что бы то ни стало. В процессе активного выполнения этого действия перед актером будут возникать всевозможные затруднения и препятствия в виде неотразимо логичных доводов партнера, всевозможных его увещаний, требований, угроз и уговоров. Стремясь во что бы то ни стало победить эти препятствия, но не находя для этого необходимых средств, актер будет невольно накапливать в себе чувства растерянности, бессилия, беспомощности. Стремясь преодолеть эти чувства (во что бы то ни стало преодолеть!) или скрыть их от партнера (во что бы то ни стало скрыть!), он еще

больше будет их выращивать в себе, и когда они накопятся в достаточном количестве, он, наконец, не выдержит и... сдастся, уступит. Это будет акт естественный, произвольный, непреднамеренный. Возьмем еще один пример. Должна ли актриса, играющая роль леди Анны в трагедии Шекспира «Ричард III», беспокоиться о том, как ей сыграть свое бессилие перед бешеным натиском любовных излияний Ричарда? Отнюдь нет. Наоборот, она должна искать в себе силу для сопротивления. Она должна мобилизовать всю свою ненависть, все свое презрение, к этому извергу рода человеческого, убийце ее мужа. Только в этом случае ее падение совершится правдиво, произвольно и, может быть, неожиданно не только для нее самой, но в какой-то степени даже и для Ричарда. Подобные примеры можно было бы продолжать до бесконечности. Все они свидетельствуют о том, что обращенное к актеру требование Станиславского действовать на сцене сознательно, активно и целесообразно остается в силе во всех случаях. Только волевое сознательное действие может обеспечить актеру органическое рождение сценических чувств, а вместе с ними и всякого рода произвольно-импульсивных реакций.

Действие — основной материал актерского искусства

Было бы неправильно думать, что значение гениального открытия К.С. Станиславского исчерпывается разрешением вопроса о действии как возбудителе сценических переживаний. Хотя действие обладает способностью вызывать сценические чувства, оно отнюдь не может рассматриваться только как средство для достижения этой цели. Значение сценического действия выходит далеко за пределы этой задачи и является гораздо более существенным, чем значение актерских переживаний. Сценическое чувство — только атрибут действия. А действие — носитель всего, что составляет актерскую игру. Раскрыв эту истину, К.С. Станиславский обнаружил сущность театральной специфики, выявил истинную природу актерского искусства, нашел окончательное разрешение вопроса о его материале и сделал, таким образом, полнейший переворот в театральной педагогике и методологии актерского творчества. Мы установили, что материалом актерского искусства не может быть только тело актера или только его душа: душа и тело вместе, в неразрывном единстве своем составляют одновременно и творца и материал. Но в чем же наиболее наглядно проявляется это единство? В каком акте или каком процессе объединяется, синтезируется» сливается физическое с психическим? Таким процессом является действие. В действии участвует весь человек — и душа человека и его тело. Через действие человек проявляет себя целиком и без остатка. Это дало нам основание еще в предыдущей главе установить, что основным материалом в актерском искусстве служит действие, и именно оно составляет специфическую особенность актерского искусства.

Синтез «переживания» и «представления»

Подводя итог всему, что сказано о природе актерского искусства, мы приходим к выводу, что спор между «искусством переживания» и «искусством представления» не является непримиримым. Противоречия между ними практически уже сняты самим ходом развития советского театрального искусства, ибо в основе лучших актерских достижений в нашей стране лежит синтез того положительного, что содержится в обоих течениях. Говоря о синтезе, необходимо подчеркнуть, что мы имеем в виду не механическое соединение, не эклектическое смешение разнородных элементов и не промежуточную позицию, а органическое слияние обоих течений с удержанием всего положительного в каждом из них и преодолением заблуждений и крайностей обоих. Ведущей противоположностью в этом

двустороннем единстве является несомненно «переживание». Оно — содержание актерского искусства, его смысл и основа. «Представление» — это форма. В синтезе «представления» и «переживания» находит свое выражение применительно к актерскому искусству общий закон всех искусств: нерасторжимое единство содержания и формы при ведущей роли содержания. По сути дела, ни искусство «представления», ни искусство «переживания» в их чистом виде никогда не существовали. То и другое — абстракция. Конкретно существуют актеры двух типов: такие, в искусстве которых преобладает внутренняя сторона (переживание), и такие, в искусстве которых преобладает внешняя сторона (выявление). Если угодно, можно первых условно назвать актерами искусства «переживания», вторых — актерами искусства «представления». Но, разумеется, первые, если они играют хорошо, не могут обойтись без заботы о яркости и сценической выразительности формы выявления (то есть без мастерства, без внешней техники, без «представления»); вторые же, если они играют хорошо, не могут обойтись без «переживаний» (совсем без них обходятся только жалкие ремесленники или дилетанты). Что бы ни говорил о своей игре Бенуа-Констан Коклен, решительно нет никакой возможности поверить, что такой прославленный актер, любимец публики, национальная гордость французского народа никогда будто бы не переживал свои роли, а если и переживал, то только дома и на репетициях, а на спектаклях лишь повторял заученную форму и, пользуясь своей блестящей внешней техникой, искусно обманывал публику. Нет, публику обмануть нельзя! Она всегда чувствует, чем на самом деле живет актер, и больше всего в актерской игре ценит правдивость, искренность. Ибо никакой «блестящей» внешней техники без техники внутренней в природе не существует. Отнимите от внешней техники внутреннюю, и она тотчас же перестанет быть «блестящей» и сделается самой посредственной техникой актерского ремесла. Настоящая внешняя техника живет только в союзе с внутренней, в неразрывном единстве с ней. Однако нельзя поверить также и в то, что Щепкин, Станиславский или Сальвини жили на каждом спектакле исключительно чувствами своей роли, совершенно позабыв, что они на сцене, на глазах тысячной толпы. Нет, каждый из них, живя в образе, оставался в то же время и творцом, мастером, артистом, наконец, просто мыслящим и чувствующим человеком. Их не покидали в это время ни творческий расчет, ни самоконтроль, ни множество всякого рода бессознательных забот, связанных с требованиями выразительности, сценичности, пластичности, ритмичности и прочего. Или, например, такое требование современного театра, как определенная манера актерской игры, подчиненная стилю данного спектакля и выражающая этот стиль! Для выполнения этого требования мало искреннего переживания и «чувства правды»; необходимы великолепная внешняя техника и особое чувство формы. Нельзя «представлять» правдиво, ничего не переживая. Но нельзя также и переживать выразительно, ничего не «представляя». Нужно и то и другое. Чего больше всего боялись представители школы «представления», борясь с противоположным течением? Они боялись, что признание «переживаний» на сцене во время публичного выступления автоматически заставит их отказаться от всего, что составляет внешнюю технику. Это был, разумеется, ложный страх. Он вытекал из ошибочного предположения, что от них требуют совершенно таких же «переживаний», как в реальной жизни. Им казалось, что признание переживаний связано с отказом от всякой заботы о внешней форме выявления, о ее выразительности, яркости, поэтичности; им казалось, что их приглашают погрузиться в мир серенькой повседневности, толкают в болото натурализма, той скучной «естественности», которую Л.М. Леонидов называл «правденкой»; им казалось, что их творчество хотят отдать во власть всякого рода случайностей и лишают создаваемые ими сценические образы точного рисунка, филигранной отделки, пластической скульптурности, художественной завершенности. Без всего этого они отказывались признавать актерскую игру искусством и в этом были

совершенно правы. «Если я не верю в искусство, несогласное с естественностью, я не хочу видеть в театре и естественности без искусства», — писал Коклен, открывая тем самым дорогу к синтезу «переживания» и «представления». Спрашивается: кто с наибольшей силой обрушивается на искусство «переживания», защищая «представление»? Ремесленники, для которых переживание — книга за семью печатями. Они отрицают то, к чему не способны. А кто с наибольшей силой нападает на «представление»? Ремесленники, которые выше элементарного правдоподобия, выше копеечной «правденки» в своей игре подняться не могут. Они тоже отрицают то, что им не по силам. Сам К.С. Станиславский об актерах «представления» всегда говорил с большим уважением. Их творчество он считал «подлинным искусством» и вместе с «искусством переживания» противопоставлял ремеслу, отмечая при этом, что «искусство представления» «красиво, но не глубоко», что оно «более эффектно, чем сильно», что «в нем форма интереснее содержания», что «оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому скорее восхищает, чем потрясает». Вы видите: «искусство представления» красиво, эффектно, для него характерна интересная форма, и оно способно ни больше ни меньше, как восхищать. Вахтангов поставил вопрос: нельзя ли создать такое искусство, которое будет одновременно и красиво и глубоко? И эффектно и сильно? Которое будет обладать и большим содержанием и интересной формой? И воздействовать будет не только на глаз и ухо, но также и на душу человека? Словом, такое, которое будет одновременно и восхищать и потрясать? Разве это невозможно? Почему непременно «или— или»? Почему нельзя осуществить «и — и»? Трудно? Очень трудно! Но это не значит невозможно. А это и есть тот самый синтез, в направлении к которому движутся, как мы думаем, советское театральное искусство или по крайней мере его передовые отряды. Да и сама система Станиславского развивалась именно в этом направлении. Учение о «двух перспективах» в актерской игре, о двойственности актерской жизни на сцене, о сценических чувствах как поэтических отпечатках жизненных переживаний, о высокой внешней технике и методе простых физических действий, открывшем, как известно, новый путь актерского творчества — «от жизни человеческого тела к жизни человеческого духа» (то есть от внешнего к внутреннему), — все непреложно свидетельствует именно об этом направлении творческих исканий Станиславского. Еще в 1928 году во время ленинградских гастролей Оперной студии имени К.С. Станиславского в спектаклях этой студии приняла участие выдающаяся певица Мариинского оперного театра Л.Я. Липковская. В связи с этим Станиславский писал своим ученикам: «Знаю, что вы хорошо приняли вашу гостью Липковскую. Это хорошо. Продолжайте в том же духе. Берите от нее то, что хорошо. Ведь вашему поколению так мало пришлось видеть подлинные образцы искусства». Дальше Станиславский пишет: «Липковская — типичная ученица французской школы. Эту школу превосходно знает Владимир Сергеевич... Попросите его объяснить вам основы этого по-своему красивого искусства». Ясно, что речь идет о том искусстве, которое Станиславский называл «искусством представления». И вот он обращается к своим ученикам со следующим призывом: «...в то время, когда вы будете смотреть и видеть то прекрасное, что есть в ней (Липковской. — Б. 3.), — не забывайте и того прекрасного, которое внушает вам школа Художественного театра, идущая от источников — самих М.С. Щепкина и Ф.И. Шаляпина. (Их Станиславский считал представителями «школы переживания». — Б.3.) Ваша задача сочетать и то и другое прекрасное, а не променивать одно на другое...». Вы подумайте: «сочетать»! Разве это не призыв к тому самому синтезу, о котором идет речь? Да, в сущности говоря, этот синтез практически был уже осуществлен в лучших постановках самого К.С. Станиславского — таких, как «Бронепоезд 14-69» и «Горячее сердце», в спектаклях Е.Б. Вахтангова, сознательно стремившегося к этому синтезу, в творчестве таких замечательных актеров, как

Н.П. Хмелев, Б.В. Щукин и многие другие. Этот синтез продолжает осуществляться и теперь в повседневной практике современного советского театра, служит предметом творческих устремлений лучших советских режиссеров и актеров и лежит в основе смелых исканий нынешней театральной молодежи.

Часть вторая. Мастерство актёра

Глава четвертая: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА

Общие положения

Перед всякой театральной школой по отношению к каждому ученику стоят две основные задачи: формирование творческой личности ученика и раскрытие этой личности. Первая задача включает идейно-политическое, эстетическое и дисциплинарно-этическое воспитание будущего актёра (формирование мировоззрения, художественного вкуса и морального облика). Раскрытие творческой индивидуальности достигается преимущественно путем профессионального воспитания будущего актёра. Однако в советских театральных школах уже давно отошла в прошлое такая учебная практика, при которой профессиональное воспитание будущего актёра отрывалось от задачи идейно-политического и морального формирования его личности. Лучшие преподаватели актерского мастерства стремятся помочь своим ученикам объединить в своей творческой практике все знания и умения, приобретенные ими за годы обучения в стенах театральной школы. В сущности говоря, экзамен по актерскому мастерству одновременно является в известной степени также экзаменом и по всем другим дисциплинам учебного плана, ибо, создавая художественный образ, ученик раскрывает все свое содержание, все богатство своей творческой натуры. Значение теоретического образования в театральных школах очень часто не осознается в достаточной степени самими учащимися. В этом бывают виноваты в первую очередь преподаватели актерского мастерства. Они не всегда умеют показать на практике значение теоретических знаний для актёра. Но и преподаватели теоретических дисциплин нередко не умеют показать и раскрыть связь данной теоретической дисциплины с практикой художественного творчества. В театральной жизни довольно часто бывает, что роль как будто бы вполне отвечает сценическим данным актёра, однако исполнение не поднимается выше среднего уровня. В чем же дело? Оказывается, актёр не в состоянии подняться на ту идейную высоту, которой требуют данная пьеса и данный образ. Для того чтобы воплотить творческий замысел, достаточно быть от природы одаренным и профессионально грамотным актёром. Но прежде чем воплотить замысел, нужно его создать, а для этой цели одного сценического дарования недостаточно, нужно быть в той или иной степени еще и мыслителем. При правильном процессе обучения молодого актёра преподаватели политических и философских дисциплин, с одной стороны, и преподаватели актерского мастерства — с другой, идя навстречу друг другу, в конце концов сходятся на общей территории творческой деятельности своих учеников. Именно сценическая работа будущих актёров должна свидетельствовать об органическом усвоении ими марксистско-ленинского мировоззрения, об их способности верно разбираться в самых сложных вопросах общественной жизни, человеческой психологии и своего искусства. В нашей стране родился новый тип актёра — советского гражданина, патриота, государственного деятеля. Поэтому задача формирования личности каждого воспитанника театральной школы особенно важна. Она может быть разрешена только в сочетании теоретической учебы студента с его активным участием в общественной жизни своей школы, в жизни всего советского общества.

Воспитание художественного вкуса

Одной из важнейших задач театральной школы является воспитание в учащихся высокого и требовательного художественного вкуса. Художественный вкус человека опирается на определенную систему эстетических взглядов, на определенные идейно-художественные принципы. Однако сами по себе эстетические взгляды еще не есть художественный вкус. Иногда этот вкус оказывается даже в противоречии с эстетическими взглядами человека. Это бывает в тех случаях, когда формирование художественного вкуса отстает от формирования эстетических взглядов человека. Среди критиков встречаются и такие, которые умеют изложить теоретические основы марксистско-ленинской эстетики, сформулировать принципы социалистического реализма и в то же время грубо ошибаются при оценке конкретных явлений искусства. Эстетические взгляды этих критиков еще не проникли в их плоть и кровь, не сделались их органическим достоянием. Известны случаи, когда художественно слабая или идейно порочная пьеса встречала весьма положительную оценку после первой читки в том или ином театральном коллективе, а потом, в процессе работы актеры сами недоумевали, как им могло понравиться столь сомнительное произведение, и требовали прекращения работы над этой пьесой. Известны также и другие случаи, когда пьеса, первоначально встретившая весьма холодный прием, впоследствии становилась предметом горячей любви коллектива, и поставленный спектакль оказывался большой творческой победой театра. Первое впечатление бывает обманчивым. А ведь оно-то как раз и является непосредственным выражением художественного вкуса. Для того чтобы оно не обманывало нас, необходимо, чтобы наш художественный вкус был приведен в соответствие с нашими художественными взглядами, а для этого нужно тренировать, воспитывать его. Для воспитания высокого художественного вкуса в руках театрального педагога находятся такие средства, как похвала и порицание. Оба эти средства являются инструментами очень тонкими и острыми, поэтому пользоваться ими нужно умеючи и очень осторожно. Незаслуженная похвала или несправедливое порицание может нанести ученику большой вред. Высшей похвалы заслуживает правдивость, которая является основным свойством реалистического искусства. Поэтому, какие бы другие достоинства ни находил педагог в работе своего ученика, он не должен его хвалить, если в этой работе отсутствует живая правда подлинной жизни. Иногда на уроках актерского мастерства можно слышать страшное по своим губительным последствиям замечание преподавателя: «То, что вы показали, не соответствует правде жизни, но в техническом отношении вы играли превосходно». Ученик обычно воспринимает эту оценку примерно так: «Хотя преподаватель и говорит, что я погрешил против правды, но ему все-таки понравилось, как я играл», — и сделает ошибочный вывод: «Главное в искусстве — талант, умение и техника, а остальное — чепуха!» Если нет правды, не надо искать никаких других достоинств. Нет правды — значит, плохо, плохо без всяких оговорок! Но бывает, что преподаватель удовлетворяется самым простым внешним правдоподобием, примитивным сходством сценического поведения ученика с жизненным поведением человека. В результате ученик получает положительную оценку, по существу, за искажение действительности. Однажды на экзамене в одной театральной школе на первом курсе был показан этюд такого содержания: два студента, чтобы избавиться от трудного экзамена, к которому они не подготовились, решили симулировать болезнь и вызвали из районной амбулатории врача; одному из них обман удался, и врач выдал ему справку о болезни, а другой потерпел неудачу, но не растерялся и незаметно выкрал из портфеля врача бланк с печатью и сам смастерил себе нужную справку. Кончился этюд ликованием приятелей по поводу одержанной «победы». Нет надобности доказывать ошибочный характер этого этюда, разыгранного не в сатирическом, а в

добродушно-шутливым тоне. Педагог вынес этюд на экзамен на том основании, что студенты, по его мнению, очень правдиво, то есть искренне, свободно и увлеченно, на хорошем сценическом общении разыграли этюд. Этот пример ярко характеризует тот порок в педагогической работе, который можно назвать самодовлеющим техницизмом. По существу, это не что иное, как разновидность формализма в его применении к театральной педагогике. Чтобы не попасть на этот порочный путь, следует взять себе за правило давать оценку технике исполнения лишь после того, как установлены факт раскрытия сущности отражаемого явления, верная идейная направленность работы. Если же в этом допущены ошибки, то о технике совсем не следует говорить. При таком подходе преподавателя к своим оценкам ученик привыкнет отводить технике служебную роль, а на первое место всегда будет ставить содержание. Самодовлеющий техницизм связан с равнодушием к сущности изображаемого, с безыдейностью, с нежеланием или неумением давать верную оценку тем явлениям жизни, которые показываются на сцене. Порицая всякое формалистическое трюкачество, гурманство и снобизм, педагог должен воспитывать в своих учениках любовь к простоте и ясности формы. Задачи, стоящие перед социалистическим искусством, требуют виртуозной техники и высокого мастерства. Поэтому, разбирая содержание той или иной ученической работы, необходимо вместе с тем делать самый придирчивый технологический анализ с подробным выяснением причин, породивших тот или иной недостаток в области техники, формы, мастерства. Полноценно выполнить обязанности по воспитанию художественного вкуса учащихся театральный педагог сможет только в том случае, если он непрестанно будет работать над развитием собственного художественного вкуса, а это возможно лишь при условии непрерывного повышения уровня своих общественно-политических, философских и эстетических знаний. Только тот, кто непрестанно учится, имеет право учить и воспитывать других.

Дисциплинарно-этическое воспитание

Нормы актерской этики и дисциплины вытекают, с одной стороны, из того факта, что актер по своей профессии является деятелем идеологического фронта и, следовательно, участником напряженной идеологической борьбы и, с другой стороны, из тех особенностей театрального искусства, которые составляют его специфику. Как деятель идеологического фронта актер должен чувствовать свою ответственность перед Советским государством, перед партией, перед всем советским народом. «Непримиримости к врагам коммунизма, дела мира и свободы народов» должна питать собой творчество советского актера. Как работник театрального искусства он должен чувствовать свою ответственность перед зрителем, перед театральным коллективом, перед автором пьесы, перед партнером и, наконец, перед самим собой. Специфические особенности театрального искусства, и в частности его синтетическая природа, его ансамблевость, коллективность, превращают организацию творческого процесса в этом искусстве в задачу необыкновенной сложности. «Высокое сознание общественного долга; нетерпимость к нарушениям общественных интересов», а также «коллективизм и товарищеская взаимопомощь: каждый за всех, все за одного» — эти важнейшие принципы коммунистической морали должны служить основой театральной этики советского актера. Все выдающиеся деятели театра, такие, как К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, Л.А. Сулержицкий, Е.Б. Вахтангов, придавали огромное значение делу этического воспитания артиста — актера и режиссера. Больше того, этическое воспитание они считали не довеском, не дополнением, хотя бы и очень важным, к профессиональному воспитанию, — они рассматривали его как необходимую часть профессионального воспитания. И не удивительно! В создании произведения театрального

искусства — спектакля — участвует множество людей, и плод их совместного творчества, как мы уже установили, только тогда является полноценным, когда сложная система составляющих его образов приведена в состояние художественного единства. Но можно ли достигнуть этого единства, необходимой цельности и гармонии всех частей, если каждый из участников работы не поставит над собой как высший этический закон общую цель, общий замысел, единую для всех сверхзадачу? А это требует от каждого весьма существенных жертв, творческой дисциплины, известного самоограничения. Опыт показывает, что на такое самоограничение способны лишь те, кто, по выражению Станиславского, «любит искусство в себе больше, чем себя в искусстве». Только большая идея и благородная, возвышенная цель могут устранить, вытеснить все, что разъедает коллектив: честолюбивые устремления, борьбу самолюбий, зависть, вражду, апатию, закулисные дразги, мелкие интересы. «Гений и злодейство — две вещи несовместные», — сказал А.С. Пушкин. Но, мне кажется, это верно и применительно к более скромным масштабам одаренности и морального несовершенства. Вахтангов говорил: «Нельзя быть дрянным человеком и большим актером». А Станиславский писал: «Вы хотите, чтобы пошляк и каботин бросал человечеству со сцены возвышающие, облагораживающие людей чувства и мысли? Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться... с Шекспиром?!». Один из крупнейших деятелей советского театра — Алексей Попов — считал, что душевные качества положительного героя нашего времени, как он выражался, «не играбельны». Это значит, что их нельзя сыграть, их надо иметь. Известно, что основой актерского искусства служит эмоциональная память актера. Для создания внутренней жизни образа у актера нет никакого иного материала, кроме того, который содержится в его собственном интеллектуальном и эмоциональном опыте. Поэтому, если актер на собственном опыте не познал, что такое радость коллективного труда, высокое чувство товарищества, выдержка и стойкость в борьбе, готовность подчинять свои личные интересы интересам коллектива, и если сам он не является носителем таких качеств, как принципиальность, правдивость, прямота, чувство долга, моральная ответственность за себя и за коллектив, то ему неоткуда взять эти качества и тогда, когда он находится на сцене. Одними внешними приемами их не изобразишь: чуткий зритель даже в самом искусном изображении непременно подметит фальшь, лицемерие, кокетство, фразерство, позу, то есть качества, в корне враждебные самой сущности передового советского человека, которого просто невозможно представить себе лишенным искренности, простоты и естественности... Впрочем, и отрицательный образ нельзя сыграть хорошо, если в сознании актера не утвердился некий морально-этический идеал, которому он стремится подчинить и свое творчество, и свое жизненное поведение. Только с этим идеалом в душе актер может ярко дать на сцене и его антитезу — сатирическое изображение зла и порока. Тогда и у зрителя созданный актером образ вызовет представление о том прекрасном и высоком, что питало собой сатирическую мысль и темперамент артиста. Если нет в душе актера такого идеала, то откуда же он возьмет тот гнев, то негодование или, по выражению Гоголя, ту «злость», без которой не может быть настоящей сатиры? Недаром лучшие сатирические образы созданы актерами, обладавшими самыми высокими качествами ума и сердца. Это, разумеется, не следует понимать в том смысле, что все большие актеры абсолютно лишены каких бы то ни было человеческих недостатков. Если бы дурные человеческие побуждения не были знакомы этим артистам по личному опыту и следы этих побуждений не хранились бы в их эмоциональной памяти, то они вряд ли могли бы с достаточной убедительностью воспроизводить их на сцене. Для сценического воплощения человеческих пороков исполнитель отрицательных ролей, так же как и создатель положительных образов, вынужден обращаться к своей эмоциональной памяти, чтобы оттуда, из ее сокровенных тайников, извлекать отпечатки нужных ему

переживаний, всякого рода дурных побуждений и порочных страстей. Нет человека, который мог бы похвастаться тем, что какое-нибудь из дурных чувств ему совершенно незнакомо. Хорошим человеком мы считаем не того, кто не испытал ни одного дурного побуждения, — таких людей в природе не существует, — а того, кто способен в зародыше подавлять в себе такого рода побуждения. Вряд ли даже самый хороший человек может утверждать, что он совсем не знает, что такое зависть/корысть, злорадство, жестокость, тщеславие, жадность, трусость, — да мало ли их, всякого рода человеческих пороков! К.С. Станиславский справедливо отметил, что «в области отрицательных чувств и воспоминаний наши запасы в эмоциональной памяти велики». И при этом нам хорошо известно, что пережитое в жизни хотя бы только в зародыше талант актера может развить на сцене до размеров всепоглощающей страсти. Но добиться подлинных успехов на этом пути актер может только на основе самых высоких нравственных целей. Поэтому, приходя в театр, он должен приносить с собой все самое лучшее, что живет в его душе, и оставлять за порогом все, что может помешать творчеству, то есть все мелкое, дурное, ничтожное, все, что лежит за пределами высокой настроенности человеческого духа. И можно надеяться, что в результате многократно повторяемых усилий в этом направлении, своего рода духовной тренировки, все лучшее, что есть в душе артиста, будет постепенно укрепляться, а отрицательное отмирать. Из всех театральных педагогов, с которыми мне довелось встречаться, самым талантливым, самым удивительным воспитателем был Евгений Богратионович Вахтангов. В душе его учеников не было такого интимного уголка, который оставался бы незатронутым его духовным влиянием. Под его воздействием перерабатывался весь склад человеческой личности каждого: менялись взгляды учеников, их отношения с другими людьми, их мысли и чувства, манеры и привычки, менялся их человеческий характер. Вахтангов считал, что нет и не может быть в актере ничего такого, о чем можно было бы сказать: это не имеет отношения к театру. К театру в актере имеет отношение решительно все. Поэтому он учил своих учеников «всему». Секрет вахтанговской педагогики заключается в том, что, подвергая своему могучему воздействию каждого ученика в отдельности, он в то же время создавал коллектив. Он умел объединять людей, создавать такую атмосферу в коллективе, в которой всем дышалось легко и свободно и в которой каждое дарование расцветало и раскрывалось во всю силу своих природных возможностей. Самое драгоценное из того, что Вахтангову удавалось воспитать в своих учениках, — это внимание к людям и прежде всего, разумеется, друг к другу. Бережный подход к человеческой душе, такт и чуткость во взаимоотношениях друг с другом были основой той атмосферы, которую создавал Вахтангов. Вахтангов не выносил ничего грубого, мелкого, непристойного, мешанского, вульгарного. Он не мог видеть у себя в студии этих развязных, накрашенных девиц с папиросой в зубах и челкой на лбу, которые заполняли собой театральные школы того времени. К сожалению, этот отвратительный, вульгарный стиль в последнее время иногда наблюдается в театральных вузах, и хочется к нынешней театральной молодежи переадресовать слова Вахтангова: «Воспитывайте в себе высокий художественный вкус! Он должен проявляться во всем, начиная с манеры поведения, кончая костюмом и прической». Опыт показывает, что если идет по улице человек и за полкилометра видно, что это актер или актриса, то имеются все основания предположить, что это плохой актер или плохая актриса. У выдающихся актеров стиль их бытового поведения, за самым редким исключением, характеризуется абсолютной естественностью, изящной простотой и скромностью. В этой связи вспоминается мне рассказ (чей именно, не помню) о первых петербургских гастролях Художественного театра в 1901 году. Из этого рассказа особенно мне запомнилось то презрительное недоумение, с которым поначалу отнесся к приехавшей из Москвы труппе обслуживающий персонал Императорского Александровского театра.

«Что же это за актеры? — спрашивали служащие театра, недоуменно пожимая плечами, — Приходят в театр со своими чемоданчиками, пешочком, одеты совсем просто, словно какие-нибудь курсистки или учителя, — нет никакого вида!» Но так говорили только до первого спектакля, положившего начало необыкновенному триумфу московской труппы. Очень скоро выяснилось, что необычайная простота стиля в бытовом поведении московских артистов тесно связана с такой же простотой и естественностью их необыкновенной игры. Один из ораторов на банкете, устроенном петербургской общественностью в честь московских гостей, говорил: «К нам приехал театр, но, к нашему полному изумлению, в нем нет ни одного актера и ни одной актрисы... Здесь нет актерской поступи, театральных жестов, ложного пафоса, воздевания рук, актерского темперамента с потугами. Какие же это актеры!.. А актрисы? Я не слышу их шуршащих юбок, закулисных сплетен и интриг... Где у них крашенные щеки, подведенные глаза и брови? В труппе нет ни актеров, ни актрис. Есть только люди, глубоко чувствующие...» Правда, у нынешних советских актеров и актрис не в обычае заявлять о своей принадлежности к высокому актерскому сословию при помощи зычного голоса, ложного пафоса и воздевания рук. К сожалению, некоторые из них теперь разработали приемы «в стиле модерн» гораздо более «тонкие»: небрежная манера разговаривать сквозь зубы, развинченная походка, высокомерный взгляд и, конечно же, простота, но не простая простота, а особенная, не естественная, а сделанная, нарочито подчеркнутая, так сказать, театрализованная простота, — она великолепно сочетается с самовлюбленностью и кокетством. Это — о молодых актерах. А актрисы!.. Как больно, как обидно бывает встретить молодую советскую актрису, чье лицо, костюм и весь внешний облик представляют из себя нечто среднее между видом панельной девицы парижского бульвара и наружностью голливудской кинозвезды! Если даже природа наделила такую актрису незаурядным дарованием, она едва ли сможет реализовать и половину своего таланта до тех пор, пока не перевоспитает свой вкус. Вопрос о стиле бытового поведения советского артиста приобретает все большее и большее значение. В связи с этим полезно вспомнить правила, которые Е.Б. Вахтангов называл «требованиями студийного такта». Сюда относилось: вежливость в обращении, скромность в отношении личной жизни (как своей собственной, так и своих товарищей), умение не мешать, а помогать товарищам в общей работе своим вниманием и добрым расположением, никакого хвастовства (как своими успехами, так и успехами своего коллектива в целом) среди посторонних людей, отсутствие легкомыслия, такт и осторожность в критике творческой работы товарищей (в соответствии с советом К.С. Станиславского: прежде чем говорить о недостатках, поищи достоинства). Особые требования предъявлял Вахтангов к лицам, наделенным административными функциями. Тех, кто любит ответственное положение ради удовольствия держать других людей в подчинении, Вахтангов рекомендовал лучше совсем не ставить в это положение, даже в том случае, если данный товарищ наделен незаурядными административными талантами. Недавно во время одной из моих бесед с режиссерами театральной самодеятельности меня спросили: как следует теперь относиться к понятию «студийности», служившему когда-то этической основой воспитания актера? Может ли оно пригодиться и в наши дни для создания необходимой моральной атмосферы в самодеятельных коллективах? — Безусловно! — ответил я. И не только в самодеятельных коллективах, но и в театральных учебных заведениях! И не только в учебных заведениях, но и в профессиональных театрах! Соскоблить со старой «студийности» некоторый налет сентиментальности не представляет решительно никакой трудности. Зерно же у студийности, безусловно, было здоровым и полезным. Ведь основные нормы студийности, по существу, почти полностью совпадают с требованиями «Морального кодекса строителя коммунизма»: «Каждый за всех, все за одного», «Человек человеку — друг, товарищ и брат». «Честность, правдивость,

нравственная чистота, простота и скромность...» — ведь именно в духе этих принципов и воспитывались молодые коллективы под руководством таких учителей, как Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов... Правда, «Моральный кодекс» не ограничивается приведенными выше требованиями. Там есть и другие, не менее важные, принципы. Они сообщают несколько иное звучание и тем моральным правилам, которые мы только что привели. Однако это не основание, чтобы старую студию выбросить за борт, как ненужную ветошь. Правильнее использовать все ценное и нужное в ней, чтобы на этой основе создать новую студию, полностью отвечающую потребностям нашего времени. Театральная среда — отличная почва, на которой одновременно произрастают и прекрасные цветы и отвратительные сорняки. Эта почва питает своими соками и людей высокого нравственного подвига, беззаветно преданных театру, готовых ради него на величайшие жертвы, и пустых, самодовольных самовлюбленных тунеядцев, кокетов и кокеток, эксплуатирующих искусство и свои природные данные. Основная же актерская масса — это, вопреки обывательскому представлению, самые настоящие труженики, чей образ жизни с нравственной точки зрения не может вызывать никаких нареканий. Подавляющее большинство советских актеров стойко и мужественно несет свой труд с сознанием своего гражданского и профессионального долга. Необходимо, чтобы каждый советский артист воспитывал в себе гражданское мужество — способность смело и решительно бороться за все новое и подлинно ценное в искусстве, открыто выступать против всего отживающего, быть непримиримым «к несправедливости, нечестности, карьеризму, стяжательству». Чувство гражданской ответственности перед государством и народом должно вызывать в сознании артиста потребность жить и творить «вместе с народом» (Вахтангов) и в соответствии с этим — «непримиримость к врагам коммунизма, дела мира и свободы народов»; под воздействием этих чувств и потребностей каждый советский артист должен найти сверхзадачу своего творчества. Чувство ответственности перед своим коллективом помогает артисту преодолеть в себе мещанскую ограниченность интересов, индивидуализм и себялюбие, вызывает потребность содействовать своим творчеством и своим поведением укреплению сплоченности и единства коллектива, развитию в нем духа товарищества, дружбы и взаимопомощи («один за всех и все за одного»). Чувство ответственности перед искусством и самим собой побуждает артиста заботиться о самом себе как о тончайшем инструменте своего искусства, содержать свое тело и свою душу в безукоризненном порядке, оберегая от всего, что способно их разрушать, разлагать, портить. Среди лиц и общественных организаций в театральном коллективе, которые обязаны заботиться о моральном воспитании его членов, особо следует выделить режиссера. К сожалению, далеко не все представители этой профессии сознают, какая ответственность ложится на них в этом отношении. Не многие из них понимают, что если этика входит в состав того, что составляет профессионально-творческий облик актера, то этическое воспитание актерского коллектива входит в состав профессиональных обязанностей режиссера. Если режиссер в этом отношении беспомощен или бездарен, то это означает, что он не только плохой воспитатель, но это свидетельствует также и о том, что он неполноценный режиссер. Ибо по-настоящему хороший спектакль может вырасти только в условиях хорошей морально-творческой атмосферы. Значит, чтобы создать хороший спектакль, то есть выполнить свою прямую режиссерскую функцию, режиссер обязан заботиться о создании хорошей атмосферы в коллективе ничуть не меньше, чем, скажем, о хорошем качестве мизансцен или декораций. В коллективе, где морально-творческая атмосфера находится на должной высоте, работа над спектаклями протекает быстрее и дает лучшие плоды. Вот почему не следует жалеть ни времени, ни энергии на то, чтобы создать такую атмосферу: и то и другое окупится потом с лихвою. Да оно и понятно. Какое может быть творчество, если в коллективе господствуют

интриги, сплетни, зависть, подхалимство, угодничество, цинизм, равнодушие к общему делу? А ведь есть и такие режиссеры, которые не только не борются с этими болезнями, но и способствуют их развитию. Это, прежде всего, те, которые любят командовать, невнимательны к людям и чувствуют особое пристрастие к низкопоклонству со стороны окружающих. Они не понимают, что рубят сук, на котором сидят. Каким бы великолепным ни было их профессиональное мастерство, оно не может компенсировать отсутствие в их работе этического начала. Как правило, таким режиссерам редко удается создать что-либо по-настоящему значительное, оставить после себя глубокий след в искусстве. Одним из существенных препятствий на пути этического воспитания нашей артистической молодежи является преждевременная слава. Особенно, если она добыта недорогим путем. Фотокорреспондент, появившийся в стенах театрального вуза или самодеятельного коллектива, чтобы зафиксировать на фотоленке «самую талантливую воспитанницу», не подозревает, какое злое дело он собирается совершить. Он не знает, что появление сияющего очаровательной улыбкой личика этой воспитанницы на обложке популярного журнала способно на несколько лет затормозить развитие ее таланта, и поэтому бывает очень удивлен, когда ректор вуза или руководитель коллектива не слишком деликатно выпроваживает непрошеного гостя. Занайство и самовлюбленность — самые страшные враги актерского творчества. Редко творческое удовлетворение служит у актеров источником их дальнейшего движения вперед. Чаще таким источником является стремление к идеалу, а следовательно, неудовлетворенность артиста, его творческое беспокойство и борьба за преодоление своих недостатков. Хвалить актера, конечно, можно. Иногда даже необходимо. Но делать это следует осторожно и с умом. Особое чувство ответственности должно быть воспитано в актере перед автором пьесы, в которой он участвует. Профессиональная этика требует от актера уважительного отношения к труду драматурга, чье произведение служит основой его собственного творчества. Недаром, говорят, великая русская актриса Мария Николаевна Ермолова запрещала у себя дома говорить дурно о пьесе, в которой у нее была роль. Неуважительное отношение к автору и его пьесе нередко проявляется в небрежном отношении к тексту роли: в искажениях и «отсебятинах». В своих замечаниях об одном ученическом спектакле в своей студии Е.Б. Вахтангов писал по поводу небрежного обращения с текстом в инсценированном рассказе А.П. Чехова «Егеря»: «Ларгин (исполнитель роли егеря.— Б.З.) обращается с текстом небрежно. Например: надо «прощай, соха», а он — «соха, прощай». Надо «нешто забыла», а он — «забыла нешто». Надо «лучше его стреляю», а не «стреляю лучше». Надо: «надо и рассуждение иметь» — где «и»? и т.д.». Вот какой точности в тексте требовал Вахтангов от своих учеников. Это требование является частью другого, более широкого требования К.С. Станиславского: не роль приспособлять к себе, а себя к роли. Памятуя о том, что подлинная жизнь на сцене рождается лишь в процессе творческого взаимодействия между актерами, необходимо в молодом актере воспитывать чувство ответственности перед партнером. Это чувство ответственности побуждает актера идти навстречу творческой инициативе партнера, подхватывать и развивать эту инициативу. Но помимо заботы о своем партнере у актера есть еще обязанности и по отношению к самому себе. Музыкант, не может не заботиться о качестве и состоянии своего инструмента. Для актера его инструментом является он сам. Вот почему он должен заботиться о своем нормальном духовном и физическом состоянии. Вопросы этики, вопросы трудовой дисциплины в советском театре неотделимы от вопросов творчества, вопросов мастерства. Это является одним из важнейших принципов, лежащих в основе воспитания актера.

Сценическое воспитание актера

Система К. С. Станиславского

В основу профессионального (сценического) воспитания современного советского актера положена, как известно, система К.С. Станиславского. Корнями своими творчество и школа К.С. Станиславского уходят в плодотворную почву лучших традиций русского классического искусства и русской эстетики с их освободительными и патриотическими идеями, с их великими реалистическими принципами. Навсегда отошло в прошлое то время, когда театральные педагоги работали ощупью, вслепую, воспитывая своих учеников на основе случайных советов и обветшалых традиций. Родилась система, возник метод. Стихийность в работе, слепая власть случая, блуждание впотьмах — все это отошло в прошлое. Последовательность и организация, стройность и единство становятся свойствами современной системы сценического воспитания. Гениальные открытия К.С. Станиславского, обнаружившего ряд важнейших законов актерского искусства, коренящихся в самой природе человека и специфике сценического творчества, будучи величайшим вкладом в театральную культуру нашей страны и всего человечества, произвели переворот в театральном искусстве и театральной педагогике. Получив в результате многолетней ожесточенной борьбы с формализмом окончательное и бесповоротное признание в нашей стране, система К.С. Станиславского стала основой развития советского театра. Она является наилучшим средством практического воплощения принципов социалистического реализма в театральном искусстве. Однако системой К.С. Станиславского надо уметь пользоваться. Начетническое, догматическое ее применение может принести вместо пользы непоправимый вред. Советский период развития системы характеризуется постепенным ее освобождением от остатка различных влияний буржуазной эстетики, от всякого рода временных и случайных увлечений великого художника. К каждому из положений системы следует относиться не догматически и начетнически, а творчески. Главным принципом системы Станиславского является основной принцип всякого реалистического искусства — жизненная правда. Это основа основ всей системы. Требованием жизненной правды проникнуто в системе Станиславского решительно все. Педагогу театральной школы необходимо научиться отличать сценическую правду от лжи и подчинять требованию правды все творчество своих учеников. Чтобы застраховаться от ошибок, необходимо выработать в себе привычку постоянно сопоставлять выполнение любого творческого задания (даже самого элементарного упражнения) с правдой самой жизни. Дух системы К.С. Станиславского требует не прощать ни самому себе, ни своим ученикам ничего приблизительного, нарочито условного, ложнотеатрального, как бы это «условное» и «театральное» ни казалось эффективным и интересным. Это и есть путь к истинной театральности — живой, естественной, органической. Однако, если на сцене не следует допускать ничего, что противоречило бы жизненной правде, это вовсе не означает, что на сцену можно тащить из жизни все, что только на глаза попадет. Необходим отбор. Но что является критерием отбора? Как отличить подлинную правду искусства от того, что Л.М. Леонидов презрительно называл «правденкой»? Вот тут-то и приходит нам на помощь второй важнейший принцип школы К.С. Станиславского — его учение о сверхзадаче, Что такое сверхзадача? Утверждают, что это то же самое, что идея. Это неверно. Если бы это было так, зачем Станиславскому понадобилось бы изобретать новый термин? Сверхзадача есть то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему, художник стремится в конце концов, она — самое заветное, самое дорогое, самое существенное его желание, она идейная активность художника, его целеустремленность, его

страстность в борьбе за утверждение бесконечно дорогих для него идеалов и истин. Допустим, идея какой-нибудь пьесы заключается в утверждении неизбежности победы нового на том или ином участке коммунистического строительства. Но эта прекрасная идея еще не сверхзадача. А вот стремление автора участвовать своим творчеством в борьбе за новое, его страстная мечта о коммунизме как о цели, приближение которой составляет смысл его творчества и его жизни на земле, — вот это действительно сверхзадача. Таким образом, учение К.С. Станиславского о сверхзадаче — это не только требование от актера идейности творчества, но это, кроме того, еще и требование его идейной активности, которая лежит в основе общественно-преобразующего значения искусства. Из сказанного можно заключить, до какой степени неправильно сводить систему Станиславского к сумме технических приемов, оторванных от содержания искусства. Помня о сверхзадаче, пользуясь ею, как компасом, художник не ошибается ни при отборе материала, ни при выборе технических приемов и выразительных средств. Но что же Станиславской считал выразительным материалом в актерском искусстве? На этот вопрос отвечает третий основной принцип Станиславского — «принцип активности и действия, говорящий о том, что нельзя играть образы и страсти, а надо действовать в образах и страстях роли». Этот принцип является тем винтом, на котором вертится вся практическая часть системы (метод работы над ролью). Кто не понял этого принципа, не понял и всю систему. Изучая систему, нетрудно установить, что все методические и технологические указания К.С. Станиславского бьют в одну точку, имеют одну-единственную цель — разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей актера. Ценность любого технического приема рассматривается К.С. Станиславским именно с этой точки зрения. Ничего искусственного, ничего механического в творчестве актера не должно быть, все должно подчиняться в нем требованию органичности — таков четвертый основной принцип К.С. Станиславского. Конечным этапом творческого процесса в актерском искусстве, с точки зрения К.С. Станиславского, является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера в этот образ. Принцип перевоплощения является решающим принципом системы. Где нет художественных образов, там нет и искусства. Но искусство актера — вторичное, исполнительское; актер в своем творчестве опирается на другое искусство — на искусство драматурга — и исходит из него. А в произведении драматурга образы уже даны; правда, только в словесном материале пьесы, в литературной форме, но они тем не менее существуют, иначе пьеса не была бы произведением искусства. Поэтому, если соответствующим образом одетый и загримированный актер хотя бы только грамотно читает свою роль, в представлении зрителя все же возникает некий художественный образ. Создателем такого образа ни в какой степени не является актер, его творцом как был, так и остается только драматург. Значение этого принципа подробно охарактеризовано в предыдущих главах, поэтому здесь его рассмотрение мы опускаем. Однако зритель непосредственно воспринимает не драматурга, а актера и приписывает ему то художественное впечатление, которое он получает от данной роли. Если же актер обладает при некотором личном обаянии, привлекательными внешними данными, красивым голосом и общей нервной возбудимостью, которая в глазах малоискушенного и нетребовательного зрителя сходит за эмоциональность и актерский темперамент, обман можно считать обеспеченным: не создавая никаких образов, актер приобретает право называться художником и причем сам совершенно искренне верит, что его деятельность является настоящим искусством. Против этого лжеискусства выступал К.С. Станиславский. Есть актеры и особенно актрисы, — говорит К.С. Станиславский, — которым не нужны ни характерность, ни перевоплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя, полагаются исключительно на обаяние своей человеческой сущности. Только на нем они

строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос». Актерское обаяние — это обоюдоострое оружие, актер должен уметь им пользоваться. «Мы знаем немало случаев, — продолжает К.С. Станиславский, — когда природное сценическое обаяние являлось причиной гибели актера, вся забота и техника которого сводились в конце концов исключительно к самолюбванию». Мы видим, с каким враждебным отношением говорит Станиславский об актерском самопоказывании. Не себя в образе должен любить актер, учит К.С. Станиславский, а образ в себе. Не для того он должен выходить на сцену, чтобы иллюстрировать самого себя, а для того, чтобы раскрывать перед зрителем создаваемый им образ. Огромное значение придавал К.С. Станиславский внешней характерности и искусству перевоплощения актера. Он писал: Характерность при перевоплощении — великая вещь. А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует». Принцип перевоплощения — один из краеугольных камней системы К.С. Станиславского, которая включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, актер ставит самого себя в предлагаемые обстоятельства и идет в работе над ролью от себя. Однако это превосходное правило получает иногда столь ошибочное истолкование и практическое применение, что в результате получается нечто прямо противоположное тому, что хотел К.С. Станиславский. Система требует создания образа, через перевоплощение и характерность, а порою получается именно то самое бесконечное «самопоказывание», против которого так энергично протестовал великий реформатор театра. В последнее время в театре получил распространение порочный принцип распределения ролей и вытекающий из него примитивный метод работы над ролью. Принцип этот возник в кинематографии. Известен он под названием «типажного подхода» и заключается в том, что на каждую данную роль назначается не тот актер, который может наилучшим образом сыграть эту роль, то есть, пользуясь материалом роли, родить, создать, сотворить художественный сценический образ, а тот, кто сам — такой, какой он есть в реальной жизни, без всякого перевоплощения, — по своим внутренним и внешним (а иногда только внешним) качествам в наибольшей степени совпадает с представлением режиссера о данном персонаже. Режиссер в этом случае рассчитывает не столько на искусство актера, сколько на его человеческие природные данные. Представился, например, режиссеру тот или иной персонаж в виде молодого человека со светлыми волосами, вздернутым носом, наивным выражением лица и походкой вразвалку. Вот он и присматривает на эту роль такого актера, который подходил бы по всем этим статьям, и радуется, если найдет курносого блондина с наивной физиономией и утиной походкой. В отношении актерской техники от такого исполнителя требуется сравнительно очень немного: живи на сцене «по Станиславскому» согласно формуле: «я в предлагаемых обстоятельствах» — и получится то, что нужно. В хороших театральных школах этой техникой учащиеся овладевают уже на втором курсе. Так что для такого «типажного искусства» можно было бы готовить актеров в течение одного-двух лет: научился владеть вниманием, общаться с партнером и органично действовать в предлагаемых обстоятельствах от своего собственного лица — и готово, получайте диплом! Но так никто не поступает: обычно молодого человека учат еще два или три года. А вот когда он оканчивает наконец театральный вуз и поступает в театр, то его иногда начинают назначать на роли по типажному принципу и никаких требований к нему в плане подлинного актерского искусства, то есть в плане создания сценического образа и творческого перевоплощения, не предъявляют. На первых порах такую игру можно рассматривать даже как в какой-то мере полезное для молодого актера сценическое упражнение. Плохо, если дело не ограничивается

первыми ролями, а на этой же основе строится работа и дальше. Естественно, что молодой актер привыкает к самопоказыванию, дисквалифицируется и перестает предъявлять к себе сколько-нибудь серьезные требования как к полноценному художнику. Когда же с возрастом он утрачивает прелесть своих внешних данных, наступает катастрофа: ему нечего делать на сцене. Актер должен всегда обладать подсознательным ощущением границы между собой и образом. Истинный смысл знаменитой формулы Станиславского — ставить самого себя в предлагаемые обстоятельства роли и идти в работе над ролью «от себя» — может быть раскрыт лишь в свете глубокого понимания диалектической природы актерского искусства, в основе которого лежит единство противоположностей актера-образа и актера-творца. Нет, в сущности говоря, никакой несообразности в двух на первый взгляд несовместимых требованиях Станиславского, а именно: чтобы актер оставался на сцене самим собой и чтобы он в то же время перевоплощался в образ. Это противоречие диалектическое. Стать другим, оставаясь самим собой, — вот формула, которая выражает диалектику творческого перевоплощения актера в полном соответствии с учением К.С. Станиславского. Реализация только одной части этой формулы еще не создает подлинного искусства. Если актер становится другим, но при этом перестает быть самим собой, получается представление, наигрыш, внешнее изображение, — органического перевоплощения не происходит. Если же актер только остается самим собой и не становится другим, искусство актера сводится к тому самопоказыванию, против которого так протестовал Станиславский. Нужно совместить оба требования: и стать другим и остаться самим собой. Но возможно ли это? Несомненно возможно. Разве это не происходит с каждым из нас в реальной жизни? Если вам сейчас сорок лет, сравните себя с тем, каким вы были, когда вам было двадцать лет. Разве вы не стали другим? Конечно, стали. Во-первых, вы изменились физически: в вашем организме не осталось ни одной клеточки, которая существовала в нем двадцать лет тому назад; во-вторых, изменилась и ваша психика: содержание вашего сознания стало другим, под воздействием жизненного опыта изменился также и ваш человеческий характер. Но так как этот процесс органического перерождения протекал постепенно и очень медленно, вы его не замечали, и вам казалось, что вы все тот же. Впрочем, у вас были все основания неизменно на протяжении всех этих двадцати лет говорить о себе «я», ибо все изменения происходили именно с вами, и вы, изменяясь, оставались тем не менее самим собой. Нечто подобное происходит и с актером в процессе его творческого перевоплощения в образ, с той, конечно, разницей, что для творческого перевоплощения актера достаточно нескольких недель. Нужно только, чтобы на протяжении всей работы над ролью актер чувствовал внутреннее право говорить о себе в качестве действующего лица пьесы не в третьем лице — «он», — а в первом лице — «я». Актер должен постоянно сохранять на сцене то внутреннее самочувствие, которое Станиславский определял формулой: «Я есмь». Нельзя ни на минуту терять на сцене самого себя и отрывать создаваемый образ от своей собственной органической природы, ибо материалом для создания образа и служит как раз живая человеческая личность самого актера. Человеческую личность актера можно сравнить с почвой, в которую посеяно зерно. Попробуйте оторвать растение от почвы — оно завянет. Так же завянет и роль, если оторвать ее от личности актера, от его человеческого «я». Правда, можно из бумаги сделать искусственную розу. Ее можно сделать так искусно, что трудно будет отличить ее от натуральной, но она будет лишена аромата и того трепета жизни, который только и составляет подлинное очарование настоящего цветка. Так же и с ролью. Можно сделать сценический образ механически, искусственно, средствами театра представления, но как бы мастерски ни был сделан такой образ, в нем не будет дыхания подлинной жизни, аромата истинного творчества. Вот почему Станиславский настаивает на том, чтобы актер в процессе работы над ролью, накапливая в себе внутренние и внешние

качества образа, становясь постепенно другим и, наконец, полностью перевоплощаясь в образ, постоянно проверял себя с той точки зрения, остается ли он при этом самим собой или нет. Процесс перевоплощения протекает органически и не превращается в наигрыш или внешнее изображение только тогда, когда актер, находясь на сцене, может каждую секунду сказать о самом себе: это я. Из своих действий, чувств, мыслей, из своего тела и голоса должен создать актер заданный ему образ. Таков истинный смысл формулы К.С. Станиславского «идти от себя», практическое претворение которой ведет к органическому перевоплощению в образ. Итак, мы насчитали пять основных принципов системы К.С. Станиславского, на которые должно опираться профессиональное (сценическое) воспитание советского актера:

1. Принцип жизненной правды;
2. Принцип идейной активности искусства, нашедший свое выражение в учении о сверхзадаче;
3. Принцип, утверждающий действие в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала в актерском искусстве;
4. Принцип органичности творчества актера;
5. Принцип творческого перевоплощения актер в образ.

Заканчивая характеристику системы К.С. Станиславском следует отметить универсальный, вневременной и всеобщий ее характер. Актер хорошо играет только в тех случаях, когда его игра подчиняется естественным, органическим законам актерского творчества, коренящимся в самой природе человека. Игра больших, талантливых актеров всегда стихийно подчинялась и подчиняется этим законам. Это происходило и тогда, когда не существовало не только системы Станиславского, но и самого Константина Сергеевича. Так как система не что иное, как практическое учение о природных органических законах творчества, то отсюда и вытекает, что когда бы актер ни играл — хотя бы двести лет тому назад, — если он играл хорошо, то есть убедительно, искренне, заразительно, он непременно играл «по системе Станиславского», независимо от того, сознавал он это или не сознавал, действовал преднамеренно или же стихийно подчинялся голосу своего таланта, требованиям самой матери-природы. Станиславский не выдумывал законов актерского искусства, он их открывал. В этом его великая историческая заслуга. Система является тем прекрасным, неувядающим наследием его творческой деятельности, которое активно участвует как в создании сегодняшнего дня советского театра, так и в формировании его будущего. Систему Станиславского отнюдь не следует отождествлять с исторически обусловленным творческим направлением Художественного театра. Система не предрешает ни стиля, ни жанра создаваемых на ее основе спектаклей. Хотя пьесы Шиллера или Шекспира не следует ставить в приемах выразительности, найденных Станиславским для пьес Чехова или Горького, однако пользоваться при постановке шиллеровских или шекспировских трагедий объективными законами актерского творчества, открытыми гением Станиславского, не только можно, но и должно. Система — это тот единственно надежный фундамент, на котором только и можно построить прочное здание современного спектакля. Как в архитектуре фундамент не предопределяет стиля воздвигаемой на нем постройки, так и система Станиславского не предрешает стиля создаваемых на ее основе спектаклей. Она только обеспечивает естественность и органичность рождения этого стиля, облегчает творческий процесс, разжигает его, стимулирует, помогает выявлению того, что хочет сказать режиссер, того, что хотят сказать актеры, не навязывая им заранее никаких внешних

форм, — наоборот, предоставляя или даже больше того — обеспечивая им полнейшую творческую свободу. Пусть будет любое содержание, любая форма, любой жанр, любой стиль, лишь бы все это не выходило за пределы многообразия, допускаемого основным принципом реалистического искусства: требованием художественной правды, раскрывающей сущность отображаемой действительности. Многообразие же форм подлинного реализма поистине неисчерпаемо. Это великолепно доказал своей творческой практикой выдающийся ученик Станиславского — Е.Б. Вахтангов. Поставленные им спектакли — глубоко реалистические в своей основе — резко отличались по своим формам и по своему стилю от спектаклей Художественного театра. А между тем все они строго соответствовали требованиям школы Станиславского, исходили из его системы, на нее опирались и получили полное признание со стороны самого Константина Сергеевича. Разумеется, и теперь на различных сценах нашей страны — в столицах и на периферии — создается немало прекрасных спектаклей, имеющих по своему стилю очень мало общего со спектаклями МХАТа, но таких, где актеры работают и играют на основе строгого соблюдения требований школы Станиславского, то есть искренне переживая свои роли, творчески перевоплощаясь, создавая на сцене подлинную «жизнь человеческого духа роли». Следовать традиционным формам Художественного театра, ставить спектакли и играть их «под МХАТ» — это совсем не значит следовать учению Станиславского. Наоборот! Всякое внешнее подражание, шаблон, трафарет, штамп в корне враждебны Станиславскому и его системе, цель которой научить вызывать к жизни органический, естественный процесс самостоятельного и свободного творчества. Разнообразие творческих исканий, ярких индивидуальностей, неожиданных творческих решений не только не противоречит системе, но, напротив того, является ее задачей, служит ее целью. «Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, поражений, а следовательно, и побед, — писал Станиславский незадолго до своей смерти. — Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пятятся назад».

Внутренняя и внешняя техника

Единство чувства правды и чувства формы

Говоря о профессиональном воспитании актера, необходимо подчеркнуть, что никакая театральная школа не может и не должна ставить перед собой задачу дать рецепты творчества, научить играть. Научить актера создавать самому необходимые для творчества условия, устранять внутренние и внешние препятствия, лежащие на пути к органическому творчеству, расчищать для него дорогу — вот в высшей степени важные задачи профессионального обучения. Двигаться же по расчищенному пути ученик должен сам. Художественное творчество — это органический процесс. Научиться творить путем усвоения технических приемов невозможно. Но если мы будем создавать благоприятные условия для творческого раскрытия постоянно обогащаемой личности ученика, мы можем в конце концов добиться пышного расцвета заложенного в нем таланта. В чем же заключаются благоприятные для творчества условия? Мы знаем, что актер в своем психофизическом единстве является для самого себя инструментом. Материал же его искусства — его действия. Поэтому, желая создать благоприятные условия для творчества, мы прежде всего должны привести в надлежащее состояние инструмент актерского искусства, то есть его собственный организм. Нужно сделать этот инструмент податливым творческому импульсу, то есть готовым в любой момент осуществить нужное действие. Для этого необходимо усовершенствовать как внутреннюю (психическую), так и внешнюю (физическую) его

сторону. Первая задача осуществляется при помощи воспитания внутренней техники, вторая — при помощи внешней техники. Внутренняя техника актера заключается в создании необходимых внутренних (психических) условий для естественного и органического зарождения действия. Вооружение актера внутренней техникой связано с воспитанием в нем способности вызывать в себе правильное самочувствие, то внутреннее состояние, при отсутствии которого творчество оказывается невозможным. Творческое состояние складывается из ряда взаимно связанных друг с другом элементов или звеньев. Такими элементами являются активная сосредоточенность (сценическое внимание) и свободное от излишнего напряжения тело (сценическая свобода), правильная оценка предлагаемых обстоятельств (сценическая вера) и возникающие на этой основе готовность и желание действовать. Эти элементы и нужно воспитывать в актере, чтобы развить в нем способность приводить себя в правильное сценическое самочувствие. Необходимо, чтобы актер владел своим вниманием, своим телом (мускулатурой) и умел серьезно относиться к сценическому вымыслу как к подлинной правде жизни. Воспитание актера в области внешней техники имеет своей целью сделать физический аппарат актера (его тело) податливым внутреннему импульсу. «Нельзя с неподготовленным телом, — говорит К. С. Станиславский, — передавать бессознательное творчество природы, так точно, как нельзя играть «Девятую симфонию» Бетховена на расстроенных инструментах». Бывает так: внутренние условия для творчества как будто бы налицо и в актере естественным образом зарождается желание действовать; актеру кажется, что он понял и почувствовал данное место роли и уже готов выразить это в своем сценическом поведении. Но вот он начинает действовать, и... ничего не получается. Его голос и его тело не повинуются ему и делают совсем не то, что он только что предчувствовал как уже найденное решение творческой задачи, — в ушах актера только что звучала великолепная по богатству своего содержания интонация, которую он вот-вот должен был родить, а вместо этого из его гортани сами собой вырываются какие-то грубые, неприятные и невыразительные звуки, не имеющие абсолютно ничего общего с тем, что просилось наружу из самой глубины его взволнованной души. Или другой пример. У актера вот-вот готов родиться превосходный жест, совершенно точно выражающий то, чем он в данный момент внутренне живет, но вместо этого содержательного и красивого жеста произвольно возникает какое-то нелепое движение. Сам по себе внутренний импульс как в том, так и в другом случае был правильным, он был богат содержанием и верно направлял мускулатуру, он требовал определенной интонации и определенного жеста и как бы призывал соответствующие мышцы их выполнить, но мышцы его не послушались, не подчинились этому внутреннему голосу, ибо не были для этого достаточно натренированы. Так происходит всегда, когда внешний материал актера оказывается слишком грубым, неотесанным, чтобы подчиняться тончайшим требованиям художественного замысла. Вот почему так важно, чтобы в процессе воспитания актера внутренняя техника дополнялась внешней. Воспитание внутренней и внешней техники не может осуществляться раздельно, ибо это две стороны одного и того же процесса, причем ведущим началом в этом единстве является внутренняя техника. Вот почему нельзя признать правильной такую педагогическую практику, при которой преподаватель актерского мастерства, считая своей специальностью исключительно внутреннюю технику, снимает с себя всякую ответственность за вооружение своих учеников внешней техникой, полагая, что она целиком относится к компетенции преподавателей вспомогательно-тренировочных дисциплин (таких, как техника речи, постановка голоса, гимнастика, акробатика, фехтование, ритмика, танец и т. д.). Задача специальных вспомогательно-тренировочных дисциплин — воспитать в учащихся ряд навыков и умений. Однако эти навыки и умения сами по себе отнюдь не являются внешней техникой. Они становятся внешней техникой, когда соединяются с

внутренней. А это соединение может осуществить только преподаватель актерского мастерства. Воспитывая внутреннюю технику, мы развиваем у ученика особую способность, которую К.С. Станиславский называл чувством правды. Чувство правды — основа основ актерской техники, прочный и надежный ее фундамент. Не обладая этим чувством актер не может полноценно творить, ибо он не в состоянии в своем собственном творчестве отличить подделку от истины грубую фальшь актерского притворства и штампа — от правды подлинного действия и настоящего переживания. Чувство правды — компас, руководствуясь которым актер никогда не сойдет с верного пути. Но природа актерского искусства требует от актера еще и другой способности, которую можно назвать чувством формы. Это особое профессиональное чувство актера дает ему возможность свободно распоряжаться всеми своими выразительными средствами с целью определенного воздействия на зрителя. К воспитанию этой способности и сводится в конечном счете воспитание внешней техники. В постоянном взаимодействии и взаимопроникновении должны находиться в актере две его важнейшие профессиональные способности — чувство правды и чувство формы. Взаимодействуя и взаимопроникая, они рождают нечто третье — сценическую выразительность актерской игры. Именно к этому и должен стремиться преподаватель актерского мастерства, соединяя в учениках внутреннюю и внешнюю технику. В этом одна из важнейших задач профессионального воспитания актера. Есть люди, которые думают, что всякая сценическая краска, если она рождена живым, искренним чувством актера, уже по одному этому непременно должна быть выразительной. Это неверно. Очень часто бывает, что актер живет искренне и выявляет себя правдиво, а зритель остается холодным, потому что переживания актера не доходят до него. Внешняя техника должна сообщить актерской игре выразительность, яркость, доходчивость. Какими качествами должна обладать актерская игра, чтобы быть выразительной? Чистотой и четкостью внешнего рисунка в движениях и речи, простотой и ясностью формы выражения, точностью каждой сценической краски, каждого жеста и интонации, а также их художественной законченностью. Но это все качества, которыми определяется выразительность актерской игры в каждой роли и в каждом спектакле. Однако бывают еще особые свойства актерской выразительности, которые всякий раз диктуются своеобразием сценической- формы данного спектакля. Это своеобразие бывает связано прежде всего с идейно-художественными особенностями драматургического материала. Нельзя в пьесах Чехова играть так же, как в трагедиях Шекспира, а в трагедиях Шекспира так же, как в драмах Островского или комедиях Гоголя. Одна пьеса требует монументальной и строгой формы сценического воплощения, в другой необходимы легкость и подвижность, третья нуждается в ювелирной отделке необычайно тонкого актерского рисунка, для четвертой нужна яркость густых и сочных бытовых красок... Способность актера подчинять свою игру, помимо общих требований сценической выразительности, особым требованиям формы данного спектакля, призванной точно и ярко выразить его содержание, является одним из важнейших признаков высокого актерского мастерства. Рождалась эта способность в результате взаимодействия внутренней и внешней техники. Это соединение, как мы уже указали, должен осуществить преподаватель актерского мастерства. Он сделает это тем легче и успешнее, чем теснее работа преподавателей тренировочно-вспомогательных дисциплин будет увязана с работой педагога по актерскому мастерству. Словом, решительно все, чем может и должна обогащать театральная школа общественно-творческую личность-ученика, должно быть в поле зрения ведущего педагога. Преподаватель основной профилирующей дисциплины — педагог по мастерству актера — призван связать в один узел то, что получает ученик от прохождения всех дисциплин, а также и от самостоятельной практики. Этот узел и есть мастерство актера.

О методе работы над ролью

Еще одной большой задачей профессионального воспитания актера является вооружение его методом работы над ролью. Сюда относится, во-первых, метод изучения действительности, которая должна найти свое отражение в сценическом образе; во-вторых, анализ материала, данного драматургом (анализ роли); в-третьих, метод актерской работы на репетициях, дома и на спектакле. Все это вместе имеет своей целью подготовить момент творческого перевоплощения, то есть органическое рождение сценического образа. Именно в этом смысл той длительной, напряженной, сознательной волевой работы актера над ролью, которая составляет основное содержание творческого процесса. Этот процесс должен наконец увенчаться творческим актом. Творческий акт превращает все, что было накоплено в процессе предварительной работы, в одно неразрывное целое — в законченный сценический образ. Именно к этому должна готовить своих учеников театральная школа. Вооружая их творческим методом, она обязана ответить на вопросы: какой материал, в какой последовательности и каким образом должен накопить и, накопив, переработать в своем сознании актер, чтобы результат этого огромного подготовительного труда проявился в творческом акте перевоплощения актера в образ. Если театральная школа в своих стенах добьется от своего воспитанника подлинно творческого рождения трех — четырех образов, она свою задачу раскрытия творческой индивидуальности ученика может считать решенной. Ученик уйдет из школы, зная практически пути, ведущие к настоящему искусству. В заключение следует еще раз подчеркнуть особую ответственность педагогов по мастерству за все стороны воспитания актера: за его идейно-политический рост, за формирование его мировоззрения, за его моральный облик, за его теоретическое.

Глава пятая: СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ АКТЕРА

Проблема сценического внимания на первый взгляд кажется очень простой. Едва ли кому-нибудь придет в голову отрицать необходимость для актера в совершенстве владеть своим вниманием. Специфические условия актерского творчества предъявляют к актеру такие требования, выполнить которые, не обладая способностью управлять своим вниманием, совершенно не представляется возможным: актер должен подчинять свое сценическое поведение требованиям сценичности, пластичности, ритмичности; он должен выполнять рисунок мизансцен, установленный режиссером, а также свои собственные творческие задания; он должен уметь согласовать свое поведение с поведением партнера и с окружающей его вещественной средой; он должен учитывать реакции зрительного зала; он должен рассчитывать каждое свое движение и каждый звук своего голоса, добываясь во всем предельной выразительности при максимальной экономии выразительных средств. Может ли актер выполнить все эти многочисленные требования, если не мобилизован аппарат его внимания, если его глаза и уши не готовы к самому обостренному восприятию всего, что окружает его на сцене? Однако мы жестоко ошибемся, если решим, что, установив необходимость для актера быть на сцене сосредоточенным и уметь переключать свое внимание с одного объекта на другой, мы тем самым исчерпали сущность вопроса. Устанавливая положение о необходимости сосредоточенного внимания на сцене, мы этим только вызываем к жизни целый ряд вопросов и недоумений. Ведь не может же человек быть в одинаковой степени внимательным к нескольким объектам одновременно. Следовательно, и актер не может в одно и то же время с одинаковым вниманием, с одинаковой внутренней активностью следить и за выразительностью своего собственного поведения на сцене, и за поведением своего партнера, и за поведением зрителя. На что же в первую очередь должно быть направлено внимание актера? Что именно должно быть объектом его внимания в каждый данный момент его сценической жизни? Так возникает вопрос о правильном выборе объекта. Но мы знаем, что актер совмещает в самом себе и творца и свое собственное творение — образ; образ живет своей жизнью и по логике этой жизни в каждый данный момент имеет тот или иной объект внимания; актер же как человек и как творец живет своими интересами, отличными от интересов образа. Так, например, Гамлет хочет уличить короля Клавдия в совершенном им преступлении, а актер, играющий Гамлета, хочет возможно лучше сыграть знаменитую сцену шекспировской трагедии и понравиться зрителю. Как могут объединиться интересы обоих в одном существе — в актере? Должен ли актер быть сосредоточенным на том или ином объекте внимания как образ или как творец? Мы видим, что вопрос о субъекте внимания — то есть вопрос о том, как в акте сценического внимания сочетаются между собой актер и создаваемый им образ, — тоже требует своего разрешения. Допустим, что действующее лицо пьесы должно видеть перед собой волнующееся море, а актер видит штабеля декораций и машину, из которой театральные рабочие извлекают «шум моря». Как в акте сценического внимания примиряются между собой образ и актер, море и штабеля декораций, шум волн и шумовая машина? Чтобы подойти к разрешению этих вопросов, рассмотрим сначала процесс внимания в том виде, как он протекает в действительной жизни, и установим различия между существующими видами внимания.

Виды внимания

Такого состояния, при котором внимание бодрствующего человека не было бы занято тем или иным объектом, не существует. Даже в те минуты, когда мы отдыхаем и нам кажется,

что внимание наше ничем определенным не занято, оно все же ни на секунду не остается бездеятельным. Внимание наше может быть поверхностным, может быстро переходить с одного объекта на другой, не укрепляясь прочно ни на одном из них, оно может быть не связано ни с какой определенной целью, но оно тем не менее в каждый данный момент будет налицо. Представьте себе, что вы лежите на траве и как будто ни о чем не думаете. Однако внимание ваше каждую минуту чем-нибудь да занято — то его привлечет своей замысловатой формой какое-нибудь облако, то букашка, ползущая по руке, то пение птицы или другое какое-нибудь воспоминание неожиданно вспыхнет в сознании, или же какое-нибудь физиологическое боль голод, жажда — станет объектом внимания. Только если вы погрузитесь в сон, вместе с вами заснет и ваше внимание. Пока человек бодрствует, он непрерывно подвергается воздействию внешних и внутренних раздражителей, мобилизующих его внимание то в том, то в другом направлении. Внимание может быть произвольным и непроизвольным. Элементарной (первичной) формой внимания является внимание непроизвольное. Ребенок в грудном возрасте уже обладает способностью реагировать на внешние раздражители актом непроизвольного сосредоточения. Когда ребенок поворачивает голову по направлению к блестящему предмету и фиксирует на нем свой взгляд, он осуществляет акт непроизвольного внимания. При непроизвольном внимании не субъект овладевает объектом, а наоборот, объект приковывает к себе внимание субъекта. Поэтому непроизвольное внимание является в то же время пассивным вниманием. Причина его возникновения — в особых свойствах объекта: новизна или яркость предмета, его необычайный вид, сила, с которой он подвергает раздражению воспринимающие органы, наконец, его связь с влечениями и потребностями человека — все это может послужить причиной непроизвольного возникновения пассивной ориентировочной реакции, при которой мускулатура автоматически (рефлекторно) приспособливает рецепторы (воспринимающие органы) к наилучшему восприятию объекта. Таким образом, непроизвольное внимание осуществляется совершенно независимо от сознательных намерений человека. Произвольное внимание, наоборот, теснейшим образом связано с процессами, происходящими в сознании человека, и носит активный характер. При произвольном внимании предмет становится объектом сосредоточения не потому, что он интересен сам по себе, а непременно в связи с процессами, происходящими в сознании субъекта. При произвольном сосредоточении объект неизбежно включается в процесс мышления человека. Именно при помощи мышления произвольное внимание и осуществляется. Содержание непосредственно данного нам объекта в этом случае расширяется и, расширяясь, преобразуется. Оно вступает в нашем сознании в различные новые связи, включается в ситуации, в которых оно непосредственно нам не было дано. Таким образом, произвольное (или активное) внимание всегда выходит за пределы непосредственно данного нам чувственного содержания. Допустим, что объектом нашего активного внимания оказалась деталь какой-нибудь машины. Содержанием нашего чувственного восприятия является данная деталь сама по себе: наши глаза видят только ее. Но пока наши глаза воспринимают только эту деталь, наше сознание выходит далеко за пределы непосредственно данного нам содержания: мы мыслим не только самую деталь, но и машину, для которой она предназначена, и завод, на котором она изготовлена, и тот производственный процесс, при помощи которого изготавливаются подобные детали, и многое другое, в зависимости от той цели, ради которой мы данный предмет избрали объектом нашего активного внимания. Если пассивное внимание всегда бывает обусловлено внешними механическими причинами, то активное внимание устанавливается и поддерживается в зависимости от внутренних, закономерно развивающихся процессов нашего сознания. Необходимо отметить, что помимо произвольного (активного) и

непроизвольного (пассивного) внимания в их чистом виде мы постоянно сталкиваемся также с переходами одной формы в другую. Предмет, первоначально вызвавший к себе наше непроизвольное внимание, легко может стать в дальнейшем объектом нашей активной сосредоточенности. И, наоборот, предмет, с которым мы установим связь путем активного на нем сосредоточения, может стать настолько для нас интересным, что не будет уже никакой надобности в усилиях нашей воли, чтобы удерживать на нем наше внимание, которое таким образом из произвольного превратится в непроизвольное. Однако непроизвольное внимание в последнем случае будет весьма существенно отличаться от той элементарной формы непроизвольного внимания, которую мы рассмотрели выше и охарактеризовали как автоматическую установку организма для наилучшего восприятия объекта. Если автоматически осуществляемое непроизвольное сосредоточение является первой стадией внимания, а произвольное внимание — второй, то здесь мы имеем дело с третьей стадией внимания, то есть с высшей его формой. Эта форма возникает тогда, когда наш интерес к произвольно (сознательно) выбранному объекту возрастает настолько, что переходит в увлечение, в результате чего внимание из произвольного превращается в непроизвольное. От первичной формы непроизвольного внимания оно отличается тем, что, подобно произвольному вниманию, оно всегда бывает связано с процессом мышления и, следовательно, является активным вниманием. Непроизвольная активность сознания по отношению к объекту, произвольно выбранному, — такова сущность внимания на высшей ступени его развития. В зависимости от характера объекта следует различать внимание внешнее и внутреннее. Внешним вниманием мы будем называть такое внимание, которое связано с объектами, находящимися вне самого человека. Объектами внешнего внимания, таким образом, могут быть окружающие нас предметы (как одушевленные, так и неодушевленные) и звуки. В зависимости от того, при помощи каких органов чувств осуществляется внешнее внимание, оно может быть зрительным, слуховым, осязательным, обонятельным и вкусовым. Среди этих пяти видов внешнего внимания зрительное и слуховое являются основными видами внимания, так как человеку свойственно ориентироваться в окружающей его среде главным образом при помощи зрения и слуха. Объектами внутреннего внимания являются ощущения, порождаемые раздражителями, находящимися внутри организма (голод, жажда, болевые ощущения), мысли и чувства человека, а также образы, создаваемые силою воображения или фантазии. Внешнее внимание в то же время всегда является вниманием непроизвольным (пассивным). Однако внешнее внимание в его чистом виде бывает связано с одним и тем же объектом очень недолго: оно или быстро перебрасывается на другой объект, или же к акту внешнего внимания присоединяется внимание внутреннее, обусловленное процессом мышления, и тогда сосредоточение приобретает активный характер. Таким образом, помимо чистых форм внутреннего и внешнего внимания мы сталкиваемся очень часто со сложной формой внешне-внутреннего внимания. Это происходит тогда, когда находящийся вне человека объект одновременно является и раздражителем внешних органов и возбудителем процессов мышления. Представим себе человека, внимание которого привлечено портретом, найденный им при уборке ящика его письменного стола. Первый момент — внешнее внимание — непроизвольный ориентировочный рефлекс: «чей это портрет?» Далее следует активное вглядывание в объект в сочетании с активной работой сознания: человек «роется» в своей памяти, стараясь установить, кому принадлежит лицо, изображенное на портрете. Здесь — известное равновесие внутреннего и внешнего внимания. Но вот человек наконец вспомнил. Внешний объект отходит на задний план: человек, хотя и держит еще перед глазами портрет, но он уже почти не видит его — его сознание занято воспоминаниями, связанными с лицом, изображенным на портрете. Внутреннее внимание теперь преобладает. Наконец рука, в

которой человек держал портрет, упала на его колени: он весь ушел в свои мысли и воспоминания. Его внимание стало внутренним и непроизвольным. Но вот человек нечаянно уронил портрет на пол. Звук падения вывел человека из состояния внутренней сосредоточенности и вызвал непроизвольную ориентировочную реакцию (момент внешнего пассивного внимания), в результате которой портрет снова стал объектом его активной сосредоточенности. Человек решает вопрос: сохранить портрет или уничтожить? Снова сочетание внешнего и внутреннего внимания. Я так далее. Мы видим, что внимание постоянно меняет свой характер: то внешнее, то внутреннее, то активное, то пассивное; иногда но находится в стадии перехода из одной формы в другую.

Объекты непроизвольного внимания актера

Теперь поставим перед собой вопрос: к чему непроизвольно, бессознательно тяготеет внимание находящегося на сцене неопытного актера, не знающего законов своего искусства, не владеющего внутренней техникой? К числу объектов, которые независимо от воли актера или даже вопреки его воле сами овладевают его вниманием, принадлежит прежде всего зритель. В руках тех, кто находится в зрительном зале, — судьба актера. Хотя актер и не видит зрителя, но зрительный зал живет, дышит и дыханием своим невообразимо волнует актера; актер в этом случае как бы только физически, внешним образом присутствует на сцене — мыслями и чувствами своими он весь по ту сторону рампы. По мере того как он прислушивается к таинственному дыханию зрительного зала, им все сильнее и сильнее начинает овладевать чувство страха; почва постепенно уходит у него из-под ног, и ему начинает казаться, что какая-то неведомая сила схватила его и несет неведомо куда. Актер вспоминает, что у него был какой-то творческий замысел. Вот прошла уже треть ответственной сцены, а он совершенно не помнит, что он делал и что говорил. Теперь он старается следить за собой, пытается подчинить свое сценическое поведение контролю своего сознания, и тогда объектом его внимания становится он сам — его собственное поведение и его собственные переживания на сцене. Пока внимание актера было приковано к зрительному залу, оно было внешним. Теперь оно стало внутренним, оно переключилось на процессы, происходящие в сознании самого актера. Внешний мир теперь как бы перестал для него существовать. Кашляет ли зритель или смеется — актеру нет до этого дела: он ничего не видит и не слышит. Он не видит и не слышит также и того, что происходит на сцене. Лицо партнера плавает перед ним в каком-то тумане, голос партнера звучит откуда-то издалека, и смысл произносимого партнером текста не доходит до сознания актера. Если в поле внимания актера, находящегося в этом плачевном состоянии, и попадает иногда партнер, то воспринимается он не как образ, по отношению к которому следует так или иначе действовать, а тоже только как актер, в некотором роде — товарищ по несчастью. Итак, внимание актера непроизвольно тяготеет к трем объектам. Это: 1) зритель, 2) сам актер и 3) партнер (но не как образ» а только как актер). Теперь спросим себя, являются ли эти объекты желательными с точки зрения законов актерского искусства? Разумеется, нет! Однако они всегда и неизбежно пытаются овладеть вниманием неопытного актера, не знающего, что и как можно этому противопоставить. Впрочем, даже и опытный актер, хорошо знающий законы своего искусства, находясь на сцене, постоянно подвергается опасности оказаться во власти этих вредных для творчества объектов. Это в особенности относится к тем случаям, когда актер вынужден держать ответственный для себя творческий экзамен. Играя в первый раз ответственную роль, нередко и опытный актер чувствует себя новичком: также сжимается его сердца напрягаются мышцы, деревенеет тело, и внимание его долго не может прикрепиться к нужному объекту. Это иногда происходит с опытными

актерами, когда они оказываются перед особенно ответственной для них аудиторией.

Творческий зажим и актерская сосредоточенность

Описанное состояние актера нередко принимает форму своего рода психофизиологической доминанты, то есть такой реакции человеческого организма, которая поглощает все его силы, всю его духовную и физическую энергию. Впрочем, такого рода переживания свойственны не только актерам. Немного найдется людей, которые могли бы похвастаться, что они никогда ничего подобного не испытывали. Вспомним красные, потные, напряженные лица молодых людей, сидящих за экзаменационным столом. Или мучительные страдания неопытного оратора, выступающего перед большой аудиторией, или поведение юноши в момент решительного объяснения со своей возлюбленной, или же наши собственные переживания во время беседы с каким-либо особенно выдающимся человеком. Напряженное тело, неловкость, смущение, иногда даже страх, связанный с сильным сердцебиением, вместе с утратой способности последовательно мыслить и владеть своим вниманием являются атрибутами этой в высшей степени неприятной психофизиологической доминанты. Характерно при этом, что, чем больше человек старается скрыть от других людей свое состояние, чем больше он хочет казаться безразличным, «наигрывает» равнодушие и независимость, тем заметнее для окружающих его бедственное положение, тем все более жалким и беспомощным выглядит он со стороны. Когда подобное состояние овладевает актером, находящимся на сцене, он, разумеется, оказывается совершенно неспособным к творчеству. Находясь в этом состоянии, он не в силах сосредоточиться ни на одной творческой задаче, вся его энергия отвлечена на обслуживание этой пагубной для него доминанты. Всякая реакция зрительного зала, так же как и все, что случается на сцене, действует на актера, находящегося в этом состоянии, угнетающим образом. Если ему нужно по ходу пьесы налить стакан воды из самовара, у него нет сил дождаться, пока натечет полный стакан. Заметьте: в самодеятельных спектаклях, если бывает нужно налить стакан чаю, почти никогда не наливают до краев; полстакана, в лучшем случае — две трети. Находясь в таком состоянии, актер оказывается неспособным выполнить самое простое, самое привычное физическое действие — надеть пальто или галоши, завязать галстук, очинить карандаш и т.п. При этом он непременно стремится найти для себя какую-нибудь опору, предмет, к которому он мог бы прислониться, — больше всего он боится остаться беззащитным посреди сцены. Как же должен бороться актер с этой пагубной для его творчества отрицательной доминантой? Каким образом он может ее преодолеть? Очевидно, для этого он должен воспитать в себе противоядие, которое могло бы с успехом ей противостоять, с ней конкурировать и, наконец, совершенно ее вытеснить. Но победить доминанту можно только при помощи другой доминанты, более сильной. Для этого нужно создать в своей психике, в своем сознании очаг возбуждения, достаточно мощный, чтобы отвлечь на себя нервную энергию, накопившуюся в процессе тяжелых переживаний, связанных с отрицательной доминантой. Таким очагом возбуждения, такой новой, благоприятной для творчества, положительной доминантой является активная сосредоточенность. Известно, что при активном сосредоточении возбуждение в данном центре не только сопровождается торможением других центров, но еще и стимулируется всякого рода сторонними раздражителями, не вызывающими в то же время обычных реакций. В особенности это относится к третьей, высшей стадии внимания, когда активное сосредоточение приобретает произвольный характер, то есть когда внимание бывает связано с большим интересом к объекту, переходит в увлечение этим объектом. Известно, что человек, страстно увлеченный чтением какой-нибудь книги, становится

нечувствительным ко всем прочим воздействиям; больше того, всякий сторонний раздражитель умеренной силы, который при отсутствии увлечения мог бы отвлечь человека от чтения, теперь заставляет его еще энергичнее углубляться в содержание книги, то есть стимулирует процесс внимания. Задача актера и заключается в том, чтобы научиться создавать в себе эту доминанту активного сосредоточения. Только активное сосредоточение на высшей ступени его развития (то есть увлеченность объектом, произвольно выбранным) способно победить отрицательную доминанту и обеспечить необходимые условия для творческого акта. Однако на чем же должно быть сосредоточено внимание актера в каждый данный момент?

Правильный выбор объекта

Актер непременно должен выработать в себе умение правильно выбирать тот объект, которым должно быть поглощено его внимание в каждый данный момент К.С. Станиславский пишет: «На спектакле одной из заезжих в Москву знаменитостей, внимательно следя за гастролером, я актерским чувством учуял в нем знакомое мне сценическое самочувствие: освобождение мышц в связи с большой общей сосредоточенностью. Я за него ощущал, что все его внимание по ту, а не по эту сторону рампы, что он занят тем, что происходит на сцене, а не в зрительном зале, и что именно это, сконцентрированное на одной точке внимание заставило меня заинтересоваться его жизнью на сцене, потянуться к нему, чтобы узнать, что там его так сильно занимало. В этот момент я понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его усаждали, не пытаюсь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно, если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой». Первое требование, которое, таким образом, К.С. Станиславский предъявляет к актеру, заключается в том, чтобы актер искал объекты для своего внимания «по ту, а не по эту сторону рампы», «на сцене, а не в зрительном зале». Но как определить, на чем именно «по ту сторону рампы» в каждый данный момент должно быть сосредоточено внимание актера? Найти такой объект невозможно, не поняв и не почувствовав предварительно того, что в этот момент происходит в сознании героя. Только в связи с переживаниями героя можно понять, что его интересует в окружающей среде и, следовательно, является объектом его внимания в данный момент. Исходя из этого можно сказать так: В каждый момент актер должен быть сосредоточен на том, на чем сосредоточен изображаемый образ по логике его внутренней жизни. Например, если действующее лицо в данный момент любуется пейзажем через окно, то и актер, следовательно, должен быть активно сосредоточен на том, что он видит в окне; если же действующее лицо в данный момент выслушивает то, что говорит его собеседник, то и внимание актера должно быть сосредоточено на словах и мыслях, высказываемых его партнером; если действующее лицо что-то обдумывает и вспоминает, то и актер обязан в этом случае иметь внутренний объект внимания в виде определенного круга мыслей или воспоминаний. Так решается вопрос о выборе объекта.

О непрерывной линии внимания

В действительной жизни всякий человек, проснувшись поутру, тотчас же произвольно или непроизвольно связывает свое внимание с тем или иным объектом. И с этого мгновения процесс его внимания ни на секунду не прерывается в течение всего дня до той самой

минуты, пока он снова не погрузится в сон. Следовательно, дело вовсе не обстоит таким образом, что, покончив с одним объектом, внимание человека в течение секунды пребывает пустым и потом только связывается с новым объектом. Иногда один объект вытесняется другим очень медленно, в результате известной борьбы, иногда, при неожиданном воздействии сильного раздражителя, переключение происходит мгновенно, однако самый процесс внимания протекает совершенно непрерывно, если, разумеется, не считать случаев патологических, когда по той или иной причине оказывается поврежденным самый механизм внимания. Поэтому и актер, если он хочет убедительно воспроизвести на сцене поведение живого нормального человека, должен прежде всего уметь держать непрерывную линию внимания данного образа: он должен уметь переключать внимание с одного объекта на другой, не создавая никаких разрывов, никаких трещин в этом непрерывно развивающемся процессе. Стоит только актеру разорвать непрерывную линию внимания играемого образа, как в образовавшуюся щель немедленно проникает один из трех вредных объектов, с которыми мы познакомились выше. Линия внимания — это цепь, где каждый объект — звено. Разорвать эту цепь — значит разорвать линию своей сценической жизни в качестве образа. Выпадение из образа — неизбежное последствие этого разрыва. Между тем держать непрерывную линию внимания образа очень трудно, если актер заранее ее тщательно не изучил, если он предварительно не установил определенной последовательности в чередовании объектов и не прочувствовал тех причин, в силу которых внимание образа переключается с одного объекта на другой. Рассмотрим в виде примера линию внимания в роли Хлестакова в начале 2-го акта «Ревизора» (12-е явление). Из текста комедии для нас ясно, что состояние Хлестакова, в котором он появляется на сцене в начале 2-го акта, определяется чувством голода. Голод — это основное в его физическом и душевном состоянии. Это и следует донести до зрителя с первого же момента. Вышел голодный человек — вот что должен почувствовать зритель, как только он увидит Хлестакова. Спрашивается: к каким же объектам тяготеет внимание голодного человека? Во-первых, объектом его внимания произвольно становятся его собственные крайне неприятные, а при сильном голоде мучительные физиологические ощущения. Во-вторых, его внимание неизбежно направляется на поиски тех средств, которые избавили бы его от неприятных переживаний, то есть на поиски пищи. В то время как его внешнее внимание произвольно устремляется туда, где он надеется найти что-либо съестное, его внутреннее внимание (сознание, мышление) бывает занято разрешением вопроса, каким образом найти необходимую пищу. Наконец, очень часто голодный человек, отчаявшись в возможности немедленного удовлетворения своего голода, стремится забыться, то есть ищет объекты, которые отвлекли бы его внимание от тех неприятных ощущений, которые он испытывает. Разумеется, при сильном голоде это удастся ему очень плохо. Исходя из нашего анализа внимания голодного человека, с одной стороны, и авторского текста — с другой, мы можем установить определенную последовательность в чередовании объектов внимания у Хлестакова в начале 2-го действия. Первые реплики Хлестакова не дают нам основания думать, что он, непосредственно вслед за своим появлением, занят отыскиванием средств удовлетворения своего голода. Поэтому естественно предположить, что первоначально его внимание обращено внутрь, то есть направлено на крайне неприятные ощущения в собственном желудке. В таком состоянии человек производит впечатление «рассеянного», он слабо откликается на внешние раздражения, почти не замечает того, что его окружает. Легко себе представить, что Хлестаков, терзаемый неприятными ощущениями в своем теле, почти машинально добрался до дома, машинально поднялся по лестнице, машинально постучал в дверь и, может быть, ожидая, пока Осип откроет, забыл даже, где он находится. Поэтому вполне возможно, что когда Осип открыл, наконец, дверь, то Хлестаков не сразу вошел, а

постоял несколько секунд у притолоки, к которой он перед тем прислонился. Возможно, что попавшее в поле его зрения сердитое лицо Осипа вывело его, наконец, из состояния забытья, отчего он, разумеется, не испытал никакого облегчения; наоборот, Осип своим видом еще больше усугубил в нем чувство безнадежности. Возможно, что, войдя, Хлестаков остановился посреди комнаты, снова позабыв, где он находится. Вот он смотрит перед собой, но глаза его, ничего не видя, скользят по грязным стенам и жалкой мебели. Вот он машинально снял свою фуражку и вертит ее в руках. Наконец, эта фуражка сделалась объектом его внимания и он сообразил: надо отдать ее Осипу. Не глядя, протянул руку в сторону: «На, прими это». Но Осип этого не видит или же умышленно медлит исполнить приказание. Поэтому Хлестаков несколько секунд стоит с протянутой рукой, снова погрузившись в самого себя. Но вот Осип наконец взял фуражку. Сделал он это, вероятно, очень небрежно и грубо, что вывело Хлестакова из состояния рассеянной самоуглубленности. На несколько секунд объектом его внимания сделался Осип. Родилась мысль: «Скотина! Как распустился!» Но выругаться вслух у него не хватило энергии. Тем временем разбуженное внешнее внимание стало воспринимать окружающую обстановку. Взгляд упал на измятую Осипом кровать. Снова мысль об Осипе. Объект — Осип. Сделал выговор, но оправданий уже не слушает, ибо внимание опять ушло внутрь. Но теперь это внутреннее внимание из пассивного превратилось в активное. В сознании четко возник вопрос: как же, наконец, утолить голод? Мысль о табаке. Не додумав ее до конца, спросил Осипа, нет ли в картузе табаку. Табаку, разумеется, нет (и нечего было спрашивать). Неотвязно стоит в сознании вопрос: что же делать? Этому моменту соответствует ремарка автора: «Ходит и разнообразно сжимает свои губы». Единственное средство — послать Осипа. Снова объект — Осип. Долго не может решиться. Наконец решился. Завязывается диалог. Объект внимания — партнер и собственные мысли, возникающие в процессе общения с ним. Так продолжается вплоть до ухода Осипа. Если актер воспроизведет описанный процесс внимания у Хлестакова, ни на секунду не нарушая его непрерывности, то он на это время в значительной степени приблизится к образу, то есть сделается Хлестаковым. Для того чтобы стать образом, актер прежде всего должен сделать объекты внимания образа своими объектами. Воспроизводя непрерывную линию внимания образа, актер уже до известной степени сживается с образом, срастается с ним.; это первая (и поэтому очень важная) ступень на пути к творческому перевоплощению.

Нужно ли видеть то, чего нет?

Однако возникает вопрос: каким образом актер может сделать объекты внимания действующего лица пьесы своими объектами, если перед его глазами всегда находится нечто иное, чем перед глазами образа. В самом деле, разве актер, играющий Хлестакова, видит перед собой своего слугу, старого дворового крестьянина — Осипа? Нет, он видит актера, загримированного Осипом. Осип — пожилой человек, а актер, играющий Осипа, может быть молодым. Хлестаков, созданный Гоголем, глядя на лицо Осипа, видит на нем морщины; актер же, играющий Хлестакова, видит не морщины, а грим на лице своего товарища, он видит линии, нарисованные краской, а эти линии вблизи совсем не похожи на настоящие морщины. Объектом внимания Хлестакова является его пустой желудок. Актер же сыт, и, следовательно, если он сделает объектом своего внимания свой собственный желудок, то этот объект коренным образом будет отличаться от объекта внимания Хлестакова. То же самое неизбежно происходит со всяким актером в любой роли. Если вы, например, определили, что образ по логике своей внутренней жизни сосредоточен в данный момент на великолепном пейзаже, которым он любит через окно своей комнаты, то ведь актер на

самом деле никакого пейзажа не видит и увидеть не может: глядя в бутафорское окно, он видит лишь неприглядный хлам, который имеется за кулисами любого театра. Спрашивается, как же осуществить на деле поставленное нами требование, чтобы актер был сосредоточен на объектах образа, раз объекты внимания у героя и актера волей-неволей оказываются разными: у одного великолепный пейзаж, поэтическая картина, а у другого безрадостный вид закулисной части сцены? Этот вопрос является коренным вопросом актерского творчества. Секрет актерского искусства, его «магическая тайна» — именно в этом вопросе. Попытаемся эту «тайну» раскрыть. К несчастью, многие весьма авторитетные театральные деятели и педагоги вносят в этот вопрос большую путаницу и нередко внушают своим ученикам не только теоретически ошибочные взгляды, но и дают при этом крайне вредные практические указания. Самым вредным и ложным разрешением поставленного вопроса является, к сожалению, очень распространенный взгляд, согласно которому актер будто бы должен уметь видеть то, чего на самом деле нет. Например, нет великолепного пейзажа за окном, а актер должен его видеть. Нет летящего над головой аэроплана, а актер обязан его увидеть. Перед актером находится загримированное лицо пожилой и некрасивой актрисы, играющей роль молодой героини, — актер же должен вместо недостаточно привлекательной партнерши увидеть перед собой очаровательную женщину. И так далее. Все это абсолютно неверно. Нельзя требовать от здорового человека, не страдающего болезненными галлюцинациями, чтобы он видел то, чего на самом деле нет. Необходимо твердо установить, что актер должен видеть все, что окружает его на сцене, таким, каким оно ему реально дано. Актер должен видеть, слышать, осязать, обонять — словом, воспринимать окружающую его сценическую среду совершенно точно в том виде, в каком она реально существует на сцене. Необходимо, чтобы эта среда воздействовала своими вполне реальными свойствами на органы чувств находящегося на сцене актера. Для этого органы чувств У актера должны постоянно находиться в состоянии мобилизованности и быть безукоризненно здоровыми. Таким образом, внимание актера должно быть постоянно сосредоточено на вполне реальных объектах, отнюдь не на предполагаемых или «воображаемых». Только при этом условии актер будет восприниматься зрителем как живой человек; только в этом случае, как бы это на первый взгляд ни казалось странным, актер будет восприниматься зрителем в качестве образа. В самом деле, допустим, что актер начнет воображать нечто несуществующее, то есть такое, чего на самом деле перед ним нет; в этом случае все его существо — выражение лица, выражение глаз, все его поведение — будет свидетельствовать именно об акте воображения, а вовсе не об акте сосредоточения на реальном объекте. Ибо выражение лица у человека, который видит перед собой нечто реальное, коренным образом отличается от выражения лица человека, что-либо воображающего. А ведь зрителя нужно убедить вовсе не в том, что актер как образ, как действующее лицо пьесы «воображает» нечто перед собой, а в том, что он видит вполне определенный реальный объект. Возьмем следующий пример. Предположим, что актер должен сыграть сцену объяснения в любви. Допустим, что перед ним находится партнерша, которая ему совсем не нравится. Следуя теории, по которой, находясь на сцене, нужно видеть то, чего нет, актер, ища выход из своего затруднительного положения, легко может пойти следующим путем: вместо того чтобы объясняться в любви актрисе, которая реально перед ним находится, но никаких положительных чувств в нем не вызывает, он будет стараться «вообразить» на ее месте женщину, которую действительно любит. Мы охотно допускаем, что, если это ему удастся, он непременно заволнуется теми чувствами, которые свойственно испытывать влюбленному человеку. Но, спрашивается: будет ли в этом случае удовлетворен зритель? Получит ли он то, что должен получить? Разумеется, нет! Что должен получить зритель? Он прежде всего должен поверить, что находящийся на сцене герой без

памяти влюблен в женщину, реально находящуюся на сцене, то есть в ту, которую видит зритель, а не в какую-то отсутствующую или «воображаемую». При этом зритель прекрасно знает, что всякий влюбленный человек готов без конца любоваться своей возлюбленной, что он обычно глаз оторвать не может от предмета своей страсти, ибо каждая черточка на лице любимой ему бесконечно дорога. Поэтому зритель поверит в правду данной ситуации и в живое чувство актера только в том случае, если он увидит, что актер по-настоящему любит свою партнершу и все слова и чувства свои адресует именно ей. Для этого актер должен по меньшей мере видеть свою партнершу. Если же он будет на ее месте «воображать» какую-то другую женщину, то зритель тотчас же поймет, что уж партнершу-то свою он во всяком случае ни капельки не любит. Результат, таким образом, окажется прямо противоположным тому, к которому стремились. Но как же все-таки добиться нужного результата? Если бы в нашем примере актер, воспринимая свою партнершу такой, какая она есть, — то есть реально видя ее лицо, ее глаза, ее рот, ее нос, ее волосы, ее костюм, — ко всему этому комплексу зрительных впечатлений смог бы отнестись так, как он в действительной жизни относится к женщине, которую он любит, то результат, несомненно, получился бы тот, какой требуется. Задача актера не в том, чтобы на месте малопривлекательной актрисы «вообразить» какую-то другую, более привлекательную женщину, а в том, чтобы в этой малопривлекательной партнерше найти то, что заставит актера смотреть на нее влюбленными глазами. Вижу все таким, каким оно дано; отношусь к тому, что вижу, так, как мне задано, — вот формула, раскрывающая природу сценического внимания и выражающая его сущность. «Глаза актера, когда он находится на сцене, — говорит Е.Б. Вахтангов, — должны видеть все: лампочки софита, грим партнера и т. п., все как оно есть на самом деле (то же относится к слуху). Видеть вместо нарисованного леса настоящие деревья нельзя — это галлюцинация. Живой зрачок здорового глаза должен нести актеру всю настоящую обстановку кулис и сцены. Но относиться ко всей этой обстановке актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе». Перед актером бросили на пол кусок веревки и сказали: это не веревка, а змея. Что должны видеть глаза актера? Веревку. Непременно веревку! Но отнестись к этой веревке и вести себя по отношению к ней актер должен так, как если бы это была не веревка, а змея. «Если бы!» В этом магическом «если бы» К.С. Станиславского вся сущность актерского творчества!

Сценическое внимание и фантазия

С вниманием актера тесно связана деятельность его фантазии. Все, что актер вполне реально видит на сцене, всему, что он слышит, осязает или обоняет, он мысленно приписывает самые разнообразные свойства и в соответствии с этими свойствами устанавливает к этим вполне реально воспринимаемым объектам самые различные отношения. В этом и заключается деятельность творческой фантазии актера. Актер видит, что на полу лежит веревка, но этой веревке он при помощи своей фантазии мысленно приписывает свойства, которыми веревка сама по себе не обладает; приписав ей мысленно свойства змеи, он находит в себе соответствующее внутреннее отношение, которое тотчас же находит себе и внешнее выражение в его поведении, в его действиях, в его поступках, в его обращении с веревкой, как со змеей. Деятельность актерской фантазии является особой формой человеческого мышления. Говоря об активном сосредоточении, мы установили, что оно всегда бывает связано с процессом мышления. Именно при помощи мышления человек, воспринимая данный объект, выходит за пределы того содержания, которое непосредственно дано ему в чувственном восприятии. При помощи мышления человек расширяет объект

своего внимания, включая его мысленно в различные новые ситуации. Однако обычно при активном сосредоточении человек, хотя и выходит за пределы, непосредственно данного ему чувственного содержания, но он при этом всегда стремится удержать свою мысль в пределах реально существующего или объективно возможного. Воспринимая данный объект, он мыслит лишь о таких его свойствах, которые, хотя и не проявляют себя в данный момент, но все же этому предмету объективно присущи и могут при наличии соответствующих обстоятельств себя обнаружить. Так, воспринимая стоящий на месте автомобиль, мы мысленно связываем с ним представление о движении как вполне реальном его свойстве. Включая мысленно данный объект в ситуации, которые непосредственно нам не даны, мы обычно имеем в виду только такие ситуации, которые объективно возможны. Это в особенности относится к тому виду мышления, который называется научным. Так, имея перед глазами деталь какой-нибудь машины, инженер мыслит, во-первых, тот вполне реальный производственный процесс, который привел к созданию этой детали, и, во-вторых, ту опять-таки вполне реальную машину, для которой эта деталь предназначена. При этом его мышление тотчас же перестанет быть строго научным, если он, не зная назначения данной детали, начнет фантазировать, создавая мысленно в своем воображении ту машину, для которой эта деталь якобы предназначается. Но деятельность творческой фантазии актера как раз в том и заключается, что он: реально воспринимаемым объектам мысленно приписывает такие свойства, которыми эти объекты на самом деле не обладают, и силою своего творческого мышления включает их в такие ситуации, в которых они никогда не были и не будут. Так, например, актер, играющий роль городничего в «Ревизоре», читая в первом акте письмо Андрея Ивановича Чмыхова, мысленно приписывает этому письму качество достоверности, которым оно вовсе не обладает (ибо оно есть не что иное, как плод творческого воображения автора пьесы, и все, что в нем говорится, — чистейший вымысел). При этом актер мысленно связывает это письмо с целым рядом вымышленных обстоятельств и, в частности, с личностью Чмыхова, который не только реально не существует, но и на сцене-то ни разу не появляется, живя исключительно в творческой фантазии актера, который при этом прекрасно знает, что на самом деле никакого Чмыхова нет и что письмо это, якобы написанное Чмыховым, на самом деле изготовлено театральным бутафором. Сценическое внимание актера обладает тем весьма существенным признаком, что здесь человек имеет своей целью не объективное рассмотрение предмета, как это бывает при научном или жизненно-практическом мышлении, а его преобразование, превращение в нечто иное, чем то, что он есть на самом деле. Поэтому в процессе сценического внимания наглядное содержание чувственного восприятия расширяется в сознании актера несравненно больше, чем это имеет место при научном или обычном жизненно-практическом рассмотрении предмета. Тот особый вид мышления, каким является деятельность актерской фантазии, имеет, таким образом, ярко выраженную субъективную окраску, ибо актер от себя приписывает объекту свойства и качества, которыми этот объект сам по себе не обладает, — эти свойства и качества живут лишь в субъективном сознании актера. Однако необходимо отметить, что все свойства и качества, которые актер приписывает объекту, все те вымышленные ситуации, в которые он при помощи своей фантазии мысленно помещает этот объект, — все это рождается в сознании актера не иначе как в результате воздействия объективной действительности, но не той действительности, с которой он имеет дело в данный момент, то есть во время пребывания на сцене в качестве актера, а той, которая воздействовала на него раньше, в реальной жизни. Вернемся к нашему примеру. Актер, находясь на сцене, подвергается воздействию куска веревки. Этой веревке актер от себя приписывает свойства змеи. Веревка сама по себе (то есть объективно) этими свойствами не обладает. Следовательно, эти свойства в данный момент живут лишь в субъективном

сознании актера. Но ведь змея-то эти свойства принадлежат вполне объективно, — в конце концов, только благодаря этому они и смогли появиться в субъективном сознании актера. Они появились там как отражение объективной действительности, воздействию которой актер подвергался до своего выхода на сцену. Иначе говоря, актер имеет возможность приписать веревке свойства змеи только потому, что он знает, что такое змея и в чем состоят ее свойства. Вспомним, что сценическое переживание актера есть не что иное, как оживление следов тех воздействий, которым актер многократно подвергался в действительной жизни. Оживляя в себе следы этих воздействий, актер полученный результат связывает со сценическим объектом, который сам по себе данного переживания вызвать не может. Но для того чтобы прийти к нужному сценическому переживанию, актер должен начать непременно с восприятия объекта в том виде, в каком он дан. Для того чтобы что-нибудь превратить в нечто иное, нужно сначала воспринять его таким, какое оно есть. «Внимание — проводник чувства», — говорит К. С. Станиславский. Именно с акта внимания, с момента активного (произвольного) сосредоточения, начинается у актеров творческий процесс во время игры. Глаза и уши актера, равно как и все остальные его органы чувств, должны на сцене жить так же, как они живут в действительной жизни. Только в этом случае сценическая жизнь будет восприниматься зрителем как правда. Если я говорю на сцене: «Тсс, слышите шаги!» — а на самом деле никаких шагов нет, то я должен честно слушать (и не только слушать, но и слышать) те звуки, которые на самом деле звучат за кулисами в данный момент. Если же никаких звуков нет, то я должен слушать тишину, и при этом так ее слушать, чтобы, если вдруг в этой тишине раздастся хотя бы самый незначительный, самый тихий звук, я обязательно его бы услышал. Только в этом случае зритель поверит, что я действительно слышу чьи-то шаги. Не «воображать» и не притворяться нужно слушающим или видящим, а на самом деле видеть и слышать все то, что есть и происходит на сцене. С практического усвоения именно этой истины и начинается, в сущности говоря, сценическое воспитание актера.

О субъекте сценического внимания

На основании всего, что сказано нами о природе сценического внимания, нам не трудно теперь разрешить вопрос и о субъекте этого внимания. Мы выяснили, что сценическое внимание состоит в том, что актер, будучи сосредоточен на данном ему объекте, творчески преобразует этот объект. При помощи своей фантазии он превращает его в то, чего требует жизнь воплощаемого образа. Следовательно, всякий объект для актера одновременно и то, что он есть на самом деле, и то, чем он должен быть для него в качестве образа. Для актера-творца он то, что он есть. Для актера-образа — то, чем должен быть. Поэтому на каждом объекте актер сосредоточен и как актер-творец и как актер-образ. Следовательно, субъектом сценического внимания является актер-творец и актер-образ одновременно. Это находится в полном соответствии с тем, что было сказано нами выше при рассмотрении основных принципов сценического искусства. Говоря о природе сценической игры, мы установили, что в каждом акте своего сценического поведения актер проявляет себя одновременно и как актер-творец и как актер-образ. Иначе говоря, мы констатировали наличие диалектического единства (взаимодействия и взаимопроникновения) актера-творца и актера-образа. Но то, что верно по отношению к каждому акту сценического поведения актера в целом, верно и по отношению к исходному моменту этого акта. А исходным моментом в каждом акте сценического поведения является активная сосредоточенность на определенном объекте. И уже здесь, в акте сосредоточения, мы можем констатировать единство двух взаимовлияющих и взаимопроникающих процессов: процесса внутренней жизни актера как творца и процесса

его внутренней жизни в качестве образа. Здесь двойственность образует единство. Одно от другого отделить невозможно. И почти невозможно бывает установить, где в акте сценического внимания кончается актер-творец и начинается актер-образ. Вспомним наш пример с посохом игуменьи у Б.В. Щукина в роли Егора Булычева. Несомненно, что все сознательные усилия актера должны быть направлены на то, чтобы его сценическое внимание было бы вниманием образа. Редко актеру приходится пенять на себя за то, что он чрезмерно увлекся сценическим объектом; несравненно чаще он вынужден огорчаться тем, что внимание его к объекту носит слишком поверхностный, формальный характер; часто актер, находясь на сцене, смотрит, но не видит, слушает, но не слышит — иначе говоря, притворяется видящим и слушающим, делает вид, что он сосредоточен, изображает внимание, воспроизводя его внешние признаки, на самом деле вовсе не будучи сосредоточенным на заданных ему объектах. Только когда актер по-настоящему сосредоточен на заданном ему объекте, его активно-творческое «я» может давать ему задания, лежащие в плоскости психологического рисунка роли или в плане внешней техники актерского мастерства, с надеждой, что они будут выполнены хорошо, то есть органично и убедительно. Иначе говоря, для того чтобы актер хорошо выполнил любое идейно-психологическое или техническое задание, необходимо, чтобы он, приступая к его выполнению, уже был сосредоточен на нужном объекте в качестве образа, уже мыслил бы мыслями образа и жил его стремлениями, иначе задание будет выполнено формально и неубедительно.

Актер и зритель

Мы установили, что процесс сценического внимания, для того чтобы успешно противостоять отрицательной доминанте творческого зажима, сам должен приобрести все свойства доминанты. Это значит, что процесс сценического внимания должен поглощать все остальные воздействия окружающей среды. Когда доминанта сценического внимания налицо, все сторонние раздражители умеренной силы не только не затрудняют процесс сценического внимания, но, напротив того, усиливают этот процесс. К числу сторонних раздражителей, стимулирующих сосредоточение актера, следует в первую очередь отнести зрителя. При интенсивном сосредоточении актера на объектах сценической среды зрительный зал ощущается им не как помеха его вниманию, а, наоборот, как необходимое условие его сценической сосредоточенности. На первый взгляд кажется, что если внимание актера целиком поглощено обстоятельствами его сценической жизни, то зрительный зал должен как бы перестать для него существовать. На самом деле это не так. Зрительный зал, наполненный людьми, — это та среда, которая непрерывно поддерживает, непрерывно кормит своими реакциями доминанту сценического внимания актера. Если зрительный зал пуст, если до актера не доходят реакции публики, ему трудно играть, трудно сосредоточить свое внимание на заданных ему объектах. Правда, актер может не отдавать себе отчет в том, что он непрерывно ощущает зрительный зал, — даже лучше, если он в этом не отдает себе отчета, ибо это как раз свидетельствует о наличии доминанты сценического внимания, — однако, бессознательно, неподотчетно актер всегда ощущает свою связь со зрительным залом и переживает эту связь тем полнее, чем интенсивнее протекает процесс его сценической сосредоточенности. Зритель также необходим актеру для его творчества, как воздух необходим человеку, чтобы жить. Как человек в жизни как будто не замечает присутствия воздуха, которым он дышит, так же и актер на сцене как будто не замечает присутствия публики. Но попробуйте человека лишить воздуха, и он тотчас же «заметит» его отсутствие. Попробуйте заставить актера играть готовую роль в совершенно пустом зрительном зале, и

он начнет творчески задыхаться; его сценическое внимание, лишившись стимулирующего воздействия реакций зрительного зала, начнет постепенно угасать. Ни одна реакция зрительного зала, даже самая незначительная, не проходит бесследно для актера, она воздействует на его творческое внимание, она ему помогает. Даже неблагоприятные воздействия зрительного зала (легкий шум, кашель), если они по силе своей не переходят известной границы, не разрушают сосредоточенного внимания актера, а, напротив того, стимулируют его — под влиянием таких воздействий актер еще интенсивнее, еще глубже «вгрызается» своим вниманием в заданный ему объект и таким образом побеждает в конце концов беспокойство, рассеянность и невнимание зрительного зала. О положительных реакциях зрительного зала — смех в комедийных местах, общий вздох ужаса в трагедии, напряженная тишина в те минуты, когда герой колеблется в выборе решения, наконец, аплодисменты зрительного зала — обо всех этих радостных для актера реакциях зрителя и говорить не приходится; повышая общий тонус творческой жизни актера, они стимулируют и его активную сосредоточенность. Однако не следует забывать, что способностью подкреплять доминанту обладают сторонние раздражители лишь умеренной силы. Сильные раздражители могут разрушить доминанту, и это случается тем легче, чем меньшей устойчивостью она обладает. А мы знаем, что если у актера оказывается разрушенной доминанта активного сосредоточения, то неизбежным последствием этого является восстановление отрицательной доминанты вместе со всеми ее постоянными спутниками: мускульным напряжением, наигрышем и актерским штампом. Поэтому необходимо воспитывать в актере способность создавать в себе доминанту активного сосредоточения максимальной устойчивости. Актер, обладающий такой способностью, сумеет быстро восстановить доминанту сосредоточенного внимания даже в том случае, если она окажется разрушенной сильной реакцией зрительного зала. Разрушить же доминанту сценического внимания может не только сильная отрицательная реакция зрителя, но также и его положительная реакция, если она, перейдя предельную границу, окажется чересчур длительной и мощной (например, продолжительный гомерический смех или длительная овация зрительного зала). В этом случае актеру необходимо известное усилие воли для того, чтобы снова увлечь себя нужным сценическим объектом. Итак, зритель в качестве стороннего раздражителя при доминанте сценического сосредоточения является в конечном счете не препятствием, не тормозом, а, напротив того, усилителем акта сосредоточенного внимания и необходимым условием творчества.

Внимание в жизни и на сцене

Для нас теперь ясно, какое огромное значение в творчестве и воспитании актера имеет сосредоточенное внимание. Мы поняли, насколько важно воспитать в актере способность быстро и легко создавать в себе устойчивую доминанту активной сосредоточенности, то есть, другими словами, способность увлекать, свое внимание объектами сценической жизни. Это очень важно. Именно: увлекать! В жизни, когда мы не заняты какой-нибудь определенной работой, большей частью дело обстоит таким образом, что не мы увлекаем свое внимание теми или иными объектами, а сами объекты увлекают наше внимание и привязывают его к себе; мы увидели нечто интересное, и внимание наше само собою привязалось к данному объекту; иногда совершенно случайное воздействие приводит в деятельное состояние нашу способность мыслить, и вот мы уже сосредоточены на разрешении того или иного вопроса, той или иной проблемы. Иначе говоря, в жизни наше внимание большей частью оказывается произвольным. Моменты, когда мы насильно привязываем свое внимание к тому или иному объекту, составляют в нашей жизни

сравнительно незначительную долю. Это бывает тогда, когда мы заняты какой-нибудь трудной и сложной работой, которая еще не стала предметом нашего увлечения. Случается, что мы иногда принуждаем себя к тому, чтобы прочесть трудную для восприятия книгу, приготовить малоинтересный урок, внимательно прослушать лекцию, которая сама по себе не способна увлечь наше внимание, и т.п. За исключением этих случаев, окружающая нас среда большей частью сама своими воздействиями направляет наше внимание в ту или другую сторону и, порождая в нас по отношению к определенным объектам известный интерес, связывает с этими объектами наше внимание. Совершенно иначе обстоит дело на сцене. Любой объект сценического внимания сам по себе не представляет для актера, по существу, никакого интереса. Особенно, если актер играет данную роль в десятый, пятнадцатый или в сотый раз. В этом случае все объекты внимания и вся сценическая среда являются для актера бесконечно знакомыми, изученными во всех своих деталях; никаких неожиданностей эта среда в себе не таит и абсолютно ничего увлекательного в себе не содержит: в десятый, пятнадцатый или даже сотый раз актер должен смотреть на один и тот же предмет, слушать одни и те же слова, созерцать одно и то же до мельчайших подробностей изученное лицо партнера. Сплошь да рядом актеру приходится, читая на сцене какое-нибудь письмо, держать перед глазами лист чистой бумаги, то есть иметь дело с объектом, который сам по себе не только не содержит в себе ничего интересного, но просто-напросто оказывается лишенным вообще какого бы то ни было содержания. Итак, сценическая среда в отличие от той среды, которая окружает человека в действительной жизни, не обладает способностью увлекать внимание актера. Отсюда сам собой напрашивается вывод о том, что секрет сценического внимания заключается не в той среде, которая окружает актера, а в самом актере: актер делает для себя интересными объекты, которые ничего интересного не представляют. Неинтересное он превращает в интересное. Ничего неинтересного, неувлекательного на сцене существовать не должно. Это ужасно, если актер только притворяется, что ему интересны те объекты, с которыми он имеет дело, а на самом деле он на сцене скучает. Внутренняя скука, только слегка прикрытая внешними средствами, является, к сожалению, весьма распространенной актерской болезнью. Нет ничего страшнее этой болезни! Это настоящий бич для истинного искусства! К сожалению, мы имеем возможность очень часто наблюдать, как актер, вдохновенно и страстно сыгравший ряд первых спектаклей, к двадцатому представлению «выдыхается» и начинает скучать на сцене, механически воспроизводя рисунок роли, не согретый внутренним горением. А репетиции? Как часто найденные на репетиции актерские краски на последующих репетициях начинают постепенно блекнуть, пока не засохнут и не завянут совсем, превратившись в бальзамированный труп, в сухой и холодный актерский штамп, вызывающий чувство отвращения в самом актере. Вот почему актер обязан поставить перед собой требование: научиться увлекать свое внимание. Актер должен уметь любой объект сделать для себя интересным и увлекательным. Он должен уметь хорошо известный ему объект сделать для себя новым — знакомое превратить в незнакомое. Только воспитав в себе это умение, актер сможет увлеченно играть каждый спектакль, увлеченно проводить каждую репетицию. При помощи какой же способности актер может увлечь свое внимание неинтересным для него объектом? При помощи фантазии. Чем деятельнее работает фантазия актера, тем больше и тем активнее его внимание удерживается на данном объекте. Попробуйте сосредоточить свое внимание, например, хотя бы на пепельнице, которая обычно находится на столе перед вашими глазами. Она вам очень хорошо знакома, вы видите ее каждый день, она вам даже успела надоест. Вряд ли при таких условиях вы сможете долго и с интересом ее разглядывать. Однако попытайтесь! Определите ее цвет, рассмотрите хорошенько ее форму, ее изъяны — пятнышки, царапины и т.п. — установите

все ее особенности. Вы это сделаете, несомненно, очень быстро и скоро соскучитесь. Но не успокаивайтесь! Включите в процесс внимания свое мышление, сделайте этот процесс максимально активным. Ведь это только кажется вам, что вы уже рассмотрели пепельницу и очень хорошо ее знаете. Поищите, нет ли в ней чего-нибудь такого, чего вы раньше не заметили. Вы непременно сделаете ряд открытий, которые разбудят вашу мысль. Из какого материала эта пепельница сделана? Каким способом? Где и как добывается этот материал? Вы затрудняетесь ответить на эти вопросы? Вы не специалист в этой области? Не беда! Призовите на помощь вашу фантазию, и вы не заметите, как увлечетесь. Ваше внимание станет активным и творческим. Неинтересная пепельница начнет обрастать очень интересным материалом, который будут поставлять ваше собственное творческое мышление, ваше воображение, ваша актерская фантазия. Пепельница заживет для вас новой жизнью, которую вы сами же будете создавать, и в конце концов вам уже будет трудно оторвать от нее свое внимание. Однако до сих пор пепельница в этом упражнении все время оставалась пепельницей. Объект внимания при помощи вашей фантазии расширялся, но не превращался в нечто иное. Попробуйте теперь осуществить это превращение. Допустите, что перед вами не пепельница, а, например, бомба. Если вы к этому предположению отнесетесь вполне серьезно, у вас радикально изменится отношение к объекту и резко возрастет к нему интерес. «Такой преображенный объект создает внутреннюю, ответную эмоциональную реакцию, — пишет К.С. Станиславский. — Такое внимание не только заинтересовывается объектом; оно втягивает в работу весь творческий аппарат артиста и вместе с ним продолжает свою творческую деятельность». Вы будете рассматривать теперь тот же предмет, те же пятнышки и царапины, вы снова прочтете уже однажды прочитанное вами название фабрики, где изготовлена эта теперь уже не пепельница, а бомба, но ко всему этому вы отнесетесь по-новому. Вы захотите понять устройство этой бомбы, способ обращения с нею и т.п., но в данном случае «понять» — значит создать, нафантазировать; «понимать» вы будете, создавая одновременно объект своего понимания. Вы увидите, что простое разглядывание предмета вас в конце концов перестанет удовлетворять, вы захотите по отношению к объекту действовать. Вы начнете обращаться с пепельницей так, как обращаются с бомбой. Процесс творческого внимания постепенно под воздействием вашей фантазии превратится в процесс сценической игры, причем интенсивность и длительность этого процесса будет находиться в прямом соответствии с количеством питательного материала, поставляемого вашим творческим воображением. Посмотрите, как иногда ребенок, играя, по несколько часов подряд возится с какой-нибудь тряпичной куклой и наряду с этим очень быстро охладевает к роскошной, дорого стоящей игрушке. Это происходит по той причине, что дорогая игрушка не открывает простора творческой фантазии ребенка: в ней самой уже все заранее дано, и ребенку не о чем фантазировать. Совсем другое дело — какая-нибудь самодельная кукла. Сама по себе она неинтересна. Но при помощи своей фантазии ребенок делает ее для себя интересной. Именно процесс фантазирования и доставляет ребенку то наслаждение, ради которого он снова и снова возвращается к любимой игрушке. И он будет возиться с тряпичной куклой, пока не иссякнет его фантазия. Длительность игры с одной и той же игрушкой всегда свидетельствует о богатстве фантазии ребенка. Если же ребенок бросается от одной игрушки к другой, не будучи в состоянии надолго задержать внимание ни на одной из них, если он постоянно требует от своих родителей все новых и новых игрушек — это значит, что он обладает бедной фантазией, что у него мало развито творческое воображение. Дети — лучшие учителя актеров. Наблюдайте детей, учитесь у них сосредоточенному вниманию, творческой наивности, тому глубокому серьезу, с которым они относятся к продуктам собственного вымысла, — и вы поймете без всяких объяснений самую суть актерского

искусства! Итак, участие в акте внимания той способности, которую мы называем фантазией, является важнейшим отличием сценического внимания от внимания жизненного.

Внимание формальное и творческое

Теперь мы без больших усилий можем понять разницу между вниманием формальным и вниманием творческим. Внимание формальное — это такое внимание, при котором актер, хотя и воспринимает заданный ему сценический объект, но этот объект не вызывает в нем никакого к себе интереса. Другими словами, внимание формальное — это такое внимание, которое осуществляется без участия творческой фантазии. Оно, по существу, почти не отличается от жизненного внимания, когда последнее бывает направлено на неинтересный объект. Внимание творческое — это такое внимание, при котором актер при помощи своей фантазии делает заданный ему объект необходимым для себя, нужным, важным, интересным, таким, что ему в конце концов трудно от него оторваться. Актер должен стремиться к тому, чтобы его сценическое внимание всегда было творческим. Играя одну и ту же роль в десятый, в двадцатый или даже в сто первый раз, актер должен слушать хорошо известную ему реплику партнера с настоящим неподдельным интересом — с интересом он должен ее ожидать, с интересом ее оценивать, с интересом и увлечением обдумывать свой ответ, с интересом искать нужные слова для ответа. Только при этих условиях он в сто первый раз скажет одни и те же слова — твердо заученную фразу авторского текста — так, как если бы эти слова и эта фраза были его собственными, произвольно родившимися тут же, на месте. Творческое внимание — источник огромнейших творческих радостей для актера. Спокойно сидеть на сцене, на глазах тысячной толпы зрителей, и читать, например, хотя бы газету или книгу — это огромное наслаждение. Если актер добьется того, что, находясь в условиях сцены, он будет читать газету совершенно так же, как если бы он находился наедине с самим собой в своей собственной комнате, — с тем же самочувствием свободы и покоя, в том же темпе, с той же степенью заинтересованности, с теми же мыслями, чувствами и ассоциациями — это будет его огромной победой на пути овладения внутренней техникой актерского искусства. Путь к этому заключается в следующем. Сначала вы смотрите на газетный лист и видите его (известно, что можно смотреть и не видеть, — к сожалению, это очень часто происходит с актерами, когда они находятся на сцене). Что значит видеть газетный лист? Это значит, что глаза ваши действительно воспринимают находящуюся перед вами белую бумагу с черными знаками. Следующий этап — вы начинаете понимать (по-настоящему понимать!) смысл каждого слова. И, наконец, вы начинаете воспринимать содержание того, что вы читаете. Но этого мало. Ваше внимание пока еще носит формальный характер. Нужно добиться заинтересованности, настоящего увлечения. Нужно, чтобы каждая прочитанная фраза вызвала в вашем сознании тот самый комплекс мыслей и ассоциаций, который эта фраза вызвала бы в вас, если бы вы прочли ее не на сцене, а в действительной жизни. Нужно, чтобы вы не только читали, но и размышляли по поводу прочитанного. Если вы этого добьетесь, вы начнете испытывать известное творческое наслаждение. Но и этого еще недостаточно. До сих пор, читая газету, вы оставались самим собой. Попробуйте прочесть ее так, как если бы это были не вы, а герой какой-нибудь пьесы (поскольку газета современная, советская, то и героя следует выбрать из какой-нибудь советской пьесы). Добейтесь того, чтобы каждая фраза прочитанного текста вызвала бы в вашем сознании именно тот комплекс мыслей, какой она должна была бы вызвать в сознании данного действующего лица. Когда вы этого добьетесь, когда вы начнете по-настоящему размышлять в качестве образа, — мыслить его мыслями и чувствовать его чувствами, а этого невозможно добиться, если не работает ваша фантазия, — то вы в конце

концов испытаете такое наслаждение, которое трудно с чем-нибудь сравнить. Но это уже игра, это уже творчество. Однако и самый первый шаг на пути к этому творчеству — внешняя и внутренняя сосредоточенность на заданном объекте в то время, когда за вами из зрительного зала следят сотни глаз,— уже этот первый шаг связан с переживанием того совершенно особенного удовольствия, которое является специфической принадлежностью именно актерского творчества. Поэтому мы имеем все основания сказать, что в основе того наслаждения, которое испытывает актер, находясь на сцене, лежит не что иное, как сосредоточенное внимание. Итак, сценическое внимание — это основа внутренней техники актера, это первое, основное, самое главное условие правильного внутреннего сценического самочувствия, это самый важный элемент творческого состояния актера.

Практические выводы

Из всего, что сказано нами о сценическом внимании актера, мы можем теперь извлечь определенные практические выводы в виде ряда требований, обращенных к актеру.

Требования эти следующие:

1. Актер должен уметь бороться со всеми проявлениями отрицательной доминанты, противопоставляя ей устойчивую доминанту активной сосредоточенности.
2. Каждую секунду своего пребывания на сцене актер должен быть активно сосредоточен на определенном объекте в пределах сценической среды («по ту, а не по эту сторону рампы, на сцене, а не в зрительном зале»).
3. Актер должен владеть не только внешним своим вниманием (видеть, слышать, осязать, обонять, ощущать вкус), но и внутренним (уметь направлять свое мышление в определенную сторону, связывая его с определенным, заранее установленным объектом).
4. Объектом внимания актера в каждый данный момент должно быть то, что является объектом внимания образа по логике его внутренней жизни.
5. Актер должен уметь правильно находить нужный объект внимания, исходя из тех требований, которые предъявляет логика внутренней жизни образа.
6. Актер должен уметь переключать свое внимание с одного объекта на другой по непрерывной линии. Иначе говоря, линия сценического внимания у актера не должна прерываться с момента его выхода на сцену вплоть до ухода.
7. Актер должен стремиться к тому, чтобы его внимание было не формальным, а творческим. Для этого он должен уметь привлекать свое внимание, превращая при помощи своей фантазии любой неинтересный для себя объект не только в интересный, но и необходимый.
8. Актер должен уметь делать при помощи своей фантазии объекты внимания образа своими объектами. Исключения составляют случаи, когда характер данного спектакля требует от актера сознательного прямого общения со зрительным залом (например, в водевиле).
9. Актер должен воспринимать каждый объект внимания таким, каким он реально дан; относиться же к объекту он должен так, как ему задано (не веревка, а змея, не пепельница, а бомба, не товарищ по театру, а король и т. д., в зависимости от тех требований, которые предъявляет жизнь воплощаемого образа).

Глава шестая: СЦЕНИЧЕСКАЯ СВОБОДА

В самом тесном взаимодействии со сценическим вниманием находится второе необходимое условие правильного сценического самочувствия актера — сценическая свобода. Она имеет две стороны — внешнюю (физическую) и внутреннюю (психическую). Телесная и духовная свобода в своем взаимодействии составляет необходимое условие истинного творчества на сцене. Рассмотрим сначала физическую сторону творческой свободы актера.

Основной закон пластики

Физическая или мускульная свобода актера, как и всякого живого существа, зависит от правильного распределения мускульной энергии. Мускульная свобода — это такое состояние организма, при котором на каждое движение и на каждое положение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение или положение тела требуют, — ни больше и ни меньше. Способность целесообразно распределять мускульную энергию по мышцам — это основное условие пластичности человеческого тела. Требование точной меры мускульной энергии для каждого движения и для каждого положения тела в пространстве — это основной закон пластики. Этот закон можно назвать внутренним законом, ибо он совершенно не касается внешнего рисунка движений и поз. Каков бы ни был характер и внешний рисунок движения или позы, они, чтобы быть по-настоящему красивыми, должны быть прежде всего подчинены этому внутреннему закону пластики. Нужно отличать красоту от красивости. Всякое целесообразное движение, если оно подчинено внутреннему закону пластики, красиво, потому что оно свободно. «Природа не знает непластичности, — указывает Е.Б. Вахтангов. — Прибой волн, качание ветки, бег лошади, смена дня на вечер, внезапный вихрь, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона, уродство форм бегемота — все это пластично: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряженности выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности и мертвенности, и сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной!». В природе энергия постоянно трансформируется, переходит из одного вида в другой, но всякое движение в природе неизменно соответствует тому количеству энергии, которое на это движение израсходовано. Впрочем, природа прекрасна не только в движении, но и в покое: покой прекрасен тем, что мы всегда чувствуем в нем жизнь, мы ощущаем в нем заряд энергии, из которой ни одна капля не пропадает даром. Только человек при определенных условиях теряет эту способность подчинять свое физическое поведение основному закону пластики.

Свобода внешняя и внутренняя

Представьте себе зал, в котором происходит большое собрание. Вот вошел в этот зал опоздавший человек. Вот он пробирается к свободному месту где-то в заднем ряду. Его движения свободны, естественны и покойны. Вот он с кем-то поздоровался, кому-то бросил на ходу какую-то фразу. Кому-то улыбнулся и, наконец, уселся на стул. Кисти его свободных рук покойно улеглись у него на коленях. Глаза его устремились на оратора, он начал внимательно слушать. Во всем его существе — полная свобода и непринужденность. Но вот оратор закончил свою речь и сошел с трибуны. «Слово предоставляется товарищу...» — и председатель назвал фамилию опоздавшего человека. Посмотрите, что с ним сделалось! Вот

он встал и идет по проходу к трибуне. Почему его движения вдруг стали такими неловкими? Зачем он все время одергивает свой пиджак? Почему он так неестественно улыбается? Вот он добрался до трибуны. Посмотрите на его руки, которыми он без всякой надобности ожесточенно теревит полы своего пиджака. Откуда в них столько напряжения? Зачем он поправил свой галстук? Почему у него вдруг запершило в горле и ему понадобилось откашляться? Разве он простужен? Вовсе нет! Ведь он незадолго до этого целый час спорил по какому-то вопросу со своим приятелем и ни разу не кашлянул. «Товарищи!» — воскликнул он наконец, хотя и очень громко, но каким-то сдавленным, неестественным, совсем несвойственным ему голосом, и, посмотрите, какие крупные капли пота вдруг выступили у него на лбу! Если бы этому человеку удалось сосредоточить свое внимание на тех мыслях, которые он хочет высказать, он снова почувствовал бы себя непринужденно, но легко сказать: сосредоточить внимание. А если человек не может этого сделать? Мы знаем, что, для того чтобы научиться управлять своим произвольным вниманием на глазах зрителя, актеру приходится тренировать эту способность в течение длительного времени. Но тут возникает вопрос: почему же иной оратор, даже не подозревающий о существовании специальных упражнений на внимание, выходит на трибуну и чувствует себя как рыба в воде: просто и свободно излагает свои мысли, непринужденно и естественно жестикулирует, в паузах своей речи покойно собирается с мыслями, нисколько не смущаясь тем, что публике приходится дожидаться, пока он все свои доводы не приведет в нужный порядок? Вы скажете: это опытный оратор, у него выработалась привычка к публичным выступлениям. Но почему же один, без конца выступая на всевозможных собраниях, никак не может добиться от себя свободного поведения на трибуне, а другой после двух-трех выступлений «привыкает» и чувствует себя легко и свободно? Не в том ли здесь дело, что один, выходя на трибуну, не очень хорошо знает, что он хочет и должен сказать, а другой, наоборот, все продумал, проверил, отдает себе полный и ясный отчет в своих собственных мыслях и поэтому исполнен уверенности в своей правоте? Один, находясь на трибуне, живет совсем не по существу того, что он должен сказать, — думает: что о нем скажут, как он выглядит, какое впечатление производит он на своих слушателей. У второго же одна-единственная задача, одна-единственная цель: убедить аудиторию в своей правоте. А так как он уверен в непреодолимой силе тех доводов, которые живут в его голове, он совершенно спокоен. И если волнуется, то волнуется по существу своих мыслей: он негодует на своих противников, приходит в ярость против врагов и испытывает восторг перед лицом тех истин, которые он пришел утвердить. Он совсем не думает о себе, он беспокоится лишь о том деле, ради которого он вышел на трибуну. Он не красуется и не кокетничает. Он до конца серьезен, он делает важное и нужное дело. И, несмотря на то, что он мало искушен в ораторском искусстве, тело его совершенно свободно, ибо оно всегда бывает свободно у каждого человека, когда он делает дело, которое очень хорошо знает и в необходимости которого до конца убежден. В этом случае его внешняя (физическая) свобода является следствием его внутренней свободы. А внутренняя свобода — это уверенность, это отсутствие колебаний, это полная убежденность в необходимости поступить именно так, а не иначе. Итак, знание дает уверенность, уверенность порождает внутреннюю свободу, а внутренняя свобода находит свое выражение в физическом поведении человека, в пластике его тела. Театральным педагогам нередко приходится сталкиваться с такого рода явлением. Приходит какой-нибудь молодой человек держать вступительный экзамен в театральную школу и очень бойко, очень уверенно читает стихотворение, басню или разыгрывает какую-нибудь сценку. Все это он делает очень плохо, со множеством самых примитивных, самых безвкусных театральных штампов, но физически ведет он себя довольно свободно: мышцы его не напряжены, движения пластичны. Его принимают в школу. Проходит месяц-другой, и

человека нельзя узнать. Где его прежняя смелость, где его свобода? Перед нами на сцене — робкий, застенчивый, физически зажатый, напряженный, неловкий молодой человек. Что же с ним сделалось? Ничего особенного. Он только понял, что все, что он делал на сцене до поступления в школу, было очень плохо. А делать хорошо он еще не научился. Он знает теперь, как не нужно делать, а как нужно — не знает. Отсюда потеря уверенности в себе, внутренний и внешний зажим. Профаны в таких случаях иногда возмущаются: — Что они сделали с парнем? Что это у вас за метод такой — лишать человека смелости? Разве смелость — не положительное качество для актера? Был парень как парень, а теперь это какая-то деревянная кукла! — Успокойтесь, товарищи! Ничего страшного не произошло. Все идет, как надо. Вы восхищались смелостью дилетанта, — придите года через два — и вы будете восхищаться свободой и смелостью настоящего мастера. Как в жизни, так и на сцене, внешняя свобода — результат свободы внутренней. Актер до конца свободен только тогда, когда он хорошо знает все, что касается его роли, когда он до конца убежден в необходимости этих слов, этих поступков, этих объектов внимания. У него и тени сомнения не должно быть, что он ведет себя на сцене не так, как нужно. Абсолютная внутренняя убежденность — вот истинный источник внутренней, а следовательно, и внешней свободы актера. Нет этой убежденности — ненужными становятся и все объекты внимания. И как бы актер ни старался за внешней развязностью скрыть свою внутреннюю беспомощность, ни один мало-мальски требовательный зритель не согласится принять эту развязность за настоящую сценическую свободу. Мускульное напряжение и грубый нажим — неразлучные спутники актерской развязности. Они-то и выдают актера, когда он хочет обмануть зрителя и притворяется, что он будто бы чувствует себя на сцене так же легко и свободно, как у себя дома. Большею частью утрата физической свободы выражается у актера в перегрузке мускульной энергии, то есть в мышечном перенапряжении. Представим себе актера, находящегося на сцене, который по ходу своей роли должен совершенно спокойно сидеть в кресле. Для того чтобы поддерживать тело в указанном положении, совершенно не требуется, чтобы, например, мышцы рук или ног находились в деятельном состоянии. Если они будут находиться в состоянии полного покоя, положение тела от этого несколько не изменится. Между тем мы часто можем наблюдать, как у актера, неподвижно сидящего в кресле, без всякой надобности напрягаются руки и ноги. В результате поза, в которой он сидит, кажется нам неестественной и мертвой. Иногда у актера напрягается даже лицо, и тогда сколько-нибудь живая и выразительная мимика становится совершенно невозможной. Однако для того чтобы поддерживать тело в определенном положении, всегда бывает необходимо известное напряжение в определенных мышцах (например, в данном случае, то есть когда человек сидит в кресле, необходимо участие мускулатуры шеи и корпуса). Но и тут мы нередко наблюдаем нарушение внутреннего закона пластики. Оно выражается в том, что эти мышцы напрягаются гораздо сильнее, чем нужно. Но вот перед актером возникает необходимость сделать какое-нибудь движение — что же мы видим? Он на это движение расходует такое количество энергии, которого не только достаточно, чтобы передвинуть стул, но могло бы хватить на целый комод. Итак, отсутствие мускульной свободы у актера может выражаться, во-первых, в наличии напряжения там, где его совершенно не должно быть, и, во-вторых, в чрезмерном напряжении (в перенапряжении) тех мышц, участие которых необходимо. Нередко случается, что у актера некоторые мышцы, таким образом, пребывают в бесцельно напряженном состоянии с момента его выхода на сцену и вплоть до ухода с нее. Вот почему у некоторых актеров игра на сцене сопровождается таким сильным физическим утомлением. Известно, что даже во время самой тяжелой физической работы ни одна мышца у человека не пребывает в состоянии непрерывной деятельности: моменты напряжения всегда чередуются с моментами покоя, причем если данная работа является

привычной для человека, то это чередование протекает ритмически закономерно. Вот почему во всякой физической работе такое значение имеет ритм. Так, например, если человек колет дрова, то каждый удар топора по полену завершается секундой полного мускульного освобождения. Таким образом, деятельность каждой мышцы во время физической работы протекает следующим образом: напряжение — освобождение, напряжение — освобождение и т.д. В момент напряжения происходит усиленное сгорание вещества, в момент покоя — его частичное восстановление (при помощи материала, который поставляет кровь, всегда обильно притекающая к работающей мышце). Правильное, ритмически закономерное чередование моментов напряжения и освобождения нарушается лишь в тех случаях, когда работа у человека не ладится, когда он не овладел еще данным видом работы. Каждый по себе знает, что работа начинает спориться только тогда, когда человек попадает наконец в тот ритм, который присущ данному виду работы. Когда это достигнуто, физические силы человека начинают расходоваться наиболее экономно, и работа становится максимально продуктивной.

Теперь понятно, почему наиболее утомительными для человека являются длительные мышечные напряжения без всякой работы, то есть такие периоды, когда мышцы напрягаются, а данная часть тела остается неподвижной. При таких напряжениях в мышце происходит усиленное сгорание вещества без возможности его восстановления. Неудивительно что актеры нередко уходят со сцены мокрыми от пота, с ощущением необычайной физической усталости, точно они не на сцене играли, а таскали на себе кирпичи. Мы сказали, что большей частью актерская несвобода выражается в перегрузке мускульной энергии. Но иногда она выражается также и в недогрузке. Если перегрузка мускульной энергии влечет за собой скованность, зажатость всего тела и каждого движения, то недогрузка, наоборот, ведет к их расхлябанности, вялости, развинченности. Этот второй вид сценической несвободы можно наблюдать у актеров, воспитанных на основе ложно понятой системы К.С. Станиславского. Некоторые преподаватели поняли тезис К.С. Станиславского о мускульной свободе совершенно неправильно: они решили, что К.С. Станиславский будто бы требует, чтобы мышцы актера всегда находились в состоянии минимального напряжения. Вместо того чтобы бороться с излишним мускульным напряжением, они объявили войну вообще всякому напряжению и стали, таким образом, воспитывать в своих учениках мускульную вялость. В результате их ученики потеряли всякую способность к сильным жестам, к четкому, энергичному, законченному сценическому движению. Впрочем, этот второй вид сценической несвободы в чистом виде встречается сравнительно редко. Но зато мы очень часто можем наблюдать, как оба вида превосходно уживаются в актере одновременно.

Принцип компенсации

Бывает, что в одних частях тела происходит перегрузка мускульной энергии, а в других, наоборот, ее недогрузка. Сильное напряжение в одной группе мышц компенсируется ослаблением деятельности какой-нибудь другой. Это вполне естественно. Каждый может проверить это на самом себе. Попробуйте сильно сжимать руками какой-нибудь предмет, устранив напряжение во всем теле. Потом введите в действие мускулатуру ног. Вы увидите, что напряжение в ваших руках тотчас же значительно уменьшится. Мне пришлось столкнуться с этим явлением на одной из репетиций. Я очень долго добивался от актера, чтобы он в определенном месте своей роли сделал энергичный жест правой рукой. Но все мои усилия оставались тщетными. Актер добросовестно старался выполнить задание, но жест получался вялый и неубедительный. Так продолжалось до тех пор, пока я не понял, что

актеру мешает чрезмерное мускульное напряжение в других частях тела. Когда это напряжение удалось устранить, жест, которого мы так долго и тщетно добивались, получился очень легко и быстро. Таким образом, наличие чрезмерного напряжения в какой-нибудь одной части тела может парализовать и те органы, в которых этого излишнего напряжения нет. В этом случае одни части тела оказываются мертвыми из-за перенапряжения, а другие, наоборот, от недостатка энергии. В описанном явлении закон компенсации проявляет себя в пределах одного вида энергии: недогрузка мускульной энергии в одних мышцах компенсируется перегрузкой той же энергии в других. Но этот же закон проявляет себя и в более широком масштабе: согласно принципу компенсации, определенное количество энергии того или иного вида может быть замещено эквивалентным количеством мускульной энергии, и наоборот. Поэтому деятельность, вызывающая усиленное расходование мускульной энергии, влечет за собой ослабление деятельности, требующей большого расходования нервной энергии. Вот почему тяжелая физическая работа несовместима с усиленной деятельностью интеллекта. Усиленная интеллектуальная работа требует максимального физического покоя и обычно бывает связана с расслаблением мускулатуры тела. Чтобы убедиться в сказанном, попробуйте сильно напрячь мышцы своего тела и, сохраняя это напряжение, прочитайте по книге несколько страниц или решить какую-нибудь математическую задачу. Вы увидите, что ваша умственная работа в этих условиях окажется весьма непродуктивной: вы просто-напросто не сможете как следует сосредоточить свое внимание на заданном объекте. Причина этого будет заключаться в том, что большая часть энергии вашего организма будет поглощена деятельностью ваших мышц и на обслуживание интеллектуального процесса энергии останется очень мало. Вот почему мы вправе утверждать, что, если актер в процессе игры расходует большое количество физической энергии, это значит, что его психические способности (его мысли и чувства) участвуют в творческом процессе в ничтожной степени. «Раз актер потеет на сцене, долой со сцены!» — любил повторять К.С. Станиславский. Эту истину каждому актеру следовало бы запомнить раз и навсегда. Актер должен знать, что его труд, когда он действительно является творческим, сопряжен с очень незначительным расходом физической (мускульной) энергии; он требует от актера затраты не столько его телесных сил, сколько душевной и интеллектуальной энергии; он требует огромного внутреннего напряжения при большой физической свободе.

Мускульная свобода и сценическое внимание

Теперь нетрудно понять ту взаимозависимость, которая существует между мускульной свободой и вниманием. Чем сосредоточеннее человек внутренне, тем меньше напряжены его мышцы, и, наоборот, чем больше у человека напряжены мышцы, тем слабее активность его внимания. Одно замещается другим. Поэтому, если актеру удалось сосредоточить свое внимание на заданном объекте, чрезмерное мускульное напряжение исчезает само собой. Но не так-то легко добиться настоящей сосредоточенности, когда тело находится в чрезмерно напряженном состоянии. Не так-то легко переключить энергию из одной области в другую. Поэтому целесообразно, прежде чем попытаться овладеть объектом внимания, попробовать сначала освободить тело, насколько это возможно, от излишнего напряжения — тогда сосредоточить внимание будет гораздо легче. Правда, наши сознательные усилия, направленные на освобождение тела от излишнего напряжения, могут дать желательный эффект лишь в отношении тех органов, деятельность которых подчинена нашей воле. Как бы мы ни старались привести в нужное состояние мускулатуру внутренних органов, это нам сделать не удастся. Попробуйте произвольно убрать усиленное сердцебиение, вызванное

чувством страха, — ничего не выйдет! Но этот остаток мускульной несвободы во внутренних органах исчезнет сам собой, как только будет по-настоящему сосредоточено внимание на заданном объекте.

Таким образом, процесс освобождения проходит в последовательном порядке следующие стадии:

- 1-й этап: сознательные волевые усилия, направленные на освобождение внешних органов тела от излишнего мускульного напряжения;
- 2-й этап: сознательные волевые усилия, направленные на овладение заданным объектом внимания;
- 3-й этап: превращение произвольного внимания в непроизвольное увлечение (высшая форма активной сосредоточенности) и возникновение в связи с этим чувства внутренней свободы;
- 4-й этап: приобретение полной физической свободы (непроизвольное исчезновение остатка мускульной несвободы как во внешних, так и во внутренних органах).

Глава седьмая: СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕРА

В самом тесном взаимодействии со сценической свободой находится творческая вера актера в правду вымысла. Говоря о творческой или сценической вере актера, мы слово «вера» употребляем не в буквальном его значении, а придаем ему особый, условный смысл, превращая его, таким образом, в профессиональный термин. Разумеется, нельзя, глядя на нарисованные декорации, верить, что это настоящий лес, или, воздавая королевские почести своему товарищу по труппе, верить, что этот товарищ вдруг сделался самым настоящим королем. Однако серьезно относиться к декорации, как к лесу, или к товарищу по труппе, как к королю, можно. В этом как раз и заключается одна из важнейших профессиональных способностей актера, которую мы будем называть сценической верой. Причем необходимо понять, что суть дела заключается здесь именно в слове «серьезно». Актер должен уметь, находясь на сцене, серьезно относиться к вымыслу так, как если бы это был не вымысел, а самая настоящая правда. «Серьезно» и «если бы» — в этих двух словах вся «магия» театрального искусства. Не притворяться серьезным, не серьезничать на сцене, как это обычно делают дилетанты, умения которых в лучшем случае хватает лишь на то, чтобы скрыть от зрителя свое смущение, свою неловкость, свой стыд (серьезный, мол, человек, а какой чепухой занимаюсь!), а по-настоящему, до конца, до самого дна своей души быть серьезным на сцене — вот способность, которой должен обладать каждый профессиональный актер, если он не хочет испытывать чувство стыда на сцене и хочет, чтобы зритель ему верил. Поэтому вместо термина «сценическая вера» иногда говорят «актерский серьез». Понятно, что слово «серьез» здесь берется не в элементарном его значении, не в смысле отсутствия улыбки или смеха, а как нечто гораздо более глубокое, как нечто внутреннее, такое, благодаря чему актер, находясь на сцене, может и заплакать всерьез, и улыбнуться всерьез, и расхохотаться всерьез в связи с условно-театральными, вымышленными поводами и причинами, которые даны актеру содержанием пьесы.

Убежденность актера — необходимое условие убедительности его игры

Сценическая вера актера и его серьез являются следствием убежденности, с которой актер осуществляет свое сценическое поведение. Эта убежденность является необходимым условием убедительности актерской игры для зрителя. Только тогда актерская игра становится убедительной, когда сам актер до конца убежден в необходимости именно этих своих действий и поступков, именно этих слов и движений, именно этих интонаций и жестов и т.д. Что значит — в необходимости? Это значит, что никакие другие действия, поступки, слова, движения и т.п. не годятся, а нужны именно эти и только эти. Если актер хотя бы чуть-чуть усомнится в правильности своего сценического поведения, тотчас же в его актерском серьезе образуется трещина, он утрачивает сценическую свободу, его игра теряет убедительность и зритель перестает верить в правду вымысла. Зритель верит тому, во что верит актер. Засомневался актер — сомневается и зритель. Если актер произносит слова своей роли только потому, что их написал автор пьесы, а по существу своей сценической жизни не чувствует в них никакой потребности, не ощущает внутренней необходимости, или, лучше сказать, неизбежности их произнесения, если он осуществляет те или иные движения — садится, встает, переходит с одного места на другое — потому только, что так установил режиссер, а сам при этом не чувствует никаких внутренних побуждений для осуществления этих движений и переходов, то никакой сколько-нибудь убедительной жизни на сцене возникнуть не может. И ни один режиссер реалистической школы не удовлетворится своей собственной работой до тех пор, пока выполнение всех его указаний

не сделается органической потребностью актера. Такой режиссер не может быть доволен, если его указания выполняются лишь в порядке профессиональной дисциплины; ему необходимо, чтобы каждое самое ничтожное его задание стало осознанной необходимостью актера, проникло в его плоть и кровь, было бы до такой степени прочувствовано актером, чтобы он не мог его не выполнить. Для этого необходимо, чтобы актер научился подчинять свое поведение на сцене требованию, которое Е.Б. Вахтангов формулировал так: «мне нужно». Это требование означает, что актер должен добиться такого внутреннего самочувствия на сцене, чтобы о каждом шаге своего сценического поведения, о каждом слове и движении он мог сказать: мне нужно сделать это движение, мне нужно произнести это слово, мне нужно выполнить это действие. Е.Б. Вахтангов указывал при этом, что формула «мне нужно» живет двумя смыслами, причем оба эти смысла дополняют друг друга и, соединяясь, образуют третий, заключающий в себе всю полноту предъявляемых к актеру требований. Все зависит от того, на каком слове сделать ударение. Можно сказать так: «Мне НУЖНО!» (ударение на слове «нужно») или: «МНЕ нужно!» (ударение на слове «мне»). И, наконец: «МНЕ НУЖНО!» (ударение и на том и на другом слове). Рассмотрим все три варианта в их существенном значении. «Мне НУЖНО». Что это значит? Это значит, что актер до конца осознал (понял и почувствовал) необходимость именно этого действия, этого поступка, этих слов и т.д., в силу чего это действие, этот поступок и эти слова стали ощущаться актером как обязательные для образа, как НУЖНЫЕ ему. Чтобы этого добиться, актер должен правильно с точки зрения идеи данного образа и того характера, который выведен драматургом, объяснить данное действие, данный поступок или слова, вложенные в уста героя автором пьесы. Объяснить — значит установить мотивы и цель, то есть ответить на два вопроса: почему и зачем (или для чего). Почему и для чего герой совершает данное действие, тот или иной поступок или же произносит данные ему автором слова? Если актер верно ответит на эти вопросы, он в значительной степени приблизится к ощущению необходимости осуществить этот поступок и произнести эти слова. Чтобы это ощущение необходимости сделать полным и абсолютно непререкаемым, надо призвать на помощь также и второй вариант вахтанговской формулы. «МНЕ нужно» — что это значит? Это значит, что актер почувствовал необходимость данных ему слов, действий и поступков не только для действующего лица пьесы, но и для самого себя в качестве этого лица. Это значит, что он в какой-то степени самого себя почувствовал этим лицом, внутренне отождествил себя с ним. «МНЕ нужно!» — это значит нужно моим нервам, моей крови, моему телу, моей душе — словом, всему моему существу. Как же этого добиться? Для этого нужно найти такое объяснение поведения действующего лица, которое было бы не только верным для образа (то есть выявляло бы данный характер и соответствовало предлагаемым обстоятельствам), но было бы убедительным также и для самого актера, то есть насыщало бы его творчески, питало бы его чувство, связывало бы его с образом. Необходимо, чтобы в объяснении действий, слов и поступков героя заключалась не только объективная сторона роли, но и субъективно-актерская, момент соединения, слияния человеческой личности актера с образом. Допустим, что перед актером стоит задача сыграть роль Чичикова в «Мертвых душах» Гоголя. Что является основным мотивом всех действий и поступков Чичикова, их движущей пружиной? Стремление разбогатеть. Гоголь так и называет Чичикова: приобретатель. Стремление приобретать является неодолимой страстью Чичикова. Чтобы стать Чичиковым, актер должен эту его страсть сделать своей страстью. Он тоже должен, пока он находится на сцене в образе Чичикова, хотеть приобретать. Но как это сделать, если самому актеру совершенно не свойственно это стремление, если оно чуждо его природе? Пусть актер в таком случае спросит себя: а для чего Чичиков приобретает? Зачем ему богатство? Что Чичиков стал бы делать, если бы он разбогател? Как бы он использовал

свое богатство? Иначе говоря: о чем конкретно думает Чичиков, когда он мечтает о богатстве. Может быть, он купил бы себе дом в Петербурге? Какой? Как бы он его обставил? Может быть, он женился бы? Непременно! В поэме Гоголя есть на это прямое указание. Но в таком случае, где он стал бы жить со своей женой: в столице, в деревне? Какие у него были бы дети? Какой образ жизни он установил бы? Как он стал бы воспитывать своих детей? Словом, пусть актер помечтает за Чичикова. Можно не сомневаться, что разные актеры по-разному создадут в своем воображении эти чичиковские мечты. Так, например, один из них вообразит себя сидящим в большой, отлично обставленной гостиной в обществе своего многочисленного потомства (ведь Чичиков мечтал иметь детей). Другой промчится в своем воображении по Невскому проспекту в великолепном экипаже, запряженном парой чудесных рысаков, и будет с наслаждением прислушиваться к почтительным возгласам прохожих: «Чичиков едет, Чичиков едет!..» Третий вообразит себя в обществе красавицы жены; четвертый устроит великолепный бал в своем дворце и с радушием хлебосольного хозяина будет принимать гостей; пятый примется изумительно хозяйничать у себя в поместье и т.д. и т.п. Для Чичикова, вероятно, в той или иной степени годятся все эти мечты. Но для каждого актера годится только такая чичиковская мечта, которая способна взволновать его кровь, возбудить темперамент и вызвать желание действовать. А для этого необходимо, чтобы в создаваемой фантазией актера чичиковской мечте был хотя бы крохотный кусочек самого актера как человеческой личности. Нужно, чтобы в эту чичиковскую мечту актер вложил и нечто интимно близкое ему самому как человеку, нечто такое, в чем проявилось бы какое-нибудь собственное пристрастие актера, собственное его влечение, собственный вкус. Только тогда эта мечта будет творчески плодотворной, только тогда она родит в актёре самочувствие «МНЕ нужно» и будет содействовать, таким образом, акту творческого перевоплощения актера в образ. Однако нам могут возразить, заявив, что все чичиковские мечты глубоко чужды сознанию современного советского актера. Так ли это? Рассмотрим приведенные выше примеры. Разве нельзя допустить, что фантазия актера, заставившего Чичикова (в первом примере) мечтать о своем потомстве, пошла по этому пути только потому, что сам актер склонен помечтать о своих будущих детях? Правда, Чичиков и советский актер, вероятно, по-разному мечтают о детях! Хорошо, пусть по-разному, но так или иначе они все же оба хотят иметь детей. Этого пока вполне достаточно. Пойдем дальше. Разве нельзя предположить, что чичиковские мечты во втором примере созданы актером, который сам питает пристрастие к породистым лошадям (может быть, в его биографии есть к тому особые основания)? Или что в третьем примере эти мечты рождены актером, который собирается жениться, в четвертом — обладающим даром гостеприимства и в пятом — таким, который чувствует особое влечение к сельскому хозяйству (хотя бы в скромной форме дачного садоводства). И право же, нет решительно ничего предосудительного, с точки зрения психологии советского человека, ни в мечте о детях, ни в любви к лошадям, ни в желании жениться, ни в гостеприимстве, ни в пристрастии к садоводству. Поэтому едва ли можно что-нибудь возразить против того, чтобы советский актер, мечтая от лица своего героя, использовал также и свои собственные невинные влечения или даже положил их в основу мечтаний образа. Ибо на фундаменте какого-нибудь своего собственного желания, стремления или пристрастия актер может при помощи своей фантазии построить потом целую башню уже специфически чичиковских мечтаний со множеством подробностей и обстоятельств, призванных характеризовать отрицательную сущность Чичикова в конкретной исторической обстановке того времени и поэтому, действительно, очень далеких от психологии современного советского актера. Но эти специфически чичиковские мечты будут эмоционально переживаться актером, творчески его насыщать и содействовать зарождению процесса перевоплощения именно благодаря наличию в них этой первичной

точки взаимного соприкосновения, этого маленького общего желания или пристрастия. Конечно, Чичиков и советский актер любят лошадей или увлекаются сельским хозяйством по-разному, но если в этом «разном» есть хотя бы едва приметная общая точка, этого достаточно: отсюда, от этой точки, начнется процесс сращивания актера с образом. «Искусство и душевная техника актера, — пишет К.С. Станиславский, — должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем находить в себе зерна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли. Таким образом, душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего». Поэтому, когда актер мечтает от лица своего образа, необходимо, чтобы в этих его мечтах непременно была точка соприкосновения личности актера с создаваемым образом. Этой точкой может быть не только какое-нибудь невинное пристрастие актера, но также и зерно какого-нибудь порока. Поэтому актер даже не всегда и расскажет кому-нибудь о своих мечтах в качестве образа: иной раз он постесняется выставлять напоказ глубоко интимную сторону своей работы над ролью. Но это и не требуется — важно, чтобы эти мечты питали творческую веру актера и сращивали его с образом. В дальнейшем процессе вынашивания образа эта тоненькая ниточка интимной связи между актером и образом будет играть роль пуповины, через которую актер станет насыщать зародыш будущего образа плодами своей творческой фантазии. И если творческая фантазия актера создаст в конце концов такую чичиковскую мечту, которая, будучи в чем-то интимно близкой самому актеру, начнет по-настоящему волновать его, то это будет означать, что найдена сверхзадача образа. Мечта, ставшая сверхзадачей, — это источник темперамента роли, эта то, ради чего можно делать все, что делает образ, то есть, играя, например, Чичикова, ездить от помещика к помещику и с необыкновенной настойчивостью добиваться от каждого, чтобы тот согласился продать свои «мертвые души» (ведь мертвые души — путь к обогащению). Теперь всякое препятствие, малейшее затруднение на пути к приобретению мертвых душ начнет волновать актера — вызывать в нем раздражение, досаду, гнев, а всякая удача, наоборот, будет радовать, вселять надежду, стимулировать его настойчивость. И все это потому, что теперь, перед его умственным взором стоит волнующий образ его мечты, осуществление которой то приближается (слава богу, Собакевич согласился продать мертвые души!), то, наоборот, отдаляется (Коробочка, черт бы ее взял, никак в толк не возьмет, чего от нее хочет Чичиков). Так благодаря увлекательной для актера мотивировке ему становится «нужно» то, что нужно образу; в результате пробуждается темперамент актера, желание действовать, добиваться, бороться за достижение поставленной цели. Задачи, действия и стремления образа становятся задачами, действиями и стремлениями самого актера. Так реализуется третий вариант вахтанговской формулы: «МНЕ НУЖНО!» На основе этой формулы актер приобретает необходимую убежденность, а вместе с убежденностью приходит и сценическая свобода, а также творческая вера в правды вымысла, которая заставляет и зрителя верить во все, что происходит на сцене.

Сценическое оправдание — путь к вере

Итак, мы видим, что путь к сценической вере — через убедительное для актера объяснение, через увлекательную для него мотивировку всего, что происходит на сцене и что он сам делает в своей роли. Секрет актерской веры в хорошо найденных ответах на вопросы: «почему?», «зачем?», «для чего?». К этим основным вопросам можно прибавить и ряд других: «когда?», «где?», «каким образом?», «при каких обстоятельствах?» и т.п. Ответы на такого рода вопросы К.С. Станиславский называл сценическим оправданием. Что значит

оправдать? Оправдать — значит объяснить, мотивировать. Однако не всякое объяснение и не всякая мотивировка имеют право называться сценическим оправданием, а только такие, которые целиком реализуют формулу: «МНЕ НУЖНО». Для того чтобы стать сценическим оправданием, мотивировка, во-первых, должна быть верной (то есть соответствовать идее данного образа и всего спектакля) и, во-вторых, предельно убедительной или даже больше, чем убедительной, — увлекательной для самого актера. Итак, сценическим оправданием мы будем называть верную для спектакля и увлекательную для самого актера мотивировку. Мотивировку — чего? Всего, что находится и происходит на сцене. Ибо ничего на сцене не бывает такого, что не нуждалось бы в верной и увлекательной для актера мотивировке, то есть в сценическом оправдании. Оправданным на сцене должно быть все — место действия, время действия, декорации, обстановка, все находящиеся на сцене предметы, все предлагаемые обстоятельства, костюм и грим актера, его повадки и манеры, все другие характерные особенности образа, действия и поступки актера, его слова и движения, а также действия, поступки, слова и движения партнера — словом, все, решительно все! Однако возникает вопрос, почему именно этот термин: «оправдание»? В каком смысле — оправдание? Разумеется, в особом сценическом смысле. Оправдать — значит сделать для себя правдой. При помощи сценических оправданий, то есть верных и увлекательных мотивировок, актер вымысел превращает для себя (а следовательно, и для зрителя) в художественную правду. Разумеется, это не имеет абсолютно ничего общего с моральным или юридическим значением слова «оправдать». Оправдать в сценическом смысле поведение какого-нибудь негодяя — например, шекспировского Яго — это отнюдь не значит признать его невиновным в тех моральных преступлениях, которые он совершает, — вовсе нет! Это значит установить мотивы и цели его отвратительных поступков и таким образом объяснить его поведение. В результате этого объяснения наш моральный приговор над Яго может оказаться еще более строгим и беспощадным, чем без этого объяснения.

Случайности на сцене и их оправдание

Значение сценических оправданий в работе актера огромно. Чем добросовестнее и чаще прибегает актер к этому средству возбуждения сценической веры, тем большего мастерства он достигает в области внутренней техники. Такому актеру ничего не страшно на сцене: никакие случайности и неожиданности его не смутят. Он выйдет с честью из любого положения. Его не испугает ни опоздание на выход партнера, ни неожиданное отсутствие на сцене какой-нибудь необходимой для игры вещи, ни забытая им самим или партнером реплика — словом, ничто не нарушит процесса его жизни в качестве образа и не поставит в тупик, ибо против всех случайностей и неожиданностей у него есть превосходное оружие и он им отлично владеет. Таким оружием в руках актера-мастера является сценическое оправдание. Всякая случайность на сцене немедленно должна быть оправдана — так гласит закон внутренней техники актерского искусства. При помощи оправдания случайность включается в логику сценической жизни. Больше того, она может быть использована как новое обстоятельство в жизни образа, для нахождения новых, интересных и ярких сценических красок. Всякая случайность или неожиданность на сцене должна быть, как говорят актеры, «обыграна» (вспомним, как великолепно Щукин в «Егоре Булычеве» «обыграл» неожиданно брошенный в него посох игуменьи). Но «обыграть» что-либо можно, только оправдав, обыгрываемое, то есть превратив его при помощи своей фантазии в элемент сценической жизни, в частичку той правды, которую создают на сцене актеры своим творчеством. Настоящий мастер не только не боится никаких неожиданностей и случайностей на сцене — наоборот, он их любит. Вызывая в актере мобилизацию всех его

творческих сил, эти случайности стимулируют фантазию актера и не только не разрушают его сценическую веру, как это бывает с дилетантами и новичками, но напротив того, усиливают и укрепляют ее, доставляя актеру большое творческое удовлетворение. Итак, для того чтобы приобрести абсолютную убежденность во всех своих сценических поступках и играть с той уверенностью и с тем творческим спокойствием, которые так характерны для больших мастеров сцены, актер должен приобрести привычку добросовестно, тщательно и подробно оправдывать все, что касается его жизни на сцене в качестве образа.

Специфика актерского воображения

Известно, что процесс фантазирования в каждом искусстве имеет свою специфику, зависящую от особенностей данного искусства. Существует воображение, необходимое для работы писателя; оно отличается от воображения, свойственного художнику-живописцу, а оба они отличаются от воображения, необходимого музыканту. Существует также и специфически актерское воображение. Актер, разумеется, может обладать не только актерским, но и другими видами воображения, и даже очень хорошо, если он ими обладает; искусство актера — сложное, и всякое воображение ему пригодится, но без специфически актерского воображения он в своей работе обойтись никак не может. Тот, у кого актерское воображение начисто отсутствует, не должен быть актером. Но что же такое актерское воображение? В чем его отличие от всех других видов художественного воображения? В том что для актера фантазировать — значит внутренне проигрывать. Воображая, актер не вне себя рисует предмет своего воображения (как это стал бы делать живописец или скульптор), а самого себя ощущает действующим в качестве образа. Мы не забыли, что материалом в искусстве актера являются его действия. Поэтому для актера фантазировать — значит действовать, но не на самом деле, а пока еще только в воображении, в своих творческих мечтах. Воображая что-либо из жизни своего образа, актер не отделяет себя от образа; он думает об образе не в третьем лице — «он», — а всегда в первом лице — «я». Фантазируя, актер вне себя видит только то, что в данных обстоятельствах (создаваемых воображением актера) должен видеть образ. Например, если актер, работающий над ролью Чацкого, фантазируя о прошлом во взаимоотношениях Чацкого и Софьи, начнет рисовать в своем воображении сцену их прощания перед отъездом Чацкого за границу, то «видеть» в своем воображении актер будет только Софью (и при этом не своими глазами, а глазами Чацкого), самого же Чацкого он будет ощущать в самом себе и, ощущая себя Чацким, будет действовать в своем воображении в качестве Чацкого. Исходя из сказанного, мы можем установить следующий закон: для того чтобы в будущем слиться со своим образом на сцене, актер должен предварительно много раз «сливаться» с ним в своем воображении. Мы видим, что актерское воображение напоминает собою ту его разновидность, которая особенно свойственна человеку в детстве и в ранней юности, когда он склонен подолгу мечтать, воображая себя то великим полководцем, то полярным исследователем, то летчиком. Но нужно сказать, что ведь творческая вера актера, которую он добывает при помощи своей фантазии, тоже дает все основания сравнивать его с ребенком. Недаром работа актера называется игрой, а его самое драгоценное профессиональное качество, проявляющее себя в способности верить в правду вымысла, очень часто называют актерской наивностью. Чтобы до конца понять специфику актерской фантазии, следует обратить внимание еще на одну ее особенность. Как известно, воображение человека может воспроизводить представления, создаваемые всеми пятью органами чувств, то есть зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные и вкусовые. Причем значение представлений, связанных с различными органами чувств, в различных искусствах неодинаково. Так, в искусстве живописи

первостепенное значение имеют зрительные впечатления, в скульптуре — осязательные, в музыке — слуховые, в работе литератора участвуют представления, связанные со всеми пятью органами чувств. Как же обстоит дело в этом отношении в актерском искусстве? Несомненно, что творческое воображение актера, так же как и воображение писателя, имеет дело с представлениями всех пяти видов. Однако не эти представления являются доминирующими в актерском воображении, а те, которые связаны с выполнением действий. Всякое же действие, как мы знаем, есть акт психофизический. Поэтому ни одно действие не может быть выполнено без участия мускулатуры нашего тела. И если мы в нашем воображении воспроизводим какое-нибудь действие, мы непременно приводим в деятельное состояние нашу мускульную память. Когда человек в своем воображении выполняет какое-нибудь действие — объясняется в любви, приказывает, просит, отвергает, утешает и т. п., — он непременно ощущает себя совершающим ряд движений, необходимых для выполнения данного действия, — он мысленно подходит к партнеру, берет его за руку, усаживает в кресло или, наоборот, отстраняет партнера, сам от него отходит и т.п., произнося при этом мысленно всевозможные речи — нежные, страстные, гневные — и сопровождая эти речи различными жестами. Однако мечтающий таким образом человек фактически остается безмолвным и неподвижным. Но это так выглядит только со стороны. На самом деле мышцы человека в это время работают, но то, что они осуществляют, по своим размерам столь незначительно, что правильнее это называть не движениями, а зародышами движений (или мускульными представлениями). Соответственно все, что возникает при этом в психике актера, правильнее назвать не чувствами, а зародышами чувств (или эмоциональными представлениями). Актер, если можно так выразиться, фантазирует главным образом своими мышцами. Заметим, кстати, что он не только фантазирует, но и «наблюдает» мышцами, почему так важно для актера развивать свою мускульную память.

Практические выводы

Из всего сказанного нами о сценической вере можно извлечь следующие правила: 1. Каждую секунду своего пребывания на сцене актер должен быть до конца серьезным, то есть верить в правду всего, 117 что происходит на сцене (относиться к вымыслу как к правде). 2. При помощи верных для спектакля и увлекательных для самого себя мотивировок (сценических оправданий) актер должен добиться абсолютной внутренней убежденности в необходимости всего, что он делает на сцене (по формуле: «МНЕ НУЖНО!»); только тогда он сможет верить в правду вымысла и только тогда его игра будет убедительной для зрителя. 3. Сценическое оправдание — путь к вере. Все, что находится и происходит на сцене (включая также и все случайности) должно быть оправдано актером при помощи его фантазии. 4. Для того чтобы плоды творческой фантазии актера могли питать его сценическую веру, необходимо, чтобы его фантазия: а) создавала не голые факты, не анкетные данные и общие места, а яркие живые представления (образы), чувственно-конкретные и увлекательные для самого актера; б) имела бы характер, свойственный именно актерской фантазии, то есть вынуждала бы актера внутренне проигрывать все, о чем он фантазирует (иначе говоря, вынуждала бы действовать в воображении в качестве образа, приводя в деятельное состояние его мускульную память).

Глава восьмая: СЦЕНИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ И ОЦЕНКА ФАКТА

Говоря о сценическом внимании, мы установили, что творческая сосредоточенность актера на сцене тесно связана с процессом творческого преобразования объекта в фантазии актера с процессом его превращения в нечто совершенно иное, чем то, что он есть на самом деле. Выражается это в перемене отношения к объекту. Ведь на сцене почти не бывает предметов, людей, фактов, событий, к которым актер имел бы право относиться так, как эти предметы, люди, факты и события сами по себе требуют. Почти всякий объект, с которым актеру приходится иметь дело (то есть почти все, что он видит и слышит на сцене), он должен превращать во что-то другое и соответственно этому изменять к нему свое отношение. Перед глазами актера — написанный декоратором «задник». На нем изображено море. Но вблизи — это только размалеванный холст. Однако относиться к этому холсту актер обязан так, как если бы это было самое настоящее море. О воспитании сценической веры см. стр. 305. Актер держит в руках листок бумаги. Он прекрасно знает, что этот листок дал ему заведующий театральным реквизитом. Но относиться к этому листку он обязан как к самому настоящему письму, в котором содержится подлинное и притом ужасное для героя пьесы (то есть для самого актера) сообщение, — так требует сюжет пьесы. Идет репетиция. Перед глазами актера — молодое лицо его товарища по труппе. Но по пьесе — это его отец. Он пока без грима, но актер обязан уже теперь, на репетиции, относиться к своему юному товарищу как к отцу. Впрочем, когда партнер загримируется, задача едва ли облегчится, ибо на близком расстоянии грим редко создает полную иллюзию — вместо старческих морщин глаза актера ясно увидят на молодом лице партнера гримировальную краску. Спектакль идет 131-й раз. В 131-й раз (не считая репетиций) слышит актер реплику своего партнера. Он выучил наизусть не только слова этой реплики, но также и ту интонацию, и тот жест, и то выражение лица, с которыми партнер всякий раз произносит свои слова, и все же актер обязан отнестись к сообщению, составляющему содержание этой реплики, как к самой настоящей неожиданности, иногда печальной, иногда радостной, иногда смешной, иногда ужасной и т. д. Таким образом, одна из важнейших способностей, которыми должен обладать актер, заключается в умении устанавливать и менять в соответствии с заданием свои сценические отношения. Менять по заказу свои отношения — в этой способности проявляется наивность, непосредственность и профессиональная пригодность актера. Не обладая этой способностью хотя бы в самой зачаточной форме, настоящим актером сделаться нельзя. Школа может развить эту способность, натренировать ее, но привить ее тому, кто от природы совершенно ее лишен, она бессильна. Каким же законам подчиняется овладение этой способностью? Один из этих законов мы установили, говоря о сценическом внимании. Этот закон гласит: воспринимать (то есть видеть, слышать, осязать и т. д.) актер должен всякий объект таким, каким он реально ему дан, относиться же к этому объекту он должен так, как ему задано. Это творческое преобразование окружающей среды и всего, что происходит на сцене, актер осуществляет при помощи своей творческой веры в правду смысла, а эта творческая вера, как мы выяснили в предыдущей главе, добывается при помощи фантазии, поставляющей необходимые сценические оправдания. Например, для того чтобы превратить партнера в своего родного отца и «поверить» в это превращение, то есть начать совершенно серьезно относиться к нему, как к отцу, необходимо при помощи своей фантазии совместно с партнером создать ряд оправданий, которые в совокупности составят «прошлое» обоих действующих лиц: сына и отца. Таким образом, внимание и вера, сцементированные при помощи ряда сценических оправданий в одно неразрывное целое, вызывают в психике актера новое отношение к объекту и таким образом преобразуют этот

объект, превращают его в новую, рожденную актерской фантазией сценическую реальность, в художественную правду вымысла.

Сценическое отношение — путь к образу

В творческом преобразовании объекта очень часто можно обнаружить два момента: первый — создание новой художественной реальности, второй — нахождение субъективного отношения к этой реальности данного персонажа пьесы. Например, актеру дают предмет и говорят ему, что это — заряженная бомба. Это значит, что он должен, во-первых, превратить для себя (а следовательно, и для зрителя) безобидное произведение бутафорского искусства в настоящую бомбу («поверить» в нее) и, во-вторых, отнестись к ней так, как должен был бы отнестись к ней данный образ (ибо отношение образа к заряженной бомбе может совершенно не совпадать с отношением, которое испытал бы сам актер, если бы в его руках очутился подобный предмет). Другой пример. Актер, играющий роль маленького чиновника царской России, должен открыть дверь, чтобы войти в кабинет высокопоставленного лица. Дверь по внешнему виду тяжелая, массивная. Такой ее видит зритель. На самом же деле она бутафорская, сделана из фанеры, и поэтому не может вызвать физических ощущений, связанных с процессом открывания тяжелой, монументальной дворцовой двери. Следовательно, первое, что обязан сделать актер, это превратить для себя (а следовательно, и для зрителя) бутафорскую дверь в настоящую, легкую — в тяжелую, в такую, которая сделана из дорогого дерева, а не из фанеры. Допустим, что актер успешно решил эту задачу и таким образом заставил зрителя поверить в подлинную реальность декораций. Но разве у советского актера такое отношение к двери, ведущей к высокопоставленному начальнику, какое носил в себе маленький чиновник прошлого века? Конечно, нет. Следовательно, перед актером возникает вторая задача: отнестись к этой величественной монументальной двери так, как отнесся бы к ней заданный ему образ. Иначе говоря, он должен данный ему в этом случае объект (дверь) превратить для себя в нечто, способное возбуждать в нем тот благоговейный страх, тот почтительный трепет, какие испытывал маленький чиновник прошлого столетия перед входом в это святилище, и тем самими превратиться (для себя и для зрителя) в то лицо, которое он должен сыграть. Усваивая отношения образа, актер тем самым становится другим, превращается в заданный ему образ. Это вполне закономерно, поскольку сущность всякого человека, а следовательно, и сценического образа, определяется его отношениями. Если мы хорошо знаем отношения человека (к вещам, людям, фактам, событиям), это значит что мы знаем человека в его внутренней сущности. Поэтому работать над ролью — это значит искать отношения. Если актер сделал отношения образа своими отношениями — это означает, что он овладел внутренней стороной роли.

Отношение— основа действия.

Из отношений человека вытекает его поведение, то есть действие и поступки человека. Не имея отношений, нельзя действовать. А действия — это язык театра и материал актерского искусства. Пока актер не начал действовать, нет искусства, нет театра. Но действия коренятся в отношениях. Поэтому мы вправе сказать, что сценические отношения. — основа актерского искусства. Это искусство зарождается в отношениях и реализуется в действиях. Чтобы сыграть роль, актер должен верно определить отношения действующего лица, сделать эти отношения своими (то есть воспитать их в себе, вжиться в них) и на основе этих отношений логично, целесообразно и продуктивно действовать.

Два вида сценических отношений

Методически нам кажется полезным различать два вида сценических отношений: 1) отношения, сложившиеся в процессе жизни образа до начала-пьесы, и 2) отношения, возникающие в процессе сценической жизни образа (оценка фактов). Ведь сознание человека, его психика хранят в себе следы огромного количества всякого рода воздействий окружающей среды, полученных на протяжении прожитой им жизни. Эти следы живут в сознании человека в форме определившихся, отстоявшихся, ставших привычными отношений человека ко всему, что его окружает. Вот почему мы всегда можем заранее предвидеть, как будет реагировать на тот или иной факт близкий нам человек, то есть такой человек, которого мы очень хорошо знаем. Поэтому, работая над ролью, актер прежде всего должен определить, понять и сделать своими отношения первой группы, то есть такие, которые сложились в результате жизни, прожитой данным персонажем до начала сценического действия. Тогда сами собой в процессе действия будут рождаться отношения второй группы. Иначе говоря, предварительная заготовка отношений первой группы является необходимым условием естественного, живого, органичного и произвольного возникновения отношений второй группы.

Оценка факта

Отношения второй группы, то есть такие, которые возникают в процессе действия, называют также оценкой фактов. Всякий возникающий на сцене новый факт требует со стороны актера-образа определенной оценки. Иногда эта оценка носит сознательный, в той или иной степени рациональный характер, иногда же она возникает в форме чисто эмоциональной и выражается в импульсивном, произвольно возникающем действии. Отсюда требование: актер должен уметь правдиво и органично оценивать возникающие на сцене факты. Иногда это требование выражают так: актер должен уметь принять неожиданность. Ведь всякий возникающий на сцене факт — будет ли это не имеющая существенного значения реплика партнера или же, наоборот, какое-нибудь очень важное для данного персонажа событие — всегда в той или иной степени является неожиданностью для действующего лица. Следовательно, такой же неожиданностью каждый факт сценической жизни должен быть и для самого актера. Заранее известное воспринять как неожиданное — в этом главная трудность актерского искусства, но именно в этом, прежде всего, и проявляется талант актера. Как известно, научить таланту нельзя, но научить создавать максимально благоприятные условия для органического возникновения этой живой, естественной, произвольной эмоциональной оценки каждого события на сцене — не только можно, но и должно. Из числа этих условий одним из важнейших является предварительная заготовка устойчивых и прочных отношений, накопленных данным действующим лицом на протяжении всей его жизни. Без такой заготовки невозможны эти мощные взрывы сценической веры актера, необходимые для органической эмоциональной оценки сценических неожиданностей. Рассмотрим в виде примера один из самых острых моментов роли городничего из гоголевского «Ревизора». Городничий в первом акте обсуждает с чиновниками возможный приезд ревизора. Вдруг со словами: «Чрезвычайное происшествие! Неожиданное известие!» — вбегают Бобчинский и Добчинский. Далее следует пространный рассказ Бобчинского о приехавшем в гостиницу молодом человеке. Рассказ этот завершается словами: «А вот он-то и есть этот чиновник». «Кто, какой чиновник?» — спрашивает городничий, боясь признаться самому себе, что он отлично понял Бобчинского. «Чиновник-то, о котором изволили получить notiцию, ревизор», — поясняет Бобчинский. Не ясно ли,

что эти слова должны прозвучать для городничего, как удар грома? «Что вы, господь с вами! Это не он», — в страхе (как указывается в авторской ремарке) произносит городничий. Спрашивается: сможет ли актер верно произнести эти слова, если он всем своим существом не оценит того страшного содержания, которое заключено для него в полученном сообщении и в самом слове «ревизор»? Но сможет ли он это сделать, если он предварительно не накопил тех отношений, которые составляют внутреннее содержание личности городничего, — если он не привык относиться, например, к своей служебной должности как к источнику личного своего благополучия; к сослуживцам как союзникам или как к врагам в борьбе за это благополучие; к городу как к своей собственной вотчине, где он может распоряжаться как неограниченный владыка; к гражданам этого города как к просителям, с которых при случае можно содрать взятку; к казенным деньгам как к своим собственным; к самой жизни как к источнику самых грубых чувственных наслаждений и т.д. и т.п.? Только превратив все эти отношения в свои собственные, сделав их для себя привычными, подкрепив их при помощи своей фантазии множеством живых конкретных фактов биографии городничего, пережив эти факты в своем творческом воображении, сможет актер верно и органично принять известие, принесенное Бобчинским, а затем начать соответствующим образом действовать. Итак, сосредоточенное внимание актера и его вера в правду вымысла рождают в актере нужные отношения, а эти отношения служат той почвой, на которой зарождаются действия.

Зарождение сценического действия

Момент зарождения действия — момент в высшей степени важный и ответственный в творческом процессе актера. Здесь нельзя допустить ошибки, фальши, внутреннего вывиха, ибо именно этот момент в огромной степени определяет собой успех всей последующей работы. Это означает, что актер должен уметь подвести себя к действию, ибо, как говорит К.С. Станиславский, «главное — не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему». К.С. Станиславский рекомендует даже на первоначальной стадии работы над ролью, не выполняя действий физически, «лишь подводить себя от одной правильной задачи и действия к другой задаче и действию», ограничиваясь «лишь возбуждением внутренних позывов к действию» и «укреплением этих позывов повторениями».

Практические выводы

Исходя из всего, что сказано нами о сценических отношениях, мы можем установить следующее:

1. Актер должен уметь искать, находить и делать своими отношения, которых требует роль.
2. Ко всему, что находится и происходит на сцене, актер должен уметь относиться в соответствии с требованиями художественного вымысла данной пьесы и данной роли.
3. Актер должен уметь, исходя из заранее установленных отношений, любой факт сценической жизни принять как неожиданность и правильно (в соответствии с психологией образа) оценить этот факт.
4. Актер должен уметь при помощи сосредоточенного внимания, сценической веры и правильных сценических отношений подводить себя к органическому действию.

Глава девятая: СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Мы установили, что действие, будучи материалом актерского искусства, является носителем всего, что составляет актерскую игру, ибо в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое (телесное, внешнее) поведение актера-образа. Мы поняли также огромное значение учения К.С. Станиславского о действии как возбудителе чувства: действие — капкан для чувства. — это положение мы признали основополагающим принципом внутренней техники актерского искусства. Для действия характерны два признака:

1. Волевое происхождение.
2. Наличие цели.

Цель действия заключается в стремлении изменить предмет, на который оно направлено, так или иначе переделать его. Указанные два признака коренным образом отличают действие от чувства. Между тем и действия и чувства одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму. Поэтому очень важно с самого начала научиться отличать глаголы, обозначающие действия, от глаголов, обозначающих чувства. Это тем более необходимо, что многие актеры очень часто путают одно с другим. На вопрос: «Что вы делаете в этой сцене?» — они нередко отвечают: жалею, мучаюсь, радуюсь, негодную и т.п. Между тем жалеть, мучиться, радоваться, негодовать и т. п. — это вовсе не действия, а чувства. Получив этот неправильный ответ, приходится разъяснять актеру: вас спрашивают не о том, что вы чувствуете, а о том, что вы делаете. И все же актер иной раз очень долго не может понять, чего от него хотят. Вот почему так важно с самого начала установить, что глаголы, обозначающие такие акты человеческого поведения, в которых присутствуют, во-первых, волевое начало и, во-вторых, определенная цель, являются глаголами, обозначающими действия (например, просить, упрекать, утешать, прогонять, приглашать, отказывать, объяснять и т.п.). При помощи этих глаголов актер не только имеет право, но и обязан выражать те задания, которые он ставит перед собою, выходя на сцену. Глаголы же, обозначающие акты, в которых указанные признаки (то есть воля и цель) отсутствуют, являются глаголами, обозначающими чувства (например, жалеть, гневаться, любить, презирать, отчаиваться и т.п.), и не могут служить для обозначения творческих намерений актера. Эти правила целиком вытекают из законов человеческой природы. В соответствии с этими законами можно утверждать: чтобы начать действовать, достаточно этого захотеть (я хочу убеждать и убеждаю, я хочу утешить и утешаю, я хочу упрекнуть и упрекаю и т.д.). Правда, выполняя то или иное действие, мы далеко не всегда достигаем поставленной цели; поэтому убеждать — не значит убедить, утешать — не значит утешить и т.д., но убеждать, утешать и т.д. мы можем всякий раз, как только мы этого захотим. Вот почему мы говорим, что всякое действие имеет волевое происхождение. Диаметально противоположное приходится сказать о человеческих чувствах, которые, как известно, возникают произвольно, а иногда даже и вопреки нашей воле (например, я не хочу гневаться, но гневаюсь; не хочу жалеть, но жалею; не хочу отчаиваться, но отчаиваюсь и т.п.). По своей воле человек может только притворяться переживающим то или иное чувство, а не на самом деле переживать его. Но мы, воспринимая со стороны поведение такого человека, обычно не прилагая больших усилий, разоблачаем его лицемерие и говорим: он хочет казаться растроганным, а не на самом деле растроган; он хочет казаться разгневанным, а не на самом деле гневается. Но ведь то же самое происходит и с актером на сцене, когда он старается переживать, требует от себя чувства, принуждает себя к нему или, как говорят актеры,

«накачивает» себя тем или иным чувством: зритель без труда разоблачает притворство такого актера и отказывается ему верить. И это совершенно естественно, так как актер в этом случае вступает в конфликт с законами самой природы, делает нечто прямо противоположное тому, чего требуют от него природа и школа К.С. Станиславского. В самом деле, разве рыдающий от горя человек хочет рыдать? Наоборот, он хочет перестать рыдать. Что же делает актер-ремесленник? Он старается рыдать, выдавливая из себя слезы. Мудрено ли, что зрители ему не верят? Или разве хохочущий человек старается хохотать? Напротив того, он большей частью стремится сдержать смех, остановить хохот. Актер же поступает как раз наоборот: он выжимает из себя смех, насилуя природу, он принуждает себя хохотать. Мудрено ли, что деланный искусственный актерский хохот звучит неестественно и фальшиво? Ведь мы по собственному жизненному опыту очень хорошо знаем, что никогда так мучительно не хочется смеяться, как именно в тех случаях, когда почему-либо нельзя смеяться, и что рыдания тем сильнее душат нас, чем больше мы стараемся их подавить. Поэтому, если актер хочет следовать законам природы, а не вступать в бесплодную борьбу с этими законами, пусть он не требует от себя чувств, не выжимает их из себя насильственно, не «накачивает» себя этими чувствами и не пытается «играть» эти чувства, имитировать их внешнюю форму; но пусть он точно определит свои отношения, оправдывает эти отношения при помощи своей фантазии и, вызвав в себе таким путем желание действовать (позывы к действию), действует, не ожидая чувств, в полной уверенности, что чувства эти сами придут к нему в процессе действия и сами найдут для себя нужную форму выявления. Здесь следует заметить, что отношения между силой чувства и его внешним выявлением подчиняются в реальной жизни следующему закону: чем больше человек удерживает себя от внешнего выявления чувства, тем на первых порах это чувство еще сильнее и ярче разгорается в нем. В результате стремления человека подавить чувство, не дать ему вываться вовне, оно постепенно накапливается до такой степени, что нередко потом вырывается наружу с такой огромной силой, что опрокидывает все преграды. Актер-ремесленник, стремящийся с первой же репетиции выявлять свои чувства, делает нечто диаметрально противоположное тому, чего требует от него этот закон. Всякий актер, разумеется, хочет чувствовать на сцене сильно и выявлять себя ярко. Однако как раз именно ради этого он и должен научиться удерживать себя от преждевременного выявления, показывать не больше, а меньше того, что он чувствует; тогда чувство будет накапливаться, и когда актер решит наконец открыть шлюзы и дать волю своему чувству, оно выветрится в форме яркой и мощной реакции. Итак, не играть чувства, а действовать, не «накачивать» себя чувствами, а копить их, не стараться выветрить их, а удерживать себя от выявления — таковы требования метода, основанного на подлинных законах человеческой природы.

Физические и психические действия, предлагаемые обстоятельства и сценический образ

Хотя всякое действие, как это уже неоднократно подчеркивалось, есть акт психофизический, то есть имеет две стороны — физическую и психическую, — и хотя физическая и психическая стороны во всяком действии неразрывно друг с другом связаны и образуют целостное единство, тем не менее нам кажется целесообразным условно, в чисто практических целях различать два основных вида человеческих действий: а) физическое и б) психическое. При этом необходимо, во избежание недоразумений, еще раз подчеркнуть, что всякое физическое действие имеет психическую сторону и всякое психическое действие имеет физическую сторону. Но в таком случае в чем же мы усматриваем различие между физическими и психическими действиями? Физическими действиями мы называем такие

действия, которые имеют целью внести то или иное изменение в окружающую человека материальную среду, в тот или иной предмет и для осуществления которых требуется затрата преимущественно физической (мускульной) энергии. Исходя из этого определения, к данному виду действий следует отнести все разновидности физической работы (пилить, строгать, рубить, копать, косить и т.п.); действия, носящие спортивно-тренировочный характер (грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения и т.п.); целый ряд бытовых действий (одеваться, умываться, причесываться, ставить самовар, накрывать на стол, убирать комнату и т.п.); и, наконец, множество действий, совершаемых человеком по отношению к другому человеку, на сцене — по отношению к своему партнеру (отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться, выслеживать и т.п.). Психическими действиями мы называем такие, которые имеют целью воздействие на психику (чувства, сознание, волю) человека. Объектом воздействия в этом случае может быть не только сознание другого человека, но и собственное сознание действующего. Психические действия — это наиболее важная для актера категория сценических действий. Именно при помощи главным образом психических действий и осуществляется та борьба, которая составляет существенное содержание всякой роли и всякой пьесы. Едва ли в жизни какого-нибудь человека выдастся хотя бы один такой день, когда ему не пришлось бы кого-либо о чем-нибудь попросить (ну хотя бы о каком-нибудь пустяке: дать спичку или подвинуться на скамье, чтобы сесть), что-либо кому-нибудь объяснить, попытаться в чем-либо кого-нибудь убедить, кого-то в чем-то упрекнуть, с кем-то пошутить, кого-то в чем-то утешить, кому-то отказать, чего-то потребовать, что-то обдумать (взвесить, оценить), в чем-то признаться, над кем-то подшутить, кого-то о чем-то предупредить, самого себя от чего-то удержать (что-то в себе подавить), одного похвалить, другого побранить (сделать выговор или даже распечь), за кем-то последить и т.д. и т.п. Но просить, объяснять, убеждать, упрекать, шутить, скрывать, утешать, отказывать, требовать, обдумывать (решать, взвешивать, оценивать), предупреждать, удерживать себя от чего-либо (подавлять в себе какое-нибудь желание), хвалить, бранить (делать выговор, распекать), следить и т.д. и т.п. — все это как раз и есть не что иное, как самые обыкновенные психические действия. Именно из такого рода действий и складывается то, что мы называем актерской игрой или актерским искусством, подобно тому как из звуков складывается то, что мы называем музыкой. Ведь все дело в том, что любое из этих действий великолепно знакомо каждому человеку, но не всякий человек будет выполнять данное действие в данных обстоятельствах. Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один похвалит, другой начнет бранить; там, где один будет требовать и угрожать, другой попросит, там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, наоборот, даст волю своему желанию и во всем признается. Это сочетание простого психического действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и решает, в сущности говоря, проблему сценического образа. Последовательно выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и создает основу заданному ему образу. Рассмотрим различные варианты возможных взаимоотношений между теми процессами, которые мы назвали физическими и психическими действиями. Физические действия могут служить средством (или, как обычно выражается К.С. Станиславский, «приспособлением») для выполнения какого-нибудь психического действия. Например, для того чтобы утешить человека, переживающего горе, то есть выполнить психическое действие, нужно, может быть, войти в комнату, закрыть за собой дверь, взять стул, сесть, положить руку на плечо партнера (чтобы приласкать), поймать его взгляд и заглянуть ему в глаза (чтобы понять, в каком он душевном состоянии) и т.п. — словом, совершить целый ряд физических действий.

Эти действия в подобных случаях носят подчиненный характер: для того чтобы их верно и правдиво выполнить, актер должен подчинить их выполнение своей психической задаче. Возьмем какое-нибудь самое простое физическое действие, например: войти в комнату и закрыть за собой дверь. Но войти в комнату можно для того, чтобы утешить; для того, чтобы призвать к ответу (сделать выговор); для того, чтобы попросить прощения; для того, чтобы объяснить в любви, и т.п. Очевидно, что во всех этих случаях человек войдет в комнату по-разному — психическое действие наложит свою печать на процесс выполнения физического действия, придав ему тот или иной характер, ту или иную окраску. Однако следует при этом отметить, что если психическое действие в подобных случаях определяет собою характер выполнения физической задачи, то и физическая задача влияет на процесс выполнения психического действия. Например, представим себе, что дверь, которую надо за собой закрыть, никак не закрывается: ее закроешь, а она откроется. Разговор же предстоит секретный, и дверь надо закрыть во что бы то ни стало. Естественно, что у человека в процессе выполнения данного физического действия возникнет внутреннее раздражение, чувство досады, что, разумеется, не может потом не отразиться и на выполнении его основной психической задачи. Рассмотрим второй вариант взаимоотношений между физическим и психическим действиями. Очень часто случается, что оба они протекают параллельно и влияют друг на друга. Например, убирая комнату, то есть выполняя целый ряд физических действий, человек может одновременно доказывать что-либо своему партнеру, просить его, упрекать и т.д. — словом, выполнять то или иное психическое действие. Допустим, что человек убирает комнату и спорит о чем-нибудь со своим партнером. Разве темперамент спора и возникающие в процессе этого спора различные чувства (раздражение, негодование, гнев) не отразятся на характере выполнения действий, связанных с уборкой комнаты? Конечно, отразятся. Физическое действие (уборка комнаты) может в какой-то момент даже совсем приостановиться, и человек в раздражении так хватит об пол тряпкой, которой он только что вытирал пыль, что партнер испугается и поспешит прекратить спор. Но возможно также и обратное влияние. Допустим, что человеку, убирающему комнату, понадобилось снять со шкафа тяжелый чемодан. Очень может быть, что, снимая чемодан, он на время прекратит свой спор с партнером, и когда получит возможность снова к нему вернуться, то окажется, что пыл его в значительной степени уже остыл. Или допустим, что человек, споря, выполняет какую-нибудь очень тонкую, ювелирную работу. Едва ли в этом случае можно вести спор с той степенью горячности, которая имела бы место, если бы человек не был связан с этой кропотливой работой. Итак, физические действия могут осуществляться, во-первых, как средство выполнения психической задачи и, во-вторых, параллельно с психической задачей. Как в том, так и в другом случае налицо взаимодействие между физическим и психическим действиями; однако в первом случае ведущая роль в этом взаимодействии все время сохраняется за психическим действием как основным и главным, а во втором случае она может переходить от одного действия к другому (от психического к физическому и обратно), в зависимости от того, какая цель в данный момент является для человека более важной (например, убрать комнату или убедить партнера).

Виды психических действий. Условный характер классификации.

В зависимости от средств, при помощи которых осуществляются психические действия, они могут быть: а) мимическими и б) словесными. Иногда, для того чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно бывает посмотреть на него с укоризной и покачать головой — это и есть мимическое действие. Мимику действий, однако, необходимо решительным образом отличать от мимики чувств. Различие между ними заключается в волевом происхождении

первой и произвольном характере второй. Необходимо, чтобы всякий актер это хорошо понял и усвоил на всю жизнь. Можно принять решение упрекнуть человека, не пользуясь словами, речью, — выразить упрек только с помощью глаз (то есть мимически) — и, приняв это решение, выполнить его. Мимика при этом может оказаться очень живой, искренней и убедительной. Это относится также и ко всякому другому действию: можно захотеть мимически что-то приказать, о чем-то попросить, на что-то намекнуть и т. п. И осуществить эту задачу, — это будет вполне законно. Но нельзя захотеть мимически отчаиваться, мимически гневаться, мимически презирать и т.п. — это всегда будет выглядеть фальшиво. — Искать мимическую форму для выражения действию актер имеет полное право, но искать мимическую форму для выражения чувств он ни в коем случае не должен, иначе он рискует оказаться во власти жесточайших врагов истинного искусства во власти актерского ремесла и штампа. Мимическая форма для выражения чувств должна родиться сама в процессе действия. Рассмотренные нами мимические действия играют весьма существенную роль в качестве одного из очень важных средств человеческого общения. Однако высшей формой этого общения являются не мимические действия, а словесные. Слово — выразитель мысли. Слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств и поступков имеет величайшую силу и исключительную власть. По сравнению со всеми остальными видами человеческих (а следовательно, и сценических) действий словесные действия имеют преимущественное значение. В зависимости от объекта воздействия психические действия можно разделить на: а) внешние и б) внутренние. Внешними действиями могут быть названы действия, направленные на внешний объект, то есть на сознание партнера (с целью его изменения). Внутренними действиями мы будем называть такие, которые имеют своей целью изменение собственного сознания действующего. Примеров внешних психических действий было нами приведено вполне достаточно. Примерами внутренних психических действий могут служить такие действия, как обдумывать, решать, взвешивать, изучать, стараться понять, анализировать, оценивать, наблюдать, подавлять свои собственные чувства (желания, порывы) и т.п. Словом, всякое действие, в результате которого человек достигает определенного изменения в своем собственном сознании (в своей психике), может быть названо внутренним действием. Внутренние действия в человеческой жизни, а следовательно, и в актерском искусстве имеют огромное значение. В реальной действительности почти ни одно внешнее действие не начинается без того, чтобы ему не предшествовало внутреннее действие. В самом деле, прежде чем начать осуществлять какое-нибудь внешнее действие (психическое или физическое), человек должен ориентироваться в обстановке и принять решение осуществить данное действие. Больше того, почти всякая реплика партнера — материал для оценки, для размышления, для обдумывания ответа. Только актеры-ремесленники этого не понимают и «действуют» на сцене не думая. Слово «действуют» мы взяли в кавычки, потому что, по сути дела, сценическое поведение актера-ремесленника действием никак нельзя назвать: он говорит, двигается, жестикулирует, но не действует, ибо действовать, не думая, человек не может. Способность думать на сцене отличает настоящего художника от жалкого ремесленника, артиста от дилетанта. Устанавливая классификацию человеческих действий, необходимо указать на ее весьма условный характер. В действительности очень редко встречаются отдельные виды действий в их чистой форме. На практике преобладают сложные действия, носящие смешанный характер: физические действия сочетаются в них с психическими, словесные с мимическими, внутренние с внешними, сознательные с импульсивными. Кроме того, непрерывная линия сценических действий актера вызывает к жизни и включает в себя целый ряд других процессов: линию внимания, линию «хотений», линию воображения (непрерывную киноленту видений, проносящихся перед внутренним

зрением человека) и, наконец, линию мысли, которая складывается из внутренних монологов и диалогов. Все эти отдельные линии являются нитями, из которых актер, обладающий мастерством внутренней техники, непрерывно плетет тугой и крепкий шнур своей сценической жизни.

Значение простейших, физических действий в творчестве актера

В методических изысканиях К.С. Станиславского последних лет его жизни появилось нечто принципиально новое. Это новое получило название «метода простых физических действий». В чем же заключается этот метод? Внимательно вчитываясь в опубликованные труды Станиславского и вдумываясь в то, о чем рассказывают свидетели его работы в последний период, нельзя не заметить, что с течением времени он придает все большее и большее значение правдивому и точному выполнению самых простых, самых элементарных действий. Эти простые, великолепно знакомые каждому человеку физические действия сделались в последний период предметом особенной заботы со стороны Станиславского. С необыкновенной придирчивостью добивался он жизненно правдивого и абсолютно точного выполнения этих действий. Станиславский требовал от актеров, чтобы они, прежде чем искать «большую правду» важных и глубоких психических задач роли, добились бы «малой правды» при выполнении простейших физических, действий. Попадая на сцену в качестве актера, человек первоначально разучивается делать самые простые действия, даже такие, которые он в жизни выполняет рефлекторно, не думая, автоматически. «Мы забываем все, — пишет Станиславский, — и то, как мы в жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем — словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать». «Вот, например: одна из моих племянниц, — рассказывает Станиславский, — очень любит и покушать, и пошалить, и побегать, и поболтать. До сих пор она обедала у себя — в детской. Теперь же ее посадили за общий стол, и она разучилась и есть, и болтать, и шалить. «Почему же ты не ешь, не разговариваешь?» — спрашивают ее. — «А вы зачем глядите?» — отвечает ребенок. Как же не приучать ее вновь есть, болтать и шалить — на людях? То же и с вами, — продолжает Станиславский, обращаясь к актерам. — В жизни вы умеете и ходить, и сидеть, и говорить, и смотреть, а в театре вы теряете эти способности и говорите себе, чувствуя близость толпы: «А зачем они глядят?!» Приходится и вас всему учить сначала — на подмостках и на людях». И действительно, трудно переоценить эту стоящую перед актером задачу: научиться снова, находясь на сцене, ходить, садиться, вставать, открывать и закрывать дверь, одеваться, раздеваться, пить чай, закуривать папиросу, читать, писать, раскланиваться и т.п. Ведь все это нужно делать так, как это делается в жизни. Но в жизни все это делается только тогда, когда это на самом деле нужно человеку, а на сцене актер должен поверить, что это ему нужно. «В жизни... если человеку надо что-то сделать, — говорит Станиславский, — он берет и делает это: раздевается, одевается, переставляет вещи, открывает и закрывает двери, окна, читает книгу, пишет письмо, разглядывает, что делается на улице, слушает, что творится у соседей верхнего этажа. На сцене он эти же действия совершает приблизительно, примерно так, как в жизни. А надо, чтобы они им совершались не только точно так же, как в жизни, но даже еще крепче, ярче, выразительней». Опыт показывает, что малейшая неправда, едва заметная фальшь при выполнении физического действия начисто разрушает правду психической жизни. Правдивое же выполнение самого маленького физического действия, возбуждая сценическую веру актера, крайне благотворно сказывается на выполнении его больших психических задач, «Секрет моего приема ясен, — говорит

Станиславский. — Дело не в самих физических действиях как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе». Если актер добьется правды при выполнении простейшей физической задачи и таким образом возбудит в себе творческую веру, то эта вера потом поможет ему правдиво выполнить основную его психическую задачу. Ведь нет такого физического действия, которое не имело бы психологической стороны. «В каждом физическом действии, — утверждает Станиславский, — скрыто внутреннее действие, переживание». Возьмем, например, такое простое, такое обычное физическое действие, как надевать пальто. Выполнить его на сцене не так-то просто. Сначала нужно найти самую простую физическую правду этого действия, то есть добиться, чтобы все движения были свободными, логичными, целесообразными и продуктивными. Однако даже эту скромную задачу нельзя выполнить до конца, не ответив на множество вопросов: для чего я надеваю пальто, куда я уйду, зачем, каков дальнейший план моих действий, что я ожидаю от разговора, который мне предстоит там, куда я иду, как я отношусь к человеку, с которым мне предстоит разговаривать, и др. Нужно также хорошо знать, что собой представляет самое пальто: может быть, оно новое, красивое, и я им очень горжусь; может быть, оно, наоборот, очень старое, поношенное, и я стыжусь его носить. В том и другом случае я буду надевать его по-разному. Если оно новое и я не привык с ним обращаться, мне придется преодолевать различные препятствия: крючок плохо застегивается, пуговицы с трудом входят в тугие новые петли. Если же оно, наоборот, старое, привычное, я, надевая его, могу думать совершенно о другом, мои движения будут автоматическими и я сам не замечу, как его надену. Словом, здесь возможно множество различных вариантов в зависимости от различных предлагаемых обстоятельств и оправданий. Так, добиваясь правдивого выполнения простейшей физической задачи, актер оказывается вынужденным проделать огромную внутреннюю работу: продумать, прочувствовать, понять, решить, нафантазировать и прожить множество обстоятельств, фактов, отношений. Начав с простейшего, внешнего, физического, материального (уж чего проще: надеть пальто!), актер невольно приходит к внутреннему, психологическому, духовному. Физические действия становятся, таким образом, катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы воображения. Нельзя, говорит Станиславский, «по-человечески, а не по-актерски выйти на сцену, не оправдав предварительно своего простого, физического действия целым рядом вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств, «если бы» и пр.». Следовательно, значение физического действия заключается в конечном счете в том, что оно заставляет нас фантазировать, оправдывать, наполнять это физическое действие психологическим содержанием. Физическое действие — это не что иное, как творческая хитрость Станиславского, силки для чувства и воображения, определенный прием «психотехники». «От жизни человеческого тела к жизни человеческого духа» — такова сущность этого приема. Вот что об этом приеме говорит сам Станиславский: «...новый секрет и новое свойство моего приема создания «жизни человеческого тела» роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать, по его собственным побуждениям, всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, «если бы». Если для одного самого простого физического действия нужна такая большая работа воображения, то для создания целой линии «жизни человеческого тела» роли необходим длинный непрерывный ряд вымыслов и предлагаемых обстоятельств роли и всей пьесы. Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием, естественно, сам собой вызывает такой анализ». Физическое действие возбуждает все душевные силы творческой природы актера, включает их в себя и в этом смысле как бы

поглощает душевную жизнь актера: его внимание, веру, оценку предлагаемых обстоятельств, его отношения, мысли, чувства... Поэтому, видя, как актер надевает на сцене пальто, мы догадываемся о том, что в это время происходит у него в душе. Но из того, что физическое действие включает в себя душевную жизнь актера-образа, вовсе не следует, что «метод физических действий» поглощает все остальное в системе Станиславского. Как раз наоборот! Для того чтобы выполнить физическое действие хорошо, то есть так, чтобы оно включило в себя душевную жизнь актера-образа, необходимо подойти к его выполнению во всеоружии всех элементов системы, которые были найдены Станиславским в более ранние периоды, чем метод физических действий. Иной раз только для того, чтобы правильно выбрать нужное физическое действие, актеру приходится предварительно проделать огромную работу: он должен понять идейное содержание пьесы, определить сверхзадачу и сквозное действие роли, оправдать все отношения персонажа с окружающей средой — словом, создать хотя бы в самых общих чертах идейно-художественный замысел роли. Итак, первое, что входит в состав метода физических действий, — это учение о простейшем физическом действии как возбудителе чувства правды и сценической веры, внутреннего действия и чувства, фантазии и воображения. Из этого учения вытекает обращенное к актеру требование: выполняя простое физическое действие, быть предельно взыскательным к себе, максимально добросовестным., не прощать себе в этой области даже самой маленькой неточности или небрежности, фальши или условности. Правдивая «жизнь человеческого тела» роли породит и «жизнь человеческого духа» роли.

Преобразование психических задач в физические

Допустим, актер должен выполнить какое-нибудь элементарное психическое действие, например утешить кого-нибудь. У актера с самого начала внимание непроизвольно устремляется на вопрос о том, как он внутренне будет переживать это действие. Станиславский старался его внимание с этого вопроса снять и перевести на физическую сторону действия. Каким образом? Всякое психическое действие, имея своей непосредственной, ближайшей задачей определенное изменение в сознании (психике) партнера, в конечном счете стремится, подобно всякому физическому действию, вызвать определенные последствия во внешнем, физическом поведении партнера. Соответственно этому постараемся каждую психическую задачу довести в сознании актера до степени максимальной физической конкретности. Для этого каждый раз будем ставить перед актером вопрос: как физически он хочет изменить поведение партнера, воздействуя на его сознание при помощи определенной психической задачи. Если перед актером была поставлена психическая задача утешать плачущего, то он может ответить на этот вопрос, например, так: я буду добиваться, чтобы партнер улыбнулся. Отлично. Но тогда пусть эта улыбка партнера как желаемый результат, как определенная цель или мечта возникнет в воображении актера и живет там до тех пор, пока актеру не удастся осуществить свое намерение, то есть пока желанная улыбка действительно не появится на лице партнера. Эта живущая в воображении мечта, это яркое и настойчивое образное видение практического результата, той физической цели, к которой стремишься, всегда возбуждает желание действовать, дразнит нашу активность, стимулирует волю. Да ведь так оно, в сущности говоря, и происходит в жизни. Когда мы идем на какой-нибудь разговор, встречу, свидание, разве мы не рисуем в своем воображении желаемый результат этого разговора или свидания? И разве те чувства, которые возникают в нас во время данного разговора, не бывают обусловлены тем, в какой мере нам удастся добиться этого живущего в нашем воображении результата? Если перед нами поставлена задача убедить в чем-либо партнера, то разве наше воображение не рисует

нам образ партнера таким, каким он должен выглядеть в момент своего согласия с нашими доводами? Если юноша идет на свидание с любимой девушкой с намерением объясниться в любви, то разве он может не мечтать, не ощущать, не видеть своим внутренним зрением всего, что, по его представлению, должно произойти после того, как он скажет: «Я тебя люблю!»? Другое дело, что жизнь нас нередко обманывает и в действительности очень часто все происходит совсем не так, как нам заранее представлялось. Но мы тем не менее всякий раз, принимаясь за решение тон или иной жизненной задачи, неизбежно создаем в своем воображении известный образ той цели, к которой стремимся. Так должен поступать и актер. Если перед ним поставлена довольно абстрактная психическая задача «утешать», пусть он превратит ее в очень конкретную, почти физическую задачу — «вызвать улыбку». Если перед ним поставлена задача «доказывать», пусть он добивается, чтобы понявший истину партнер запрыгал от радости (если, разумеется, такая реакция соответствует его характеру); если актер должен о чем-либо «просить» партнера, пусть он побуждает его встать, пойти, взять нужный предмет; если же ему предстоит «объясниться в любви», пусть он ищет возможность поцеловать свою возлюбленную. Улыбка, скачущий от радости человек, определенные физические движения, поцелуй — все это конкретно, все это имеет образное, чувственное выражение. Этого и нужно добиваться на сцене. Опыт свидетельствует, что если актер добивается определенного физического результата от своих воздействий на партнера, иначе говоря, если его цель конкретна и живет в его воображении как чувственный образ, как живое видение, то процесс выполнения задачи становится необычайно активным, внимание актера приобретает характер очень напряженный, а сценическое общение становится необыкновенно острым. Если актеру просто сказать: «Утешай!» — мало шансов, чтобы он по-настоящему зажегся этой задачей. А вот если сказать ему: «Заставь партнера улыбнуться!» — у него сразу появится активность. Самый характер задачи принудит его к этой активности. И внимание его необыкновенно обострится. Он вынужден будет следить за малейшими изменениями в выражении лица партнера в ожидании того момента, когда на этом лице появятся, наконец, первые признаки долгожданной улыбки. Кроме того, такая постановка задачи необыкновенно стимулирует творческую изобретательность актера. Если сказать ему: «Утешай!» — он начнет варьировать два-три более или менее банальных приспособления, слегка подогревая их актерской эмоцией. Но если сказать ему: «Добейся от своего партнера, чтобы он улыбнулся!» — актер будет искать самые разнообразные способы осуществления этой задачи. Итак, сущность изложенного приема сводится к превращению цели действия из психической в физическую. Но этого мало. Нужно, чтобы актер, добиваясь поставленной цели, искал правду прежде всего не во внутренних своих переживаниях, а во внешнем, физическом своем поведении. Ведь воздействовать на партнера актер не может иначе, как только физически. И воспринять эти воздействия партнер также не сможет иначе, как только физически. Поэтому пусть актер прежде всего добивается, чтобы не лгали его глаза, его голос, его тело. Добиваясь этого, он невольно будет вовлекать в процесс действия и мысль, и чувство, и воображение. При этом следует отметить, что из всех средств физического воздействия особое значение имеют глаза человека. То, что глаза способны отражать внутренний мир человека, отмечалось многими. Но, утверждая, что «глаза человека — зеркало его души», имеют в виду преимущественно чувства человека. Станиславский обратил внимание на другую способность человеческих глаз: он заметил, что глаза человека не только способны выражать его чувства, но при помощи глаз человек может еще и действовать. Недаром Станиславский часто применяет такие выражения, как «зондировать глазами», «проверять по глазам», «пристрелка и перестрелка глазами». Разумеется, во всех этих действиях участвуют не только глаза человека, но все его лицо, а иногда не только лицо, но и все тело. Однако есть полный расчет начинать именно с глаз,

ибо если верно живут глаза, то верно заживет и все остальное. Опыт показывает, что адресованное актеру предложение осуществить то или иное действие через глаза обычно сразу же дает положительный результат: мобилизует внутреннюю активность актера, его внимание, его темперамент, его сценическую веру. Таким образом, и этот прием подчиняется принципу: от правды «жизни человеческого тела» к правде «жизни человеческого духа». В этом подходе к действию не с внутренней (психологической), а с внешней (физической) его стороны и состоит, мне кажется, то принципиально новое, что заключает в себе «метод простых физических действий».

«Метод физических действий» Станиславского и «биомеханика» Мейерхольда

Некоторое сходство между «методом простых физических действий» Станиславского и «биомеханикой» Мейерхольда дало основание некоторым исследователям отождествить эти два учения, поставить между ними знак равенства. Это неверно. Есть некоторое сближение позиций, внешнее сходство, но не совпадение и не тождество. В чем же разница? На первый взгляд она кажется незначительной. Но если вдуматься, она вырастет до весьма солидных размеров. Создавая свою знаменитую «биомеханику», Мейерхольд исходил из учения известного американского психолога Джемса. Основная мысль этого учения выражается в формуле: «Я побежал и испугался». Смысл этой формулы расшифровывался так: я не потому побежал, что испугался, а потому испугался, что побежал. Это означает, что рефлекс (побежал), по мнению Джемса и вопреки обычному представлению, предшествует чувству, а вовсе не является его следствием. Отсюда делался вывод, что актер должен разрабатывать свои движения, тренировать свой нервно-двигательный аппарат, а не добиваться от себя «переживаний», как этого требовала, по мнению Мейерхольда, система Станиславского. Однако возникает вопрос: почему, когда сам Мейерхольд демонстрировал формулу Джемса, то это получалось убедительно — не только видно было, что он побежал, но и верилось, что он действительно испугался; когда же его показ воспроизводил кто-нибудь из его не очень талантливых учеников, то нужного эффекта не получалось: ученик добросовестно бежал, но совсем не верилось, что он испугался. Очевидно, воспроизводя показ, ученик упускал какое-то важное звено. Это звено — оценка той опасности, от которой нужно убежать. Мейерхольд бессознательно эту оценку осуществлял — этого требовало огромное чувство правды, присущее его исключительному таланту. Ученик же, доверяя ложно понятой формуле Джемса, игнорировал необходимость оценки и действовал механически, без внутреннего оправдания, и поэтому его исполнение оказывалось неубедительным. Станиславский подошел к вопросу иначе: он в основу своего метода положил не механическое движение, а физическое действие. Разница между этими двумя понятиями («движение» и «действие») и определяет собою различие между обоими методами. С точки зрения Станиславского, формулу Джемса следовало бы изменить и вместо «я побежал и испугался» говорить: «я убежал и испугался». Бежать — это механическое движение, а убежать — физическое действие. Произнося глагол «бежать», мы не мыслим при этом ни определенной цели, ни определенной причины, ни тех или иных обстоятельств. С этим глаголом связано наше представление об определенной системе мускульных движений, и только. Ведь бежать можно ради самых разнообразных целей: и чтобы скрыться, и чтобы догнать, и чтобы спасти кого-то, и чтобы предупредить, и чтобы потренироваться, и чтобы не опоздать, и т.п. Когда же мы произносим глагол «убегать», мы имеем в виду целенаправленный акт человеческого поведения, и в нашем воображении невольно возникает представление о какой-то опасности, которая служит причиной этого действия. Прикажете актеру бежать на сцене, и он сможет

выполнить это приказание, ни о чем больше не спрашивая. Но прикажите ему убежать, и он непременно спросит: куда, от кого и по какой причине? Или же сам он, прежде чем выполнить приказание режиссера, должен будет ответить самому себе на все эти вопросы — другими словами, — оправдать заданное ему действие, ибо выполнить убедительно любое действие, предварительно не оправдав его, совершенно не представляется возможным. А для того чтобы оправдать действие, нужно привести в деятельное состояние свою мысль, фантазию, воображение, оценить «предлагаемые обстоятельства» и поверить в правду вымысла. Если все это сделать, можно не сомневаться: нужное чувство придет. Очевидно, вся эта внутренняя работа и составляла содержание того короткого, но интенсивного внутреннего процесса, который совершался в сознании Мейерхольда перед тем, как он что-либо показывал. Поэтому его движение превращалось в действие, между тем как у его ученика оно так и оставалось только движением: механический акт не становился целенаправленным, волевым, творческим, ученик «бежал», но не «убегал» и поэтому совсем не «пугался». Движение само по себе — акт механический, и сводится он к сокращению определенных групп мышц. И совсем другое дело — физическое действие. Оно непременно имеет и психическую сторону, ибо в процесс его выполнения сами собой втягиваются, вовлекаются и воля, и мысль, и фантазия, и вымыслы воображения, а в конце концов и чувство. Вот почему Станиславский говорил: физическое действие — капкан для чувства. Теперь, мне кажется, разница между позицией Мейерхольда и позицией Станиславского в вопросе об актерском творчестве и его методе становится более ясной — метод Мейерхольда механистичен, он отрывает физическую сторону человеческой жизни от психической, от процессов, происходящих в сознании человека; Станиславский же в своей системе исходил из признания единства физического и психического в человеке и строил свой метод, опираясь на принцип органической целостности человеческой личности.

Словесное действие. Логика и образность речи.

Теперь рассмотрим, каким законам подчиняется словесное действие. Мы знаем, что слово — выразитель мысли. Однако в реальной действительности человек никогда не высказывает своих мыслей только для того, чтобы их высказать. В жизни не существует разговора для разговора. Даже тогда, когда люди беседуют «так себе», от скуки, у них есть задача, цель: скоротать время, развлечься, позабавиться. Слово в жизни — всегда средство, при помощи которого человек действует, стремясь произвести то или иное изменение в сознании своего собеседника. В театре на сцене актеры часто говорят лишь для того, чтобы говорить. Если же они хотят, чтобы произносимые ими слова звучали содержательно, глубоко, увлекательно (для них самих, для их партнеров и для зрителей), пусть они научатся при помощи слов действовать. Сценическое слово должно быть волевым, действенным. Актер должен рассматривать его как средство борьбы за достижение целей, которыми живет данное действующее лицо. Действенное слово всегда содержательно и многогранно. Различными своими гранями оно воздействует на различные стороны человеческой психики: на интеллект, на воображение, на чувство. Актер, произнося слова своей роли, должен хорошо знать, на какую именно сторону сознания своего партнера он преимущественно в данном случае хочет подействовать: обращается ли он главным образом к уму партнера, или к его воображению, или к его чувству. Если актер (в качестве образа) хочет подействовать преимущественно на ум партнера, пусть он добивается того, чтобы его речь была неотразимой по своей логике и убедительности. Для этого он должен идеально разобрать текст каждого куска своей роли по логике мысли: он должен понять, какая мысль в данном куске текста, подчиненном тому или иному действию (например, доказать, объяснить,

успокоить, утешить, опровергнуть и т. п.), является основной, главной, ведущей мыслью куска; при помощи каких суждений эта основная мысль доказывается; какие из доводов являются главными, а какие — второстепенными; какие мысли оказываются отвлечениями от основной темы и поэтому должны быть взяты в скобки; какие фразы текста выражают главную мысль, а какие служат для выражения второстепенных суждений; какое слово в каждой фразе является наиболее существенным для выражения мысли этой фразы и т. д. и т.п. Для этого актер должен очень хорошо знать, чего именно добивается он от своего партнера, — только при этом условии его мысли не повиснут в воздухе, а превратятся в целеустремленное словесное действие, которое в свою очередь разбудит темперамент актера, воспламенит его чувства, зажжет страсть. Так, идя от логики мысли, актер через действие придет к чувству, которое превратит его речь из рассудочной в эмоциональную, из холодной в страстную. Но человек может адресоваться не только к уму партнера, но и к его воображению. Когда мы в действительной жизни произносим те или иные слова, мы так или иначе представляем себе то, о чем говорим, более или менее отчетливо видим это в своем воображении. Этими образными представлениями, или, как любил выражаться К. С. Станиславский, видениями, мы стараемся заразить также и наших собеседников. Это всегда делается для достижения той цели, ради которой мы осуществляем данное словесное действие. Допустим, я осуществляю действие, выражаемое глаголом «угрожать». Для чего мне это нужно? Например, для того чтобы партнер, испугавшись моих угроз, отказался от какого-то своего весьма неуютного мне намерения. Естественно, я хочу, чтобы он очень ярко представил себе все то, что я собираюсь обрушить на его голову, если он будет упорствовать. Мне очень важно, чтобы он отчетливо и ярко увидел эти губительные для него последствия в своем воображении. Следовательно, я приму все меры, чтобы вызвать в нем эти видения. А для того чтобы вызвать их в своем партнере, я сначала должен увидеть их сам. То же самое можно сказать и по поводу всякого другого действия. Утешая человека, я буду стараться вызвать в его воображении такие видения, которые способны его утешить, обманывая — такие, которые могут ввести в заблуждение, умоляя — такими, которыми можно его разжалобить, и т.п., «Говорить — значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свои видения». «Природа,— пишет К.С. Станиславский, — устроила так, что мы, при словесном общении с другими, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное. Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы. Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу». Итак, словесные действия могут осуществляться, во-первых, путем воздействия на ум человека при помощи логических доводов и, во-вторых, путем воздействия на воображение партнера при помощи возбуждения в нем зрительных представлений (видений). На практике ни тот ни другой вид словесных действий не встречается в чистом виде. Вопрос о принадлежности словесного действия к тому или иному виду в каждом отдельном случае решается в зависимости от преобладания того или другого способа воздействия на сознание партнера. Поэтому актер должен любой текст тщательно прорабатывать как со стороны его логического смысла, так и со стороны его образного содержания. Только тогда он сможет при помощи этого текста свободно и уверенно действовать.

Текст и подтекст

Только в плохих пьесах текст по своему содержанию бывает равен самому себе и ничего,

помимо прямого (логического) смысла слов и фраз, в себе не заключает. Но в реальной жизни и во всяком истинно художественном драматическом произведении скрытое содержание каждой фразы, т.е. ее подтекст, всегда во много раз богаче ее прямого логического смысла. Творческая задача актера в том и заключается, чтобы, во-первых, вскрыть этот подтекст и, во-вторых, выявить его в своем сценическом поведении при помощи интонаций, движений, жестов, мимики — словом, всего того, что составляет внешнюю (физическую) сторону сценических действий. Первое, на что следует обратить внимание, раскрывая подтекст, — это отношение говорящего к тому, о чем он говорит. Представьте себе, что ваш приятель рассказывает вам о товарищеской вечеринке, на которой он присутствовал. Вы интересуетесь: а кто там был? И вот он начинает перечислять. Он не дает никаких характеристик, а только называет имена, отчества, фамилии. Но по тому, как он произносит то или иное имя, можно легко догадаться, как он относится к данному человеку. Так в интонациях человека раскрывается подтекст отношений. Далее мы прекрасно знаем, в какой огромной степени поведение человека определяется той целью, которую он преследует и ради достижения которой он определенным образом действует. Но пока эта цель прямо не высказана, она живет в подтексте и опять-таки проявляется не в прямом (логическом) смысле произносимых слов, а в том, как эти слова произносятся. Даже «который час?» человек редко спрашивает только для того, чтобы узнать, который час. Этот вопрос он может задавать ради множества самых разнообразных целей, например: пожурить за опоздание; намекнуть, что пора уходить; пожаловаться на скуку; попросить сочувствия и т.д. и т.п. Соответственно различным целям вопроса будут различаться между собой и те скрытые за словами подтексты, которые должны найти свое отражение в интонации. Возьмем еще один пример. Человек собирается идти гулять. Другой не сочувствует ему намерению и, взглянув в окно, говорит: «Пошел дождь!» А в другом случае человек, собравшись идти гулять, сам произносит эту фразу: «Пошел дождь!» В первом случае подтекст будет такой: «Ага, не удалось!» А во втором: «Эх, не удалось!» Интонации и жесты будут разные. Если бы этого не было, если бы актер за прямым смыслом слов, данных ему драматургом, не должен был вскрывать их второй, иногда глубоко скрытый действенный смысл, то едва ли была бы надобность и в самом актерском искусстве. Ошибочно думать, что этот двойной смысл текста (прямой и скрытый) имеет место только в случаях лицемерия, обмана или притворства. Всякая живая, вполне искренняя речь бывает полна этими первоначально скрытыми смыслами своих подтекстов. Ведь в большинстве случаев каждая фраза произносимого текста, помимо своего прямого смысла, внутренне живет еще и той мыслью, которая в ней самой непосредственно не содержится, но будет высказана в дальнейшем. В этом случае прямой смысл последующего текста пока служит подтекстом для тех фраз, которые произносятся в данный момент. Чем отличается хороший оратор от плохого? Тем, что у первого каждое слово искрится смыслом, который еще прямо не высказан. Слушая такого оратора, вы все время чувствуете, что он живет какой-то основной мыслью, к раскрытию, доказательству и утверждению которой он и клонит свою речь. Вы чувствуете, что всякое слово он говорит неспроста, что он ведет вас к чему-то важному и интересному. Стремление узнать, к чему же именно он клонит, и подогревает ваш интерес на протяжении всей его речи. Кроме того, человек никогда не высказывает всего, что он в данный момент думает. Это просто физически невозможно. В самом деле, если предположить, что человеку, сказавшему ту или иную фразу, больше решительно нечего сказать, т.е. что у него больше не осталось в запасе абсолютно никаких мыслей, то не вправе ли мы обвинить такого человека в полнейшем умственном убожестве? К счастью, даже у самого умственно ограниченного человека всегда остается помимо высказанного достаточное количество мыслей, которых он еще не высказал. Вот эти-то еще не

высказанные мысли и делают весомым то, что высказывается, они-то в качестве подтекста и освещают изнутри (через интонацию, жест, мимику, вплоть до выражения глаз говорящего) человеческую речь, сообщая ей живость и выразительность. Следовательно, даже в тех случаях, когда человек совсем не хочет скрывать свои мысли, он все же бывает вынужден это делать, хотя бы до поры до времени. А прибавьте сюда все случаи намеренно парадоксальной формы (ирония, насмешка, шутка и т.п.) — и вы убедитесь, что живая речь всегда чревата смыслами, которые в прямом ее значении непосредственно не содержатся. Эти смыслы и составляют содержание тех внутренних монологов и диалогов, которым К.С. Станиславский придавал такое большое значение. Но, разумеется, прямой смысл человеческой речи и ее подтексты вовсе не живут независимо и изолированно друг от друга. Они находятся во взаимодействии и образуют единство. Это единство текста и подтекста реализуется в словесном действии и в его внешних проявлениях (в интонации, движении, жесте, мимике).

Замысел роли и отбор действий

В сущности говоря, ни одно действие, которое должен актер осуществить на сцене в качестве образа, не может быть надежно установлено, если до этого не проделана громадная работа. Для правильного построения непрерывной линии действия актер должен, во-первых, глубоко понять и почувствовать идейное содержание пьесы и будущего спектакля; во-вторых, понять идею своей роли и определить ее сверхзадачу (то главное хотение героя, которому подчинено все его жизненное поведение); в-третьих, установить сквозное действие роли (то главное действие, для осуществления которого актер выполняет все остальные действия) и, наконец, в-четвертых, понять и прочувствовать взаимосвязи и отношения образа с окружающей его средой. Словом, для того чтобы получить право производить отбор действий, из которых должна составиться линия сценического поведения актера-образа, в сознании актера уже должен находиться более или менее отчетливый идейно-художественный замысел роли. В самом деле, что значит выбрать нужное действие для того или иного момента роли? Это значит ответить на вопрос: что делает данный персонаж, в данных (предлагаемых автором пьесы) обстоятельствах? Но чтобы иметь возможность ответить на этот вопрос, необходимо наличие двух условий: нужно, во-первых, хорошо знать, что собой представляет данный персонаж, и, во-вторых, тщательно разобраться в предлагаемых автором обстоятельствах, хорошенько проанализировать и оценить эти обстоятельства. Ведь сценический образ, как мы уже сказали, рождается из сочетания действий с предлагаемыми обстоятельствами. Поэтому, для того чтобы найти нужное (верное) для данного образа действие и вызвать в себе внутренний органический позыв к этому действию, необходимо воспринять и оценить предлагаемые обстоятельства пьесы с точки зрения образа, взглянуть на эти обстоятельства глазами образа. А разве можно это сделать, не зная, что же представляет собой этот образ, т.е. не имея никакого идейно-творческого замысла роли? Разумеется, идейно-творческий замысел должен предшествовать процессу отбора действий и определять этот процесс. Только при этом условии найденная актером непрерывная линия действий способна будет при ее выполнении вовлечь в процесс творчества всю органическую природу актера, его мысль, чувство, воображение.

Сценическая задача и ее элементы

Все, что сказано нами о сценическом действии, получило великолепную разработку в учении Е.Б. Вахтангова о сценической задаче. Мы знаем, что всякое действие является

ответом на вопрос: что делаю? Кроме того, мы знаем, что никакое действие не осуществляется человеком ради самого действия. Всякое действие имеет определенную цель, лежащую за пределами самого действия. Цель отвечает на вопрос: для чего делаю? Осуществляя данное действие, человек сталкивается с внешней средой и, преодолевая сопротивление этой среды, так или иначе приспосабливается к ней, используя для этого самые разнообразные средства воздействия на эту среду (физические, словесные, мимические). Эти средства воздействия К.С. Станиславский назвал приспособлениями. Приспособления отвечают на вопрос: как я делаю? Все это, вместе взятое: а) действие (что я делаю), б) цель (для чего я делаю) и в) приспособление (как я делаю), — образует сценическую задачу, которая, таким образом, складывается из трех элементов. Первые два элемента (действие и цель) существенно отличаются от третьего (от приспособления). Отличие это состоит в том, что действие и цель носят вполне сознательный характер и поэтому могут быть определены заранее: еще не начав действовать, человек может вполне отчетливо поставить перед собой определенную цель и заранее установить, что именно он будет делать для ее достижения. Правда, он может наметить и приспособления, но эта пометка будет носить весьма условный характер, так как еще неизвестно, с какими препятствиями ему придется встретиться в процессе борьбы и какие неожиданности подстерегают его на пути к поставленной цели. Главное, он не знает, как поведет себя партнер. Кроме того, нужно учесть, что в процессе столкновения с партнером непроизвольно возникнут всякого рода чувства, эти чувства могут столь же непроизвольно найти для себя самую неожиданную внешнюю форму выражения, и все это вместе взятое может совершенно сбить человека с намеченных заранее приспособлений. Именно так большей частью и происходит в жизни: человек отправляется к другому человеку, отлично сознавая, что он намерен делать и чего он будет добиваться, но как он это будет делать — какие слова скажет, с какими интонациями, жестами, выражением лица, — этого он не знает. А если он иногда и пытается все это заранее подготовить, то потом, при столкновении с партнером, все это обычно разлетается в пух и прах. Но то же самое происходит и на сцене. Огромнейшую ошибку делают актеры, которые дома, вне репетиций, в процессе своей кабинетной работы над ролью не только устанавливают действия с их целями, но отработывают также и приспособления — интонации, жесты, мимику, — ибо все это потом, на репетиции, при живом столкновении с партнером, оказывается невыносимой помехой для истинного творчества, которое заключается в свободном и непроизвольном рождении сценических красок (актерских приспособлений) в процессе живого общения с партнером. Итак: действие и цель могут устанавливаться заранее, приспособления ищутся в процессе действия. Возьмем пример. Допустим, актер определил задачу так: упрекаю, чтобы устыдить. Действие: упрекаю. Цель: устыдить. Но возникает законный вопрос: а для чего ему нужно устыдить своего партнера? Допустим, актер отвечает: чтобы партнер никогда больше не делал того, что он себе позволил сделать. Ну, это для чего? Чтобы самому не испытывать за него чувства стыда. Вот мы и произвели анализ сценической задачи и добрались ее корня. Корнем задачи является хотение. Человек никогда хочет испытывать что-либо неприятное и всегда хочет пережить чувство удовлетворения, удовольствия, радости. Правда, поди далеко не одинаково решают вопрос о том, что для них служит источником удовлетворения. Человек примитивный, грубы и будет искать удовлетворения в грубых чувственных наслаждениях. Человек, обладающий высокими духовными потребностями, найдет его в процессе выполнения своих культурных, моральных и общественных обязанностей. Но во всех случаях человек будет стремиться избежать страданий и достигнуть удовлетворения, пережить радость, испытать счастье. На этой почве внутри человека иногда происходит жесточайшая борьба. Она может происходить, например, между естественным желанием

жить и чувством долга, который повелевает умереть. Вспомним, например, подвиги героев Великой Отечественной войны, вспомним девиз героев испанской революции: лучше умереть стоя, чем жить на коленях. Счастье умереть за родной народ и стыд жалкого существования рабов переживались этими людьми сильнее, чем стремление сохранить свою жизнь. Анализ сценической задачи, следовательно, состоит в том, чтобы, пользуясь вопросом «для чего?», докопаться постепенно до самого дна задачи, до того хотения, которое лежит в самом ее корне: чего данное действующее лицо, добиваясь поставленной цели, не хочет испытывать или, наоборот, что оно хочет пережить — вот вопрос, который путем этого анализа следует разрешить.

Сценическое общение

Выполняя цепь сценических задач и действуя таким образом по отношению к партнеру, актер неизбежно и сам подвергается воздействию со стороны партнера. В результате возникает взаимодействие, борьба. Актер должен уметь общаться. Это не так просто. Для этого он должен научиться не только действовать, но и воспринимать действия партнера, ставить себя в зависимость от партнера, быть чутким, податливым и отзывчивым по отношению ко всему, что исходит от партнера, подставлять себя под его воздействие и радоваться всякого рода неожиданностям, неизбежно возникающим при наличии настоящего общения. Процесс настоящего живого общения тесно связан со способностью актера к подлинному вниманию на сцене. Мало смотреть на партнера, нужно его видеть. Нужно, чтобы живой зрачок живого глаза отмечал малейшие оттенки в мимике партнера. Мало слушать партнера, надо его слышать. Надо, чтобы ухо улавливало малейшие нюансы в интонации партнера. Недостаточно видеть и слышать, надо понимать партнера, отмечая непроизвольно в своем сознании малейшие оттенки его мысли. Мало понимать партнера, надо его чувствовать, улавливая душой тончайшие изменения в его чувствах. Не так важно то, что происходит в душе каждого из актеров, как важно то, что происходит между ними. Это самое ценное в игре актеров и самое интересное для зрителя. В чем проявляется общение? Во взаимозависимости приспособлений. Сценическое общение налицо тогда, когда едва заметное изменение в интонации одного вызывает соответствующее изменение в интонации другого. При наличии общения реплики двух актеров музыкально между собой связаны: раз один сказал так, другой ответил непременно этак, и никак не иначе. То же самое относится и к мимике. Чуть заметное изменение в лице одного влечет за собой ответное изменение в лице другого. Искусственно, внешним путем, этой взаимозависимости сценических красок добиться невозможно. К этому можно прийти только изнутри, путем подлинного внимания и органического действия со стороны обоих. Если нарушена органика поведения хотя бы одним из партнеров, общения уже нет. Поэтому каждый из них заинтересован в хорошей игре другого. Только жалкие ремесленники думают, что они «выигрывают» на фоне плохой игры своих товарищей. Большие актеры всегда заботились о хорошей игре своих партнеров и всячески помогали им; диктовал им эту заботу их собственный, разумно понятый творческий эгоизм. Подлинной ценностью — непосредственностью, яркостью, своеобразием, неожиданностью и обаянием — обладает только такая сценическая краска (интонация, движение, жест), которая найдена в процессе живого общения с партнером. На приспособлениях, найденных вне общения, всегда лежит налет искусственности, техницизма, а иногда еще и того хуже — шаблона, дурного вкуса и ремесла. Удачные приспособления переживаются актером как сюрприз, как неожиданность для самого актера. Его сознание в этом случае едва успевает с радостным удивлением отмечать: боже мой, что я делаю, что я делаю!.. Подобные моменты переживаются актером

как подлинное счастье. Именно эти моменты и имел в виду К.С. Станиславский, когда говорил о работе «сверхсознания» актера. К созданию условий, способствующих зарождению этих моментов, и были, в сущности говоря, направлены гениальные усилия К.С. Станиславского, когда он создавал свою систему.

Импровизация и фиксирование приспособлений

Мы сказали, что приспособления (внешняя форма выявления, актерские краски) не должны готовиться заранее, а должны возникать произвольно, импровизироваться в процессе сценического общения. Но, с другой стороны, никакое искусство невозможно без фиксации внешней формы, без тщательного отбора найденных красок, без точного внешнего рисунка. Как же примирить между собой эти два взаимоисключающие требования? К.С. Станиславский утверждал, что если актер будет идти по линии (или по схеме, как он иногда выражался) простейших психологических, а главное физических задач (действий), то все остальное (мысли, чувства, вымыслы воображения и т.п.) возникнет само собой, вместе с верой актера в правду сценической жизни. Это совершенно правильно. Но как составить эту линию (или схему)? Как отобрать нужные действия? Правда, иные физические действия очевидны с самого начала (например, действующее лицо входит в комнату, здоровается, садится и т.п.). Некоторые из них могут быть намечены еще в период застойной работы в результате анализа данной сцены. Но есть такие физические действия, которые, будучи приспособлениями для выполнения психической задачи, должны возникать сами собой в процессе действия, а не определяться заранее умозрительным способом; они должны быть продуктом актерской импровизации, осуществляемой в процессе общения, а не продуктом кабинетной работы актера и режиссера. Это может быть достигнуто, если работа начинается не с установления линии физического поведения, а с определения (режиссером и актером совместно) большой психической задачи, охватывающей собою более или менее значительный период сценической жизни данного действующего лица. Пусть исполнитель отчетливо ответит себе на вопрос, чего добивается данное действующее лицо от своего партнера на протяжении данного куса роли, установит очевидные для данного куса роли физические действия, то есть такие, которые неизбежно должен выполнить в этом кусе любой актер, играющий данную роль, и пусть он идет действовать, совершенно не беспокоясь о том, как именно (при помощи каких физических действий) он будет добиваться поставленной цели. Словом, пусть он идет на неожиданности, как это бывает в жизни с любым человеком, когда он идет на свидание, на деловой разговор, на ту или иную встречу. Пусть актер выходит на сцену с полнейшей готовностью принять любую неожиданность как от своего партнера, так и от самого себя. Допустим, что перед актером, играющим влюбленного юношу в бытовой комедии, стоит несложная психическая задача: добиться от своего партнера, чтобы тот дал ему займы небольшую сумму денег. В этом пока и будет заключаться действие. Для чего юноше нужны деньги? Ну, например, чтобы купить себе новый галстук (это — цель). Прежде чем начать действовать, актер должен при помощи многократной постановки вопроса «для чего?» произвести анализ этой задачи. А для чего мне нужен новый галстук? Для того чтобы пойти в театр. А для чего мне нужно пойти в театр? Чтобы встретиться с любимой девушкой. А это для чего? Чтобы ей понравиться. Для чего? Чтобы испытать радость взаимной любви. Испытать радость взаимной любви — это корень задачи, хотение. Его актер должен укрепить в своей психике при помощи фантазии, то есть при помощи ряда оправданий и создания прошлого. Когда эта работа будет выполнена, актер может идти на сцену, чтобы действовать. Действуя, он будет стараться не сфальшивить прежде всего в выполнении тех простейших физических действий, которые он

установил как очевидные (ибо он знает, что их правдивое выполнение укрепит в нем чувство правды и веру в подлинность сценической жизни и тем самым поможет правдиво выполнить основную психическую задачу). После каждой такой репетиции режиссер должен подробно разобрать игру актера, указав ему те моменты, где он был правдив и где сфальшивил. Допустим, что на третьей или четвертой репетиции актеру удалось верно и правдиво сыграть всю сцену. При разборе его игры может быть установлено, что, активно добываясь от своего приятеля получения займа небольшой суммы денег, актер воспользовался целым рядом интересных приспособлений. Так, например, в самом начале сцены он очень искусно польстил своему приятелю (чтобы привести его в хорошее настроение и расположить к себе); потом стал жаловаться партнеру на свое бедственное положение, всячески прибедняться, чтобы вызвать жалость и сочувствие; потом попробовал «заговорить ему зубы» (отвлечь внимание) и мимоходом, как бы невзначай, попросить (чтобы захватить врасплох); потом, когда это не подействовало, стал умолять (чтобы тронуть сердце своего друга); когда и это не дало нужного результата, стал укорять, потом стыдить, потом издеваться и, наконец, угрожать. Причем все это он делал ради сквозной задачи куска: получить нужную сумму денег, чтобы купить новый галстук. Активность же его при выполнении этой задачи стимулировалась его хотением, его страстной мечтой о взаимной любви. Заметим, что все эти простые психические действия (льстить, прибедняться, «заговаривать зубы», искать удобный момент, умолять, укорять, стыдить, издеваться и угрожать) возникли в данном случае не как нечто преднамеренное, а в порядке импровизации, то есть как приспособления при выполнении основной психической задачи (добиться получения денег). Но так как это все получилось очень хорошо, достоверно и убедительно, то вполне естественно, что у режиссера и у самого актера возникло желание зафиксировать найденное. Для этого большой кусок роли делится теперь на девять маленьких кусков, и на следующей репетиции режиссер просит актера: в первом куске — льстить, во втором — прибедняться, в третьем — «заговаривать зубы» и т.д. Спрашивается: а как быть с импровизацией приспособлений? Импровизация остается, но если на предыдущей репетиции приспособление должно было ответить всего на один вопрос: как актер будет добиваться нужных ему денег? — то теперь приспособления призваны ответить на ряд более узких вопросов: сначала на вопрос, как он будет льстить, потом — как он будет прибедняться, потом — как он будет «заговаривать зубы» и т.д. Таким образом, то, что раньше, на предыдущей репетиции, было приспособлением (льстить, прибедняться, «заговаривать зубы» и т.п.), теперь становится действием. Раньше сценическая задача формулировалась так: добиваюсь получения денег займа (действие), чтобы купить галстук (цель). Теперь она распалась на ряд более узких задач: льщу — чтобы расположить к себе; прибедняюсь — чтобы пожалел; «заговариваю зубы» — чтобы захватить врасплох, и т.д. Но вопрос «как» все равно остается (как я сегодня буду льстить, как я сегодня буду прибедняться, как я сегодня буду «заговаривать зубы»), а раз вопрос «как» остается, — значит, будут и творческие неожиданности и импровизация приспособлений. Но вот в ходе следующей репетиции актер, импровизируя приспособления для выполнения задачи «льстить», нашел ряд очень интересных и выразительных физических действий. Так как его партнер согласно сюжету пьесы является художником-живописцем и действие происходит в мастерской художника, то актер поступил так: он молча подошел к мольберту, на котором находилось последнее творение его приятеля, и долго с неммым восторгом пожирал глазами картину; потом он, ни слова не говоря, подошел к партнеру и поцеловал его; потом он вынул платок, прижал его к глазам и, отвернувшись, отошел к окну, как будто для того, чтобы скрыть волнение, охватившее его в результате созерцания необыкновенного шедевра, созданного его приятелем. Причем все эти физические действия были подчинены его

основной в данном случае задаче — льстить. Так как все это оказалось выполненным превосходно, режиссер и сам актер захотели зафиксировать найденное. И вот на следующей репетиции режиссер говорит актеру: на прошлой репетиции вы в первом куске, чтобы польстить своему партнеру (цель), выполнили ряд физических задач: 1) пожирали глазами картину, 2) подошли к партнеру, 3) поцеловали его, 4) вынули из кармана платок и поднесли его к глазам, 5) отошли к окну. Все это было сделано органично и оправданно. Повторите это и сегодня. И опять возникает вопрос: а как же с импровизацией приспособлений? И опять тот же ответ: импровизация остается, но она теперь будет осуществляться в еще более узких границах. Теперь приспособления должны будут ответить не на вопрос о том, как актер будет льстить, а на ряд более частных вопросов: как он будет пожирать глазами картину, как он подойдет к партнеру, как он его поцелует, как он поднесет платок к глазам (может быть, сегодня он будет долго и судорожно искать его по всем карманам, чего он совсем не делал прошлый раз) и т.д. и т.п. Так в процессе фиксации рисунка всякое приспособление превращается в действие; пределы, в которых актер может импровизировать, становятся благодаря этому все более и более узкими, но возможность и творческая обязанность актера импровизировать приспособления не только остается в силе до конца работы над спектаклем, но и сохраняется на все время существования этого спектакля на сцене театра. При этом следует заметить, что чем уже границы, в пределах которых актеру приходится импровизировать, тем больший требуется для этого талант, тем более богатая и творчески изощренная нужна фантазия, тем более развитой должна быть внутренняя техника актера. Итак, мы видели, как постепенно от большой психической задачи актер без всякого насилия со стороны режиссера (только направляемый и контролируемый режиссером) приходит к созданию линии своего физического поведения, к цепи логически связанных между собой физических задач, а следовательно, и к фиксации внешнего рисунка роли. И в то же время мы поняли, что эта фиксация не только не убивает возможности актерской импровизации приспособлений, но, напротив того, предполагает эту импровизацию, но только импровизацию очень тонкую, искусную, требующую большого мастерства. Если же эта импровизация исчезнет совсем и актерская игра на каждом спектакле будет одной и той же, то она станет восприниматься как искусство сухое, механическое, лишенное всякой жизни, мертвое. Девизом подлинного артиста должно быть: на каждом спектакле чуть-чуть иначе, чем на предыдущем. Это «чуть-чуть» и сообщает вечную молодость каждой роли большого артиста и наполняет жизнью его сценические краски. И когда актер приходит к линии физических действий указанным выше путем, то есть путём самостоятельного органического творчества на репетициях, то действительно эта линия физического (телесного) поведения актера оказывается наделенной той магической силой, о которой говорил К.С. Станиславский, утверждая, что если актер будет идти по линии верно найденных физических действий, то в процесс сценической жизни невольно вовлечется вся психофизическая природа актера: и его чувства, и его мысли, и его видения — словом, весь комплекс его переживаний, и возникнет, таким образом, подлинная «жизнь человеческого духа».

Глава десятая: ДОМАШНЯЯ РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

Как известно, К.С. Станиславский считал, что на домашнюю (внерепетиционную) работу над ролью актер должен расходовать не меньше девяноста процентов общего количества труда и времени, потребного для создания сценического образа. Соответствует ли этому расчету практика подавляющего большинства актеров? К сожалению, далеко не соответствует. Большинство актеров предпочитают работать главным образом на репетициях. Одни поступают так по причине своей лени или неспособности работать без постоянного понукания со стороны режиссера; другие — потому, что толком не знают, в чем же именно должна заключаться их домашняя работа над ролью. Многие полагают, что работать над ролью дома — это значит без конца твердить на разные лады текст своей роли с целью нахождения соответствующих чувств, интонаций, жестов. Их домашняя работа над ролью состоит в том, что они каждую сцену своей роли разыгрывают наедине совершенно так же, как если бы они находились на сцене в окружении партнеров. Трудно придумать что-нибудь вреднее такого способа актерской работы. Ничего, кроме штампов, в результате такого «метода» родиться не может. Заученные дома слова, интонации и жесты служат потом на репетициях неодолимой преградой для зарождения подлинного творческого процесса, для возникновения искреннего чувства и живого сценического общения с партнерами. Тщетно потом старается актер освободиться от заученных дома интонаций и жестов — ему самому они кажутся теперь мертвыми, искусственными и вызывают в нем отвращение, — но не тут-то было: цепко держат они актера в своих объятиях! Сколько нужно усилий со стороны режиссера, чтобы актер преодолел приобретенные таким способом штампы и возродил в себе способность естественно, органично и правдиво реагировать на все обстоятельства сценической жизни! Но если не в поисках внешней формы выражения, то в чем же должна заключаться домашняя работа актера над ролью? Прежде всего установим необходимое условие для начала этой работы. Нельзя начинать домашнюю работу над ролью, если в процессе коллективных застольных репетиций вместе с режиссером и другими актерами не раскрыто идейное содержание пьесы, не определена сверхзадача будущего спектакля, не понято идейно-художественное значение данной роли в системе образов данной пьесы. Иначе говоря, чтобы начать работу над ролью, актер должен ясно и четко ответить себе самому на вопрос, ради чего он будет играть данную роль в данном спектакле, — иначе говоря, определить свою актерскую сверхзадачу.

Изучение жизни

Мне кажется, правильно поступит актер, если он свою домашнюю работу над ролью начнет с того, что спрячет экземпляр роли в ящик рабочего стола, чтобы до поры до времени совершенно к нему не прикасаться. И пусть первым этапом его домашней работы над ролью явится изучение самой жизни! Уже тривиальным стало утверждение, что нельзя хорошо сыграть роль, если не знаешь той жизни, которая нашла свое отражение в данной пьесе, если не знаком как следует с той общественной средой, типичным представителем которой должен явиться заданный сценический образ. Но не все еще понимают, что это знание должно быть всесторонним, конкретным и глубоким. Идея художественного образа, выражающая сущность того или иного явления жизни, только тогда творчески плодотворна, когда она живет в сознании художника, наполненная богатством своего конкретного жизненного содержания в виде отдельных фактов, событий, человеческих лиц, их поступков, мыслей, разговоров, характерных особенностей, черт и черточек. Плохо, если знание жизни у художника носит только абстрактный характер. Богатство конкретных наблюдений —

необходимое условие истинного знания жизни, необходимое условие художественного творчества. Однако также плохо, если этот багаж жизненных наблюдений пребывает в сознании художника в виде хаотической массы разрозненных впечатлений, не связанных друг с другом общей идеей, способной внести в этот хаос необходимый порядок, раскрыть внутренние закономерности данного явления, обнаружить его сущность. Художник должен уметь, во-первых, наблюдать жизнь и, во-вторых, обобщать свои наблюдения, делать из них определенные выводы. Истинное знание — единство явления и идеи, конкретного и абстрактного. В этой связи вспоминается один случай из моей режиссерской практики. Ставил я пьесу, действие которой протекало в течение последних двух месяцев перед Великой Октябрьской революцией. У одного из актеров роль не шла, и я никак не мог доискаться до причины, тормозившей творческий процесс. Актер был очень хороший, талантливый, работоспособный, и роль как будто бы вполне соответствовала его артистическим данным и творческому опыту. В чем же было дело? На одной из репетиций, в тот момент, когда актер неубедительно, формально произносил монолог, в котором шла речь о политических событиях того времени, я остановил актера и спросил: — Вот вы только что произнесли слово «кадет» — что означает это слово? — Кадет — это член так называемой кадетской партии, — справедливо ответил актер. — Очень хорошо! А что такое кадетская партия? Актер правильно ответил и на этот вопрос: — Кадетской партией, — сказал он, — называлась в то время партия крупных капиталистов и помещиков, возглавившая силы контрреволюции в борьбе с Советской властью. Ее бытовое название — «кадеты» — произошло от первых букв ее официального наименования: «конституционно-демократическая» партия. — Отлично! Но не расскажете ли вы подробнее о людях, составлявших эту партию? Что они собой представляли? Какими типическими чертами были наделены? Как говорили? Как выглядели? Как одевались? Актер долго молчал, потом произнес: — Право, не знаю. — Может быть, вы знаете кого-нибудь из членов этой партии? Назовите хоть одного. — Милюков, — неуверенно произнес актер. — Очень хорошо. Но что же он собой представлял, этот Милюков? — Он был лидером кадетской партии. — Правильно. Но что вы еще знаете о Милюкове? — Больше я о нем ничего не знаю, — откровенно признался актер. Следует заметить, что разговор этот происходил в 1933 году, актер был сравнительно молодой, в период Великой Октябрьской революции он был еще ребенком и, следовательно, никакого личного опыта в области политической жизни того времени иметь не мог. Сознвая это, он и постарался, как умел, подготовить себя по книгам. В частности, он безукоризненно точно выучил формулу, раскрывающую сущность кадетской партии. Но разве этого достаточно? Разве такое знание нужно художнику? Я это почувствовал тогда с особенной остротой, потому что я-то как раз очень хорошо знал, что такое кадетская партия. Слово «кадет» не было для меня голой политической абстракцией. За ним открывалось для меня множество самых разнообразных жизненных впечатлений: людей, характеров, отношений, поступков, суждений, ораторских приемов, всевозможных человеческих лиц — бородатых, усатых, бритых, лысых, волосатых; различных человеческих фигур — высоких, маленьких, толстых, худощавых, в сюртуках, пиджаках, визитках, с самыми разнообразными повадками, привычками, манерами и т. п. Когда при мне произносится слово «кадет», все это как на экране проплывает в моем воображении. Но вместе с тем во всем этом я всегда также ощущаю нечто общее, нечто такое, что, присутствуя в различной степени в каждом из этих впечатлений, объединяет их в одно целое, сообщает этому многообразию то единство, которое и обозначается для меня словом «кадет». Определить словами это «общее» очень трудно. Однако попытаюсь. Внешняя интеллигентность, некоторая важность от сознания своей «духовности», интеллектуальности, благопристойность, кажущееся благородство. Сознание собственного

достоинства, переходящее у многих в самовлюбленность. Склонность к патетике в сочетании с благородной простотой, этакая искусственная естественность. И часто за всем этим эгоизм, своекорыстие, а иногда и жестокость. В существе своем — лицемерие, позерство, моральное и политическое ханжество. Таковы человеческие черты и качества, которыми определяется для меня то типическое, что заключено в слове «кадет». В данном случае это «типическое» жило в моем сознании во множестве индивидуально-неповторимых фактов. Я думаю, что именно таким и должно быть знание жизни, необходимое художнику. Ведь индивидуальное и типическое, частное и общее — это вовсе не антагонистические противоположности. В действительной жизни они находятся в состоянии единства и взаимопроникновения. В любом акте своего поведения, в любом поступке человек проявляет себя одновременно и как единственная, индивидуально-неповторимая личность, и как человек, принадлежащий к определенной общественной среде. Индивидуальное и типическое в общественной личности не находятся одно подле другого. В каждом индивидуальном есть типическое. И оно проявляет себя не иначе как через индивидуальное. Свообразие, оригинальность, неповторимость не только уживаются с наличием общезначимого и типического, но являются необходимым условием проявления этих качеств. Чем ярче индивидуальность, тем сильнее через нее проявляются присущие этой индивидуальности типические черты. Если в данном случае (применительно к слову «кадет») я, в силу обстоятельств своей биографии, случайно оказался носителем истинного знания, то об актере, с которым я работал, этого, к сожалению, нельзя было сказать. Его познания носили слишком абстрактный характер. В этом именно и заключалась его беда — причина его временного творческого бесплодия. Причем, разумеется, его познания были недостаточными не только применительно к слову «кадет», но и к целому ряду других понятий, связанных с политической обстановкой и бытом того времени. Поэтому и слова роли оставались для него чужими, мертвыми, они не наполнялись живым, конкретным содержанием, не будили в нем ассоциаций, не вызывали чувственных представлений, не рождали никаких эмоций. Итак, диагноз, определивший временное творческое заболевание талантливого актера, был поставлен. Он гласил: недостаточно конкретное и подробное знание той жизни, которую предстояло отразить на сцене. Средства лечения было уже нетрудно установить. Я начал насыщать актера всевозможными материалами, относящимися к данной эпохе (не столько теми, в которых эта эпоха изображалась, сколько теми, в которых она непосредственно отразилась): я приносил на репетиции альбомы с фотографиями, газеты и журналы того времени, составил для актера список наиболее интересной литературы (политической и художественной) тех дней, познакомил его с тогдашней поэзией, живописью — словом, постарался сделать так, чтобы артист окунулся в эпоху, пожил тогдашней жизнью, почувствовал ее запах. Положительные результаты не заставили себя долго ждать. По мере того как общественно-историческая обстановка предоктябрьских дней оживала в воображении актера, по мере того как политические понятия, определения и формулы обрастали в его сознании конкретным материалом самой жизни, пробуждалась постепенно и активность его творческой фантазии — отношения и мысли персонажа становились отношениями и мыслями актера-образа, текст роли оживал, интонации и жесты приобретали способность выражать тончайшие оттенки мысли и чувства. Разумеется, личный опыт актера и его непосредственные жизненные наблюдения — лучший источник познания жизни. Однако если пьеса рисует жизнь, отдаленную от нас временем или пространством и, следовательно, недоступную непосредственному наблюдению, то актеру ничего не остается, как воспользоваться всякого рода косвенными источниками: материалами литературными, живописными, публицистическими, художественными, иконографическими, в которых жизнь данной эпохи и данной общественной среды нашла свое наиболее правдивое и яркое отражение. И только

в достаточной степени напитавшись животворными соками подлинной жизни (путем ли непосредственного наблюдения, путем ли изучения соответствующих материалов), следует переходить к таким источникам (научным, философским, публицистическим), которые могут помочь актеру понять изучаемую действительность, идейно осмыслить накопленный багаж конкретного материала, раскрыть сущность изучаемых явлений. Тогда научные выводы и философские обобщения не будут восприниматься актером в виде рациональных схем и голых абстракций, лишенных способности будить воображение, рождать чувство, зажигать темперамент. Итак, мы рассмотрели первый этап домашней работы актера над ролью, состоящий в изучении жизни образа. Его значение — в накоплении запасов творческой пищи для последующей работы актерской фантазии. Никакого другого источника, кроме жизни, откуда фантазия художника могла бы черпать необходимый материал, в природе не существует. Продуктивность работы фантазии художника прямо пропорциональна тому знанию жизни, которое он успел накопить. Знание жизни — основа всей последующей работы актера над ролью. Переходим теперь к рассмотрению второго этапа работы актера над ролью, содержанием которого является творческое фантазирование.

Фантазирование о роли

Для успешной работы над ролью необходима активная деятельность фантазии, это, по-видимому, понимают все. Но, к сожалению, не все умеют продуктивно фантазировать. Одним из наиболее интересных и плодотворных приемов в этой области является следующий. Актер сочиняет жизненные обстоятельства, не предусмотренные фабулой пьесы, ставит мысленно в эти придуманные им обстоятельства себя в качестве данного персонажа и старается найти убедительный для себя ответ на вопрос: что он в этих обстоятельствах сделал бы (как поступил бы), если б он на самом деле был данным действующим лицом? Например, актер, работающий над ролью Гамлета, мог бы поставить перед собой такой вопрос: как поступил бы он в качестве Гамлета (что сделал бы), если бы король Клавдий вдруг пришел к нему, раскаявшись, сознался бы в совершенном преступлении и стал умолять о прощении? Или: что сделал бы актер в качестве Хлестакова, если бы вдруг перед самым его отъездом из дома городничего пришло известие, что его отец умер и оставил ему состояние в сто тысяч? И еще: как поступила бы актриса в качестве Катерины из «Грозы», если бы Борис в последнем акте предложил ей бежать с ним? Ответить на любой из этих вопросов не так-то легко. Но если найти ответ не на один, не на два таких вопроса, а посвятить этому значительный период своей домашней работы над ролью и, создавая одну за другой множество подобных вымышленных ситуаций, искать и находить для каждой из них убедительный ответ, то последствием этого окажется постепенное сращивание актера с образом. Чтобы убедиться в творческой продуктивности описанного приема, спросим себя: в чем наиболее ярко в действительной жизни проявляется наше знание сущности того или иного человека? Разве не в способности нашей наперед предсказывать его поведение в различных обстоятельствах? Следовательно, если актер хочет возможно лучше понять свою роль, иначе говоря, познать того человека, чей образ он призван воплотить на сцене; если он хочет возможно глубже проникнуть в душу этого человека, узнать его взгляды, тайные помыслы и отношения (к людям, вещам, фактам, событиям); если актер хочет как следует изучить человеческий характер своего героя, то пусть он прежде всего изучает его действия, его конкретное поведение, его поступки в различных обстоятельствах. Но в данном случае «изучить» — значит создать, сотворить, нафантазировать. В этом именно и состоит предлагаемый нами рабочий прием — ставить действующее лицо в различные обстоятельства и при помощи своей фантазии решать вопрос

о том, как бы он в этих обстоятельствах поступил. Не менее важную роль, чем описанный прием, может сыграть в домашней работе актера фантазирование о прошлом образа с целью создания его биографии. Теоретически значение этого раздела работы признается всеми, но далеко не все умеют эту работу как следует осуществлять. Очень часто приходится сталкиваться с формальным, бюрократическим подходом к этой важной творческой задаче. Создавая биографию своего героя, некоторые актеры удовлетворяются самыми общими характеристиками и определениями, вроде тех, которые употребляются при заполнении служебных анкет. В их фантазировании отсутствует образное начало, дыхание подлинной жизни. Они «фантазируют» примерно так: «Отец, моего героя был рабочий, он был хороший человек и любил своего сына, воспитывал его хорошо. Герой мой также любил своего отца. Мать его умерла, когда он был ребенком, и он ее плохо помнит. Учился он неважно. Его учитель был злой человек» и т.п. «Добрый», «злой», «хорошо», «плохо», «любил», «не любил» — все это может относиться к сотням тысяч людей, а нужно найти такие слова, такие определения и характеристики, в которых отразилось бы неповторимое своеобразие именно данного конкретного случая. Нужно так нафантазировать биографию образа, чтобы она жила потом в сознании актера (в его памяти, в его воображении) совершенно так же, как живет в сознании любого человека его собственная биография. А собственная биография каждого человека живет в его памяти не в форме отвлеченных определений и характеристик, а главным образом в форме чувственных переживаний, живых воспоминаний и конкретных образов. Вспоминая какой-нибудь факт нашей жизни, мы вспоминаем и цвета, и запахи, и звуки, и даже вкусовые и осязательные ощущения. Создавая биографию образа, актер должен плоды своего вымысла относить к самому себе, фантазировать не в третьем лице, а в первом, то есть всегда думать и говорить о своем герое «я», а не «он». Прошрое, нафантазированное в такой форме, живет в сознании актера как его собственная биография: актер верит в подлинность своих вымыслов, которые, таким образом, становятся для него второй действительностью, а это в свою очередь помогает творческому сращиванию актера с образом, создает необходимые внутренние предпосылки для творческого перевоплощения в образ. Чтобы процесс фантазирования был не рационалистическим, а образным, не абстрактным, а чувственно-конкретным, актер должен полюбить в этом процессе детали, живые подробности, сообщающие фактам, создаваемым фантазией, неповторимое своеобразие и жизненную достоверность. Ведь и реальные факты живой действительности прочно укореняются в нашей памяти именно благодаря деталям. Чувственно воспринимаемая деталь — это как бы крючок, при помощи которого факт прикрепляется к нашей памяти. Вы легко в этом убедитесь, если вспомните несколько более или менее значительных событий из своей собственной жизни. Вспоминая одно из них, вы обнаружите, что очень хорошо запомнили цвет неба и форму облака на горизонте; в другом случае окажется, что для вас на всю жизнь остался памятным скрип снега под башмаками; в третьем случае вы вспомните запах акаций, который случайно присутствовал при важнейшем событии вашей жизни, и теперь стоит вам только услышать где-нибудь этот запах, как в вашей памяти тотчас же оживет и самое событие. Поэтому если вы хотите вымыслы вашей фантазии сделать возможно более похожими на настоящие, жизненные воспоминания, создавайте детали! Благодаря деталям рожденные вашей фантазией события будут переживаться вами так, как если бы они произошли на самом деле, и помогут, таким образом, вашему внутреннему превращению в образ. Разумеется, решительно нет никакой надобности, создавая биографию образа, добиваться во что бы то ни стало строгой последовательности и непрерывности в ходе жизненных событий. Ведь и подлинная биография любого человека не живет в его памяти в виде непрерывной цепи прочно связанных друг с другом фактов. Три-четыре ярких воспоминания, относящихся к раннему

детству, несколько происшествий, связанных с отроческим периодом, немного больше событий, относящихся к юношескому возрасту, а между этими ярко освещенными пятнами — темные провалы или же неясные очертания смутных и неопределенных воспоминаний — именно в таком виде живет обычно в сознании человека его прошлое. Поэтому и биография создаваемого актером образа должна быть в его воображении примерно в таком же виде. Нет никакой надобности проживать ее месяц за месяцем или год за годом (на это у актера никакого времени не хватило бы), не нужно также загромождать ее большим количеством событий — двух-трех эпизодов, характерных для каждого периода жизни героя, вполне достаточно. Но уж зато пусть каждый отдельный факт будет внутренне пережит актером и отработан при помощи его фантазии со всей добросовестностью, подробно, обстоятельно, с яркими, питающими воображение деталями. К сожалению, как уже было сказано, далеко не все актеры любят эту работу и выполняют ее с той степенью творческой честности, какая необходима. Многие рассуждают так: ведь все равно я не смогу рассказать зрителю о том, что я нафантазировал, так зачем же я буду напрасно тратить время и силы? Рассуждающие так ремесленники совершенно не понимают смысла назначения этой работы. Да, конечно, зритель никогда не узнает деталей нафантазированной биографии (он может только общих чертах о ней догадываться), но дело совсем не в этом: важно, что зритель непременно почувствует, есть у актера прошлое или нет. Скрыть от зрителя отсутствие биографии образа не представляется возможным. Пустота сознания актера (его воображения, его памяти) или, наоборот, загруженность этого сознания продуктами творческой фантазии — вот что непременно доходит до зрителя, роковым образом сказывается на актерской игре, определяет собою ее качество. Загрузив сознание плодами своей творческой фантазии, актер приобретает сценическую веру в правду вымысла, он играет с подлинной творческой убежденностью. Наконец, без этой работы фантазии невозможно внутреннее превращение актера в образ, а, без внутреннего творческого перерождения не может произойти и внешнее органическое перевоплощение. Вот актер вышел на сцену, он еще ничего не успел сказать, но зритель уже чувствует, есть у актера биография его героя или нет. Если наличие биографии угадывается — перед вами сценический образ; если нет, то вы видите только переодетого в театральный костюм актера. В первом случае — искусство, во втором — ремесло. Не менее важной задачей для работы актерской фантазии является создание сегодняшних условий жизни данного персонажа. Эти условия могут быть вовсе не показаны в пьесе или показаны очень мало, между тем актер обязан знать их во всех подробностях. Семья, жилище, материальные условия и всякого рода другие жизненные обстоятельства — круг друзей и знакомых, трудовая деятельность, бытовая обстановка — все это актер должен нафантазировать и пережить в своем воображении самым детальным образом. Он должен знать все, вплоть до формы носа своей не показанной в пьесе супруги и цвета обоев в своей спальне. Обычно между моментом утреннего пробуждения персонажа и его появлением на сцене протекает некоторое количество времени. Этот промежуток должен быть заполнен вымыслами творческой фантазии актера. Актер обязан отлично знать, как протекал сегодняшний день его героя с момента утреннего пробуждения вплоть до появления его на сцене. Это ближайшее прошлое жизни действующего лица должно быть разработано актером с особой тщательностью, так как и в реальной жизни человек обычно помнит свой сегодняшний день настолько хорошо, что может последовательно рассказать его течение вплоть до самых мельчайших подробностей. Если актер добросовестно проделает эту работу и будет хорошо знать все события сегодняшнего дня — что он делал, где был, с кем и о чем разговаривал и, наконец, какие обстоятельства привели его в то место, которое изображено на сцене, — то он легко перейдет из жизни, созданной его воображением, в ту сценическую жизнь, которая должна начаться с момента его физического появления на сцене. И это его

появление не будет выглядеть как выход актера из-за кулис, а будет производить впечатление, точно соответствующее жизненным обстоятельствам, указанным пьесой: в одном случае зритель увидит человека, вышедшего из соседней комнаты, в другом случае — пришедшего с улицы, в третьем — входящего в кабинет своего начальника, в четверток — бродящего по лесу, в пятом — вышедшего подышать свежим воздухом в собственный сад и т.д., причем зритель всякий раз по одному только выходу актера сразу же сможет познакомиться с целым рядом дополнительных обстоятельств: он почувствует настроение появившегося на сцене человека, поймет, как вошедший человек относится к тому месту действия, куда он пришел, и к тем людям, которые здесь находятся, догадается о некоторых обстоятельствах, предшествовавших появлению этого человека на сцене, и, может быть, даже о цели его прихода. И все это — еще до каких бы то ни было слов, по одному только выходу актера: по походке, по ритму и темпу его шагов, по выражению его лица и характеру его движений. Таким же способом заполняются и все промежутки между выходами персонажа (как известно, иногда они исчисляются минутами, а иногда и годами) — тогда каждый выход актера живой и содержательный. Чтобы закончить наш разговор о том разделе домашней работы актера, который мы назвали фантазированием о роли, заметим, что процесс этот должен быть строго подчинен требованиям логики, последовательности и целеустремленности. Фантазируя, актер должен все время держать курс в направлении сверхзадачи и сквозного действия роли. Они в каждом отдельном случае подскажут правильное решение. Нельзя творческую работу ставить в зависимость от своеобразных капризов фантазии и всякого рода случайностей. Перед актером все время впереди должна стоять цель, определяемая его творческим замыслом. Фантазировать, не имея замысла, — значит идти в дремучем лесу с закрытыми глазами. Например, по поводу «прошлого» образа нужно так фантазировать, чтобы из него само собой, естественно и непреложно вытекало «настоящее». Фантазируя о том, как поступил бы герой в различных обстоятельствах, необходимо следить, чтобы все его поступки выражали один и тот же задуманный характер, раскрывали одну и ту же человеческую сущность, вырастали из одного зерна. Создавая обстановку сегодняшней жизни действующего лица или фантазируя по поводу течения его сегодняшнего дня, нужно добиваться, чтобы эта обстановка и этот день надлежащим образом подготовили выход действующего лица и его дальнейшее поведение в строгом соответствии с требованиями пьесы и творческим замыслом самого актера. Подготовленный таким образом выход актера на сцену приобретает необычайную степень выразительности. Так, вряд ли кто-нибудь из тех, кому довелось, например, видеть Михаила Чехова в роли Хлестакова на сцене МХАТа, может забыть его первое появление во втором акте. Здесь было решительно все: и несложная биография Хлестакова, и весь характер этого «пустейшего» молодого человека — тут и «отсутствие царя в голове», и приглуповатость, и чистосердечие, и решительная его неспособность остановить внимание на какой-нибудь мысли. А главное — голод! Невыносимый голод, который читался не только в глазах артиста, но, казалось, пронизывал собой всю тщедушную фигурку Хлестакова, старавшегося и в этом бедственном своем положении придать себе возможно более изящный и изысканный вид. Казалось совершенно непонятным, каким образом Михаил Чехов достигал того, что весь зрительный зал разом, в одно и то же мгновение проникался сознанием, что перед ним находится ужасно голодный человек. Не пережив все это в воображении, не подготовив в своей артистической фантазии, достигнуть подобного эффекта невозможно.

Вскрытие текста

Когда сознание актера окажется в достаточной степени насыщенным творческим

материалом, добытым в результате изучения жизни и фантазирования об образе, актер получает право развернуть перед собой тетрадь с ролью и приступить к работе над текстом. Однако работа, которую мы имеем в виду, опять-таки решительно не имеет ничего общего с уже осужденным нами методом домашней работы над ролью, состоящим в бесконечном повторении каждой фразы в надежде «наскочить» на нужную интонацию. Нет, работа, о которой дальше пойдет речь, преследует совсем другие цели! Ее задачей является анализ текста на предмет его вскрытия. Что значит — вскрыть текст? Это значит — определить, понять, почувствовать все, что скрывается под словами, за словами, между словами. А скрываются там невысказанные или недоговоренные мысли, тайные намерения, желания, мечты, образные видения, различные чувства, страсти и, наконец, конкретные действия, в которых все это объединяется, синтезируется и воплощается. Вместе все это принято называть «подтекстом». Можно начать работу над вскрытием подтекста с попытки последовательно проследить течение мыслей действующего лица. О чем это лицо думает, произнося те или иные слова? В какой связи его невысказанные мысли (или, как называет их К.С. Станиславский, «внутренние монологи») находятся с теми мыслями, которые оно высказывает? Какие мысли текста являются главными, основными и какие носят второстепенный или случайный характер? Какие из них следует выявить, подчеркнуть, а какие, наоборот, спрятать, затушевать? Анализируя ход мыслей действующего лица, создавая «внутренние монологи», актер может прощупать тот стержень, на который эти мысли нанизаны, угадать главное, основное намерение героя и определить действия, при помощи которых он хочет добиться поставленной цели. Осознать, понять и определить цепь действий, совершаемых данным персонажем, в их последовательности, непрерывности и логической связи — в этом основная задача анализа текста. Определить, что в каждый данный момент делает действующее лицо (не говорит, не чувствует, не переживает, а именно делает) и установить логическую связь данного действия с предыдущим и последующим — значит понять логику поведения действующего лица, прочертить непрерывную линию его сценической жизни. Мы уже говорили о том, какую роль при выполнении тех или иных действий играет воображение, рождающее различные образные представления, или, как называет их К.С. Станиславский, «видения». Рассмотрим еще несколько примеров. Возьмем сначала самую простую жизненную задачу. Например, я прошу своего партнера выполнить небольшое поручение: подняться на второй этаж, пройти по коридору направо, открыть вторую дверь по левой стороне коридора, войти в комнату и принести оттуда книгу в зеленом переплете, лежащую на окне. Когда мы в жизни даем такого рода поручение, то, по мере того как мы произносим слова, в нашем воображении, как на киноэкране, возникают соответствующие словам видения: лестница, коридор, дверь, комната, окно, книга. Причем это не вообще лестница и не вообще коридор, а именно данная лестница, данный коридор и т.д. И мы хотим при этом, чтобы все это «увидел» в своем воображении также и наш партнер, потому что если он это «увидит», то он не ошибется: попадет куда надо и принесет что следует. Актеры же на сцене очень часто произносят выученные слова без всяких видений. Поэтому слова эти и звучат у них неубедительно, пусто, формально. Создание в своем воображении соответствующей тексту роли непрерывной киноленты видений (которыми потом на репетициях актер будет стараться заразить своих партнеров) — один из важнейших разделов домашней работы актера над ролью. Не могу в связи с этим не вспомнить одну из репетиций «Ревизора» на сцене Вахтанговского театра с участием Б.В. Щукина в роли городничего. «Вот я вам прочту письмо, которое получил я от Андрея Ивановича Чмыхова», — произносил Щукин-городничий в начале первого акта, обращаясь к чиновникам. И странное дело: образ Андрея Ивановича Чмыхова, который, как известно, и в пьесе-то ни разу не появляется, вдруг ярко и

отчетливо возникал в воображении тех, кто сидел в это время в зрительном зале. Это происходило оттого, что сам Щукин произносил эти слова, отлично зная, о ком он говорит: Чмыхов жил в его воображении как вполне реальное лицо и он действительно в этот момент его «видел». «Ну, тут уж пошли дела семейные, — произносил Щукин, заканчивая чтение письма, — «сестра Анна Кирилловна приехала к нам с своим мужем; Иван Кириллович очень потолстел и все играет на скрипке...». И хотя эту часть письма Щукин прочитывал небрежной скороговоркой как несущественную, никто в зрительном зале не мог сдержать улыбки, представляя себе толстого Ивана Кирилловича со скрипкой в руках... Такова магическая сила актерских видений! Итак, мы установили; линия мысли, линия действия и линия воображения должны быть предварительно разработаны актером дома, вне репетиций. Тогда и репетиции будут не ремесленными, а творческими. И тогда в процессе творческого общения с партнерами непроизвольно, сама собой родится четвертая линия сценической жизни — линия чувства, и актер сам не заметит, как все эти линии, переплетаясь и взаимодействуя, сольются в конце концов в единый поток психофизической жизни актера-образа. Но возникает вопрос: как, каким способом актер может проследить линию мысли образа, установить логику его действий и создать киноленту видений? Что конкретно он должен для этого делать? Для этого, нам кажется, есть только один способ: многократно проигрывать каждое место роли, каждый кусок, каждую сцену. Но проигрывать про себя, то есть молча и по возможности неподвижно. Проигрывать внутренне, в своем воображении. В воображении видеть партнера, в воображении адресовать к нему указанные автором слова, в воображении воспринимать реплику партнера и в воображении отвечать на нее. Так, проигрывая многократно каждый кусок своей роли, актер сначала проследит ход мыслей своего героя, уточняя раз от раза каждую отдельную мысль, потом многократно пройдет роль по логике действий, стараясь каждое действие прочувствовать до конца и дать ему подходящее наименование (то есть выбрать точно определяющий его глагол); и, наконец, тем же способом создаст на экране своего воображения соответствующую словам киноленту образных видений. Почему мы настаиваем на игре про себя и категорически отвергаем домашнюю игру вслух? Потому, что при домашней игре вслух внимание актера невольно фиксируется на внешней форме, и эта форма, еще не найдя своего содержания, постепенно затвердевает или, как говорят актеры, заштамповывается, в то время как игра про себя возбуждает внутренние процессы — будоражит мысль, фантазию, воображение актера, подготавливая, таким образом, его психику к ближайшей репетиции, когда накопленный внутренний багаж получит наконец возможность проявиться в творческом процессе свободного общения с партнером.

Работа над внешней характерностью

Существенным разделом домашней работы актера над ролью является разработка элементов внешней характерности. Правда, многие черты внешней характерности не требуют специальной заботы со стороны актера. Они непроизвольно появляются сами в процессе репетиционной работы по мере того, как актер вживается во внутреннюю сторону роли — в отношения и действия образа. Нельзя, например, усвоить себе презрительное, высокомерное отношение ко всему окружающему без того чтобы не изменился соответствующим образом постав головы на плечах актера и весь облик его не сделался другим. Новое мироотношение актера-образа, каким бы оно ни было — будет ли оно, например, волевым, наступательным или робким, оборонительным, доброжелательным или враждебным, пытливым или циничным, самоотверженным или эгоистичным, завистливым или восторженным, — оно непременно, по мере того как актер будет вживаться в него, само

начнет находить для себя выявление в различных чертах внешней характерности образа. Актер сам не заметит, как он иначе начнет ходить, садиться, вставать, кланяться, говорить, закуривать папиросу и т. п. Таков путь рождения основных черт внешней характерности, отражающих внутреннюю сущность человека. По отношению к этим чертам внешней характерности действует закон: от внутреннего к внешнему. Но существует и другая группа элементов характерности, которая не подчиняется этому закону. В нее входят такие внешние черты и свойства, которые не зависят от внутренней жизни человека, но, напротив того, сами способны накладывать определенный отпечаток, на внутреннюю жизнь. К числу таких элементов принадлежат, например, анатомические и физиологические особенности данного лица: худой, толстый, горбатый, красивый, сильный, немощный, больной, близорукий, слепой, хромой и т.п. Заранее известно, например, что царя Эдипа лишили зрения, а Ричард III хром и безобразен; что Хлестаков худенький, а Земляника толстый; что Любовь в «Последних» Горького горбата, а у Егора Булычева — рак печени; что Сирано де Бержерак обладает непомерно длинным носом, а Фирс у Чехова очень стар и дряхл. Спрашивается: когда и где (дома или на репетициях) должен актер начинать работу над этими элементами внешней характерности? Следует учесть, что совсем не так просто «вырастить» на своем теле горб или живот, научиться обходиться без ног или без глаз, привыкнуть к необходимости постоянно преодолевать боль в печени или скрывать свое безобразие! Тут одними внешними техническими приемами ничего не достигнешь, необходимо органическое вживание в каждую из этих физических особенностей. Нужно, например, немало упражняться, чтобы научиться садиться и вставать со стула так, как это свойственно дряхлому старику или очень толстому человеку. Для обыкновенного человека встать со стула ничего не стоит, а для толстяка это целое событие. Тут актер не только должен понять, что в это время делают мышцы толстяка, но и почувствовать, как при этом работает его сердце, что происходит с его дыханием, как живет весь его организм. И если актер это почувствует, то физические переживания непременно так или иначе скажутся на его психике, отразятся в его мыслях и чувствах, ибо психология толстяка имеет существенные особенности. Огромную ошибку делают актеры, которые, получив, например, роль толстяка, рассуждают так: «Надену в свое время «толщинку» и буду толстым — какая еще нужна работа?» Дело в том, что глаз зрителя в этом случае великолепно «прощупывает» сквозь ватную оболочку худое тело самого актера, В результате получается не то, что задумано, а то, что есть на самом деле: не толстяк, а худой актер в театральной «толщинке». Сколько таких «ватных» Фальстафов нам приходилось видеть на различных сценах! (Фальстаф — герой комедии У. Шекспира «Виндзорские проказницы»). Для того чтобы «толщинка» приросла к телу актера, органически слилась с ним, нужно научиться сначала быть толстым без всякой «толщинки», нужно овладеть поведением тучного человека, нужно творчески — не смейтесь, пожалуйста, — именно творчески вырастить на себе живот. То же самое относится и к тем случаям, когда нужно вырастить на своей спине горб, почувствовать боль в печени или найти поведение человека, никогда не забывающего о своем безобразно длинном носе. Сами собой, произвольно ни горб, ни живот, ни нос не вырастут. Над этим надо долго, упорно и настойчиво работать. Одних репетиций для этого недостаточно, нужно работать дома. И начинать работу над элементами внешней характерности нужно сразу же, как только актер получил роль и уяснил для себя из текста пьесы, какие именно физические особенности свойственны его герою. К особенностям, прямо указанным в пьесе, актер впоследствии прибавит еще и такие, которые он сам установит в процессе фантазирования о роли, — тогда и домашняя работа его над характерностью образа соответственно усложнится. Немаловажное значение при работе над характерностью имеют элементы, обусловленные костюмом персонажа. Нельзя в древнем костюме русского боярина вести

себя так же, как в чулках и камзоле XVIII столетия. С костюмом связаны определенная пластика, манеры. Есть актеры, которые чуть ли не с первой репетиции требуют, чтобы им дали театральный костюм. Им, видите ли, необходимо привыкнуть к костюму. Но прежде чем «привыкать», нужно научиться носить костюм. Если угодно, такие актеры действительно привыкают, но эта привычка выражается только в том, что они, надев фрак, ухитряются сохранить повадки и манеры, свойственные современному человеку в обыкновенном пиджаке; они не себя приспособливают к костюму, а костюм к себе. Это совершенно неправильно. Нужно потратить немало труда чтобы оставаясь в своем повседневном костюме, научиться двигаться и вести себя так, как если бы это был фрак, кринолин военный мундир, черкеска, ряса священника и т.п. Если актёр как следует поработает над этим дома, то потом, когда он наденет, наконец, театральный костюм, этот костюм не окажется мертвым, он сольется с актером, с его пластикой, манерами, жестикуляцией. Попробуйте, например, не прикрепляя к брюкам штрипок, научиться садиться на стул и вставать со стула так, как если бы а вас были такие же туго натянутые штрипками панталоны, какие носили франты начала прошлого столетия. О, это совсем не то же самое, что садиться и вставать в современных брюках! Здесь найдется материал для основательной домашней проработки. А если к брюкам со штрипками прибавить потом еще фрак, цилиндр, трость, лорнет, то окажется, что работы непочатый край, только хватило бы времени! К числу элементов внешней характерности, которые не зависят от внутренней жизни образа, но, напротив того, сами накладывают печать на его внутреннюю жизнь, следует отнести также и характерные черты, связанные с профессией человека. Профессия, как правило, накладывает весьма заметный отпечаток на человека и его поведение. Привычки, которые вырабатываются в процессе того или иного труда (так называемые трудовые навыки), в известной степени дают о себе знать и в те периоды жизни человека, когда он свободен от выполнения своих профессиональных обязанностей. Внимательный наблюдатель обычно без особых трудностей может угадать профессию человека, не зная ее наперед. Как известно, актеру приходится играть людей самых разнообразных профессий: военных, чиновников, врачей, инженеров, бухгалтеров, рабочих различных специальностей, ученых, колхозников и т.п. Наблюдая людей определенной профессии, актер обязан уметь подметить в их поведении черты, наиболее характерные для данной профессии, и овладеть этими чертами (в движениях, в речи, в привычках, повадках и т.п.). Для этого полезно сначала наблюдать людей данной профессии в процессе их трудовой деятельности. Это дает возможность уловить характерное в движениях, связанных с их работой (врач выслушивает больного, офицер произносит слова команды, парикмахер намыливает щеку своего клиента, официант несет поднос с тарелками, бухгалтер считает на счетах и т.д. и т.п.). Потом следует перейти к наблюдению за поведением тех же людей, но уже не в рабочей, а например, в домашней или в какой-либо другой обстановке, чтобы посмотреть, в какой степени трудовые навыки отражаются на их обычном поведении. Существенное значение при работе над внешней характерностью имеют национальные и местные особенности как в речи, так и в движениях. Они также не зависят от внутренней жизни действующих лиц, но в известной степени способны влиять на внутреннюю жизнь. Начинать работу с целью овладения этими особенностями следует также с момента получения роли. Так, например, когда я ставил на сцене Театра имени Вахтангова «Егора Булычева», мы сразу же установили, что действие пьесы происходит в Костроме, И как только это было установлено, Б.В. Щукин и другие исполнители тотчас же начали ежедневно упражняться с целью органического овладения костромским говором (на «о»). Если бы мы ставили пьесу, где действие происходит, допустим, в горах Кавказа, актеры должны были бы с самого начала упражняться с целью выработки особой пластики и грации, свойственных горцам. Если бы мы ставили

французскую комедию, актерам пришлось бы работать над собой с целью развития физической подвижности, легкости, изящества. И так далее. Все рассмотренные нами черты и свойства внешней характерности, не зависящие от внутренней жизни человека (связанные с анатомическим строением тела, его физиологическими особенностями, обусловленные возрастом человека, его профессией, национальными и местными особенностями), не только могут, но и должны служить предметом домашней (внерепетиционной) работы актера. Работа над этими элементами внешней характерности подчиняется закону: от внешнего к внутреннему. Как практически осуществляется эта работа? Допустим, вам нужно овладеть характерностью очень тучного человека. Как приступить к этой задаче? Вы спокойно сидите в кресле. Расставьте пошире ноги и наметьте мысленно границы вашего огромного живота. Попробуйте теперь, не теряя ощущения этих границ, положить ногу на ногу так, как вы это делаете обычно. Нельзя? Не выходит? Тогда попробуйте положить одну ногу на другую так, чтобы щиколотка одной пришлась на колено другой! Что, соскальзывает? А вы придержите ногу руками. Трудно? Устали? Попробуйте теперь встать с кресла. Если вы попытаетесь сделать это так, как вы делаете это обычно, живот перевесит, и вы упадете вперед. Нужно сначала вздернуть живот. Для этого обопритесь руками о локотники и, ощущая непомерную тяжесть своего тела, приподнимите эту тушу на руках. Теперь отпустите руки и, удерживая равновесие, найдите устойчивое положение на широко расставленных ногах. Чувствуете, что вы проделали огромную физическую работу? В самом деле: рот у вас открылся, вы дышите часто и шумно, а рука ваша невольно потянулась к сердцу, опасаясь, очевидно, за его благополучие. Поняли вы теперь, что значит для толстяка встать с кресла? Теперь попробуйте таким же способом сесть. Потом поищите походку толстяка, стараясь почувствовать, как «живут» у него в процессе ходьбы ноги, руки, шея, торс, сердце, дыхание... Если вы ежедневно будете делать такие упражнения, вы постепенно овладеете органикой физического поведения тучного человека. Так же следует искать походку старика, движения горбуна, физическое поведение слепца и т. п. Упражнения, при помощи которых решаются подобные задачи, ничем, по существу, не отличаются от известных упражнений первого курса театральной школы на память физических действий — их еще называют иногда «беспредметными действиями» или действиями «с пустышкой». Во всех этих упражнениях принцип один: найти правильное физическое поведение в соответствии с определенным вымышленным физическим обстоятельством (у меня в руке молоток, которым я должен вбить гвоздь; я несу ведро, наполненное водой; у меня руки выпачканы вареньем; у меня вместо ноги протез; у меня старчески слабые ноги и т.п.).

Домашние этюды

Когда в результате изучения жизни и фантазирования о роли уже накоплен известный внутренний материал, а в результате упражнений на элементы физической характерности достигнуто органическое овладение хотя бы некоторыми из этих элементов, большую пользу актеру могут принести домашние этюды на образ. В чем же они заключаются? Например, еще с вечера, ложась спать, актер решает: завтра я буду все свои действия до ухода на репетицию выполнять так, как если бы это был не я, а заданный мне образ. И вот, проснувшись утром, актер совершает все свои обычные утренние процедуры — встает с постели, умывается, одевается, бреется, причесывается, завтракает — не так, как это свойственно ему самому, а так, как это стал бы делать данный персонаж: Фамусов, городничий, Тузенбах, Незнамов, Отелло и т.д. Значение таких этюдов трудно переоценить. Все, что было достигнуто актером в результате фантазирования, упражнений на характерность и игры «про себя», соединяется в этих этюдах в единый комплекс. Актер при

помощи этюдов привыкает чувствовать образ как одно целое, нащупывает «зерно» образа, вплотную подводит себя к моменту духовного и физического перевоплощения. Такие этюды, если их делать ежедневно, хотя бы в течение десяти дней, стоят целого месяца репетиционной работы. При этом они удобны тем, что совершенно не требуют для себя особого времени, — ведь актеру все равно нужно встать с постели, умыться, позавтракать и т.д. А между тем, проделав такой этюд, актер приходит на репетицию подготовленным, восприимчивым, творчески «разогретым», и в результате продуктивность репетиции увеличивается во много раз. На заключительном этапе работы над ролью немалую пользу могут принести актеру упражнения, которые следует назвать этюдами в жизни. Состоят они в том, что актер пользуется всяким удобным случаем поговорить с кем-либо в реальной жизни, находясь «в образе». Причем, разумеется, партнер вовсе не должен об этом подозревать. Этим приемом очень любил пользоваться покойный Б.В. Щукин. Мне не раз приходилось наблюдать, как Щукин вступал в разговор с каким-либо случайным партнером, который его не знал, — вроде чистильщика сапог, продавца в магазине, кондуктора в трамвае и т. п., предварительно «войдя в образ», над созданием которого он в данный период трудился: то это был Егор Булычев, то городничий, то Полоний и т.д. Так на случайных партнерах он проверял результаты проделанной работы и укреплял в себе ощущение «зерна» роли.

Внимательный читатель легко заметит, что творческий процесс получил в этой главе слишком упрощенное, схематическое изображение. Различные формы, приемы и этапы творческой работы описаны в ней почти в полном отрыве друг от друга, тогда как на самом деле творческий процесс протекает гораздо более сложно и противоречиво: здесь все переплетается, взаимодействует, спорит друг с другом и друг другу помогает. Например, вскрытие текста роли может заставить нас пересмотреть кое-что в уже нафантазированной биографии образа, а этот пересмотр вызовет необходимость в дополнительном изучении материалов самой жизни, которое в свою очередь по-новому осветит многие места авторского текста. Недостаточно отражено здесь также и взаимодействие между домашней работой актера и его работой на репетициях. В реальной актерской практике домашняя работа призвана создавать питательный материал для репетиционной работы, а репетиционная работа должна контролировать и направлять домашнюю работу. Можно, вероятно, найти здесь и еще немалое количество недочетов, но что поделаешь — уж очень трудно запечатлеть в словах, определениях и формулах столь сложный и противоречивый процесс, каким является художественное творчество. Все здесь до такой степени неуловимо, тонко и непостоянно, что очень трудно схватить и заковать в слова это прихотливо изменяющееся непрерывное движение. Поневоле приходится упрощать. Но я надеюсь, что читатели, исходя из своей творческой практики, сами внесут необходимые поправки и дополнения и смогут, таким образом, извлечь известную пользу из тех методических указаний и советов, которые содержатся в этой главе.

Часть третья. Мастерство режиссера

Глава одиннадцатая: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ

Режиссерское искусство заключается в творческой организации всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения. Этой цели режиссер достигает на основе своего творческого замысла и осуществляя руководство творческой деятельностью всех участвующих в коллективной работе над сценическим воплощением пьесы.

В таком понимании режиссерское искусство сформировалось сравнительно недавно. Лишь на рубеже XIX и XX столетий в историю мирового театра начали входить имена выдающихся режиссеров: Кронекка и Рейнгардта в Германии, Антуана во Франции, Крэга в Англии, Ленского в России. До этого функции режиссера носили не столько художественно-творческий, сколько административно-технический характер и мало отличались от обязанностей нынешнего помрежа (помощника режиссера). Творческие функции, составляющие главное содержание современного режиссерского искусства, раньше брал на себя, обычно явочным порядком, кто-нибудь из наиболее авторитетных участников общей работы — автор пьесы, первый актер, художник или антрепренер. Но такая случайная, «неофициальная» режиссура редко доводила задачу создания идейно-художественного единства спектакля до конца: разнобой между отдельными его элементами в той или иной степени оказывался неизбежным. Это же происходило и в тех случаях, когда коллектив, не имея единоличного руководителя, сам пытался добиться творческой организации спектакля путем коллективных усилий всех участников. Раньше с этим по необходимости приходилось мириться, удовлетворяясь самыми незначительными успехами на этом пути. Теперь же никто не согласится признать спектакль полноценным произведением искусства, несмотря на отличное исполнение отдельных ролей и великолепные декорации, если спектакль в целом лишен стилистического единства и общей идейной целеустремленности (того, что Станиславский называл сверхзадачей спектакля). А этого невозможно добиться без режиссера. Поэтому одновременно с ростом идейно-эстетических требований к спектаклю расширялось и углублялось самое понятие режиссерского искусства, и роль его в сложном комплексе различных компонентов театра непрерывно возрастала.

Говоря о необходимости добиваться единства всех элементов спектакля, К.С. Станиславский писал: «Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон тысячи человеческих сердец». Кто же должен обучить, сплотить и вооружить эту армию, чтобы потом бросить ее в атаку? Разумеется, режиссер! Он призван объединить усилия всех, направляя их к общей цели — к сверхзадаче спектакля.

Режиссерский замысел

Всякое художественное творчество имеет своим исходным моментом определенный замысел будущего произведения. Это, разумеется, относится и к режиссуре. Но театр — искусство сложное, синтетическое, и режиссерский замысел (так называемый «план постановки») должен охватить и привести к художественному единству все стороны, все грани того необычайно сложного произведения искусства театра, каким является спектакль.

В состав режиссерского замысла входит:

1. Идейное истолкование пьесы (ее творческая интерпретация);
2. характеристика отдельных персонажей;
3. Определение стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения в данном спектакле;
4. Решение спектакля во времени (в ритмах и темпах);
5. Решение спектакля в пространстве (в характере мизансцен и планировок);
6. Характер и принципы декоративного и музыкально-шумового оформления.

Очень важно, чтобы уже в процессе создания замысла у режиссера было ощущение целого и чтобы все элементы замысла вырастали из единого общего корня или, как любил говорить Вл.И. Немирович-Данченко, из зерна будущего спектакля.

Определить словами, что такое зерно, не так-то легко, хотя для каждого отдельного спектакля важно найти точную формулу, выражающую это зерно. Так, например, Вл.И. Немирович-Данченко, работая над «Врагами» М. Горького, определил зерно спектакля словами: «ни перед чем не останавливающаяся ненависть», в «Трех сестрах» — «тоска по лучшей жизни», в «Анне Карениной» Л. Толстого — «всесокрушающая страсть», а в «Воскресении» — «воскресение падшей женщины»... Зерно — это не рассудочное определение, это не только мысль, но и особое чувство в душе режиссера. Это как бы предощущение общего духа и направленности будущего спектакля, единство мысли и чувства.

Рассказывая о процессе работы над «Тремя сестрами», Немирович-Данченко говорил: «Приходилось все время повторять актерам — не верьте, что вы полностью уже прониклись этими чувствами. Давайте поговорим, что это такое — тоска по лучшей жизни? А когда поговорим и накопим подходящие мысли... то нужно потом каждый день... думать, думать, вдумываться в найденное. И только этим путем можно воспитать свое актерское восприятие зерна спектакля, диктующего зерно роли».

Зерно приводит в действие фантазию режиссера, и тогда на экране его воображения сами собой начинают возникать рожденные этим зерном отдельные моменты будущего спектакля, иные — смутно и неопределенно, другие — ярко и отчетливо: какая-нибудь мизансцена, звучание и ритм того или иного куска диалога, иногда — деталь декорации, а иной раз вдруг остро почувствуется общая атмосфера всего спектакля или отдельной сцены. И чем дальше, тем все интенсивнее работает фантазия режиссера, заполняя постепенно своими вымыслами белые пятна на карте режиссерского замысла.

Очень ярко, при помощи образных сравнений, характеризует момент зарождения творческого замысла в сознании художника К. Паустовский в своей «Золотой розе»: «Замысел, — пишет он, — это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи и в них из густого электрического настоя рождается первая искра — молния. Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень».

Паустовский говорит о замысле литературного произведения, но сказанное им может быть с успехом отнесено к любому виду искусства, и в частности к режиссуре. «Замысел, — пишет он, — так же как молния, возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той

степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию — замысел», или, если говорить об искусстве режиссуры, то вернее будет сказать — зерно будущего спектакля, определяющее его образное решение.

Решение это тесно связано со сверхзадачей режиссера, то есть с ответом на вопрос, ради чего он ставит данную пьесу, что хочет он вызвать в сознании зрителя, в каком направлении хочет он на него воздействовать?

Говоря о режиссерском решении спектакля, нельзя не вспомнить глубокое и плодотворное учение Вл.И. Немировича-Данченко о «трех правдах»: правде жизненной, правде социальной и правде театральной. Эти три правды тесно связаны друг с другом и в своем единстве, взаимодействии и взаимопроникновении призваны, по учению Вл.И. Немировича-Данченко, создавать единую большую и глубокую правду реалистического спектакля. Нельзя раскрыть социальную правду изображаемой действительности, игнорируя ее жизненную правду, — социальная правда в этом случае прозвучит как голая абстракция, как схема и окажется неубедительной. Жизненная же правда, взятая вне социальной, родит искусство мелкое, поверхностное, примитивно-натуралистическое. Но обе правды — и жизненная и социальная — не смогут раскрыться, если они в своем единстве не найдут для себя яркой театральной формы и не превратятся таким образом в театральную правду.

Эта театральная правда, или форма будущего спектакля, возникает, по учению Е.Б. Вахтангова, сначала в режиссерском замысле, а потом и в его воплощении, под воздействием трех фактов:

1. Самой пьесы со всеми особенностями ее содержания и формы,
2. Того общественно-исторического момента, когда пьеса ставится (фактор современности),
3. Того коллектива, который ставит данную пьесу (с его творческими взглядами, традициями, возрастом, профессиональными навыками, степенью и особенностями мастерства).

По поводу успеха знаменитой постановки «Принцессы Турандот» Карло Гоцци в Третьей студии МХАТа Е.Б. Вахтангов спрашивал: «Почему «Турандот» принимается?» И отвечал: «Потому что найдена гармония: Третья студия в 1922 году ставит сказку Гоцци».

Вахтангов говорил, что если бы в том же 1922 году ему пришлось ставить «Турандот» не в Третьей студии МХАТа, а, например, в Малом театре, он поставил бы эту сказку иначе. Точно так же если ему придется ставить «Турандот» еще раз в Третьей студии, но через 20 лет, то и в этом случае замысел и форма спектакля окажутся совсем иными. «Режиссер, — говорил Вахтангов, — обязан обладать чувством пьесы, чувством современности и чувством коллектива».

Однако среди трех взаимодействующих факторов, указанных Вахтанговым, ведущим является, несомненно, произведение драматурга. Пьеса — основа будущего спектакля.

Мы уже говорили, что без увлечения режиссера и всего коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в работе над ее сценическим воплощением. Режиссерское решение спектакля, его единственная и неповторимая форма должны быть связаны со всеми особенностями пьесы, вытекать из этих особенностей. Здесь все имеет значение: тема пьесы, ее идейная сущность, ее строй, ее тон, ее ритм, ее стиль, ее жанр, ее лексика. Плохо, если форма спектакля придумывается отдельно от пьесы, а потом

искусственно присоединяется, «приклеивается» к ней.

Мало понять идею пьесы. Недостаточно согласиться с нею. Даже абсолютная убежденность в том, что она выражает важную, существенную для жизни людей истину, не является еще основанием для того, чтобы приступить к постановке пьесы. Идею нужно пережить.

Нужно, чтобы она захватила все существо режиссера, проникла во все поры его сознания и превратилась в чувство. Нужно, чтобы появилось страстное желание выразить ее во что бы то ни стало.

Это не значит, конечно, что режиссер должен, подобно разборчивой невесте, отвергать пьесу за пьесой в пассивном ожидании, пока ему попадет такое произведение, которое его сразу же увлечет. Нет! Нужно в каждой пьесе искать основания для творческого увлечения. Нужно в этом стремлении и в этих поисках быть активным, творчески жадным и восприимчивым. Часто бывает, что пьеса при первоначальном знакомстве оставляет режиссера равнодушным, но при более углубленном вчитывании вызывает в конце концов непреодолимое желание ее поставить. Иногда нужно помучиться и потрудиться, чтобы понять и почувствовать глубоко спрятанную сущность драматического произведения.

Кроме того, чрезмерная разборчивость может вызвать подозрение, что режиссер утратил связь с действительностью, с жизнью, что он потому так разборчив по отношению к произведениям, отражающим современную действительность, что сама эта действительность оставляет его холодным и равнодушным.

Но бывает и так, что режиссер, которого нельзя упрекнуть в равнодушном отношении к жизни, активно и добросовестно ищет в пьесе оснований для творческого увлечения и все же их не находит. Он признает художественные и идейные достоинства пьесы, готов согласиться, что пьеса нужная, полезная и что ставить ее следует. Но при этом прибавляет: пусть ее поставит кто-нибудь другой! Это значит, что акт творческого оплодотворения не состоялся. А без этого невозможно органическое рождение творческого замысла.

Вот почему режиссер не должен отрываться от жизни, должен жить ее интересами, укреплять связь с народом, впитывать в себя живые впечатления, которые ежедневно, ежесекундно поставляют действительность. Вчитываться и вдумываться возможно глубже в каждую пьесу, которая стремится отразить эту действительность, но не браться за работу, которая его по-настоящему не увлекает! Нельзя приходить к актерам только с одним холодным, рассудочным пониманием пьесы и ее идейного смысла, с одним только, хотя бы и очень тонким, анализом ее достоинств и недостатков! Замысел в этом случае не будет рожден, он будет выдуман. Пьеса явится только поводом для формальных экспериментов, которые сами по себе, может быть, окажутся очень интересными, но не создадут того целостного органического единства мысли и чувства, формы и содержания, каким должен явиться спектакль. Для того чтобы такое единство было достигнуто, необходима влюбленность, непреодолимая потребность творчества, то есть абсолютная, без малейшего изъяна искренность режиссера как художника и мыслителя.

Настоящее творческое сотрудничество между режиссером и драматургом, гармония между пьесой и ее сценическим воплощением невозможны, если режиссер судит о пьесе только с формально-эстетических, узкопрофессиональных позиций. Он должен судить о ней прежде всего с позиций самой жизни. Сначала жизнь, а потом театр, а не наоборот! А для того чтобы судить с позиций самой жизни, режиссер должен знать эту жизнь. Знать подробно, обстоятельно и конкретно. Мыслить о ней глубоко и страстно. Тогда он прежде

всего подвергнет критике самую сущность пьесы, то есть ответит на вопрос, верно или неверно она отражает и оценивает жизнь. Если он решит, что пьеса в самой сущности своей порочна, он ее отвергнет. Но если режиссер почувствует, что в основном он является единомышленником автора, если он увидит, что автор до конца искренне страстно утверждает ту же истину, которая дорога сердцу самого режиссера, он полюбит пьесу и, только полюбив ее, получит моральное право на постановку.

Жанр пьесы и жанр спектакля

Среди особенностей любой пьесы существенное место занимает ее жанровая природа. Жанр пьесы должен найти свое отражение в жанре спектакля и, прежде всего, в манере актерской игры.

Но что же такое жанр?

Жанром мы называем совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения.

Если явления жизни, которые изображает художник, вызывают в нем ужас и сострадание, рождается трагедия; если они вызывают в нем негодование и смех — он пишет сатирическую комедию; если художник гомерически хохочет над тем, что он показывает, он создает буффонаду; если он ласково смеется, он творит водевиль.

Но не всегда отношение художника к изображаемой действительности бывает резко окрашено одним каким-нибудь чувством. Это происходит только в тех случаях, когда изображаемые явления жизни просты и неподвижны. Если же они сложны, многоплановы и непрерывно видоизменяются, то и жанр произведения оказывается не простым, а сложным. Бывает, что герой в начале пьесы вызывает ужас и отвращение, потом насмешку, потом сострадание, потом ласковый смех, потом нежное сочувствие, потом за него становится больно и обидно, потом он заставляет нас хохотать и, наконец, вызывает слезы умиления и радости. Какой жанр может вместить такое богатство сменяющих друг друга различных отношений художника к непрерывно движущемуся, непрерывно видоизменяющемуся объекту изображения? А если еще при этом в пределах одного спектакля показаны столь разнообразные явления и образы, что нет абсолютно никакой возможности установить к ним одно общее, одинаковое отношение? Если один смешон, другой трогателен, третий вызывает наше негодование... как тут быть?

Ясно, что произведение искусства, стремящееся возможно более точно и полно отразить жизнь в ее сложности, в ее движении и развитии, не может претендовать на жанровую чистоту. Его жанровая характеристика неизбежно становится столь же сложной, как и сама жизнь. Правда, большей частью в этом сложном комплексе отношений можно прощупать основное, доминирующее отношение. Тогда мы говорим: такой-то жанр в данном произведении является преобладающим, и в соответствии с этим строим спектакль.

Многие советские пьесы построены именно по этому принципу. И характерно, что, за немногим исключением, наибольший успех у зрителей падает именно на пьесы, которые не отличаются жанровой чистотой. Они-то в большинстве случаев и являются наиболее значительными произведениями советской драматургии.

Многие критики и искусствоведы, находясь в плену исторически сложившихся драматургических традиций и канонов, осуждают советскую драматургию за ее якобы неспособность создавать произведения определенных жанров. «То ли дело классика! —

восклицают они. — Там комедия так комедия, драма так драма, трагедия так трагедия! У нас же большей частью нечто расплывчатое и неопределенное: «пьеса»! Или, как у Горького: «сцены»!»).

С таким решением вопроса нельзя согласиться. Мы думаем, что проблему жанров советские драматурги решают в своей творческой практике, двигая искусство драматургии вперед, тогда как любители «чистых» жанров тянут его назад.

История искусства свидетельствует о постоянном стремлении передовых деятелей искусства ко все большему приближению к жизни.

Огромных успехов на этом пути достигли великие реалисты прошлого столетия. Критический реализм Бальзака и Льва Толстого, Гоголя и Островского, Мопассана и Чехова казался вершиной возможных достижений в области реалистического искусства.

Однако искусство социалистического реализма выдвинуло задачу еще более глубокого, более полного и разностороннего отражения жизни в ее прогрессивном революционном развитии. От художника потребовалось умение раскрывать законы жизни, показывать каждое явление в его обусловленности закономерными процессами общественного развития, в сегодняшнем дне видеть и раскрывать завтрашний и таким образом заглядывать в будущее.

Но едва ли художник, который захочет отразить жизнь во всем богатстве ее противоречий, во всем многообразии ее красок и проявлений, сможет втиснуть ее в узкие границы «чистого» жанра, уложить на прокрустово ложе условных эстетических канонов. Только ломая омертвевшие каноны и преодолевая устаревшие традиции, можно достигнуть максимального приближения к жизни, в которой смешное переплетается с серьезным, низменное с возвышенным, ужасное с трогательным, ничтожное с великим и потрясающим.

Ошибочно думать, что содержание искусству дает жизнь, а форма диктуется имманентными, из природы самого искусства проистекающими законами. Это пагубное заблуждение! Все элементы художественной формы вместе с содержанием даются жизнью и эволюционируют вместе с ней. Старое представление о сюжете, о драматической интриге, о сценическом действии и т. п. ломается, потому что жизнь составляет такие сюжеты и драматические конфликты, о возможности которых раньше никто не подозревал.

Важно при этом отметить, что социалистический реализм корнями своими уходит в великолепное прошлое русского национального искусства, которое никогда не связывало себя внешними формальными условностями и эстетическими канонами.

Не случайно Пушкин в качестве образца, заслуживающего подражания, объявил именно Шекспира, умевшего в пределах одной пьесы сочетать «высокое» и «низкое», смешное и трагичное. Или вспомним, например, Чехова. Большую часть своих пьес он с удивительной настойчивостью, не желая слушать никаких возражений, называл комедиями. Но сколько в этих «комедиях» лирики, грусти, печали, а подчас и самых трагических нот! Или, например, пьесы Горького. Какое в них сложное сплетение жанров, как часто здесь смешное переходит в трагическое и наоборот!

Или возьмем, например, водевиль. Выступая в этом жанре, многие знаменитые русские актеры не испытывали полного удовлетворения, если им не удавалось вместе со смехом вызвать и слезы на глазах зрителя. Это своеобразная черта именно русского национального театра. Заставить зрителя смеяться в трагедии и плакать в водевиле — это драгоценная способность русского актера и русской драматургии. Меньше всего им свойственна чистота жанра, столь характерная, например, для французского театра.

Но каким бы ни был жанр пьесы — простым или сложным, — режиссер обязан реализовать в спектакле все ее жанровые особенности. А для этого он сам должен глубоко и искренне пережить все отношения, все чувства автора к предмету изображения: его любовь и ненависть, его боль и презрение, его восторг и нежность, его гнев и негодование, его насмешку и печаль.

Форма призвана выражать содержание и, следовательно, определяется богатством и всеми особенностями содержания, но складывается она всегда под воздействием эмоционального отношения художника к объекту изображения. А это отношение, уже было сказано, определяет жанр произведения.

Только глубоко и страстно переживаемое режиссером отношение к изображаемому способно обеспечить остроту, яркость и выразительность формы. Равнодушное отношение к жизни рождает или бледную, жалкую натуралистическую форму внешнего подражания жизни, или формалистическое кривлянье и всевозможные выверты.

Глубоко переживаемое режиссером отношение к гону, что отразилось в данной пьесе, непременно подскажет или даже продиктует ему необходимые в данном случае приемы внешней выразительности и нужные сценические краски, а они в своей совокупности и определяют жанровое лицо спектакля.

Впрочем, нужно заметить, что не всегда отношение режиссера к изображаемому полностью совпадает с отношением автора. С таким различием мы сталкиваемся главным образом при постановке классических и зарубежных пьес, то есть в тех случаях, когда налицо известное различие в мировоззрениях автора и театра (то есть режиссера). Жанровая природа пьесы и спектакля в этих случаях частично может и не совпадать. Однако это несовпадение законно только в тех случаях, когда в его основе лежит различие лишь в оттенках тех чувств, которые вызывает изображаемая действительность у автора и у театра (то есть у режиссера). Если же оно является коренным — если, попросту говоря, режиссера радует то, что автора огорчает, и наоборот, — то данную пьесу данному режиссеру вовсе не следует ставить.

Содержание, форма и мастерство

Вдумываясь в проблему связи между содержанием и формой спектакля, нельзя не прийти к заключению, что есть только один по-настоящему надежный способ искать наилучшую, неповторимую, единственную форму сценического воплощения, которая с предельной полнотой и точностью выражала бы содержание пьесы. Этот способ состоит в том, чтобы идею всей пьесы, а также мысль, вложенную в каждую сцену, в каждый кусок и фразу авторского текста, — а вместе с этой мыслью и рожденное ею эмоциональное отношение режиссера к данному факту, событию, действующему лицу, — доводить в своем сознании и в своем сердце до степени ослепительной ясности и абсолютной точности.

Искомое решение формы спектакля всегда лежит глубоко на дне содержания. Чтобы его найти, нужно нырнуть до самого дна — плавая на поверхности, ничего не обнаружишь! Чтобы ответить на вопрос «как?», то есть решить формальную задачу, необходимо предварительно ответить на два вопроса: «что?» и «для чего?» Что я хочу сказать данным спектаклем (идея) и для чего мне это необходимо (сверхзадача), — дайте ясный, четкий и до конца искренний ответ на эти два вопроса, и тогда, естественно, разрешится третий: как?

Но при этом нужно помнить: расплывчатое, приблизительно найденное содержание

рождает неточную расплывчатую и маловыразительную форму. Когда же содержание — идея, мысль и чувство — доведено в сознании художника до такой ясности, что оно пламенем заключенной в нем истины обжигает его душу, потрясает все его существо, тогда — и только тогда! — наступает желанный творческий акт: эмоционально переживаемая идея находит для себя в творческой фантазии художника наглядное, конкретно-образное, чувственное выражение. Так рождается творческий замысел спектакля, так возникает сценическое решение той или иной сцены, так находится каждая режиссерская краска. Только рожденная, а не надуманная форма оказывается по-настоящему новой и оригинальной, единственной и неповторимой. Форма не может быть привнесена извне, со стороны. Она должна вылиться из самого содержания. Нужно только, чтобы руки художника были послушными, чтобы они легко и свободно подчинялись внутреннему импульсу, то есть голосу содержания живущего в душе художника. Именно в этом послушании, в этой податливости хорошо натренированных рук художника, преобразующих материал по воле внутреннего импульса, и заключается техническое мастерство всякого художника, в том числе и режиссера.

Ошибочными являются попытки создавать форму на основе театрально-исторических реминисценций, путем реставрации или хотя бы даже реконструкции ранее существовавших театральных форм и приемов. Новое содержание требует новых форм. Поэтому каждый спектакль приходится решать заново. Историю театра нужно изучать не для того, чтобы потом использовать отдельные приемы сценической выразительности, свойственные театру той или иной эпохи. Эти приемы хороши были в свое время и на своем месте. Изучать историю театра нужно для того, чтобы полученные знания перебрали, переработались в сознании и, превратившись в перегной, сделали плодотворной почву, на которой будут произрастать новые цветы. Не механическое заимствование исторических форм и приемов, а органическое овладение всем богатством театральной культуры прошлого и непрерывное созидание на этой основе новых форм и приемов сценической выразительности — таков путь дальнейшего развития советского театрального искусства. Необычайная, беспрецедентная в истории человечества жизнь нашей страны непрерывно рождает новое содержание. Дайте этому содержанию развиваться в вашем сознании, и оно натолкнет вас на ту новую форму, при помощи которой вы, опираясь на театральный опыт прошлого, выразите это содержание с предельной полнотой и яркостью.

Новаторство и мода в режиссерском искусстве

Стремление к новому является естественным для каждого истинного художника. Художник, не обладающий чувством нового, едва ли сможет создать что-либо значительное в искусстве. Важно только, чтобы стремление к новаторству не превратилось в дешевое оригинальничанье, в формалистическое кривлянье и трюкачество. А для этого художник должен отчетливо сознавать цель своих творческих поисков.

Единственной же целью, способной оплодотворить естественное стремление художника к новому, является отыскание средств ко все большему приближению искусства к жизни.

В самой природе реалистического искусства заключено постоянное стремление сделаться, так сказать, еще реалистичнее, то есть правдивее и глубже. В движении по этому пути и заключается прогресс в искусстве. Неправильно представлять себе, что этот процесс протекает без срывов, падений, подъемов и отступлений. Однако направление движения остается все же неизменным.

Говоря о новаторстве в искусстве, часто имеют в виду только внешнюю форму произведения. Между тем подлинное новаторство находит свое выражение во внешней форме только в самом конце творческого процесса. Начинать же искать новое художник должен прежде всего в самой жизни. Чтобы произведение искусства не воспринималось как нечто скучное, неинтересное, необходимо, чтобы именно в его содержании было что-то новое, дотоле неизвестное людям. Этим новым может быть предмет изображения или какая-нибудь сторона этого предмета; если сам предмет старый, хорошо знакомый, то новым может оказаться отношение художника к предмету, его мысль об этом предмете, его точка зрения на него или же его чувство по отношению к нему. Но если во всем этом нет решительно ничего нового, если содержание своего произведения художник нашел в готовом виде в прочно установившихся в данном обществе взглядах, если то, о чем он говорит в своем произведении, заранее всем известно, хорошо всеми понято, пережито и прочувствовано, едва ли такое произведение получит широкое признание и вряд ли его спасут даже самые остроумные изобретения в области формы.

Есть, впрочем, еще одно требование, которому должно удовлетворять полноценное художественное произведение. Нужно, чтобы его содержание заключало в себе не только нечто новое, но чтобы это новое было в то же время существенным для жизни общества. Вспомним слова Н.Г. Чернышевского о том, что предметом искусства должно быть «общеинтересное в жизни». Это требование тоже нередко нарушается.

В последнее время у наших режиссеров появилась тенденция искать материал для новых форм в прошлом советского театра. Особенно часто с этой целью вспоминают 20-е годы, когда наряду с новым, подлинно народным, социалистическим театром возникло немало всякого рода модных течений, ложных теорий, театриков, студий и спектаклей, которые формалистическое кривлянье выдавали за новаторство. Разумеется, иногда полезно оглядываться назад, чтобы проверить, не позабыли ли мы в нашем прошлом что-нибудь такое, что может пригодиться нам в дальнейшем пути. Но при этом следует помнить, что двигаться надо всегда вперед, и только вперед!

В поисках новых форм можно и даже должно искать материал как в прошлом русского и советского искусства, так и в прогрессивных достижениях современного зарубежного театра. Но не надо терять голову. Самая большая опасность для художника — стать рабом моды. А если принять во внимание, что на Западе мода большей частью связана с чуждым нам буржуазным мировоззрением, то станет понятным и политическое значение этой опасности.

Ставя на советской сцене прогрессивные произведения современных писателей буржуазного Запада, не нужно забывать, что их прогрессивность часто носит весьма относительный характер и что их идейную основу нередко составляет тот абстрактный, внеклассовый, беспартийный гуманизм, основным пороком которого является благодушно-снисходительное отношение к носителям социального зла, их моральное оправдание по принципу — все мы, мол, люди, все человеки, и у всех есть свои недостатки.

А еще хуже, когда социально значительная тема и дорогая для советского зрителя идея эксплуатируются для демонстрации всевозможных атрибутов «красивой жизни»: костюмов, сшитых по последнему слову европейской моды, полуодетых, почти совсем раздетых или раздевающихся на глазах зрителей молодых актрис (так называемый «стриптиз»), остроумных и обаятельных хулиганов и всякого рода развлекательных сцен в плане кабацкой лирики и самой изысканной импортной эротики, а проще сказать — полупохабщины. Все это делается, конечно, под прикрытием благородной задачи разоблачения морально разлагающегося буржуазного общества (в исторических пьесах —

белогвардейщины, купечества и т.п.). Однако идейно-воспитательный эффект такого рода «разоблачений», естественно, оказывается противоположным тому, какой декларируют создатели подобных спектаклей.

О правдоподобию, условности и мастерстве

В поисках режиссерского решения спектакля очень важно бывает установить нужное для данного спектакля соотношение между элементами правдоподобия и сценической условности.

Сейчас очень часто новаторство в режиссерском искусстве отождествляют с максимальным количеством условных элементов на сцене. Считают, что чем условнее, тем лучше, чем больше условных приемов, тем больше оснований признать режиссера новатором. Возможно, что это естественная реакция после хотя и кратковременного, но довольно-таки унылого периода в истории советского театра, когда всякая театральная условность объявлялась формализмом и считалось, что чем меньше условного на сцене, тем больше оснований признать режиссера ортодоксальным сторонником реализма.

Разумеется, и то и другое неверно. Мера условности определяется всякий раз режиссерским решением спектакля в соответствии с задачей: создать целостный образ, который с наибольшей полнотой и силой донес бы драгоценное содержание пьесы до ума и сердца сегодняшнего зрителя.

С этой точки зрения совершенно одинаковое право на существование имеют у нас, на советской сцене, решительно все приемы, если они выполняют свою основную задачу: образно раскрывают содержание.

Цель искусства — глубокая правда жизни. Внешнее правдоподобие — это еще не есть правда жизни, не есть ее сущность. Внешнее правдоподобие — это лишь средство раскрытия правды, а не сама правда. Когда в правдоподобию видят цель искусства, рождается искусство примитивного натурализма, то есть, по сути дела, не искусство.

Вторым средством раскрытия правды служит художественная условность. Когда условность рассматривается как самоцель и противопоставляется правдоподобию как основополагающий принцип искусства, создается искусство формалистическое, то есть, по сути дела, тоже не искусство. Единство правдоподобия и условности, имеющее своей целью раскрытие глубокой правды жизни, создает искусство настоящее, большое, подлинно реалистическое.

Безусловным, подлинным в театре (во всех без исключения спектаклях) должно быть одно: действия и переживания актеров в предлагаемых обстоятельствах.

Нужно помнить, что сценическая условность — это только прием, а всякий прием хорош, когда он не замечается. Поэтому дурно, если условность выпирает в спектакле, ошарашивает зрителя или хотя бы обращает на себя его особое внимание. Зритель должен воспринимать не приемы, не форму, а через приемы и форму — содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которые это содержание доносят до его сознания. Так воспринимаются все великие произведения искусства. Их приемы и формы мы анализируем уже потом, после того, как мы восприняли содержание. Только пережив духовное потрясение, связанное с содержанием, мы задаем себе вопрос: каким же образом художник достиг такого великолепного результата? И чтобы разгадать эту загадку, мы вновь и вновь обращаемся к самому произведению.

Когда мы стоим перед «Сикстинской мадонной» Рафаэля, сердце наше переполняется благодарностью к художнику, который так совершенно воплотил на своем полотне идеал любви, материнства, женственности, человечности. И только очень дотошный зритель-специалист, и то лишь вдоволь насладившись картиной, начнет разбирать ее по деталям и увидит условности (вроде, например, зеленых занавесок на кольцах, нанизанных на палку, укрепленную прямо на небесах), которые оказались необходимыми Рафаэлю для создания нужного впечатления.

Без театральной условности нет и самого театра. Как можно поставить, например, трагедию Шекспира или «Бориса Годунова» Пушкина с их множеством картин, лиц и мгновенных переходов из одного места действия в другое, не прибегая к условным средствам сценической выразительности? Вспомним восклицание Пушкина: «...какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках...».

«Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии», — утверждал Пушкин, — а вовсе не та жалкая правденка, которая рождается в результате внешнего точного подражания жизни.

О мастерстве художника удивительно хорошо сказал Лев Толстой: «...нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит. А чтобы достигнуть этого, художник никогда не должен оглядываться на свою работу, любоваться ею, не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею»³.

А мы нередко не только оглядываемся и любуемся своим подчас даже вовсе не таким уж и высоким мастерством, но еще призываем к тому же и зрителя, поминутно напоминая ему: смотри, какой прием, какой фокус, какой удивительный выверт!

Нужно всегда помнить: источник подлинного новаторства в искусстве — жизнь. Двигать искусство вперед способен только тот художник, который живет одной жизнью со своим народом, не отрывается от него.

Манера актерской игры — основной технологический вопрос режиссерского замысла

Возникает вопрос: какой же из многочисленных элементов режиссерского замысла должен режиссер взять за основу в поисках театральной правды будущего спектакля?

Режиссер, разумеется, имеет право начать работу с любого компонента: с декоративного оформления, с мизансцен, ритма или общей атмосферы спектакля, но очень важно, чтобы он при этом не забывал основной закон театра, согласно которому главным его элементом, носителем его специфики, или, по выражению Станиславского, «единственным царем и владыкой сцены», является талантливый артист. Все остальные компоненты Станиславский считал вспомогательными. Вот почему нельзя признать решение спектакля найденным, пока не решен основной вопрос: как играть данный спектакль? Другие вопросы — в каких декорациях, при каком освещении, в каких костюмах и пр. — решаются в зависимости от ответа на этот коренной вопрос. В развернутой форме он может быть сформулирован так: какие особые требования в области как внутренней, так и внешней техники следует

предъявить к актерам данного спектакля?

Разумеется, в актерском исполнении любого спектакля и любой роли должны быть налицо все элементы актерской техники; отсутствие хотя бы одного из них зачеркивает все остальные. Но применительно к каждому спектаклю в отдельности перед режиссером стоит вопрос: какие из этих элементов следует в данном спектакле выдвинуть на первый план, чтобы, ухватившись за них как за звенья одной неразрывной цепи, вытащить в конце концов и всю цепочку. Так, например, в одном спектакле важнее всего может оказаться внутренняя сосредоточенность актера и скупость выразительных средств, в другом — наивность и быстрота реакций, в третьем — простота и непосредственность в сочетании с яркой бытовой характеристикой, в четвертом — эмоциональная страстность и внешняя экспрессия, в пятом, наоборот, сдержанность чувств и величавая строгость формы, в шестом — острая характерность и четкая графичность пластического рисунка — словом, разнообразие здесь не имеет границ, важно только, чтобы всякий раз было точно установлено именно то, что необходимо для данной пьесы.

Способность найти верное решение спектакля через точно найденную манеру актерского исполнения и умение практически реализовать это решение в работе с актерами определяют профессиональную квалификацию режиссера.

Если найден ответ на основной вопрос о том, как нужно играть в данном спектакле, то уже не так трудно решить и остальные вопросы, касающиеся всех вспомогательных элементов спектакля, в том числе и такого важного элемента, как внешнее оформление.

О внешнем оформлении спектакля

Задача режиссера в отношении внешнего оформления состоит в том, чтобы направить творчество художника на поиски такой внешней среды для игры актеров, которая помогала бы им раскрывать содержание каждой сцены, осуществлять заданные им действия и выявлять через них свои переживания.

Станиславский соглашался, что «пышная постановка, богатая мизансцена, живопись, танцы, народные сцены радуют глаз и ухо», больше того, он признавал, что «они волнуют и душу», но считал при этом, что они «не проникают так глубоко в нее, как переживания артистов». Он утверждал: «Не режиссерская постановка, а они (переживания) вскрывают сердечные глубины артистов и зрителей для их взаимного слияния».

Разумеется, внешние формы сценической выразительности могут быть самыми разнообразными, и мера сценической условности в них может быть самой различной. Это зависит от особенностей драматургического произведения и его режиссерской интерпретации.

Однако два закона, которым должно подчиняться внешнее оформление спектакля, кажутся мне обязательными во всех случаях.

Во-первых, режиссер и художник должны стремиться найти для актерской игры в данном спектакле такую внешнюю среду (вещественную, декоративную, музыкальную, звуковую), которая помогла бы выявлению смысла пьесы и возникающих на сцене человеческих переживаний. Это стремление решительно не имеет ничего общего с желанием поразить зрителя внешними эффектами.

Во-вторых, внешнее оформление в театре никогда не должно заключать в себе все, из чего состоит живущий в воображении режиссера или художника образ. Всегда следует оставлять

кое-что на долю творческого воображения зрителя. Вещественный мир, находящийся на сцене, должен будить фантазию зрителя в нужном направлении, чтобы она могла создать целое на основании тщательно подобранных художником характерных признаков.

Нужно с доверием относиться к творческой фантазии зрителя. Вызвать в зрителе творческий процесс путем возбуждения в нем всякого рода чувственных представлений, воспоминаний и ассоциаций — в этом, мне кажется, задача театрального художника в отличие от художника кино, который всегда имеет возможность дать вполне законченную картину внешней среды.

Я думаю, что художник должен сперва прочувствовать те представления о внешней обстановке, которые могут возникнуть у зрителя под воздействием авторского текста. Потом, прилежно посещая репетиции, понять, в какой степени игра актеров способна охарактеризовать обстановку и место действия. И только после этого он может решить, чем же он должен дополнить уже возникшие у зрителя представления, чтобы в воображении зрителя родился вполне законченный целостный образ.

Так условный прием в театральном искусстве может быть поставлен на службу реализму. Условность, о которой идет речь, не имеет ничего общего ни со стилизацией, ни со схематизацией, ни с конструктивизмом, ни с чем-либо вообще, что хотя бы в малейшей степени упрощает или искажает действительность. Правда жизни — таково назначение, смысл и цель любого сценического приема в реалистическом искусстве, которое хочется видеть освобожденным от всего лишнего, строгим и сдержанным во внешних декоративных приемах, но зато бесконечно богатым, разнообразным и щедрым в проявлениях жизни человеческого духа.

Но носителем этой жизни является актер. Поэтому вопрос о творческих взаимоотношениях между режиссером и актером возникает как коренной вопрос творческого метода в области режиссуры.

Режиссер и актер

Утверждают, что актер — основной материал в искусстве режиссера. Это не совсем точно. Есть режиссеры, которые на этом положении основывают свое право деспотически распоряжаться поведением актера на сцене так, как если бы это был не живой человек, а марионетка. В качестве материала своего искусства они признают только тело актера, которое они механически подчиняют своему творческому произволу, требуя от актера точного выполнения определенных, заранее режиссером разработанных мизансцен, движений, поз, жестов и интонаций. Механически подчиняясь воле режиссера, актер перестает быть самостоятельным художником и превращается в куклу.

Станиславский поставил перед собой задачу оживить эту «куклу». Для этого надо было найти средства вызывать в актере нужные переживания. Именно на это и были первоначально направлены все усилия Станиславского, ради этого он и стал создавать свою знаменитую «систему». В то время он считал, что если он научится вызывать в актере нужные по роли переживания, то форма выявления этих переживаний — то есть «приспособления» — будет рождаться сама собой, и именно такая, какая требуется, и тогда ни режиссеру, ни актерам не надо будет специально о ней заботиться. И Станиславский действительно достиг удивительных успехов в поисках естественных возбудителей, при помощи которых можно вызвать в актере те или иные переживания. Однако право решать вопрос о том, какие именно переживания должен испытывать актер-образ в тот или иной

момент своей сценической жизни, Станиславский целиком оставлял пока за собой, то есть за режиссером. Материалом режиссерского искусства было теперь не тело актера, а его душа, его психика, его способность возбуждаться заданными чувствами. Но актер и в этом случае оставался только объектом воздействий режиссера, более или менее послушным инструментом в его руках. Если в первом случае режиссер разыгрывал свою музыку, пользуясь в качестве инструмента телом актера, то теперь он играл на его душе. Но ни в том ни в другом случае актер самостоятельным творцом не становился, если, разумеется, он не вступал в борьбу с режиссерским деспотизмом.

На последнем этапе своей жизни Станиславский пришел к решительному отрицанию этого метода работы режиссера с актером. Он провозгласил девиз: никакого насилия над творческой природой артиста! Он стал теперь искать средства вызывать в актере не переживания, а органический процесс живого самостоятельного творчества, в полной уверенности, что переживания в этом процессе будут рождаться сами, совершенно естественно, свободно, непреднамеренно, и как раз именно те, какие нужно.

Станиславский утверждал, что самое важное в театре — это «творческое чудо самой природы», то есть естественно, органично возникающее переживание артиста в роли. Помочь рождению этого чуда и потом поддерживать этот огонь, не давая ему погаснуть, — самая главная, самая важная задача режиссера, несравнимая по своему значению ни с одной из других многочисленных его обязанностей и задач. Только выполняя именно эту задачу, мы можем создать настоящий театр глубокой жизненной правды и подлинной театральности.

Если режиссер не умеет помочь рождению органического переживания в актере, то как бы хорошо он ни умел строить мизансцены, какой бы изобретательностью ни обладал по части внешнего оформления спектаклей и всякого рода украшений в виде музыки, танцев, пения и т.п. — он кто угодно, но не режиссер драматического театра.

В драматическом театре действительная жизнь отражается прежде всего в действиях и переживаниях актеров. Пушкин, столь скептически относившийся к внешнему правдоподобию в театре, первым провозгласил принцип его внутреннего правдоподобия. Вспомним его знаменитое изречение, которое так любил повторять Станиславский: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых (по Станиславскому — «в предлагаемых»). — Б.З.) обстоятельствах».

Поэтому истинное новаторство в театре должно включать в себя заботу о совершенствовании актерской игры, поиски средств к тому, чтобы делать ее все более правдивой, глубокой и выразительной.

Практические успехи, достигнутые Станиславским на этом пути, обусловили дальнейшую эволюцию «системы» и сделали ее величайшим достижением театральной культуры; они определили собою ее непреходящее значение в качестве общепризнанного, научно обоснованного метода актерского творчества.

В своих сочинениях Станиславский признается, что вначале он был режиссером-деспотом и распоряжался актерами, как манекенами, но потом, изучая естественную природу актерского творчества, открывая в этой области один за другим новые законы, он пришел постепенно к убеждению, что режиссерский деспотизм противоречит самой природе театра и что основанное на нем искусство не может быть полноценным. Только творческое взаимодействие между режиссером и актером обеспечивает полноценный художественный результат.

Глава двенадцатая: РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ПЬЕСОЙ

Мы установили, что пьеса — основа будущего спектакля и что без увлечения режиссера и всего коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в работе над ее сценическим воплощением. Неповторимая форма воплощения пьесы должна быть органически связана со всеми ее особенностями, вытекать из этих особенностей.

Весьма ответственным в этом отношении является момент первоначального ознакомления с пьесой. Здесь стоит вопрос: возникнет творческий импульс для дальнейшей работы над пьесой или не возникнет. Ведь будет очень досадно, если потом придется сожалеть: творческий союз мог бы состояться, но не состоялся в результате недооценки тех условий, которые призваны этому содействовать. Вот почему нужно научиться создавать эти условия и устранять препятствия, мешающие творческому увлечению. Если же увлечения все-таки не произойдет, то у нас будет возможность сказать: мы, по крайней мере, сделали все, что могли, очевидно — не судьба.

Однако о каких же условиях идет речь? И каких ошибок следует избегать?

Важно прежде всего при первоначальном знакомстве с пьесой подойти к ее восприятию с максимальной непосредственностью. Для этого нужно самый процесс первого прочтения пьесы обставить таким образом, чтобы ничто не мешало получить первое непосредственное впечатление от пьесы.

Первое впечатление

Во-первых, не следует приниматься за чтение пьесы, относительно которой нужно решить вопрос — ставить ее или нет, в состоянии умственного или физического утомления, нервного раздражения или, наоборот, излишней приподнятости.

Для прочтения пьесы следует оставить время, достаточное для того, чтобы в один раз прочитать всю пьесу от начала до конца, лишь с перерывами для отдыха в размере обычных театральных антрактов. Нет ничего вреднее, чем чтение пьесы по частям, как это нередко случается, когда пьесу читают урывками где-нибудь в трамвае или в вагоне метро.

Необходимо на все время чтения обеспечить себе спокойную обстановку, чтобы никто не отрывал и ничто постороннее не мешало. Усадьтесь поудобнее за стол или на диван и начните, не торопясь, читать.

Читая в первый раз пьесу, забудьте, что вы режиссер и постарайтесь наивно, по-детски доверчиво и до конца отдаться первым впечатлениям.

При этом совсем не нужно проявлять какую-то особенную добросовестность, напрягать свое внимание, принуждать себя вчитываться или вдумываться; нужно только быть готовым увлечься, если будут для этого основания, так сказать, отдать себя в распоряжение тех чувств и мыслей, которые сами собой будут приходить. Никаких усилий, никакой «работы». Скучайте, если скучно, думайте о другом, если пьеса не может захватить ваше внимание. Если она обладает способностью заинтересовывать и волновать, она заинтересует и взволнует вас, а если она такой способностью не обладает, не ваша в этом вина.

Для чего же нам нужно это первое непосредственное общее впечатление от пьесы? Для того, чтобы, определив его, тем самым определить свойства, органически присущие данной пьесе, ибо первое общее впечатление есть не что иное, как результат воздействия именно

этих свойств.

Рассуждать и анализировать, взвешивать и определять — для всего этого достаточно будет времени впереди. Если же вы сразу упустите возможность получить живое, непосредственное впечатление, вы эту возможность потеряете навсегда: когда вы завтра снова приметесь читать пьесу, ваше восприятие уже будет осложнено элементами анализа, оно не будет чистым и непосредственным.

Мы сами еще ничего не успели привнести в пьесу от себя, мы еще никак ее не истолковали: давайте же поспешим зафиксировать то воздействие, которое произвела на нас пьеса сама по себе. Потом мы уже не сможем отделить то, что принадлежит пьесе, от того, что мы сами своим анализом и своей фантазией привнесем туда, уже не будем знать, где кончается творчество драматурга и где начинается наше собственное творчество. Если сразу не определить наше первое впечатление, в середине работы невозможно даже будет восстановить его в своей памяти; мы к тому времени погрузимся в детали, в частности и за деревьями не будем видеть леса, а «лесом» в данном случае является способность пьесы вызывать определенное, а не какое-либо общее впечатление. И когда наступит спектакль и придет публика, мы рискуем совершенно неожиданно встретить такую реакцию зрительного зала, на которую совершенно не рассчитывали, ибо органические свойства пьесы, ощущение которых мы утратили, вдруг перед лицом непосредственного зрителя громко о себе заявят. Это может оказаться как приятным, так в равной степени и неприятным сюрпризом, ибо органические свойства пьесы могут быть как положительными, так и отрицательными. А может быть и еще хуже: потеряв ощущение органических свойств пьесы, мы в работе можем нечаянно задавить, задушить, растоптать целый ряд положительных свойств.

О значении первого непосредственного впечатления от пьесы впервые сказал К.С. Станиславский. Следуя его указаниям, мы считаем необходимым, приступая к работе над пьесой, осознать и зафиксировать свое первое впечатление. Цель, которую мы при этом преследуем, заключается не в том, чтобы слепо руководствоваться этим впечатлением в своей дальнейшей работе, а в том, чтобы с ним так или иначе считаться, так или иначе его учитывать — учитывать объективно присущую данной пьесе способность производить то, а не другое впечатление. В дальнейшей работе над пьесой мы будем стремиться выявить, раскрыть при помощи сценических средств положительные свойства пьесы и будем стремиться преодолеть и погасить те ее свойства, которые мы почему-либо признаем отрицательными.

Допустим, что пьеса трактует какую-нибудь важную и серьезную тему коммунистического строительства, но, определяя первое впечатление, мы обнаружили сочетание в ней радостного, бодрого звучания с несколько легкомысленным общим тоном. Радостное и бодрое звучание — свойство положительное. Легкомысленный тон в сочетании с данной темой — свойство отрицательное. Подвергая в дальнейшем пьесу тщательному анализу, мы, допустим, выяснили, что в основе она правильно раскрывает тему, идейная ее направленность в общем верна, легкомысленный же характер она приобрела в силу недооценки автором тех или иных моментов действительной жизни (например, тех или иных трудностей в коммунистическом строительстве).

Мы, разумеется, в этом случае от пьесы не откажемся, но будем стремиться преодолеть легкомысленный тон ее звучания, всемерно реализовать бодрость и оптимизм пьесы, углублять подход к разрешению ряда поставленных в ней вопросов.

Чрезвычайно важно научиться правильно учитывать первое впечатление. Например, при

первоначальном знакомстве пьеса показалась вам скучной — таково непосредственное ваше впечатление. Значит ли это, что от постановки данной пьесы следует отказаться? Далеко не всегда. Часто случается, что пьеса, скучная в чтении, оказывается чрезвычайно интересной на сцене при правильном ее сценическом разрешении. Дальнейший тщательный анализ пьесы может вскрыть заложенные в ней глубочайшие потенциальные сценические возможности. То, что она скучна в чтении, свидетельствует лишь о том, что данная пьеса не обладает способностью увлекать внимание одним голым словесным материалом. С этим свойством пьесы необходимо считаться, его нельзя игнорировать, оно указывает, что при постановке этой пьесы брать для себя текст в качестве главной опоры не следует. Нужно всю энергию положить на то, чтобы вскрыть то содержание, которое скрывается за текстом, т.е. внутреннее действие пьесы. Если анализ выяснит, что и за текстом ничего нет, то пьесу можно выбросить в корзину. Но для того, чтобы вынести такой приговор, необходимо произвести добросовестный всесторонний анализ пьесы.

Например, большую ошибку совершит режиссер, если откажется от постановки какой-нибудь комедии Шекспира на том основании, что при чтении она не заставила его смеяться. Шекспировские комедии действительно при чтении редко вызывают смех. Но, будучи поставлены на сцене, они то и дело вызывают в зрительном зале взрывы единодушного хохота. Здесь юмор коренится не столько в словах действующих лиц, сколько в действиях, поступках, сценических положениях пьесы.

Поэтому, чтобы почувствовать юмор шекспировских комедий, нужно мобилизовать свое воображение и представить себе действующих лиц не только говорящими, но и действующими, т.е. разыграть пьесу на экране своего собственного воображения.

Свидетельствуя о первом впечатлении К.С. Станиславского от «Чайки» Чехова, Вл.И. Немирович-Данченко писал, что этот гениальный режиссер, обладавший исключительным художественным чутьем, «прочитав «Чайку»... совсем не понял, чем тут можно увлечься: люди ему казались какими-то половинчатыми, страсти — неэффектными, слова, — может быть, слишком простыми, образы — не дающими актерам хорошего материала... И была задача: возбудить его интерес именно к глубинам и лирике будней. Предстояло отвлечь его фантазию от фантастики или истории, откуда всегда черпаются характерные сюжеты, и погрузить в самые обыкновенные окружающие нас будни, наполненные самыми обыкновенными будничными нашими чувствами».

Нередко пьеса, драматургическая форма которой носит на себе печать авторского новаторства и характеризуется непривычными для восприятия особенностями, первоначально вызывает отрицательное к себе отношение.

Так было, например, с пьесой М. Горького «Егор Булычев и другие». После первой читки коллектив Театра имени Е. Вахтангова был в полном недоумении: пьеса почти никому не понравилась. Говорили, что она «разговорная», что в ней отсутствует закономерно развивающийся сюжет, нет интриги, нет фабулы, нет действия.

Суть дела заключалась в том, что в этой пьесе Горький смело нарушил традиционные каноны драматургического искусства, что и затрудняло первоначальное восприятие ее исключительных достоинств, которые для своего выявления потребовали новых способов выражения. Инертность человеческого сознания в подобных случаях является причиной его сопротивления всему, что выходит за рамки установившихся штампов, не соответствует привычным представлениям и взглядам.

Постановку пьесы Горького было решено поручить автору этих строк, но только после

длительного, весьма активного сопротивления руководству театра удалось уговорить меня заняться ее подробным изучением. И только в результате такого изучения мое отношение к пьесе радикально изменилось, и я не только перестал сопротивляться, но был бы даже в отчаянии, если бы руководство театра изменило свое решение, отобрало бы у меня пьесу.

Из сказанного вытекает, что полностью полагаться на первое непосредственное впечатление нельзя. Не всегда любовь между юношей и девушкой возникает как у Ромео и Джульетты: с первого взгляда. Часто требуется известный период для постепенного сближения. Так же обстоит дело и в том процессе, в результате которого режиссер влюбляется в пьесу. Момент творческого увлечения в этих случаях отодвигается на некоторый срок. Но ведь он иногда может и вовсе не состояться в результате чересчур поспешного отрицательного решения. Поэтому никогда не следует торопиться выносить обвинительный приговор. Нужно сначала путем анализа выяснить причины того отрицательного впечатления, которое возникло при первом прочтении пьесы.

Нужно сказать, что бывают случаи и обратного отношения между подлинным качеством пьесы и первым впечатлением от нее, то есть такие, когда пьеса вызывает восторг при первоначальном знакомстве с ней, а потом, в процессе работы, обнаруживается ее идейно-художественная несостоятельность.

Какие могут быть причины такой ошибки?

Бывает, например, что пьеса обладает яркими литературными достоинствами: ее язык характеризуется такими качествами, как образность, афористичность, остроумие, юмор и т.п., но характеры действующих лиц неопределенны, действие вялое, идейное содержание туманно... При первом прочтении пьесы ее литературные достоинства могут временно заслонить ее сценические недостатки, и они останутся до поры до времени незамеченными. Однако момент разочарования рано или поздно наступит, и тогда придется прекратить работу, на которую уже затрачено, может быть, немалое количество времени и энергии коллектива.

Итак, слепо руководствоваться первым впечатлением нельзя, но учитывать его непременно нужно, ибо в нем обнаруживаются органические свойства пьесы, одни из которых требуют прямого сценического выявления, другие — сценического вскрытия, а третьи — сценического преодоления.

Как же определить первое непосредственное впечатление?

Попробуйте, прочитавши или прослушавши пьесу, тотчас же, не анализируя, не размышляя, не критикуя, назвать словами тот след, который оставила пьеса в вашем сознании. Постарайтесь при помощи кратких, лаконичных определений, так сказать, на лету схватить готовое ускользнуть впечатление. Сделайте при помощи этих определений как бы моментальный снимок того состояния, которое вызвала в вас пьеса.

Начните, не теряя времени на длительное размышление, выписывать столбиком те определения, которые будут приходить вам в голову. Например:

мрачно	светло
низко	ясно
тесно	просторно
грязно	солнечно

темно	легко
душно	воздушно
трудно	высоко
мучительно	вольно

Если мы сопоставим эти два ряда определений, то увидим, что они относятся к двум противоположным по своему характеру образам. Каждый ряд дает определенное целостное представление о полученном нами впечатлении. Вы видите, что здесь нет речи об идейном содержании пьесы, о ее политической направленности, о ее теме и сюжете; речь идет только об одном общем впечатлении, имеющем преимущественно эмоциональный характер. Как тот, так и другой ряд определений может в равной степени относиться как к пьесе, созданной в плане требований коммунистической идеологии, так и к пьесе, враждебной этой идеологии.

Однако как только вы сопоставите вызываемое этими определениями общее представление о данной пьесе с определенным объектом изображения, приведете в сочетание с той или иной темой, вы тотчас же сможете дать классовую, идеологическую оценку данной пьесе. Если, предположим, первый ряд определений относится к пьесе, изображающей жизнь советского народа, сразу же станет ясно, что пьеса имеет антисоветскую направленность. Мы видим, таким образом, какую существенную роль играет зафиксированное первое впечатление при последующем анализе пьесы. Но об этом в дальнейшем. Пока нашей задачей является характеристика способов фиксации первого впечатления.

Вот как, например, Е.Б. Вахтангов, работая с учениками над инсценировкой чеховского рассказа «Хороший конец», определял общее впечатление от этого рассказа: «делка, тупость, серьезность, положительность, жирность, громоздкость». «Громоздкость, — говорил Вахтангов, — надо выявлять в формах, тупость и жирность — в красках, сделку — в действии». Мы видим, как, исходя из общего впечатления, Вахтангов нащупывает и характер тех сценических средств, которые должны реализовать органические свойства чеховского рассказа, отразившиеся в первом впечатлении.

«Над какой бы вещью вы ни работали, — говорил Вахтангов, — исходным моментом работы всегда будет ваше первое впечатление».

Однако возникает вопрос: в какой мере можно быть уверенным, что наше первое впечатление действительно отражает свойства и особенности, объективно присущие данной пьесе?

Ведь оно может оказаться иной раз и очень субъективным и не совпадать с первым впечатлением других людей. Ведь первое впечатление зависит не только от свойств и особенностей пьесы, но также и от того состояния, в котором находился режиссер, читая пьесу: весьма возможно, что если бы он прочел пьесу не сегодня, а вчера, то и впечатление его оказалось бы другим.

Для того чтобы застраховать себя от ошибок, обусловленных случайностями субъективного восприятия, следует произвести проверку своего первого впечатления на коллективных читках и беседах.

Это необходимо еще и потому, что режиссер, как мы знаем, должен быть выразителем и организатором творческой воли коллектива. Поэтому свое личное первое впечатление он не

должен считать окончательным и безусловным. Его личное впечатление должно перевариться в «общем котле» коллективного восприятия. Чем больше коллективных чток и обсуждений пьесы до начала работы, тем лучше. В каждом театре пьеса обычно читается составу художественного совета театра, труппе театра и всему коллективу на производственных совещаниях и, наконец, составу актеров данной пьесы. Некоторые театры еще, кроме того, практикуют выезды для читки пьес на фабрики и заводы. Все это чрезвычайно полезно. Дело режиссера — направить обсуждение прочитанной пьесы в каждом отдельном случае таким образом, чтобы еще до всякого анализа было выявлено общее непосредственное впечатление собравшихся. Сопоставив свое собственное первое впечатление с рядом наиболее часто повторяющихся определений, режиссер всегда может в конце концов составить такой ряд, из которого выпадут случайности слишком субъективных восприятий и который, таким образом, будет наиболее точно отражать органические свойства пьесы, объективно ей присущие.

Проверив, исправив и дополнив таким образом свое непосредственное впечатление от пьесы, режиссер окончательно устанавливает и записывает ряд определений, дающих общее целостное представление о ней.

Чем чаще в дальнейшем режиссер будет обращаться к этой записи, тем меньше ошибок он наделает. Имея такую запись, он всегда может установить, следует ли он в работе своему намерению выявлять одни свойства пьесы и преодолевать другие. Он имеет, таким образом, возможность постоянно себя контролировать. А это совершенно необходимо, ибо в таком сложном искусстве, каким является искусство режиссера, чрезвычайно легко сбиться с намеченного пути. Как часто бывает, что режиссер, увидев законченный результат своей работы на генеральной репетиции, в ужасе себя спрашивает: разве я этого хотел? Где же те свойства пьесы, которые меня очаровали при первоначальном знакомстве с ней? Как случилось, что я незаметно для себя свернул куда-то в сторону? Почему это произошло?

Ответить на последний вопрос нетрудно. Это произошло потому, что режиссер утратил чувство пьесы, то чувство, которое полнее всего овладевает режиссером при первом знакомстве с пьесой. Вот почему так важно определить, зафиксировать на бумаге и почаще вспоминать свое первое непосредственное впечатление от пьесы.

Приведу пример из своей собственной режиссерской практики. Однажды довелось мне ставить пьесу советского автора, в которой действие протекало в одном из колхозов на рыбных промыслах Азовского побережья. Прочитав пьесу, я в следующих определениях зафиксировал свое первое впечатление:

- суровость
- бедность
- мужество
- опасность
- свежий соленый воздух
- серое небо
- серое море
- тяжелый труд
- близость смерти

Все эти определения выявили, как мне казалось, объективные достоинства пьесы, и я мечтал реализовать их в своей постановке. Но, работая над макетом, я вместе с художником увлекся формально-технической задачей иллюзорного изображения моря. Нам хотелось изобразить море непременно в движении. В конце концов нам это до известной степени удалось осуществить следующим путем: на заднике был повешен черный бархат, перед ним тюль. Между бархатом и тюлем было помещено особое сооружение, состоявшее из ряда идущих параллельно спиралей, сделанных из кусочков блестящей жести. Эти спирали особым механизмом приводились в движение и, будучи освещены лучами прожекторов, своим вращением создавали иллюзию сверкающей на солнце волнообразно движущейся воды. Этот эффект был особенно разительным при лунном освещении. Получалась волшебная картина ночного моря. Лунный свет отражался в воде в виде переливающихся бликов. Шум волн, осуществляемый при помощи шумовой машины, дополнял картину. Мы были в высшей степени удовлетворены результатом наших стараний.

И что же? Наша декорационная удача оказалась причиной полнейшей неудачи всего спектакля. Лучшие свойства пьесы были убиты, задушены блестящей декорацией. Вместо суровости получилась слащавость, вместо тяжелого опасного труда — спортивное развлечение, вместо серого неба и серого моря с низкими скучными песчаными берегами — слепящие сверкающие воды в ярких лучах солнца и поэтическая нежность крымской ночи. В условиях данного внешнего оформления все мои усилия реализовать свойства пьесы через актерскую игру терпели крах. Актеры не в силах были «переиграть» декорацию. Наше «жестяное» море оказалось сильнее актеров.

В чем сущность моей ошибки?

Я не забыл в свое время определить и зафиксировать первое свое общее впечатление от пьесы, но я забывал сверяться со своим первым впечатлением в процессе дальнейшей работы. Я подошел к делу формально, бюрократически: определил, записал, к делу подшил и... забыл. В результате, несмотря на ряд актерских удач, получился формально-эстетский спектакль, лишенный внутреннего единства.

Все сказанное нами по поводу первого непосредственного впечатления нетрудно применить на деле, если речь идет о постановке современной нам пьесы. Несравненно сложнее обстоит дело при постановке классического произведения. В этом случае режиссер лишен возможности получить первое непосредственное впечатление. Ему хорошо известна не только сама пьеса, но и целый ряд ее толкований и критических оценок, многие из которых, став традиционными, так прочно завладели умами, что пробить брешь в общепринятых мнениях оказывается делом чрезвычайно трудным. И все же, несмотря на трудность задачи, режиссер должен, сделав особое творческое усилие, постараться воспринять хорошо ему известную пьесу заново. Это нелегко, но возможно. Для этого нужно отвлечься от всех существующих мнений, суждений, оценок, предрассудков, штампов и постараться, читая пьесу, воспринимать только ее текст.

В этом случае может быть не бесполезным рекомендуемый Вс.Э. Мейерхольдом так называемый «парадоксальный подход», но при условии умелого и осторожного его использования. Заключается он в том, что вы пробуете воспринимать данное произведение в свете определений, диаметрально противоположных тем, которые считаются общепринятыми. Так, например, если относительно данной пьесы установилось мнение, что она является произведением мрачным, попробуйте читать ее как жизнерадостную; если она прославилась в качестве легкомысленной шутки, поищите в ней философскую глубину; если ее привыкли рассматривать как тяжелую драму, попробуйте найти в ней повод для смеха. Вы

увидите, что, по крайней мере, один раз из десяти вам это удастся сделать без большого усилия.

Разумеется, нелепо возводить «парадоксальный подход» в руководящий принцип; нельзя, механически перевернув наизнанку традиционные взгляды, полученные таким способом определения заранее считать истиной. Необходимо каждое парадоксальное предположение тщательно проверить. Если вы чувствуете, что в свете парадоксального определения вы легче воспринимаете пьесу, что внутри вас не возникает никакого конфликта между парадоксальным предположением и тем впечатлением, которое вы получаете от пьесы, вы можете допустить, что ваше предположение не лишено права на существование. Но все же окончательное решение вы вынесете лишь после анализа как самой пьесы, так и тех толкований, которые вы хотите отвергнуть. Вы должны будете в процессе анализа ответить себе на следующие вопросы: почему данную пьесу раньше истолковывали так, а не иначе и почему вы сами даете иное, радикально отличное от прежних толкование. Только ответив на эти вопросы, вы в праве окончательно утвердиться в ваших парадоксальных определениях и считать, что они верно отражают органические свойства, объективно присущие пьесе.

Известны случаи, когда режиссер одну и ту же пьесу ставит в течение своей режиссерской деятельности несколько раз с более или менее значительными перерывами. В этих случаях он при второй, третьей и т.д. постановках данной пьесы рискует оказаться уже не столько во власти чужих толкований, сколько под воздействием своих собственных предыдущих постановок. Между тем опыт показывает, что никакая копия, даже если она своим оригиналом имеет произведение того же художника, не может быть полноценным произведением искусства. Поэтому, если режиссер ставит одну и ту же пьесу несколько раз, он должен ставить ее заново. А это требует каждый раз нового подхода, нового восприятия. И если перерыв между постановками был более или менее значительным, то неизбежна некоторая разница между впечатлением от пьесы при прочтении ее в первый раз и тем впечатлением, которое рождается у режиссера в результате прочтения ее перед началом следующей работы.

Здесь действует фактор времени. Ведь любое произведение искусства воспринимается человеком не изолированно от окружающей его в данный момент действительности, а всегда в свете событий сегодняшней общественной жизни, сегодняшних общественных интересов, художественных вкусов, собственных творческих влечений и т.п. Поэтому и непосредственное наше впечатление от произведения искусства сегодня может оказаться иным, чем то, которое мы испытали от него несколько лет тому назад. В одном случае наше восприятие отметит в качестве наиболее существенных особенностей одни стороны данного произведения, в другом — оно повернется к нам другими своими гранями. В результате возникнет не точное повторение предыдущей постановки, не копия того, что было сделано раньше, а новый ее вариант.

Как известно, дважды ставил Е.Б. Вахтангов комедию М. Метерлинка «Чудо святого Антония» — одну до Великой Октябрьской революции, другую — после Октября. Это оказались два разных спектакля. Постановка Вл.И. Немировича-Данченко «Трех сестер» Чехова, осуществлявшаяся им вторично в 1940 году, существенно отличалась от его же дореволюционной постановки этой пьесы 1902 года.

Я уже писал о том, что изумительная пьеса М. Горького «Егор Булычев и другие» на первой читке встретила отрицательное к себе отношение со стороны подавляющей части коллектива Театра имени Е. Вахтангова. Будущий постановщик пьесы — автор этих строк полностью солидаризировался в этой оценке с коллективом театра. Однако после этого я

пять раз ставил эту пьесу в различных театрах и при этом каждый раз старался подойти к своей режиссерской задаче с позиций, которые диктовала общественно-политическая обстановка данного периода. Впрочем, слово «старался» здесь не совсем подходит: это получалось как-то само собой. И начало этого нового подхода каждый раз коренилось в исходном моменте работы, то есть в новом впечатлении от первого прочтения пьесы после длительного перерыва. Иначе говоря, каждый раз дело начиналось с нового «первого впечатления». И каждый раз я удивлялся, открывая в пьесе ранее не замеченные мною свойства и особенности.

Между четвертой и пятой постановками названной пьесы прошло пятнадцать лет. Многие в нашей стране и во всем мире изменилось за это время, и, когда я в первый раз после перерыва перечитал пьесу, она мне показалась еще более актуальной, еще более современной, чем пятнадцать лет тому назад. Соответственно этому и характеристика первого непосредственного впечатления обогатилась рядом новых определений. Столбец этих определений увеличился в своих размерах, что породило в дальнейшем ряд новых сценических красок в режиссерской интерпретации пьесы, в ее постановке. Вот этот столбец определений:

- необыкновенная актуальность
- вторая молодость пьесы
- свежесть
- яркость
- смелость и решительность
- саркастичность и гнев
- беспощадность
- жестокость
- суровость
- лаконизм
- правдивость
- юмор и трагизм
- жизненность и многоплановость
- простота и гротеск
- широта и символичность
- уверенность и оптимизм
- устремленность в будущее

Из этих определений и вырос спектакль, поставленный мной в г. Софии (Болгария) в конце 1967 года с выдающимся болгарским актером Стефаном Гецовым в заглавной роли.

Трижды мне довелось ставить одно из лучших произведений А.П. Чехова, его знаменитую «Чайку». Мне кажется, что последняя постановка значительно полнее и точнее, чем предыдущие две, раскрыла красоту и смысл пьесы. И снова, так же как и при многократных постановках «Егора Булычева», «первое впечатление» от пьесы при каждой последующей

постановке обогащалось новыми открытиями. Перед началом работы над третьим вариантом список этот выглядел следующим образом:

- современно и актуально
- поэтично
- нежно и твердо
- тонко и сильно
- изящно и строго
- бесстрашно и справедливо
- боль сердца и мужество мысли
- мудрое спокойствие
- скорбь и беспокойство
- ласково и сурово
- насмешливо и печально
- с верой и надеждой
- шекспировские страсти
- чеховская сдержанность
- борьба, стремление, мечта
- преодоление
- победа

Из этого списка видно, какой сложной, многогранной и противоречивой, а потому и очень трудной для постановки является этот шедевр драматической литературы.

Однако работа режиссера даже над очень трудной и сложной пьесой значительно облегчается, если в руках у него имеется такой список. Обдумывая свой замысел, мобилизуя для этого свою фантазию и свое воображение, режиссер имеет возможность постоянно справляться с этой своего рода «шпаргалкой», чтобы не сбиться с верного пути в поисках нужного режиссерского решения спектакля, в котором все эти свойства и особенности должны найти свое сценическое воплощение.

Итак, мы установили, что исходным моментом творческой работы режиссера является определение первого общего впечатления от пьесы. Первое впечатление является, как мы выяснили, проявлением свойств, органически принадлежащих данной пьесе. Свойства эти могут быть положительными и могут быть отрицательными; некоторые свойства пьесы заявляют о себе при первоначальном знакомстве с пьесой и реализуются, таким образом, в первом впечатлении; другие же обнаруживают себя только при сценическом воплощении пьесы; одни, таким образом, существуют явно, другие — в скрытой форме. Скрытые свойства пьесы обнаруживаются во время работы путем анализа. Явные положительные свойства подлежат сценическому воплощению, скрытые — сценическому раскрытию, отрицательные свойства (как явные, так и скрытые) подлежат творческому преодолению.

Определение темы пьесы, ее идеи и сверхзадачи

Начать предварительный режиссерский анализ пьесы нам представляется наиболее целесообразным с определения темы пьесы. За этим последует раскрытие ее ведущей, основной идеи и сверхзадачи. На этом первоначальное знакомство с пьесой можно будет считать законченным.

Условимся, однако, относительно терминологии.

Темой мы будем называть ответ на вопрос: о чем в данной пьесе идет речь? Другими словами: определить тему — значит определить объект изображения, то есть тот круг явлений действительности, которые нашли свое художественное воспроизведение в данной пьесе.

Основной или ведущей идеей пьесы мы будем называть ответ на вопрос: что утверждает автор относительно данного объекта? В идее пьесы находят свое выражение мысли и чувства автора по отношению к изображаемой действительности.

Тема всегда конкретна. Она — кусок живой действительности. Идея, наоборот, абстрактна. Она — вывод и обобщение.

Тема — объективная сторона произведения. Идея субъективна. Она представляет собой размышления автора об изображаемой действительности.

Всякое подлинное произведение искусства в целом, равно как и каждый отдельный образ этого произведения, — это единство темы и идеи, то есть конкретного и абстрактного, частного и общего, объективного и субъективного, единство предмета и того, что об этом предмете говорит автор.

Как известно, в подлинном искусстве жизнь не отражается зеркально, то есть в том виде, как она непосредственно воспринимается нашими органами. Пройдя через сознание художника, она дается нам в познанном виде, то есть вместе с мыслями и чувствами художника, вызванными изображаемыми явлениями жизни. Художественное воспроизведение как бы впитывает, вбирает в себя мысли и чувства художника, выражающие его отношение к изображаемому предмету, и это отношение преобразует предмет, превращая его из феномена жизни в феномен искусства — в художественный образ.

Ценность подлинных произведений искусства в том и состоит, что всякий предмет, в них отражаемый, не только поражает нас удивительным сходством с оригиналом, но, кроме того, предстает перед нами освещенный светом разума художника, согретый пламенем его сердца, раскрытый в своей глубокой внутренней сущности.

Каждому художнику следовало бы помнить слова, сказанные Львом Толстым: «Нет более комичного рассуждения, если только вдуматься в смысл его, как то, весьма распространенное, и именно между художниками, рассуждение о том, что художник может изображать жизнь, не понимая ее смысла, не любя доброе и не ненавидя злое в ней...»

Правдиво показать каждое явление жизни в его сущности, раскрыть важную для жизни людей истину и заразить их своим отношением к изображаемому, то есть своими чувствами, — в этом задача подлинного искусства.

Если этого нет, если субъективное начало, то есть мышление художника о предмете изображения, отсутствует в его произведении и, таким образом, все достоинства этого произведения ограничиваются элементарным внешним правдоподобием, то познавательная

ценность такого произведения оказывается ничтожной.

Но бывает и обратное. Случается, что в произведении отсутствует объективное начало. Предмет изображения (часть объективного мира) растворяется тогда в субъективном сознании художника и исчезает. Если мы и можем, воспринимая такое произведение, узнать кое-что о самом художнике (впрочем, обычно очень немногое), то уж об окружающей его и нас реальной действительности оно ничего существенного сказать нам не может. Познавательная ценность такого беспредметного субъективистского искусства, к которому так тяготеет современный западный модернизм, тоже совершенно ничтожна.

Искусство театра вторично. Оно имеет возможность выявить на сцене положительные качества пьесы и может их уничтожить. Поэтому очень важно, чтобы режиссер, получив для постановки хорошую пьесу, в которой тема и идея находятся в единстве и гармонии, не превратил ее на сцене в голую абстракцию, лишенную реальной жизненной опоры. А это легко может случиться, если он идейное содержание пьесы оторвет от конкретной темы, от тех жизненных условий, фактов и обстоятельств, которые лежат в основе сделанных автором обобщений.

Для того чтобы эти обобщения прозвучали на сцене убедительно, необходимо, чтобы тема была реализована во всей ее жизненной конкретности.

Поэтому так необходимо уже в самом начале работы над пьесой точно назвать ее тему, избегая при этом всякого рода абстрактных определений, таких, как например: любовь, смерть, добро, ревность, честь, дружба, долг, человечность, справедливость и т.п.

Начиная работу с абстракций, мы рискуем лишиться будущей спектакль конкретно-жизненного содержания и идейной убедительности. Поэтому последовательность должна быть такой: сначала — реальный предмет объективного мира (тема пьесы), потом суждение об этом предмете автора (идея пьесы и сверхзадача) и потом только — суждение о нем режиссера (идея спектакля). Но об идее спектакля мы будем говорить несколько позднее — пока нас интересует только то, что дано непосредственно в самой пьесе. Прежде чем перейти к примерам, еще одно предварительное замечание.

Не следует думать, что те определения темы, идеи и сверхзадачи, которые режиссер дает в самом начале работы, есть нечто неподвижное, раз навсегда данное. В дальнейшем эти формулировки могут уточняться, развиваться и даже изменяться в своем содержании. Поэтому их следует считать скорее первоначальными предположениями, рабочими гипотезами, чем какими-то неизменными догмами.

Мы уже видели на ряде примеров, как изменяется и обогащается «первое впечатление», когда режиссер возвращается к пьесе, которую он ставил несколько лет тому назад. Но это относится также и к раскрытию идейного содержания пьесы, и к пониманию сверхзадачи автора, и вообще ко всему, что составляет пьесу.

Однако из этого совсем не следует, что от определения темы, идеи и сверхзадачи в самом начале работы можно отказаться под тем предлогом, что все равно, мол, потом все изменится.

И неверно будет, если режиссер проведет эту работу кое-как, наспех. Для того чтобы осуществить ее добросовестно, нужно прочитать пьесу не один раз. И при этом всякий раз нужно читать не торопясь, вдумчиво, с карандашом в руках, задерживаясь на тех местах, которые кажутся неясными, отмечая те места и реплики, которые почему-либо кажутся режиссеру особенно важными для уразумения смысла пьесы. И только после того, как

режиссер таким способом прочтет пьесу несколько раз, он получит право поставить перед собой вопросы, на которые нужно ответить, чтобы определить тему пьесы, ее ведущую идею и сверхзадачу.

Поскольку темой пьесы мы решили называть определенный КУСОК подлинной жизни, постольку всякая тема — предмет, локализованный во времени и пространстве. Это дает нам основание начинать определение темы любого произведения с определения времени и места действия, то есть с ответов на вопросы:

когда и где?

«Когда?» — означает, в каком веке, в какую эпоху, в какой период, а иногда даже — в котором году. «Где?» — означает, в какой стране, в каком обществе, в какой среде, а иногда даже и в какой именно географической точке.

Воспользуемся примерами. Однако с двумя важными предупреждениями.

Во-первых, автор этой книги очень далек от претензии считать свои толкования пьес, выбранных в качестве примеров, абсолютной и бесспорной истиной. Он охотно допускает, что могут быть найдены и более точные названия тем, и более глубокое раскрытие идейного смысла этих пьес.

Во-вторых, определяя идею каждой пьесы, мы не будем претендовать на исчерпывающий разбор ее идейного содержания, а постараемся в самых кратких чертах дать квинтэссенцию этого содержания, сделать, так сказать, вытяжку из него и выявить таким образом то, что кажется нам самым существенным в данной пьесе.

Возможно, что результатом этого явится некоторое упрощение. Ну что же, мы готовы с этим примириться, поскольку у нас нет другой возможности на нескольких примерах познакомить читателя с методом режиссерского анализа пьесы, доказавшим на практике свою эффективность.

Начнем с «Егора Булычева» М. Горького.

Когда происходит действие в пьесе? Зимой 1916 — 1917 гг., то есть в период первой мировой войны, накануне Февральской революции. Где? В одном из губернских городов России.

Однако, стремясь к предельной конкретизации, режиссура спектакля, проконсультировавшись с автором, установила точно, что данное произведение является результатом наблюдений, сделанных Горьким в Костроме.

Итак: зима 1916 — 1917 гг. в городе Костроме.

Но и этого мало. Нужно установить, среди каких людей, в какой общественной среде разворачивается действие. Ответить нетрудно: в семье богатого купца, среди представителей средней русской буржуазии.

Но чем же заинтересовала Горького купеческая семья этого периода русской истории?

С первых же строк пьесы всякий читатель сразу же убеждается в том, что члены булычовской семьи живут друг с другом словно скорпионы в банке: в атмосфере вражды, ненависти и постоянной взаимной грызни. Сразу же видно, что эта семья показана Горьким в процессе своего распада и разложения. Очевидно именно этот процесс и явился предметом наблюдений и особого интереса со стороны автора.

Вывод: процесс разложения и распада купеческой семьи (то есть небольшой группы представителей средней русской буржуазии), жившей в большом провинциальном городе (точнее — в Костроме) зимой 1916—1917 гг., — таков предмет изображения — тема пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие».

Как видим, здесь все конкретно. Пока — никаких обобщений и выводов.

И мы думаем, большую ошибку сделает режиссер, если он в своей постановке даст, например, на сцене, в качестве места действия, богатый особняк вообще, а не такой, какой могла получить в наследство богатая купчиха — жена Егора Булычева — в конце прошлого и начале нынешнего века в большом приволжском городе; не меньшую ошибку сделает он, если покажет русское провинциальное купечество в тех традиционных формах, к каким мы привыкли со времен А.Н. Островского (поддевка, косоворотка навывпуск и сапоги бутылками), а не в том виде, как оно выглядело в 1916—1917 гг. Это же относится и к поведению действующих лиц — к их быту, манерам, привычкам и т.п. Все, что касается быта, должно быть в историческом отношении точно и конкретно. Это, разумеется, не значит, что можно перегружать спектакль излишними мелочами и бытовыми подробностями, пусть будет дано только то, что необходимо. Но уж раз что-то дано, пусть оно не противоречит жизненной исторической правде.

Исходя из принципа жизненной конкретности темы, режиссура «Егора Булычева» в Театре имени Е. Вахтангова потребовала, например, от исполнителей некоторых ролей, чтобы они овладели народным костромским говором на «о», и исполнитель центральной роли Б.В. Шукин нарочно провел летние месяцы на Волге, чтобы иметь возможность, слушая постоянно вокруг себя народную речь волжан, добиться и самому совершенства в овладении ее характерностью.

Такая конкретизация времени и места действия, обстановки и быта не только не помешала театру выявить всю глубину и широту горьковских обобщений, но, наоборот, помогла сделать горьковскую идею максимально доходчивой и убедительной.

Но в чем же заключается эта идея? Что именно рассказал нам Горький о жизни купеческой семьи в период кануна Февральской революции 1917 года?

Внимательно вчитываясь в пьесу, начинаешь постепенно понимать, что показанная Горьким картина разложения и распада в булычовской семье важна не сама по себе, а постольку, поскольку она является отражением социальных процессов огромного масштаба, совершающихся далеко за пределами булычовского дома, и не только в городе Костроме, а повсюду, на всей необъятной территории, расшатавшейся в своих устоях и готовой рухнуть царской империи.

Несмотря на абсолютную конкретность, реалистическую жизненность (или, вернее, именно вследствие этой конкретности и жизненности), она невольно воспринимается как необычайно типичная для того времени и для данной среды, то есть как широчайшее обобщение.

В центре пьесы Горький поставил самого умного и самого талантливого представителя этой среды — Егора Булычева, наделив его чертами глубокого скептицизма, иронии, презрения, саркастического издевательства и гнева по адресу всего, что еще так недавно казалось ему святым и незыблемым. Капиталистическое общество со всеми своими устоями подвергается, таким образом, в этой пьесе сокрушительной критике не извне, а изнутри, что делает эту критику еще более убедительной и неотразимой. Неумолимо приближающаяся

смерть Егора Булычева невольно воспринимается нами как свидетельство его социальной гибели, как символ неизбежной смерти его класса.

Так, через частное Горький раскрывает общее. Через индивидуальное показывает типичное. Показывая историческую закономерность социальных процессов, которые нашли свое отражение в жизни одной купеческой семьи, Горький пробуждает в нашем сознании твердую уверенность в неизбежной гибели капитализма не только у нас, в России, но и во всем мире. Мы не знаем, когда и в какой последовательности это произойдет, но это неизбежно.

Вот мы и подошли таким образом к основной, главной идее горьковской пьесы, которая утверждает: капитализму — смерть. Всю жизнь мечтал Горький об освобождении человеческой личности от всех видов угнетения, от всех форм физического и духовного рабства. Всю жизнь мечтал он о раскрепощении в человеке всех его способностей, талантов и неограниченных возможностей. Всю жизнь мечтал он о том времени, когда слово Человек действительно будет звучать гордо. Эта мечта и была, нам кажется, той сверхзадачей, которая вдохновляла Горького в то время, когда он создавал своего «Булычева».

Рассмотрим таким же образом пьесу «Чайка» А.П. Чехова. Время действия: 90-е годы прошлого столетия. Место действия помещичья усадьба в средней полосе России. Среда — разного происхождения русские интеллигенты (из мелкопоместных дворян, мещан и прочих разночинцев) с преобладанием лиц художественных профессий (два писателя и две актрисы).

Не трудно установить, что почти все персонажи этой пьесы — люди по преимуществу несчастные, глубоко неудовлетворенные жизнью, своим трудом и творчеством. Почти все они страдают от одиночества, от пошлости окружающей их жизни или неразделенной любви. Почти все они страстно мечтают о большой любви или о радости творчества. Почти все они стремятся к счастью и борются за него. Почти все они хотят вырваться из плена бессмысленной жизни, оторваться от земли и взлететь, подобно чайке... Но это не удается им. Овладев ничтожной крупинкой счастья, они дрожат над ней (как, скажем, Аркадина), боятся упустить, отчаянно борются за эту крупинку и тут же теряют ее. Одной только Нине Заречной ценой нечеловеческих страданий удается испытать счастье творческого полета и, поверив в свое призвание, найти смысл своего существования на земле.

Тема пьесы — борьба за личное счастье и успех в искусстве в среде русской интеллигенции 90-х годов XIX столетия.

Что же утверждает Чехов по поводу этой борьбы? В чем заключается идейный смысл пьесы?

Чтобы ответить на этот вопрос, постараемся понять главное: что делает этих людей несчастными, чего им не хватает, чтобы преодолеть свои страдания и почувствовать радость жизни? Почему это удалось одной только Нине Заречной?

Если внимательно вчитаться в пьесу, ответ придет очень точный и исчерпывающий. Он звучит в общем строе пьесы, в противопоставлении судеб различных персонажей, читается в отдельных репликах действующих лиц, угадывается между строк в подтекстах их диалогов и, наконец, прямо высказывается устами самого мудрого персонажа пьесы — устами доктора Дорна.

Вот этот ответ: персонажи «Чайки» потому так несчастны, что у них нет большой и всепоглощающей цели в жизни. Они не знают, ради чего живут и ради чего творят в

искусстве.

Отсюда главная мысль пьесы: ни личное счастье, ни подлинный успех в искусстве недостижимы, если нет у человека большой цели, всепоглощающей сверхзадачи жизни и творчества.

В пьесе Чехова такую сверхзадачу нашло одно только существо, избитое, израненное, измученное жизнью, превратившееся в одно сплошное страдание, в одну сплошную боль и... все-таки счастливое! Это — Нина Заречная. В этом смысл пьесы!

Но какова сверхзадача самого автора? Ради чего написал свою пьесу Чехов? Из чего родилось у него это желание нести зрителю идею о нерасторжимой связи между личным счастьем человека и большой, всеобъемлющей целью его жизни и деятельности?

Изучая творчество Чехова, его переписку и свидетельства современников, не трудно установить, что в самом Чехове жила эта глубокая тоска по большой цели, которая осмыслила бы его творчество в собственных его глазах. Мечта об этой цели, стремление к ней, поиски этой цели — вот источник, которым питался Чехов, создавая свою «Чайку». Возбудить такое же стремление в зрителях будущего спектакля — такова, вероятно, сверхзадача, вдохновлявшая автора.

Рассмотрим пьесу «Нашествие» Л. Леонова. Время действия — первые месяцы Великой Отечественной войны. Место действия — небольшой город где-то на западе европейской части Советского Союза. Среда — семья советского врача. В центре пьесы — сын врача, изломанный, духовно исковерканный, социально больной человек, оторвавшийся от своей семьи и от своего народа. Действие пьесы — процесс превращения этого себялюбца в настоящего советского человека, в патриота и героя.

Тема пьесы: духовное возрождение человека, ранее утратившего связь с советским народом, в ходе борьбы народа с фашистскими захватчиками в 1941 — 1942 годах.

Показывая процесс духовного возрождения героя пьесы, Л. Леонов демонстрирует свою веру в человека. Он как бы говорит нам: до какого бы глубокого падения не дошел человек, не надо терять надежды на возможность его возрождения! Тяжелое горе, свинцовый тучей нависшее над родной землей, бесконечные страдания близких людей, пример их героизма и самопожертвования — все это пробудило в Федоре Таланове угасшую любовь к Родине, раздуло тлеющий в его душе уголек жизни в яркое пламя.

Федор Таланов погиб за правое дело. В смерти своей он обрел бессмертие. Так выясняется идея пьесы: нет выше счастья, чем единение со своим народом, чем чувство кровной и неразрывной связи с ним.

Вызвать в людях доверие друг к другу, объединить их в общем чувстве высокого патриотизма и вдохновить их на великий труд и высокий подвиг ради спасения Родины — в этом, мне кажется, видел свою гражданскую и писательскую сверхзадачу один из крупнейших писателей нашей страны в годину ее тягчайших испытаний.

Рассмотрим инсценировку Гл. Гракова «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева.

Особенность этой пьесы заключается в том, что ее сюжет почти не содержит в себе элементов вымысла, а составлен из исторически достоверных фактов самой жизни, получивших точнейшее отражение в романе А. Фадеева. Галерея выведенных в пьесе образов представляет собой серию художественных портретов реально существовавших людей.

Таким образом, конкретизация предмета изображения доведена здесь до предела. На вопросы «когда?» и «где?» мы в данном случае имеем возможность ответить абсолютно точно: в дни Великой Отечественной войны в городе Краснодоне.

Темой пьесы является, таким образом, жизнь, деятельность и героическая гибель группы советской молодежи в период оккупации Краснодона фашистскими войсками.

Но что же утверждает автор по поводу жизни и деятельности этой группы молодежи? Какова основная идея романа А. Фадеева?

Монолитное единство советского народа в дни Великой Отечественной войны, единство моральное и политическое — вот о чем свидетельствует жизнь и смерть группы советской молодежи, известной под именем «молодогвардейцев», в этом идейный смысл и романа и пьесы.

Молодогвардейцы погибают. Но их смерть не воспринимается как роковой финал классической трагедии. Ибо в самой смерти их заключено торжество высших начал неудержимо стремящейся вперед жизни, внутренняя победа человеческой личности, сохранившей свою связь с коллективом, с народом, со всем борющимся человечеством. Они погибают с сознанием своей силы и полного бессилия врага. Отсюда оптимизм и романтическая мощь финала. Он зовет нас к лучезарному будущему, имя которому — коммунизм. Этот призыв и был, нам кажется, сверхзадачей, которая питала собой творчество создателя этой героической эпопеи.

Так родилось широчайшее обобщение на основе художественно-творческого освоения подлинных фактов реальной исторической действительности. Изучение романа Фадеева и его инсценировки дает великолепный материал для постижения закономерностей, лежащих в основе единства конкретного и абстрактного в образах большого реалистического искусства.

Рассмотрим комедию «Правда хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского. Время действия: конец прошлого века. Место действия: Замоскворечье, купеческая среда.

Тема: любовь богатой купеческой дочки и бедного приказчика из мещан, юноши, полного возвышенных чувств и благородных стремлений.

Что же говорит по поводу этой любви А. Н. Островский? В чем заключается идейный смысл пьесы?

Герой комедии — Платон Зыбкий (ах, ненадежная какая-то у него фамилия — Зыбкий!) обуреваем не только любовью к богатой невесте (с суконным-то рылом да в калашный ряд!), но, на беду свою, еще и пагубной страстью всем без разбору говорить правду в глаза, в том числе и сильным мира сего, которые, если бы захотели, в порошок могли бы стереть этого замоскворецкого Дон-Кихота. Ох, и сидеть бы бедняге в долговой тюрьме, а вовсе не жениться на любезной его сердцу Поликсене, если бы не совершенно случайные обстоятельства в лице «ундера» Грознова — бывшего тайного полубовника старой бабушки влюбленной девицы!

Случай! Всемогущий счастливый случай! Только он оказался способным выручить хорошего, честного, но бедного парня, который имел неосторожность родиться в мире, где человеческое достоинство безнаказанно попирается богатыми самодурами, где счастье зависит от размеров кошелька, где все покупается и продается, где нет ни чести, ни совести, ни правды, — в этом, нам кажется, идея этой очаровательной комедии.

Мечта о таком времени, когда все коренным образом на русской земле изменится и

высокая правда свободной и гуманной человеческой мысли и добрых человеческих чувств восторжествует над ложью человеконенавистничества, угнетения и насилия, — не в этом ли заключалась сверхзадача А.Н. Островского, великого русского драматурга-гуманиста?

Рассмотрим теперь «Гамлета» В. Шекспира. Когда и где происходит действие знаменитой трагедии?

Прежде чем ответить на эти вопросы, следует заметить, что есть литературные произведения, в которых и время, и место действия являются вымышленными, нереальными, такими же фантастическими и условными, как и все произведение в целом. К их числу относятся все пьесы, носящие иносказательный характер: сказки, легенды, утопии, символические драмы и т.п.

Однако фантастический характер этих пьес не только не лишает нас возможности, но даже обязывает поставить вопрос о том вполне реальном времени и не менее реальном месте, которые хотя и не названы автором, но в скрытом виде лежат в основе данного произведения.

Вопросы наши приобретают в этом случае следующую форму: когда и где существует (или существовала) действительность, которая в фантастической форме отразилась в данном произведении?

«Гамлета» Шекспира нельзя назвать произведением фантастического жанра, хотя фантастический элемент в этой трагедии все же имеется (призрак отца Гамлета). Но, тем не менее, едва ли в данном случае так уж существенны даты жизни и смерти принца Гамлета в соответствии с точными данными из истории Датского королевства. Данная трагедия Шекспира, в отличие от его же хроник, является, на наш взгляд, произведением менее всего историческим, и сюжет этой пьесы скорее носит характер поэтической легенды, чем действительного исторического происшествия. Легендарный принц Гамлет жил в VIII веке. Его история впервые была изложена Саксоном Грамматиком около 1200 года. Между тем все, что происходит в шекспировской трагедии, по характеру своему может быть отнесено к тому гораздо более позднему периоду истории Западной Европы, когда жил и творил сам Шекспир. Этот период истории известен под названием эпохи Возрождения.

Создавая «Гамлета», Шекспир творил не историческую, а современную для того времени пьесу. Этим и определяется ответ на вопрос: «когда?» — в эпоху Возрождения, на грани XVI и XVII столетий.

Что же касается вопроса «где?» — то не трудно установить, что Дания была взята Шекспиром в качестве места действия трагедии условно. Происходящие в пьесе события, их атмосфера, нравы, обычаи и поведение действующих лиц — все это характерно, скорее, для самой Англии того времени, чем для какой-то либо другой страны шекспировской эпохи.

Поэтому вопрос о времени и месте действия в данном случае может быть решен так: Англия (условно — Дания) в Елизаветинскую эпоху.

О чем же говорится в этой трагедии применительно к указанным времени и месту действия?

В центре пьесы принц Гамлет. Кто он такой? Кого воспроизвел Шекспир в этом образе? Какое-нибудь конкретное лицо? Едва ли! Самого себя? В какой-то мере это может быть и так. Но в целом перед нами собирательный образ с типическими чертами, свойственными передовой интеллигентной молодежи шекспировской эпохи.

Известный советский шекспировед А. Аникст отказывается признать вместе с некоторыми исследователями, что судьба Гамлета имеет своим прообразом трагедию одного из приближенных королевы Елизаветы — казненного ею графа Эссекса или же какого-либо другого конкретного лица.

«В реальной жизни, — пишет А. Аникст, — существовала трагедия лучших людей эпохи Возрождения — гуманистов. Они выработали новый идеал общества и государства, основанный на справедливости и человечности, но убедились, что для осуществления его еще нет реальных возможностей».

Трагедия этих людей и нашла, по мнению А. Аникста, свое отражение в судьбе Гамлета.

Что было особенно характерно для этих людей?

Широкая универсальная образованность, гуманистический образ мыслей, этическая требовательность к себе и другим, философский склад ума и вера в возможность утверждения на земле гуманистических идеалов добра и справедливости как высших нравственных норм; наряду с этим им были свойственны такие качества, как незнание действительной жизни, неспособность считаться с реальными обстоятельствами, недооценка силы и коварства враждебного лагеря, созерцательность, чрезмерная доверчивость и прекраснодушие. Отсюда: порывистость и неустойчивость в борьбе (чередование моментов подъема и спада), частые колебания и сомнения, рано наступающее разочарование в правильности и плодотворности предпринятых шагов.

Кто же окружает этих людей? В каком лагере они живут?

В мире торжествующего зла и грубого насилия, в мире кровавых злодеяний и жестокой борьбы за власть; в мире, где пренебрегают всеми нравственными нормами, где высшим законом является право сильного, где для достижения своих низменных целей не брезгают решительно никакими средствами.

С огромной силой Шекспир изобразил этот жестокий мир в знаменитом монологе Гамлета «Быть или не быть?»

Вплотную должен был Гамлет столкнуться с этим миром, чтобы глаза его раскрылись и характер стал постепенно эволюционировать в сторону большей активности, мужества, твердости и выдержки.

Нужен был известный жизненный опыт, чтобы понять печальную необходимость бороться со злом его же собственным оружием. Постигание именно этой истины выразил Гамлет в словах: «Чтоб добрым быть, я должен быть жесток».

Но увы! — это полезное открытие пришло к Гамлету слишком поздно, и он не успел разорвать коварные хитросплетения своих врагов. За полученный урок ему пришлось заплатить жизнью.

Итак, какова же тема знаменитой трагедии?

Судьба молодого гуманиста эпохи Возрождения, усвоившего подобно самому автору трагедии передовые идеалы своего времени и попытавшегося вступить в неравную борьбу с окружающим «морем зла» с целью восстановления попорченной справедливости, — так можно коротко сформулировать ответ на вопрос о теме шекспировской трагедии.

Теперь попробуем решить вопрос: в чем идея трагедии? Какую истину хочет раскрыть автор перед зрителями?

Существует множество самых разнообразных ответов на этот вопрос. И каждый режиссер вправе выбрать тот, какой ему кажется более правильным.

Автор же этой книги, работая над постановкой «Гамлета» на сцене Театра имени Е. Вахтангова, сформулировал свой ответ в следующих словах: неподготовленность к борьбе, одиночество и разъедающие психику противоречия обрекают людей, подобных Гамлету, на неизбежное поражение в их единоборстве с окружающим злом.

Но если это — идея трагедии, то в чем же заключается сверхзадача автора, проходящая через всю пьесу и обеспечившая ей бессмертие в веках?

Печальна судьба Гамлета, но она закономерна. Гибель Гамлета — неизбежный итог его жизни и борьбы. Но борьба эта вовсе не бесплодна. Гамлет погиб, но выстраданные человечеством идеалы добра и справедливости, за торжество которых боролся Гамлет, живут и будут жить вечно, вдохновляя движение человечества вперед. В катарсисе торжественного финала пьесы мы слышим шекспировский призыв к мужеству, твердости, активности, призыв к преодолению и борьбе. В этом, думается нам, и состоит сверхзадача великого творца бессмертной трагедии.

Из приведенных примеров видно, какой ответственной задачей является определение темы. Ошибиться при определении темы, неверно установить круг явлений жизни, подлежащих творческому воспроизведению в спектакле, значит неверно вслед за этим определить также и идею пьесы.

А для того чтобы верно определить тему, необходимо, как: мы выяснили, совершенно точно указать те конкретные явления действительности, которые послужили для драматурга объектом воспроизведения.

Разумеется, эта задача оказывается трудно выполнимой, если речь идет о произведении сугубо символическом, оторванном от жизни, уводящем читателя в мистико-фантастический мир нереальных образов. В этом случае пьеса, рассматривая поставленные в ней проблемы вне времени и пространства, будучи идеалистически построенной абстракцией, бывает лишена всякого конкретного жизненного содержания.

Однако и в этом случае мы все же можем дать характеристику той конкретной социально-классовой обстановки, которая обусловила собой идеологию автора и определила, таким образом, характер данного произведения. Например, мы можем выяснить, какие конкретные явления социальной жизни обусловили собой ту идеологию, которая нашла свое выражение в кошмарных абстракциях «Жизни человека» Леонида Андреева. В этом случае мы скажем, что тема «Жизни человека» не жизнь человека вообще, а жизнь человека в представлении определенной части русской интеллигенции в период политической реакции 1907 года. Для того чтобы понять и оценить идею этой пьесы, мы не станем размышлять о жизни человеческой вне времени и пространства, а будем изучать процессы, происходившие в определенный исторический период в среде русской интеллигенции.

Определяя тему, отыскивая ответ на вопрос, о чем в данном произведении говорится, мы можем оказаться поставленными в тупик тем неожиданным для нас обстоятельством, что в пьесе говорится сразу о многом.

Так, например, в «Егоре Булычеве» Горького говорится и о Боге, и о смерти, и о войне, и о надвигающейся революции, и об отношениях между старшим и младшим поколениями (проблема «отцов и детей» того времени), и о разного рода коммерческих махинациях, и о борьбе за наследство — словом, о чем только не говорится в этой пьесе!

Как же среди множества тем, так или иначе затрагиваемых в данном произведении, выделить главную, основную, ведущую тему, которая объединила бы в себе все второстепенные и таким образом сообщила бы всему произведению цельность и единство?

Чтобы в каждом отдельном случае ответить на этот вопрос, надо определить, что именно в кругу данных явлений жизни послужило тем творческим импульсом, который побудил автора взяться за написание данной пьесы, что питало его интерес, его творческий темперамент.

Именно так мы и старались поступить в приведенных выше примерах. Разложение и распад буржуазной семьи — так определили мы тему горьковской пьесы. Чем же она заинтересовала Горького? Не тем ли, что он увидел возможность через нее раскрыть свою основную идею, показать процесс разложения всего буржуазного общества — верный признак его скорой и неизбежной гибели? И не трудно доказать, что тема внутреннего разложения и распада буржуазной семьи подчиняет себе в данном случае и все остальные темы, она как бы впитывает их в себя и таким образом ставит себе на службу.

На этом мы заканчиваем наше рассмотрение процесса определения темы пьесы, вскрытия ее основной идеи и сверхзадачи.

Допустим, что мы проделали эту работу в отношении интересующей нас пьесы. Что следует делать дальше?

Тут мы подошли к тому пункту, откуда пути различных творческих направлений в театральном искусстве расходятся. В зависимости от того, какой путь мы изберем, решится вопрос, хотим ли мы в дальнейшем, отказавшись от самостоятельного творческого подхода к теме, пребывать в творческом плену у драматурга и таким образом ограничить свои намерения только задачами чисто иллюстративного порядка, или же мы претендуем на известную долю творческой самостоятельности и на этом основании хотим на равных правах вступить в сотворчество с драматургом и создать спектакль, который явится принципиально новым произведением искусства. Другими словами, соглашаемся ли мы принять идею пьесы и все выводы автора по поводу отображаемой действительности на веру, или же мы хотим выработать свое собственное отношение к объекту изображения, которое если даже и совпадает полностью с авторским отношением, то переживаться будет нами как свое, кровное, самостоятельно рожденное, внутренне обоснованное и оправданное.

Но этого не произойдет, если мы не отвлечемся временно от пьесы и не обратимся непосредственно к самой действительности. Ведь пока у нас, по-видимому, еще нет никакого запаса своего собственного опыта, своих собственных знаний и суждений о явлениях жизни, находящихся в кругу данной темы. У нас нет своей собственной точки зрения, с которой мы могли бы рассматривать и оценивать как свойства пьесы, так и руководящую идею автора. Всякая дальнейшая работа над пьесой, если мы хотим подойти к данной теме творчески, бесполезна. Если мы будем продолжать эту работу, мы волей-неволей окажемся в творческом рабстве у драматурга. Мы должны приобрести право на дальнейшую творческую работу над пьесой. Для этого надо временно отложить пьесу в сторону, по возможности даже забыть о ней и обратиться непосредственно к самой жизни, к самой действительности.

Это требование сохраняет свою силу даже в том случае, если тема данной пьесы вам очень близка, если круг явлений действительной жизни, отображенных в пьесе, очень хорошо вами изучен еще до знакомства с самой пьесой. Такой случай вполне возможен. Предположите, что ваше прошлое, условия вашей жизни, ваша профессия сделали так, что вы как раз вращались именно в той среде, которая изображена в пьесе, размышляли именно

над теми вопросами, которые затронуты в ней, — словом, знаете очень хорошо все, что касается данной темы. Ваша режиссерская творческая фантазия в этом случае невольно забегает вперед, создавая различные краски будущего спектакля. И все же вы должны спросить себя: не требует ли от вас ваша добросовестность художника, чтобы вы признали имеющийся у вас материал недостаточным, неполным, и не следует ли вам поэтому, имея теперь перед собой особое творческое задание, еще раз специально заняться изучением того, что вы познали случайно? Вы всегда найдете в вашем прежнем опыте и в приобретенных познаниях существенные пробелы, требующие заполнения, вы всегда сможете обнаружить недостаточную полноту и цельность в своих суждениях о данном предмете.

Процесс познания действительности мы уже коротко описали применительно к работе актера над ролью; теперь несколько разовьем эту тему применительно к искусству режиссера.

Напомним, что всякое познание начинается с чувственного восприятия конкретных фактов, с живого созерцания, накопления конкретных впечатлений. Средством для этого служит творческое наблюдение. Поэтому всякий художник, а следовательно и режиссер, должен прежде всего с головой окунуться в ту среду, которую ему предстоит воспроизвести. Он должен жадно набираться нужных ему впечатлений, непрестанно искать необходимые для него объекты наблюдений.

Если режиссер обладает запасом нужных ему впечатлений, приобретенных в порядке его личного жизненного опыта еще до знакомства с данной пьесой, то он, естественно, пользуется не только наблюдениями, осуществляемыми в данный момент, но и теми, которые хранятся в его памяти. Следовательно, личные воспоминания и наблюдения режиссера — вот те средства, при помощи которых он осуществляет задачу накопления нужного ему запаса конкретных впечатлений.

Но личных впечатлений далеко недостаточно. Режиссер может в лучшем случае, например, посетить две-три деревни, два-три завода: факты и процессы, свидетелем которых он будет, могут оказаться недостаточно характерными, недостаточно типичными для большинства колхозов или заводов. Поэтому он не вправе ограничиваться личным своим опытом; он должен привлечь себе на помощь опыт других людей; этот опыт восполнит недостаток его собственных впечатлений. Это окажется тем более необходимым, если речь будет идти о постановке пьесы, воспроизводящей жизнь, отдаленную от нас во времени или в пространстве. Сюда относятся все классические пьесы, а также пьесы иностранных авторов. И в том и в другом случае мы в значительной степени лишены возможности получать личные впечатления, пользоваться нашими собственными воспоминаниями и наблюдениями.

Я сказал в «значительной степени», а не полностью, потому что мы и в этих случаях можем увидеть в окружающей нас действительности нечто похожее, аналогичное. Да в сущности говоря, если этого аналогичного или похожего мы в классической или иностранной пьесе не находим, то едва ли и стоит ставить такую пьесу. Нас обычно выручает здесь то обстоятельство, что у действующих лиц почти всякой пьесы, когда бы и где бы она ни была написана, мы найдем проявления общечеловеческих чувств любви, ревности, страха, отчаяния, гнева и т.п. Поэтому у нас есть все основания, ставя, например, «Отелло», наблюдать, как проявляется у современных людей чувство ревности; ставя «Макбета», — как овладевает человеком, живущим в наше время, жажда власти, а потом страх перед возможностью ее утраты; ставя чеховскую «Чайку», мы и теперь можем наблюдать страдания непризнанного в искусстве новатора и отчаяние отвергнутой любви;

ставя пьесы Островского, мы и в нашей действительности сможем найти проявления самодурства, безнадежной любви или же страха перед возмездием за свои поступки и т.п. Для того чтобы наблюдать все это, вовсе не надо погружаться в далекое прошлое или отправляться за границу: все это находится рядом с нами, ибо зерно или корень любого человеческого переживания мало изменяется с течением времени или переменой места. Изменяются условия, обстоятельства, причины, а самое переживание остается в своей сути почти без изменений. Что же касается специфических оттенков во внешних проявлениях человеческих переживаний (в пластике, манерах, ритмах и т.п.), то необходимую поправку на время или место действия мы всегда сможем сделать, пользуясь опытом других людей, которые имели возможность наблюдать интересующую нас жизнь. Каким же способом мы можем использовать опыт других людей?

Исторические документы, мемуары, художественная и публицистическая литература данной эпохи, поэзия, живопись, скульптура, музыка, фотографический материал — словом, все, что можно найти в исторических и художественных музеях и библиотеках, все годится для осуществления нашей задачи. На основании всех этих материалов мы должны составить себе возможно более полное представление о том, как люди жили, о чем думали, как и из-за чего они боролись между собой, какие у них были интересы, вкусы, законы, нравы, обычаи и характеры; что они ели и как одевались, какие у них были привычки, как они строили и украшали свои жилища, в чем выражались их социально-классовые различия и т.д. и т.д.

Работая над пьесой М. Горького «Егор Булычев и другие» я призвал на помощь, во-первых, собственные воспоминания — я довольно хорошо помню эпоху первой мировой войны, в моей памяти сохранилось немало впечатлений, полученных много в среде буржуазии и буржуазной интеллигенции, т.е. как раз в той среде, которая подлежала в данном случае воспроизведению на сцене. Во-вторых, я обратился ко всякого рода историческим материалам; мемуары и воспоминания политических и общественных деятелей того времени, литературу и поэзию, журналы и газеты, фотографии и картины, модные в то время песни и романсы — все это я привлек на помощь в качестве необходимой творческой пищи. Я прочитал комплекты нескольких буржуазных газет того времени («Речь», «Русское слово», «Новое время», черносотенное «Русское знамя» и др.), познакомился с рядом воспоминаний и документов, свидетельствующих о революционном движении того времени, превратил на время работы над пьесой свою комнату в небольшой музей по истории общественной жизни и классовой борьбы в России в эпоху империалистической войны и Февральской революции.

Следует особенно подчеркнуть, что на данном этапе работы режиссеру важны не обобщения, выводы или умозаключения, касающиеся той жизни, которую он изучает, а пока только одни факты. Побольше конкретных фактов — таким должен быть лозунг режиссера на данном этапе работы.

Но возникает вопрос: до каких же пределов режиссер должен заниматься собиранием фактов, когда же он, наконец имеет право с удовлетворением сказать самому себе: довольно! Такой границей служит тот счастливый момент, когда режиссер вдруг почувствует, что в его сознании возникла, наконец, органически целостная, вполне законченная картина жизни данной эпохи и данного общества. Режиссеру вдруг начинает казаться, что он сам как будто бы жил в данной среде и был живым свидетелем тех фактов, которые он по крохам собирал, пользуясь разного рода источниками. Он теперь может без особенных усилий рассказать даже о таких сторонах жизни данного общества, о которых никаких исторических материалов не сохранилось. Он уже невольно начинает умозаключать и обобщать.

Накопленный материал начинает сам собою синтезироваться в его сознании.

Е.Б. Вахтангов как-то сказал, что актер должен также хорошо знать все, что касается его жизни в качестве образа, как он знает свою собственную мать. Мы вправе то же самое сказать и о режиссере: режиссер должен так же хорошо знать ту жизнь, которую он хочет воспроизвести на сцене, как он знает свою родную мать.

Мера накопления фактического материала для каждого художника различна. Одному нужно накопить больше, другому меньше для того, чтобы в результате количественного накопления фактов возникло новое качество: целостное, законченное представление о данных явлениях жизни.

Е.Б. Вахтангов пишет в своем дневнике: «Я по двум—трем пустым намекам почему-то ясно и ярко чувствую этот дух (дух эпохи) и почти всегда, почти безошибочно могу рассказать даже детали жизни века, общества, касты — привычки, законы, одежду и пр.».

Но известно, что Е.Б. Вахтангов обладал огромным дарованием и исключительной интуицией. Кроме того, приведенные строки написаны Е.Б. Вахтанговым в ту пору, когда он стал зрелым, законченным мастером с богатейшим творческим опытом. Нам же ни в коем случае не следует рассчитывать на свою интуицию в той мере, в какой мог это делать Вахтангов, в той мере, в какой это могут делать люди с исключительным дарованием, обладающие к тому же огромным опытом. Скромность — лучшая добродетель художника, ибо эта добродетель самая для него полезная. Будем же скромно, не полагаясь на «вдохновение», тщательно и прилежно изучать жизнь! Всегда лучше в этом отношении сделать больше, чем меньше. Во всяком случае мы должны, накапливая факты путем наблюдения и изучения, успокоиться не раньше, чем достигнем того же, чего достигал Е.Б. Вахтангов, т.е. пока мы не сможем так же, как он, безошибочно рассказать «даже детали» из жизни данного века или данного общества. Пусть Вахтангов достигал этого ценой несравненно меньших усилий, чем это удастся сделать нам, мы все же сможем сказать, что в конечном итоге в достигнутом результате мы с Вахтанговым сравнялись.

Процесс накопления живых впечатлений и конкретных фактов завершается тем, что мы невольно начинаем умозаключать и обобщать. Процесс познания, таким образом, переходит в новую фазу. Наш ум стремится за внешней хаотической бессвязностью внешних впечатлений, за множеством в беспорядке лежащих перед нашим умственным взором отдельных фактов, пока еще разобщенных для нас, ничем не связанных друг с другом, увидеть внутренние связи и отношения, установить закономерность этих отношений, их соподчиненность друг другу и взаимодействие. Действительность предстает нашему взору не в неподвижном состоянии, а в постоянном движении, в непрерывно происходящих изменениях. Эти внешние, выступающие на поверхность движения первоначально кажутся нам случайными, лишенными внутренней закономерности. Мы хотим понять, к чему в конечном счете они сводятся, мы хотим увидеть за этими внешними, выступающими на поверхность движениями единое внутреннее движение. Другими словами, мы хотим вскрывать сущность явления, т.е. установить, чем оно было, что оно есть и чем становится. Вскрыть сущность — значит установить тенденцию развития. Конечный результат познания — рационально выраженная идея, а всякая идея есть обобщение.

Таким образом, путь познания — от внешнего к сущности от конкретного к абстрактному, в котором сохраняется всё богатство познанной конкретности.

Подобно тому как в процессе накопления живых впечатлений и конкретных фактов мы не полагались исключительно на свой личный опыт, а пользовались также и опытом других

людей, точно так же и в процессе анализа и вскрытия явлений действительности мы не имеем права полагаться исключительно на свои собственные силы, а должны использовать интеллектуальный опыт всего культурного человечества.

Если мы хотим поставить «Гамлета», нам придется изучить несколько научных исследований по истории классовой борьбы, философии, культуры и искусства эпохи Возрождения.

Таким образом, мы скорее и легче придем к пониманию накопленного нами вороха фактов из жизни людей XVI века, чем если бы мы осуществляли анализ этих фактов только своими собственными силами.

В связи с этим может возникнуть вопрос: не напрасно ли мы расходовали время на наблюдение и собирание конкретного фактического материала, раз анализ и вскрытие этого материала мы можем найти в готовом виде? Нет, далеко не напрасно. Если бы в нашем сознании этого конкретного материала не было, мы бы восприняли выводы, найденные нами в научных и философских произведениях, как голую абстракцию; теперь же эти выводы и обобщения, вскрывающие действительность, живут в нашем сознании, наполненные богатством красок и образов действительности. А именно так всякая действительность, и должна отражаться в художественном произведении: для того, чтобы художественное произведение выполнило свое назначение, оно не должно быть схематически поданной абстракцией, но оно в то же время не должно быть и нагромождением ничем внутренне не связанного конкретного материала действительности; в нем непременно должно быть осуществлено единство конкретного и абстрактного. А как это единство может осуществиться в произведении художника, если оно предварительно не достигнуто в сознании художника, в его голове?

Итак, познание действительности заключается во вскрытии сущности явлений. Вскрыть сущность — значит за внешней хаотической бессвязностью увидеть внутренние закономерные связи и отношения, свести видимые, выступающие на поверхность движения к внутренним и, таким образом, установить тенденции развития.

Конечный результат познания — идея, вскрывающая сущность данных явлений. Рождение идеи завершает процесс познания. Придя к идее, мы в праве теперь снова вернуться к пьесе. Теперь мы на равных правах можем вступить в сотворчество с автором пьесы. Мы если и не сравнялись с ним, то в значительной степени приблизились к нему в области познания жизни, подлежащей творческому отображению, и теперь можем подать друг другу руку и заключить творческий союз для творческого сотрудничества во имя общих целей и задач.

Приступая к изучению подлежащей творческому отображению действительности, полезно сначала составить план этой большой и трудоемкой работы, разбив ее на несколько взаимосвязанных тем.

Так, например, если речь идет о постановке «Гамлета», можно представить себе следующие темы для проработки:

1. Политическое устройство английской монархии XVI века.
2. Общественно-политическая жизнь Англии и Дании в XVI веке.
3. Философия и наука эпохи Возрождения (чему учился Гамлет в Виттенбергском университете).

4. Литература и поэзия эпохи Возрождения (что читал Гамлет).
5. Живопись, скульптура и архитектура XVI века (что видел вокруг себя Гамлет).
6. Музыка в эпоху Возрождения (что слушал Гамлет).
7. Придворный быт английских и датских королей XVI века.
8. Этикет при дворе английских и датских королей XVI века.
9. Женские и мужские костюмы в Англии XVI века.
10. Военное дело и спорт в Англии XVI века.
11. Высказывания о «Гамлете» наиболее крупных представителей мировой литературы и критики.

Изучение действительности в связи с постановкой «Чайки» Чехова может проходить примерно по такому плану:

1. Общественно-политическая жизнь России в 90-е годы XIX столетия.
2. Положение среднего помещичьего класса в конце прошлого века.
3. Положение русской интеллигенции в тот же период (в частности, общественная жизнь тогдашнего студенчества).
4. Философские течения в России в конце прошлого века.
5. Литературные течения в этот период.
6. Театральное искусство этого времени.
7. Музыка и живопись этого периода.
8. Быт провинциальных театров в конце прошлого века.
9. Женские и мужские костюмы конца прошлого столетия.
10. История постановок «Чайки» в Петербурге на сцене Александрийского театра в 1896 году и в Москве на сцене Художественного театра в 1898 году.

При краткости времени, отведенного режиссеру на предварительную работу над пьесой, отдельные темы составленного таким образом плана могут быть поделены между членами режиссерского штаба и исполнителями ответственных ролей, с тем чтобы каждый, взявший отдельную тему, после проведения соответствующей работы, сделал на эту тему доклад всему составу спектакля.

Включение в эту работу актеров, участвующих в спектакле, крайне полезно, особенно если при распределении тем учитываются характер и особенности исполняемой данным актером роли.

Так, например, из числа тем, предложенных нами применительно к «Чайке», тему о литературных течениях конца прошлого века целесообразно поделить между исполнителями ролей Треплева и Тригорина, тему о театральном искусстве того времени дать исполнительнице роли Аркадиной, а тему о быте провинциальных актеров — актрисе, которой поручена роль Нины Заречной. Это заставит каждого актера погрузиться в тот мир, с которым ему особенно важно познакомиться в качестве исполнителя данной роли.

В театральных учебных заведениях, при практическом прохождении данного раздела

курса режиссуры на конкретном примере какой-либо пьесы, темы составленного педагогом плана могут быть поделены между студентами данной учебной группы.

Глава тринадцатая: РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ

Говоря об основных принципах театра, мы установили, что для режиссера основным материалом в его искусстве является творчество актера.

Из этого следует, что если актеры не творят, не мыслят и не чувствуют — если они пассивны, творчески инертны, — режиссеру нечего делать, ему не из чего создавать спектакль: у него нет в руках нужного материала. Поэтому первая обязанность режиссера, как мы уже сказали, заключается в том, чтобы вызвать в актере творческий процесс, разбудить его органическую природу для настоящего, полноценного, самостоятельного творчества. Когда же этот процесс возникнет, то родится и вторая обязанность режиссера — непрерывно поддерживать этот процесс, не давать ему погаснуть и направлять его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля.

Поскольку режиссеру приходится иметь дело не с одним актером, а с целым коллективом, то отсюда возникает и третья его важная обязанность — непрерывно согласовывать между собой результат творчества всех актеров таким образом, чтобы создать в конце концов идейно-художественное единство спектакля — гармонически целостное произведение театрального искусства.

Все эти задачи режиссер осуществляет в процессе выполнения своей главной функции: творческой организации сценического действия. В основе действия всегда — тот или иной конфликт. Конфликт вызывает столкновение, борьбу, взаимодействие между персонажами пьесы (недаром они называются действующими лицами). Организовать и выявить конфликты через взаимодействие актеров, находящихся на сцене, призван режиссер. Он творческий организатор сценического действия.

Но осуществить эту функцию убедительно — так, чтобы актеры действовали на сцене правдиво, органично и зритель верил бы в подлинность их действий, — невозможно при помощи насилия, методом приказа, командования. Режиссер должен уметь увлекать актера своими заданиями, вдохновлять его на их выполнение, будоражить его воображение, будить его артистическую фантазию, незаметно заманивать его на правильную дорогу истинного творчества.

Основная же задача всякого истинного творчества в реалистическом искусстве — это раскрытие сущности изображаемых явлений жизни, обнаружение скрытых пружин этих явлений, их внутренних закономерностей. Поэтому глубокое знание жизни является основой всякого художественного творчества.

Без знания жизни творить нельзя.

Это в равной степени относится и к режиссеру и к актеру. Для того чтобы оба они могли по-настоящему творить, необходимо, чтобы каждый из них глубоко знал и понимал ту действительность, те явления жизни, которые предстоит отобразить на сцене. Если один из них знает эту жизнь и поэтому имеет возможность творчески воссоздать ее на сцене, а другой этой жизни совсем не знает, творческое взаимодействие между режиссером и актером становится невозможным.

В самом деле, допустим, режиссер обладает известным запасом знаний, жизненных наблюдений, мыслей и суждений о той жизни, которую нужно отобразить на сцене. У актера же никакого багажа в этом отношении нет. Что получится? Режиссер сможет творить, актер же будет вынужден механически подчиняться воле режиссера. Будет происходить

одностороннее воздействие режиссера на актера, творческое же взаимодействие не состоится.

Теперь представим себе, что, наоборот, актер хорошо знает жизнь, а режиссер знает ее плохо, — что произойдет в этом случае? Актер получит возможность творить и своим творчеством будет воздействовать на режиссера, обратного же воздействия со стороны режиссера он получить не сможет. Указания режиссера неизбежно окажутся малосодержательными, неубедительными для актера. Режиссер утратит свою руководящую роль и будет беспомощно плестись в хвосте творческой работы актерского коллектива. Работа будет протекать стихийно, неорганизованно, начнется творческий разнобой, и спектакль не приобретет того идейно-художественного единства, той внутренней и внешней гармонии, которая есть закон всех искусств.

Таким образом, оба варианта — и тот, когда режиссер деспотически подавляет творческую личность актера, и тот, когда он вследствие незнания жизни теряет свою руководящую роль, — в одинаковой степени отрицательно сказываются на общей работе — на спектакле.

Совсем другое дело, если режиссер и актер оба хорошо знают и понимают те явления жизни, которые автор пьесы сделал предметом творческого отображения. Тогда между ними создаются правильные творческие взаимоотношения, возникает взаимодействие или сотворчество.

Как же это происходит?

Допустим, режиссер дает актеру какое-нибудь указание относительно того или иного момента роли — какого-нибудь жеста, фразы, интонации. Актер, восприняв указание, осмысливает его, внутренне переваривает на основе своего собственного знания жизни. Если актер действительно знает жизнь, указание режиссера непременно вызовет в нем целый ряд ассоциаций, связанных с тем, что он сам наблюдал в действительной жизни, с тем, что он познал из книг, из рассказов других людей и т.п. В результате режиссерское указание и собственные познания актера, взаимодействуя и взаимопроникая, образуют как бы некий сплав или синтез. Выполнение задания режиссера явится в этом случае продуктом этого синтеза. Актер не механически воспроизведет то, чего потребовал от него режиссер, а творчески. Выполняя задание режиссера, он одновременно выявит и самого себя, свою собственную творческую личность. Режиссер, отдав актеру свою мысль, получит ее обратно (в форме сценической краски, то есть определенного движения, жеста, интонации) с некоторым плюсом — так сказать, с процентами. Его мысль окажется обогащенной за счет того знания жизни, которым обладает сам актер.

Так актер, творчески выполняя режиссерское указание, воздействует своим творчеством на режиссера. Давая следующее свое задание, режиссер неизбежно будет отталкиваться от того, что он получил от актера при выполнении предыдущего указания. Поэтому новое задание неизбежно будет иным, чем если бы актер предыдущее указание выполнил механически, то есть в лучшем случае, вернул бы режиссеру только то, что получил от него, без всякого творческого претворения. Следующее режиссерское указание актер-творец выполнит опять-таки на основе своего знания жизни и таким образом снова окажет творческое воздействие на режиссера. Следовательно, всякое задание режиссера будет определяться тем, как выполнено предыдущее. Так, и только так, осуществляется творческое взаимодействие между режиссером и актером. И только при таком взаимодействии материалом режиссерского искусства становится творчество актера.

Как известно, роль режиссера в театральном искусстве за последнее время чрезвычайно выросла. Это несомненно положительное явление. Однако оно легко превращается в свою противоположность, если актер уступает режиссеру свои неотъемлемые творческие права. В этом случае страдает не только сам актер, но и режиссер, страдает театр в целом. Для театра губительно, когда актер тяжелым грузом повисает на шее режиссера, а режиссер, вместо того чтобы быть, как этого требовал Станиславский, творческим акушером актера или его повивальной бабкой, превращается в няньку или поводыря. Каким в этом случае жалким и беспомощным выглядит актер! Вот режиссер разъяснил актеру определенное место роли; не довольствуясь этим, он пошел на сцену и показал актеру, что и как нужно делать, показал мизансцену, интонации, движения. Мы видим, что актер добросовестно выполняет указания режиссера, старательно воспроизводит показанное, — он действует уверенно и спокойно. Но вот он дошел до той реплики, на которой закончились режиссерские разъяснения и режиссерский показ. И что же? Актер останавливается, беспомощно опускает руки и растерянно спрашивает: а как дальше? Он становится похож на заводную игрушку, у которой кончился завод. Он напоминает человека, который не умеет плавать и у которого в воде отняли пробковый пояс. Смешное и жалкое зрелище!

Дело режиссера — не допускать такого положения вещей. Для этого он должен добиваться от актера не механического выполнения режиссерских заданий, а настоящего творчества; всеми доступными ему способами он обязан будить творческую волю и инициативу актера, воспитывать в актере постоянную жажду познания, наблюдательность, стремление к творческой самостоятельности.

Настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни. Он мыслитель и общественно-политический деятель. Он выразитель, вдохновитель и воспитатель того коллектива, с которым работает.

Правильное самочувствие актера на сцене

Итак, первая обязанность режиссера — разбудить творческую инициативу актера в нужном (верном) направлении. Направление определяется идейным замыслом всего спектакля. Этому замыслу должно быть подчинено идейное истолкование каждой отдельной роли. Режиссер должен добиться того, чтобы это толкование сделалось кровным, органическим достоянием актера. Нужно, чтобы актер шел по пути, указанному режиссером, свободно, не чувствуя над собой никакого насилия. Режиссер не только не должен поработать актера, а наоборот, он должен всячески оберегать его творческую свободу, ибо свобода — необходимое условие и важнейший признак правильного творческого самочувствия актера, а следовательно, и самого творчества.

Правильное самочувствие актера проявляется прежде всего в том, что он на все, что случается и происходит на сцене, реагирует в качестве данного действующего лица совершенно свободно и непосредственно — отвечает на каждую реплику партнера той или иной интонацией, тем или иным движением, жестом не потому, что ему режиссер приказал именно так реагировать на эту реплику, и даже не потому, что он сам себе это приказал, а потому, что так само собой отозвалось, так вышло, так среагировалось, совершенно произвольно, непреднамеренно, свободно, именно так, как это и бывает обычно в действительной жизни. Никакого насилия, никакого принуждения, полная свобода — в этом основной признак правильного творческого самочувствия актера.

Но эта свобода вовсе не должна превращаться в безответственный произвол анархической

фантазии. В том-то и трудность, что все реакции актера на сцене — каждая интонация, каждый жест — должны быть не только свободными, но еще и верными, то есть должны соответствовать определенному творческому замыслу, заранее поставленному заданию (и, разумеется, режиссерскому в том числе). Все поведение актера на сцене должно быть одновременно и свободным и верным. Это значит, что на все происходящее на сцене, на все воздействия окружающей среды актер должен реагировать так, чтобы, во-первых, у него было ощущение абсолютной непреднамеренности каждой его реакции, — другими словами, ему самому должно казаться, что он реагирует так, а не иначе потому, что ему хочется так реагировать, потому, что иначе он просто не может реагировать, — и чтобы, во-вторых, эта единственно возможная реакция строго отвечала сознательно поставленному заданию (режиссером или самим актером). Требование очень трудное, но необходимое.

Допустим, что актеру указана режиссером определенная мизансцена. Актер обязан ее выполнить. Больше того: он обязан выполнять ее всякий раз, на каждой репетиции, а потом — на каждом спектакле. Он должен выполнять ее потому, что эта мизансцена не случайна, она продумана режиссером, прочувствована и содержит в себе определенный смысл — она так, а не иначе раскрывает данный кусок пьесы и поведение действующих лиц, и, следовательно, именно эту, а не какую-нибудь другую мизансцену должен выполнить актер. Но суть дела заключается в том, что выполнять эту единственно возможную мизансцену актер должен непременно таким образом, чтобы процесс выполнения был его органической потребностью. А это произойдет только тогда, когда актер поймет, почувствует, что заданное ему поведение является для данного образа в данных обстоятельствах совершенно необходимым, обязательным. Именно эта мизансцена, этот жест, эта интонация. Тогда у него и не возникнет потребности осуществить другую мизансцену. И это чувство внутренней необходимости сделать так, а не иначе, вызовет ощущение свободы.

Выполнить указанное требование бывает нелегко. Сплошь да рядом происходит так. Режиссер говорит актеру: вот как ты должен здесь реагировать. И актер согласен, он понял смысл и необходимость предложенной ему сценической реакции. Но вот он пытается ее осуществить, и у него это получается искусственно, рассудочно, нарочито, несвободно. Режиссер говорит ему: освобождаю тебя от всяких обязательств, делай, как выйдешь, делай, как тебе хочется! Актер делает, как ему хочется, и получается неверно — то, что он делает, не отвечает заданию, замыслу, не соответствует определенному пониманию образа, связанному с общей идеей спектакля. Результат — искажение замысла, искажение идеи. Только тогда, когда необходимое делается с ощущением свободы, когда необходимость и свобода сливаются, актер получает возможность творить. Пока актер использует свою свободу не как осознанную необходимость, а как свой личный, субъективный произвол, он не творит. Творчество всегда связано со свободным подчинением определенным требованиям, определенным ограничениям и нормам. Но если актер механически выполняет поставленные перед ним требования, он тоже не творит. И в том и в другом случае полноценного творчества нет. И субъективный произвол актера, и рассудочная игра, когда актер насильственно принуждает себя к выполнению определенных требований, — это еще не творчество. Элемент принуждения в творческом акте должен совершенно отсутствовать: этот акт должен быть предельно свободным и в то же время подчиняться необходимости. Как этого достигнуть?

Во-первых, необходимо иметь выдержку и терпение, не удовлетворяться до тех пор, пока выполнение задания, не станет органической потребностью актера. Для этого режиссер должен не только разъяснить актеру смысл своего задания, но и увлечь его этим заданием. Он должен разъяснять и увлекать — воздействуя одновременно и на разум, и на чувство, и

на фантазию актера — до тех пор, пока сам собою не возникнет творческий акт, то есть пока результат режиссерских усилий не выразится в форме совершенно свободной, как бы совсем непреднамеренной, произвольной реакции актера.

Трудность этого заключается в том, что все реплики и поступки партнера, все происходящие на сцене факты и события, вплоть до самого финала пьесы, известны актеру заранее. А между тем он обязан любой заранее известный ему факт воспринять как полнейшую для него неожиданность. Он должен верить, что он не знает, какую реплику сейчас произнесет партнер, и что он потом на нее ответит, хотя и то и другое он заранее выучил наизусть. Творческое самочувствие актера наиболее ярко проявляется именно в этой способности заранее известные воздействия воспринимать как неожиданные и так же на них отвечать. Тот, кто вообще на это не способен, — не актер.

Итак, творческое самочувствие актера выражается в том, что он, находясь на сцене, всякое заранее известное воздействие принимает как неожиданное и отвечает на него свободно и в то же время верно.

Именно такое самочувствие и должен стараться вызвать режиссер в актере и потом всячески его поддерживать. Для этого он должен знать способы и приемы работы, которые помогают осуществить эту задачу, и научиться применять их на деле. Он должен знать также и те препятствия, которые стоят перед актером на пути к творческому самочувствию, чтобы помогать актеру устранять и преодолевать эти препятствия.

На практике мы нередко сталкиваемся с обратным: режиссер не только не стремится привести актера в творческое состояние, но, напротив того, своими указаниями и советами всячески этому мешает. А между тем правильное творческое самочувствие актера на сцене — необходимое условие творческого акта, которым должен увенчаться всякий творческий процесс, имеющий целью создание как отдельной сценической краски, так и всего сценического образа в целом.

Какие же приемы и способы режиссерской работы способствуют творческому самочувствию актера и какие, напротив, служат препятствием для его достижения?

Язык режиссерских заданий — действия

Одним из наиболее вредных способов режиссерской работы является такой, когда режиссер сразу же, с места в карьер, требует от актера определенного результата.

Результатом же в актерском искусстве является чувство и определенная форма его выражения, то есть сценическая краска (жест, интонация). Если режиссер требует от актера, чтобы тот немедленно дал ему определенное чувство в определенной форме, — значит, он требует результата. Актер же при всем желании не может это выполнить, не насилуя свой естественной природы.

«Здесь вы должны засмеяться», — говорит режиссер. И актер, преодолевая стыд и внутреннее сопротивление, старается засмеяться. Разумеется, у него ничего не выходит, смех получается деланный, искусственный, неискренний. «Тут вы должны заплакать», — и актер изо всех сил выжимает из себя слезы.

Получаются фальшивые, штампованные, театральные рыдания. И это вполне естественно, так и должно быть. Чувство, как и внешняя форма его выражения, — результат определенного процесса. Для того чтобы прийти к чувству и внешней форме выражения, нужно пройти определенный путь. Режиссер и должен помочь актеру отыскать этот путь, а

не требовать от него сразу конечного результата. Если актер пойдет по верному пути, он и сам не заметит, как придет к нужному результату. Чувство и внешняя форма его выражения возникнут в этом случае совершенно произвольно как неизбежное следствие правильной подготовки. Помочь актеру осуществить эту подготовку — вот истинная задача режиссера!

В чем же заключается эта подготовка? В том, чтобы подсказать актеру не чувство и не форму его выражения, а то действие, которое приведет актера к нужному чувству и вызовет нужную реакцию.

Мы уже говорили, что всякое чувство, всякая эмоциональная реакция — результат столкновения действий человека с окружающей средой. Если актер хорошо поймет и прочувствует ту цель, к которой стремится в данный момент его герой, и начнет вполне серьезно, с верой в правду вымысла, выполнять определенные действия, чтобы добиться этой цели, можно не сомневаться — нужные чувства сами собой начнут к нему приходить и все реакции его будут свободными и естественными. Приближение к цели будет рождать положительные (радостные) чувства; препятствия, возникающие на пути к достижению цели, будут вызывать, наоборот, отрицательные чувства (страдание), — важно только, чтобы актер действительно по-настоящему увлеченно и целесообразно действовал.

Допустим, актер должен сыграть влюбленного человека — случай, как известно, нередкий и в действительной жизни и в мировой драматургии. Но если актер сразу начнет играть любовь, у него едва ли что-нибудь получится. Стремление сыграть чувство неизбежно приведет его к актерским штампам, к избитым театральным приемам изображения любви. Еще хуже будет, если и режиссер начнет требовать от него чувства. А мне в моей практике нередко приходилось, сидя на репетиции, слышать посылаемые из зрительного зала раздраженные реплики режиссера, адресованные находящемуся на сцене актеру: «Любить надо! Вы ее совсем не любите!» Вот актер и старается изо всех сил «любить». Но природа чувств такова, что чем больше человек старается вызвать в себе то или иное чувство, тем меньше шансов, что оно возникнет. В этом случае вместо чувства обычно рождается его суррогат — мускульный актерский темперамент, грубый наигрыш, примитивный штамп, шаблонное внешнее изображение чувства.

Совсем другое дело, если актер с помощью режиссера намечает цепь самых простых действий, какие свойственно выполнять влюбленным молодым людям, и, не ожидая никаких чувств, действительно начнет эти действия выполнять. Допустим, что сюжет пьесы, предлагаемые автором обстоятельства, характеристика действующего лица и текст его роли позволяют построить такую цепочку простейших человеческих действий:

1. Притворяюсь равнодушным к ней (скрываю влюбленность), чтоб не стать предметом насмешек.
2. Внимательно слежу за ней, чтобы предупредить любое ее желание.
3. Придумываю острогу, чтобы показаться остроумным и понравиться ей.
4. Бросаюсь подать ей пальто, чтобы опередить своего соперника.
5. Ловлю ее взгляд, чтобы прочесть в нем одобрение моему поступку.
6. Любезничаю с другой, чтоб вызвать ее ревность.
7. Отказываюсь исполнить ее просьбу, чтобы наказать ее.
8. Ищу удобного момента, чтобы попросить у нее прощения.

9. Отхожу к окну, чтобы скрыть свои мучения. И так далее и тому подобное.

Ведь, право же, не так трудно выполнить все эти простые психофизические задачи: притворяться, скрывать, острить, подавать пальто, ловить взгляд, любезничать, отказываться, искать удобный момент, отойти к окну и т.п.

Но попробуйте сделать это на сцене — и зритель поверит в вашу влюбленность! Более того, выполняя эту цепь действий, вы и сами не сможете остаться равнодушным, вы невольно заволнуетесь и в конце концов на самом деле почувствуете себя влюбленным. Действие — это ловушка для чувства, силки, в которые его можно поймать. Голыми руками чувства не возьмешь, тут нужны хитрость и сноровка.

Поэтому режиссер должен требовать от актера не изображения чувств, а выполнения определенных действий. Он должен уметь подсказать актеру не чувство, а верное действие для каждого момента его сценической жизни. Больше того: если сам актер соскальзывает на путь игнорирования чувств (а это с актерами случается часто), режиссер должен тотчас же отвести его с этого порочного пути, постараться внушить ему отвращение к такому «методу» работы. Как? Да всеми способами. Иногда полезно даже высмеять то, что получается у актера, играющего чувство, передразнить его игру, наглядно продемонстрировать ее фальшь, ее неестественность и безвкусицу.

Итак, язык режиссерских заданий должен быть языком действий, а не языком чувств.

Многочисленные примеры того, как при помощи простейших действий актер может вызвать в себе различные чувства, читатель найдет в книге К.С. Станиславского «Режиссерский план «Отелло».

Выполняя верно найденные действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер находит верное самочувствие, ведущее к творческому перевоплощению в образ. Подсказывая актеру нужные действия, режиссер тем самым направляет его на этот единственно правильный путь органического творчества.

Форма режиссерских заданий. Показ, объяснение и подсказ

Любое режиссерское указание может быть сделано как в форме словесного объяснения, так и в форме режиссерского показа. Словесное объяснение правильно считается основной формой режиссерских указаний. Но это не значит, что режиссерским показом никогда и ни при каких обстоятельствах пользоваться не следует. Нет, пользоваться этим важным средством творческого общения не только можно, но и должно, однако делать это надо умело и с известной осторожностью.

Бесспорно, что с режиссерским показом связана весьма серьезная опасность творческого обезличивания актеров, механического подчинения их режиссерскому деспотизму. Однако при умелом его применении обнаруживаются и весьма важные преимущества этой формы общения режиссера с актером. Полный отказ от этой формы лишил бы режиссуру весьма сильного средства творческого воздействия на актера. Ведь только при помощи показа режиссер может выразить свою мысль синтетически, то есть демонстрируя одновременно движение, слово и интонацию в их взаимодействии. Кроме того, режиссерский показ связан с возможностью творческого эмоционального заражения актера режиссером — ведь бывает иногда недостаточно разъяснить что-нибудь, нужно еще и увлечь. И, наконец, метод показа экономит время: мысль, на разъяснение которой необходим иногда целый час, может быть при помощи показа донесена до актера в течение двух-трех минут. Поэтому нужно не

отказываться от этого ценного, но опасного инструмента, а научиться правильно с ним обращаться.

Наиболее продуктивным и наименее опасным режиссерский показ является в тех случаях, когда творческое состояние актера уже достигнуто. Находясь в творческом самочувствии, актер не станет механически копировать режиссерский показ, а воспримет и использует его творчески. Если же актер находится в состоянии творческого зажима, показ едва ли ему поможет; наоборот, чем интереснее, ярче и талантливее покажет в этом случае режиссер, тем хуже: обнаружив огромную пропасть между великолепным режиссерским показом и своей игрой, актер или еще больше зажмется, или же начнет механически подражать режиссеру. И то и другое одинаково плохо.

Но даже в тех случаях, когда режиссер вовремя прибегает к показу, следует пользоваться им весьма осмотрительно.

Во-первых, прибегать к показу следует только тогда, когда режиссер чувствует, что сам он находится в творческом состоянии, знает, что именно он намерен показать, испытывает известный творческий подъем и радостное предчувствие или, лучше сказать, — творческое предвкушение той сценической краски, которую он сейчас покажет. В этом случае есть шансы, что его показ прозвучит убедительно, будет ярким, талантливым. Бездарный показ может только дискредитировать режиссера в глазах актерского коллектива и, разумеется, никакой пользы не принесет. Поэтому, если режиссер в данный момент не чувствует в себе этой творческой уверенности, то пусть лучше ограничится словесным объяснением и не прибегает к показу.

Во-вторых, пользоваться показом следует не столько для того, чтобы продемонстрировать, как нужно сыграть то или иное место роли, сколько для того, чтобы раскрыть какую-нибудь существенную сторону образа. Это можно сделать, показывая поведение данного действующего лица в самых разнообразных обстоятельствах, не предусмотренных сюжетом и фабулой пьесы. Например, имея в виду раскрытие существенных черт характера Хлестакова, можно показать, как он идет по Невскому проспекту, когда у него водятся деньжонки; или как он входит в канцелярию того департамента, где он служит; или как он пытается завязать знакомство с барышней на улице и т.п. Такой показ механически скопировать нельзя. Но при помощи такого показа можно заразить актера нужным для данной роли темпераментом, увлечь его на поиски таких особенностей внешней характеристики образа, как походка, манера говорить, жестикулировать, двигаться и т.п., предоставив актеру полную возможность самостоятельно распорядиться полученным материалом при решении того или иного конкретного момента роли.

Можно иногда показать и конкретное решение определенного момента роли, но только в том случае, если у режиссера есть абсолютная уверенность, что находящийся в творческом состоянии актер настолько талантлив и творчески самостоятелен, что сумеет воспользоваться показом, как нужно, воспроизведет его не механически, а творчески. Самое вредное, если режиссер с упрямой настойчивостью, свойственной, к сожалению, многим, особенно молодым, режиссерам, начнет добиваться абсолютно точного внешнего воспроизведения данной интонации, данного движения, данного жеста в определенном месте роли.

Хороший режиссер никогда не удовлетворится механическим подражанием показу. Он тотчас же отменит задание, заменит его другим, если увидит, что актер воспроизводит не

сущность показанного, а только его внешнюю, голую оболочку. Показывая определенное место роли, хороший режиссер никогда не станет его проигрывать в форме законченного актерского исполнения — он только намекнет актеру, только подтолкнет его, покажет ему направление, в котором следует искать. Идя в этом направлении, актер сам найдет нужные краски. То, что в режиссерском показе дано в намеке, в зародыше, он разовьет и дополнит. Он сделает это самостоятельно, исходя из своего собственного опыта, из своего знания жизни.

Наконец, хороший режиссер в своих показах будет исходить не из своего собственного актерского материала, а из материала того актера, которому он показывает. Он покажет не то, как он сам сыграл бы данное место роли, а то, как следует сыграть это место данному актеру. Не для себя режиссер должен искать сценические краски, а для того актера, с которым он работает. Настоящий режиссер никогда не станет показывать одни и те же краски разным актерам, репетирующим одну и ту же роль. Настоящий режиссер всегда идет от актера, ибо, только идя от актера, он может установить необходимое творческое взаимодействие между собой и актером. Для этого режиссер должен великолепно знать актера, с которым он работает, изучить все особенности его творческой индивидуальности, все своеобразие его внешних и внутренних качеств. И, уж конечно, для хорошего режиссера показ не является главным или тем более единственным средством воздействия на актера. Если показ не дает ожидаемого результата, у него всегда найдутся в запасе и другие средства привести актера в творческое состояние и разбудить в нем творческий процесс.

Режиссер должен научиться вскрывать творческую индивидуальность каждого актера, обогащать ее и развивать. Он должен уметь также подхватить творческую инициативу актера, в пока еще несовершенном хаотическом материале актерских красок подсмотреть то ценное, что следует всячески развивать и совершенствовать. Режиссер должен уметь угадать ту актерскую краску, которая вот-вот готова родиться, но пока еще не находит себе пути, чтобы окончательно оформиться. В этом случае он должен прийти актеру на помощь и подсказать ему эту напрашивающуюся форму выявления.

У режиссера должен быть острый, зоркий глаз, с помощью которого он мог бы проникать внутрь актерского существа, угадывать, чем живет актер в каждый данный момент. Он должен уметь как бы переселяться внутренне в актера, жить вместе с ним одной жизнью. Только при этом условии он сможет подсказать актеру в каждый данный момент то, что нужно, и при этом ничего не будет навязывать актеру насильно. Он будет направлять и организовывать его творчество, осуществляя таким образом основную свою режиссерскую функцию.

Застольный период работы над пьесой

В процессе осуществления режиссерского замысла различают обычно три периода: застольный, в выгородке и на сцене.

Застольный период — это очень важный этап работы режиссера с актерами. Это закладка фундамента будущего спектакля, посев семян будущего творческого урожая. От того, как будет протекать этот период, в огромной степени зависит конечный результат.

На первую свою встречу с актерами за столом режиссер обычно приходит уже с известным багажом в виде определенного режиссерского замысла, с более или менее тщательно разработанным проектом постановки. Предполагается, что к этому времени он уже разобрался в идейном содержании пьесы, понял, ради чего автор ее написал, и

определил, таким образом, сверхзадачу пьесы, уяснил для себя, ради чего он сегодня хочет ее поставить, — иначе говоря, что он хочет сказать своим будущим спектаклем современному советскому зрителю; предполагается также, что он проследил развитие сюжета пьесы, наметил сквозное действие и узловые моменты пьесы, выяснил взаимоотношения между действующими лицами, дал характеристику каждому персонажу и определил значение каждого персонажа в раскрытии идейного смысла всей пьесы. Возможно, что к этому времени в сознании режиссера родилось и определенное «зерно» будущего спектакля, и на этой основе в его воображении стали уже возникать и образные видения различных элементов спектакля: отдельных актерских образов, кусков, мизансцен, передвижений действующих лиц по сценической площадке и т.п. Возможно также, что все это стало уже объединяться в режиссерском ощущении общей атмосферы пьесы и хотя бы в общих чертах, но режиссер представил себе и ту внешнюю, вещественную среду, в которой будет протекать действие пьесы.

Чем яснее для самого режиссера тот творческий замысел, с которым он явился к актерам на первую репетицию, чем он богаче и увлекательнее для самого режиссера, тем лучше. Однако огромнейшую ошибку сделает режиссер, если он весь этот багаж сразу же целиком и без остатка выложит перед актерами в виде режиссерского доклада или так называемой режиссерской экспликации.

Если режиссер, помимо своего режиссерского дарования, обладает еще и способностью ярко, образно, увлекательно излагать свои намерения, он, может быть, и получит награду за свой доклад в виде восторженной овации актерского коллектива, но пусть он этим не обольщается! Завоеванного таким образом увлечения обычно ненадолго хватает. Первое яркое впечатление от эффектного доклада довольно быстро улетучивается, мысли режиссера, не будучи глубоко восприняты актерским коллективом, довольно быстро забываются.

Разумеется, еще хуже, если режиссер при этом не обладает способностью ярко и увлекательно рассказывать. В этом случае неинтересной формой своего преждевременного сообщения он может сразу же дискредитировать перед актерами даже самый лучший, самый интересный замысел. Если в этом замысле имеются элементы творческого новаторства, смелые режиссерские краски и неожиданные решения, то первоначально это может не только натолкнуться на непонимание со стороны коллектива, но и вызвать известный протест. Неизбежный результат этого — охлаждение режиссера к своему замыслу, потеря творческого увлечения.

Неправильно, если первые застольные собеседования протекают в форме односторонних режиссерских деклараций и носят, так сказать, директивный характер.

Работа над спектаклем протекает хорошо только тогда, когда режиссерский замысел вошел в плоть и кровь актерского коллектива. А этого нельзя добиться сразу, на это необходимо время, нужен ряд творческих обследований, в ходе которых режиссер не только информировал бы актеров о своем замысле, но проверил бы и обогатил этот замысел за счет творческой инициативы коллектива. Первоначальный режиссерский план — это, в сущности говоря, еще не замысел. Это только проект замысла. Он должен пройти еще серьезное испытание в процессе коллективной работы. В результате этого испытания созреет окончательный вариант творческого замысла режиссера.

Для того чтобы это произошло, режиссер должен предложить коллективу обсудить вопрос за вопросом все, из чего складывается план постановки. И пусть, выдвинув на обсуждение

тот или иной вопрос, сам режиссер говорит возможно меньше. Пусть говорят актеры. Пусть они последовательно выскажутся и об идейном содержании пьесы, и о сверхзадаче, и о сквозном действии, и об отношениях между действующими лицами; пусть каждый расскажет, каким ему представляется тот персонаж, роль которого ему поручена; пусть актеры поговорят и об общей атмосфере пьесы, и о том, какие требования предъявляет данная пьеса к актерской игре (иначе говоря, на какие моменты в области внутренней и внешней техники актерского искусства в данном спектакле следует обратить особенное внимание).

Разумеется, режиссер должен руководить этими беседами, подогрывать их наводящими вопросами, незаметно направляя к нужным выводам и правильным решениям. Но пусть он не боится при этом и изменять свои первоначальные предположения, если в процессе коллективной беседы будут возникать новые решения, более верные и увлекательные.

Так, постепенно уточняясь и развиваясь, режиссерский замысел делается органическим достоянием коллектива и войдет в сознание каждого его члена. Он перестанет быть замыслом одного только режиссера, он делается творческим замыслом коллектива. Именно к этому и должен стремиться режиссер, именно этого он и должен добиваться всеми доступными ему средствами, ибо только такой замысел будет питать собою творчество всех участников общей работы. К этому в основном сводится первый этап застольной работы.

Не следует, однако, допускать, чтобы собеседования застольного периода превращались в безответственную «говорильню», в беспредметное философствование, в разговор «вообще» или «вокруг да около». Такие разговоры не помогают актерам, они утомляют их, перегружают их сознание лишним, ненужным материалом; они не подводят к творчеству, а, скорее, наоборот, уводят от него. Порочная практика таких собеседований дала основание Станиславскому в конце своей жизни выступить против застольной работы вообще. Однако едва ли правильно отменять этот важный этап работы только потому, что его иногда неверно осуществляют. Проводить его нужно, во-первых, творчески, а, во-вторых, делово.

Хорошо, если под этим же девизом будет протекать и второй этап застольного периода, состоящий из застольных репетиций, в ходе которых практически осуществляется так называемый действенный анализ пьесы и устанавливается действенная линия, каждой роли.

В процессе этого анализа каждый исполнитель должен почувствовать последовательность и логику своих действий. Режиссер должен ему в этом помочь. Для этого нужно, во-первых, определить то действие, которое в каждый данный момент должен выполнить актер, и, во-вторых, дать ему возможность тут же и попробовать его выполнить — хотя бы только в зародыше, в намеке, пусть пока еще только при помощи нескольких слов или двух-трех фраз полуимпровизируемого текста. Здесь важно, чтобы актер почувствовал скорее позыв к действию, чем совершил само действие. И если режиссер видит, что этот позыв действительно возник, что актер телом и душой понял сущность, корень, природу того действия, которое он впоследствии будет в развернутой форме осуществлять на сцене, что он, пока еще только на одну секунду, но уже по-настоящему, зажегся этим действием, — можно переходить к анализу следующего звена в непрерывной цепи действий данного персонажа.

Таким образом, цель этого этапа работы — дать возможность каждому актеру прощупать логику действий своей роли. Если в процессе этой работы у актеров будет возникать желание на какой-то момент встать из-за стола, сделать какое-то движение, не надо их удерживать. Пусть встанут из-за стола, снова садятся, чтобы в чем-то разобраться, понять,

дооправдать, и потом снова встанут — лишь бы только они не наигрывали, не делали больше того, на что они в данный момент имеют право.

Если, например, исполнитель понял (почувствовал), что в данной сцене он сначала просит о чем-то своего партнера, потом умоляет; когда это не действует, он пробует льстить; когда это не помогает, он угрожает, потом, испугавшись, просит прощения; потом другому своему партнеру жалуется на первого; потом на что-то намекает, в чем-то отказывает и, наконец, разоблачает, — цель анализа данной роли в данной сцене достигнута, и можно переходить к следующему куску пьесы. Не следует думать, что застойный период должен быть резкой чертой отделен от последующих этапов работы — в выгородке, а потом и на сцене, — вовсе нет! Лучше всего, если этот переход произойдет постепенно и незаметно.

Пока репетируют актеры за столом, стараясь найти правильные отношения друг с другом, определить логику действий и завязать общение, их жесты, движения, интонации не реализуются во всей своей полноте — это пока еще только намеки или зародыши будущих сценических красок. Но чем дальше, тем легче, свободней и шире разворачивается актерская игра. Краски приобретают все большую яркость, законченность, полноту. Актеры все чаще и чаще не выдерживают и сами встанут из-за стола. Если же некоторые из них пока еще не решаются это сделать, хотя внутреннее право на это уже завоевали, пусть режиссер их к этому подтолкнет. Глядишь, репетиции сами собой незаметно перейдут в следующую фазу.

Работа режиссера над мизансценой

Для новой фазы характерной чертой являются поиски мизансцен. Репетиции теперь протекают в выгородке, то есть в условиях временной сценической установки, которая приблизительно воспроизводит условия будущего оформления спектакля; «выгораживаются» нужные комнаты, ставятся необходимые «станки», лестницы, нужная для игры мебель.

Поиски мизансцен — очень важный этап работы над спектаклем. Но что же такое мизансцена?

Мизансценой принято называть расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде.

Назначение мизансцены — через внешние, физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние (психологические) отношения и действия. Мизансцена — одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов в создании спектакля. В непрерывном потоке сменяющихся друг друга мизансцен находит себе выражение сущность совершающегося действия. Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из важнейших признаков профессиональной квалификации режиссера. В характере мизансцен больше, чем в чем-либо другом, проявляется стиль и жанр спектакля.

В этот период работы молодые режиссеры часто задаются вопросом: следует ли дома, кабинетным способом, разрабатывать проект мизансцен или же лучше, если режиссер ищет их прямо на репетициях, в процессе живого, творческого взаимодействия с актерами?

Изучая творческие биографии выдающихся режиссеров, таких, как К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Е.Б. Вахтангов, нетрудно установить, что все они в пору своей режиссерской молодости, работая над той или иной пьесой, обычно заранее составляли

партитуру спектакля с подробно разработанными мизансценами, то есть со всеми переходами действующих лиц по сценической площадке, с расстановкой их в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающим предметам, иногда с точнейшим указанием поз, движений и жестов. Потом, в период своей творческой зрелости, эти выдающиеся режиссеры обычно отказывались от предварительной разработки мизансцен, предпочитая импровизировать их в процессе творческого взаимодействия с актерами непосредственно на самих репетициях.

Несомненно, что эта эволюция в методе работы связана с накоплением опыта, с приобретением определенных навыков, известной сноровки, а отсюда и необходимой уверенности в себе. Предварительная разработка мизансцен в виде подробной партитуры также закономерна для начинающего или малоопытного режиссера, как импровизация — для зрелого мастера. Не все, что может позволить себе опытный художник, следует рекомендовать молодому, хотя бы и талантливому режиссеру. То, что в работе опытного мастера является естественным проявлением его творческой зрелости, у молодого режиссера может прозвучать как выражение необоснованной самонадеянности и беспомощного дилетантизма. Лучше всего, если режиссерский экземпляр пьесы в руках молодого постановщика приобретет именно тот вид и то содержание, какое приобретали опубликованные ныне режиссерские экземпляры «Чайки», «Отелло» и «Юлия Цезаря» после работы над ними Станиславского и Немировича-Данченко. Познакомиться с этими экземплярами и даже подробно изучить их было бы в высшей степени полезно для каждого молодого режиссера. Кстати, они вооружили бы их и определенной техникой записи мизансцен.

Что же касается самого метода домашней (кабинетной) работы режиссера над мизансценами, то он состоит в мобилизации режиссерского воображения, которое позволяет режиссеру, во-первых, видеть сценическую площадку и передвигающихся по ней действующих лиц в определенных сочетаниях друг с другом и, во-вторых, внутренне проигрывать (проживать) каждую мизансцену за каждого из исполнителей.

В этом процессе фантазирования режиссер реализует себя и как мастер пространственных искусств (живописи и скульптуры), и как потенциальный мастер актерского искусства. Режиссер должен уметь «увидеть» в своем воображении то, что он хочет реализовать на сцене, и мысленно сыграть увиденное за каждого участника данной сцены. Только во взаимодействии эти две способности могут обеспечить положительный результат: внутреннюю содержательность, жизненную правдивость и сценическую выразительность намечаемых режиссером мизансцен.

Всячески рекомендуя молодым режиссерам возможно более подробную предварительную разработку мизансцен, мы в то же время хотели бы самым решительным образом предостеречь их от попыток механически осуществлять мизансценирование на репетициях по этим предварительным записям, или, как говорят на театральном языке, производить «разводку» (этот вульгарный термин решительным образом следовало бы изгнать из театрального обихода). Никакой «разводки» не должно быть! Разработанные дома мизансцены — это только проект. Он должен пройти проверку и выдержать практическое испытание в процессе творческого взаимодействия режиссера с актерами. Огромную ошибку сделает режиссер, если он будет деспотически настаивать на каждой придуманной дома мизансцене. Он должен незаметно вести актера таким образом, чтобы эта мизансцена сделалась нужной актеру, необходимой для него, из режиссерской превратилась в актерскую. А если она в процессе работы с актером обогатится новыми деталями или даже

совсем изменится, не нужно этому сопротивляться. Наоборот, нужно радоваться всякой хорошей находке на репетиции. Нужно быть готовым любую заранее заготовленную мизансцену обменять на лучшую. Если бы у нас в руках была запись мизансцен в «Чайке» или в «Отелло» в том виде, как они были осуществлены Станиславским на практике в уже готовых спектаклях, и мы, таким образом, могли бы сравнить эти мизансцены с намеченными в опубликованных партитурах, то разница, вероятно, оказалась бы весьма значительной.

Первоначальная партитура нужна как исходная позиция, а не как конечный результат. Конечный результат должен сложиться в сотворчестве с актерами и в их взаимодействии друг с другом. Мизансценирование — это творческий процесс, а не механическая «разводка».

Когда мизансценирование в основном закончено, наступает третий период работы. Он целиком протекает на сцене. В ходе этого периода осуществляется окончательная отделка спектакля, его шлифовка. Все уточняется и закрепляется. Все элементы спектакля — актерская игра, внешнее оформление, свет, гримы, костюмы, музыка, закулисные шумы и звуки — согласовываются друг с другом, и создается, таким образом, гармония единого и целостного образа спектакля. На этом этапе, помимо творческих качеств режиссера, существенную роль играют и его организаторские способности.

Мы рассмотрели творческие взаимоотношения между режиссером и актерами. Но взаимоотношения между режиссером и представителями всех остальных специальностей в театральном искусстве — будет ли это художник, музыкант, осветитель, костюмер или даже только рабочий сцены — подчиняются все тому же закону творческого взаимодействия; по отношению ко всем участникам общего дела у режиссера одна и та же задача: разбудить в каждом творческую инициативу в нужном, направлении.

Устранение творческих препятствий

Каждый художник, в какой бы отрасли искусства он ни работал, в процессе осуществления своих творческих замыслов сталкивается с сопротивлением материала.

Основным материалом в искусстве режиссера является, как мы выяснили, творчество актера. Но овладеть этим материалом нелегко. Он оказывает иногда очень серьезное сопротивление.

Нередко бывает так. Режиссер как будто сделал все возможное, чтобы поставить актера на рельсы самостоятельного творчества: он толкнул его на путь изучения живой действительности, всячески старался разбудить его творческую фантазию, помог актеру уяснить его взаимоотношения с другими действующими лицами пьесы, поставил перед ним ряд действенных сценических задач, наконец, сам пошел на сцену и показал на целом ряде жизненных примеров, как эти задачи могут быть выполнены. Он ничего при этом не навязывал актеру, а терпеливо ждал от него пробуждения творческой инициативы, и, несмотря на все это, нужного результата не получилось — творческий акт не наступил. Что делать? Материал оказывает сопротивление — как его преодолеть?

Хорошо, если это сопротивление сознательное, когда актер просто не согласен с указаниями режиссера. В этом случае режиссеру ничего не остается, как убеждать, причем здесь немалую услугу может оказать режиссерский показ: убедительный и заразительный наглядный показ режиссера в этом случае может оказаться гораздо более сильным

средством, чем всякого рода объяснения и логические доказательства. Кроме того, у режиссера всегда в этом случае есть выход — он имеет полное право сказать актеру: если ты не согласен с тем, что я тебе предлагаю, то покажи сам, чего ты хочешь, сыграй так, как тебе кажется правильным.

Совсем иначе обстоит дело, когда актер сопротивляется бессознательно, вопреки своей собственной воле: он во всем согласен с режиссером, хочет выполнить режиссерское задание, но у него ничего не выходит — он не в творческом состоянии.

Что в этом случае должен делать режиссер? Снять исполнителя с роли? Неверно. Актер, вообще говоря, талантлив и подходит к данной роли. Как же быть?

В этом случае режиссер должен прежде всего найти то внутреннее препятствие, которое мешает творческому состоянию актера. Когда оно будет обнаружено, не составит большого труда устранить его.

Однако прежде чем искать творческое препятствие в актере, следует тщательно проверить, не сделал ли сам режиссер какой-нибудь ошибки, послужившей причиной актерского зажима. Очень часто бывает, что режиссер терзает актера, требуя от него невыполнимого. Дисциплинированный актер добросовестно старается выполнить режиссерское задание, но у него ничего не получается, потому что задание само по себе является порочным.

Допустим, режиссер неверно определил сценическую задачу актера в данном куске роли — эта задача не находится ни в какой психологической связи с тем, что делал актер перед этим, не вытекает из результатов выполнения предыдущей задачи. Понятно, что в этом случае актер выполнить задачу не может, ибо она не укладывается в логику его жизни в качестве образа. Или другой пример: режиссер подсказал актеру неверное отношение к партнеру, к тому или иному сценическому событию — в этом случае актер опять-таки, не выпадая из наметившегося образа, не может осуществить указание режиссера либо его настойчивые усилия осуществить это указание оказываются тщетными.

И в том и в другом случае неизбежен творческий зажим.

Наконец, режиссер может поставить перед актером такое задание, которое вообще лежит за пределами возможностей данного актера, находится вне его выразительных средств, не свойственно ему. Безвыходное положение актера в этом случае не требует доказательств.

Итак, в случае актерского зажима режиссер, прежде чем искать препятствия внутри актера, должен проверить свои собственные режиссерские указания: нет ли там существенных ошибок? Именно так поступают опытные, знающие свое дело режиссеры. Они очень легко отказываются от своих заданий. Они осторожны. Они пробуют, нащупывают верный путь. Между тем молодые и неопытные режиссеры — особенно если они при этом наделены болезненным самолюбием и исполнены преувеличенного чувства режиссерского достоинства — очень туго отказываются от своих раз поставленных требований к актеру.

Мучительно бывает смотреть, как такой режиссер с настойчивостью, достойной лучшего применения, навязывает актеру то или иное случайное толкование данного места роли или данной фразы. Характерным свойством таких режиссеров является недоверие к актеру. Он от актера ничего не ждет, он нетерпелив и требователен и не понимает, что творчество — органический процесс, что образ в целом и каждая художественная краска в отдельности — это плод, который должен созреть. Такой режиссер на первых же репетициях требует

результата, и когда актер этого результата не дает, он ему навязывает свои собственные краски и негодует, если актер их не принимает или если их выполнение актеру не удастся. Такой режиссер при всякой неудаче винит актера и редко винит самого себя.

Иначе поступает режиссер, который знает природу актерского творчества, любит и ценит актера. Он, прежде чем обвинить актера, ищет причину неудачи в своих собственных ошибках, подвергает строгой критике каждое свое задание, добивается, чтобы каждое его указание актеру было не только верным, но чтобы оно было выражено в ясной, простой и понятной форме. Режиссер знает, что указание, сделанное в туманной и расплывчатой форме, неубедительно, поэтому тщательно вытраивает из того языка, которым говорит с актером, всякую цветистость, всякую «литературщину», добивается от своего языка лаконичности, конкретности и максимальной точности. Он не утомляет актеров излишним многословием. Он внимателен к актеру, чуток. Он приспосабливается к каждой творческой индивидуальности. Он изобретателен и разнообразен в способах воздействия на актера и не забывает, что материал его искусства — самый тонкий, самый сложный, самый капризный, самый чувствительный, какой только может быть, — живой человек.

Но допустим, что режиссер при всей своей добросовестности и придиристичности никаких существенных ошибок у себя не обнаружил. Очевидно, препятствие, мешающее творчеству, находится в актере. Как же его обнаружить?

Рассмотрим сначала, какие бывают внутренние препятствия в актерском творчестве.

1. Отсутствие внимания к партнеру и к окружающей актера сценической среде. Как мы знаем, один из основных законов внутренней техники актера гласит: актер каждую секунду своего пребывания на сцене должен иметь объект внимания.

Между тем очень часто бывает, что актер ничего не видит и ничего не слышит на сцене.

Штамп вместо живых сценических приспособлений становится в этом случае неизбежным. Живое чувство прийти не может. Актерская игра становится фальшивой. Наступает творческий зажим. Отсутствие сосредоточенного внимания, или, другими словами, отсутствие на сцене объекта, который до конца владел бы вниманием актера, является одним из существенных внутренних препятствий для творчества.

Иногда достаточно устранить это препятствие, чтобы от творческого зажима не осталось и следа. Иногда достаточно, если режиссер только напомним актеру об объекте, только укажет ему на необходимость по-настоящему, а не формально слушать своего партнера или видеть, действительно видеть, тот объект, с которым актер в качестве образа имеет дело, как актер оживет. Сценическая задача, которой он до этого не мог овладеть, выполняется легко и свободно, рождаются неожиданные приспособления, яркие и в то же время верные краски — все, что было нафантазировано, оговорено, понято и внутренне усвоено, но никак не могло найти для себя творческий выход, теперь, наконец, устремляется наружу по проложенному пути сосредоточенного творческого внимания.

Бывает так. Актер репетирует ответственный кусок роли. Он выжимает из себя темперамент, силится сыграть чувство, «рвет страсть в клочки», отчаянно «наигрывает», при этом сам чувствует всю фальшь своего сценического поведения, от этого злится на себя, злится на режиссера, на автора, бросает играть, начинает снова и

опять повторяет тот же мучительный процесс. Остановите этого актера на самом патетическом месте и предложите ему внимательно рассмотреть — ну, например, пуговицу на пиджаке партнера (какого она цвета, из чего сделана, сколько в ней отверстий), потом прическу партнера, потом его глаза, а когда вы увидите, что актер сосредоточился на заданном ему объекте, скажите ему: «Продолжайте играть дальше с того момента, на котором остановились». И вы с удивлением увидите, что актера вдруг, что называется, «прорвет»: начнется жизнь, пойдут краски, невеста откуда явится живой темперамент и правда истинного чувства.

Так режиссер может убрать препятствие к творчеству, устранить преграду, уничтожить плотину, сдерживающую созревший внутри актера творческий акт.

Но не всегда так бывает. Иногда указание на отсутствие объекта внимания не дает желательного результата. Тогда, очевидно, дело не в объекте. Очевидно, есть еще какое-то другое препятствие, и это другое препятствие мешает актеру овладеть своим вниманием.

2. Мышечное напряжение. Вторым важнейшим условием творческого состояния актера является, как мы знаем, мышечная свобода.

Мы знаем также, что, по мере того как актер овладевает объектом внимания и сценической задачей, к нему приходит телесная свобода и чрезмерное мышечное напряжение исчезает.

Однако возможен и обратный процесс: если актер избавится от чрезмерного мышечного напряжения, он тем самым облегчит себе путь к овладению объектом внимания и увлечению себя сценической задачей. Очень часто застрявший где-нибудь остаток рефлекторно возникшего мышечного напряжения является непреодолимым препятствием для овладения объектом внимания. Иногда достаточно бывает сказать актеру: освободите правую руку или освободите лицо, лоб, шею, рот, чтобы актер избавился от творческого зажима.

3. Отсутствие необходимых сценических оправданий. Мы знаем, что творческое состояние актера возможно только в том случае, если все, что окружает его на сцене, и все, что происходит по ходу действия, является для него сценически оправданным. Если что-либо осталось для актера неоправданным, он творить не может. Отсутствие оправдания для малейшего обстоятельства, для ничтожнейшего факта, с которым сталкивается актер в качестве образа, может послужить препятствием для творческого акта. Иногда достаточно указать актеру на необходимость оправдания какого-нибудь ничтожного пустяка, который по недосмотру остался неоправданным, чтобы освободить его от творческого зажима.
4. Отсутствие творческой пищи может также оказаться причиной творческого зажима. Это бывает в тех случаях, когда накопленный багаж наблюдений, знаний и сценических оправданий оказался использованным в предшествующей репетиционной работе. То, что в течение подготовительного периода работы было накоплено путем изучения жизни и творческого фантазирования, пошло в дело: этот багаж в течение определенного периода времени оплодотворял собою репетиционную работу актера. Но работа еще не закончилась, а питательный материал уже иссяк. Повторение того, что говорилось на первых беседах, не помогает. Слова и мысли, однажды высказанные и давшие в свое время определенный творческий результат, больше не звучат — они утратили свою свежесть, они не возбуждают фантазию и не

волнуют чувство. Актер начинает скучать. В результате наступает творческий зажим. Репетиции топчутся на одном месте. Нет движения вперед. А известно, что если актер не движется вперед, он непременно идет назад, он начинает терять то, что уже нашел.

Что в этом случае должен делать режиссер? Лучше всего, если он остановит бесполезную и мертвую репетицию и займется обогащением актеров новой творческой пищей. Для этого он снова должен погрузить актеров в изучение жизни — жизнь многообразна и богата, в ней всегда человек может найти нечто такое, чего он раньше не замечал. Потом он снова должен вместе с актерами заняться фантазированием о той жизни, которую предстоит создать на сцене. В результате появятся новые, свежие, увлекательные мысли и слова. Эти мысли и слова оплодотворят дальнейшую работу.

5. Стремление актера сыграть чувство. Существенным препятствием для творчества актера может оказаться его стремление во что бы то ни стало сыграть какое-нибудь определенное чувство, которое он сам себе заказал. Режиссер обязан, как только он заметит у актера такое стремление, предостеречь его от этого всеми способами. Лучше всего, если режиссер в этом случае подскажет актеру необходимую действенную задачу.
6. Допущенная неправда. Нередко творческий зажим возникает у актера в результате допущенной во время репетиции и не замеченной режиссером какой-нибудь иногда совершенно ничтожной и на первый взгляд совершенно несущественной фальши или неправды. Пусть эта неправда проявит себя в каком-нибудь пустяке — например, в том, как актер выполнит какую-нибудь физическую задачу: отряхнет снег со своего пальто, потрет озябшие после мороза руки, выпьет стакан горячего чаю и т. п. Если какое-нибудь из этих простых физических действий актер выполнит фальшиво, это повлечет за собой целый ряд весьма печальных последствий. Одна неправда неизбежно влечет за собой другую. Наличие хотя бы маленькой неправды свидетельствует о том, что чувство правды у актера не мобилизовано. А когда чувство правды у актера не мобилизовано, он творить не может.

Снисходительное отношение режиссера к качеству выполнения элементарных задач является крайне вредным.

Очень часто бывает так. Актер сфальшивил при выполнении маленькой физической задачи. Режиссер думает: «Ничего, это пустяки, я потом ему об этом скажу — он исправит». Режиссер не останавливает актера, ему жаль расходовать время на мелочи. Он знает, что сейчас актеру предстоит ответственная сцена, над которой, по мнению режиссера, стоит поработать. Он бережет драгоценное время для этой сцены. Правильно поступает режиссер? Нет, неправильно! Художественная правда, которой он пренебрег в незначительной сцене, сейчас же за себя отомстит: она упорно не будет даваться в руки, когда дело дойдет до ответственной сцены. И для того чтобы эта ответственная сцена наконец пошла, необходимо, оказывается, вернуться назад и исправить сделанную ошибку, убрав допущенную фальшь.

Отсюда вытекает весьма существенное правило для режиссера: никогда не следует идти дальше, не добившись безупречного с точки зрения художественной правды исполнения данного места. И пусть не смущает режиссера то обстоятельство, что ему придется на пустяк, на какую-нибудь злосчастную фразу потратить одну, а то и две репетиции. Эта потеря времени окупится с избытком. Истратив две репетиции на

одну фразу, режиссер потом в одну репетицию легко сделает сразу несколько сцен — актеры, однажды поставленные на рельсы подлинной художественной правды, легко воспримут всякое задание и выполняют это задание правдиво и органично.

Следует всячески протестовать против такого метода режиссерской работы, когда режиссер сначала проходит всю пьесу «как-нибудь», допуская в целом ряде моментов фальшь, а потом начинает «отделывать», в надежде, что при повторном прохождении пьесы он устранил допущенные недостатки. Жесточайшее заблуждение! Дело в том, что фальшь обладает способностью затвердевать, заштамповываться; она может так заштамповаться, что ее потом ничем не вытравишь. Особенно вредно по несколько раз повторять сцену («прогонять», как говорят в театре), если эта сцена не выверена с точки зрения художественной правды актерского исполнения. Повторять можно только то, что идет верно, — пусть еще недостаточно выразительно, недостаточно четко и ярко, все это не беда: выразительности, четкости и яркости можно добиться в процессе отделки — лишь бы было верно!

Мы рассмотрели важнейшие условия творческого состояния актера, отсутствие которых является непреодолимым препятствием для творчества. Сосредоточенное внимание актера, мускульная свобода, сценическое оправдание, знание жизни и деятельность фантазии, выполнение действенной задачи и вытекающее отсюда взаимодействие (сценическое общение) между партнерами, чувство художественной правды — все это суть необходимые условия творческого состояния актера. Отсутствие хотя бы одного из этих условий неизбежно влечет за собою исчезновение и других. Все эти элементы творческого состояния теснейшим образом связаны друг с другом. В самом деле: без сосредоточенного внимания нет мускульной свободы, нет сценической задачи, нет чувства правды; допущенная хотя бы в одном месте неправда разрушает внимание и органическое выполнение сценической задачи в последующих сценах и т.д. Коготок увяз — всей птичке пропасть; стоит погрешить против одного какого-нибудь закона внутренней техники, как тотчас же актер выпадает из необходимого подчинения и всем остальным.

Однако далеко не безразлично, за какое условие следует ухватиться в каждом конкретном случае для того, чтобы восстановить утраченное творческое состояние в целом. Восстанавливать нужно в первую очередь именно то условие, утрата которого повлекла за собой разрушение и всех остальных. Иногда нужно напомнить актеру об объекте внимания, иногда следует указать ему на возникшее мускульное напряжение, в других случаях нужно подсказать актеру необходимое сценическое оправдание — заняться обогащением актера новой творческой пищей, иногда следует предостеречь актера от стремления сыграть чувство и подсказать ему необходимое действие, иногда следует заняться уничтожением случайно возникшей неправды. Режиссер должен постараться в каждом отдельном случае поставить верный диагноз, найти главную, основную причину творческого зажима, чтобы потом ее устранить.

Отсюда ясно, каким знанием актерского материала, каким острым глазом, какой чуткостью и проницательностью должен обладать режиссер. Однако все эти качества легко развиваются, если режиссер ценит и любит актера, если он не терпит на сцене ничего механического, если он не удовлетворяется до тех пор, пока актерское исполнение не станет органичным, внутренне наполненным и художественно правдивым.

Глава четырнадцатая: ВОСПИТАНИЕ РЕЖИССЕРСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

Общие условия художественного творчества

Большому количеству и многообразию творческих функций режиссера должно соответствовать такое же богатство его творческих способностей. Вряд ли можно назвать специальность, которая нуждалась бы в еще большей разносторонности дарования и мастерства, чем требует этого профессия режиссера.

Чтобы посвятить себя этой, сложной и многогранной профессии, человек должен уже от природы обладать, хотя бы в самой зачаточной форме, соответствующими данными. Школа может при помощи специальных упражнений развить природное дарование до степени, какая необходима для полноценного творчества, но обеспечить зарождение хотя бы одной из необходимых режиссеру способностей у того, кто совсем не имеет для этого природного предрасположения, никакая школа не в состоянии.

О каких же способностях идет речь?

Эти способности можно условно разделить на три группы.

В первую группу мы включим такие, которые, будучи общими условиями для творчества в любом искусстве, никак существенно не изменяются в зависимости от того, на какой именно вид искусства они направлены: литературу, живопись, театр и т. д.

Кроме того, есть способности, которые хотя и являются общими для всех видов искусства, но характер использования их в значительной степени зависит от специфики данного вида искусства. Такие способности мы отнесем ко второй группе, третью группу составляют способности, связанные с необходимостью для режиссера хотя бы потенциально быть также и актером и, следовательно, обладать известным минимумом актерских качеств.

Рассмотрим сначала необходимые условия для продуктивного художественного творчества, которые мы отнесли к первой группе.

Одним из таких условий является непреодолимая потребность художника высказаться. С этой потребностью тесно связана его способность непрерывно обогащать свое сознание новыми мыслями, чувствами, жизненными наблюдениями. Если у него нет рвущихся из глубины души переживаний, то каким бы природным предрасположением к данному виду искусства он ни обладал, все равно ничего ценного в этой области он создать не сможет.

Перефразируя известный афоризм Льва Толстого, обращенный к писателям, можно сказать в адрес режиссера: «Если можешь не ставить, то лучше и не ставь!»

Режиссер имеет право начать работу над пьесой только в том случае, если он чувствует неодолимую потребность сказать нечто свое по поводу той действительности, которая в этой пьесе отразилась. Искренность, глубина и содержательность этого высказывания в сочетании с дарованием и мастерством могут обеспечить создание полноценного спектакля.

А это условие требует соблюдения в свою очередь целого ряда других. Оно неосуществимо без наличия у режиссера, как и у всякого художника, широкого идейно-политического и культурного кругозора, глубокого и всестороннего знания жизни, способности правильно оценивать каждый факт этой жизни с точки зрения самой передовой

философии нашего времени — с позиций научного коммунизма.

Человек, желающий в наши дни стать советским художником, в частности режиссером, должен прежде всего воспитать себя в качестве мыслителя, для которого идеи марксизма-ленинизма стали органическим убеждением.

Советский художник, в том числе и режиссер, должен не только знать жизнь, но и понимать ее, размышлять о ней верно, глубоко и страстно. Он должен уметь легко и свободно ориентироваться в обстоятельствах мировой политической жизни и, участвуя своим искусством в борьбе двух идеологий — коммунистической и буржуазной, сознательно и твердо противостоять всем усилиям враждебной пропаганды. Он должен находиться на передовой линии идеологической борьбы, а для этого ему необходимо быть всесторонне образованным человеком.

Существенное место в научном образовании режиссера должны занимать искусствоведческие науки.

Без широкого искусствоведческого образования современный режиссер немыслим. Он должен научиться глубоко воспринимать (чувствовать и понимать) произведения всех видов искусства. Основные принципы марксистско-ленинской эстетики должны стать для него органическим критерием оценки художественного творчества, как своего собственного, так и других деятелей искусства. Только на основе этих принципов может сформироваться современный, высокий и требовательный художественный вкус режиссера.

Главным признаком такого вкуса является любовь к правде искусства, художественно отражающей правду жизни и, соответственно этому, активное неприятие всех форм и видов художественной лжи и фальши. Отражение жизни в художественном произведении должно прежде всего быть безукоризненно правдивым.

Мы имеем в виду при этом, разумеется, не внешнее фотографическое сходство предмета с его изображением, не элементарное натуралистическое правдоподобие, а правдивое раскрытие глубокой внутренней сущности изображаемых явлений, основанное на постижении их объективных внутренних закономерностей.

Для художника, эстетический вкус которого определяется этими признаками, высший балл художественной оценки заключается в слове «верно». Показать жизнь в соответствии с объективной истиной, а не на основе субъективного произвола — первая и высшая обязанность художника-реалиста.

Нет надобности рассматривать формально-технические достоинства произведения, в котором не соблюден этот высший закон реализма. И уж тем более нет оснований восхищаться «новаторскими» открытиями в такого рода произведениях, ибо без соблюдения этого закона никакое новаторство не может быть подлинным.

Высокий художественный вкус отвергает искусство, достоинства которого исчерпываются одним только правдоподобием, какой бы при этом высокой степени мастерства не достиг художник на этом пути. Но высокий художественный вкус не мирится также и ни с какими проявлениями формализма или субъективизма, которые столь характерны для современного модернистского искусства Запада. Всякое формалистическое кривлянье, все выверты абстракционизма, все нелепости абсурдизма, все ухищрения буржуазных течений, отвергающих правду подлинной жизни в искусстве, не могут не вызывать протеста у человека, чей вкус воспитан на основе принципов художественного реализма.

Вкус художника, чье сознание глубоко впитало в себя такие принципы социалистического искусства, как органически присущая ему народность и сознательно, открыто провозглашаемая коммунистическая боевая партийность, непременно содержит в себе стойкий иммунитет против влияний и соблазнов буржуазной эстетики и реакционного буржуазного искусства. Такой художник выше всего ценит произведения, которые не только правдиво отражают жизнь и содействуют ее познанию, но и выражают настроения народа — его мечты и надежды, радости и печали, заботы и устремления. Такие произведения вдохновляют людей на борьбу за практическое осуществление надежд и устремлений народа, они содействуют преобразованию жизни на началах правды, добра и справедливости, нашедших себе наиболее полное выражение в идеалах коммунизма. Социалистический гуманизм неизбежно входит в состав требований, которые предъявляет к искусству высокий художественный вкус.

Как и всякий художник, режиссер должен обладать острым чувством современности, понимать, чувствовать, угадывать духовные потребности людей своего времени. А этого он не сможет добиться, если не будет практически участвовать в осуществлении целей и задач, которые стоят перед народом, иначе говоря, если не будет общественным деятелем своего времени, сознательным строителем коммунистического общества.

Е.Б. Вахтангов призывал деятелей искусства творить «вместе с народом, творящим революцию». Для нашего времени этот призыв звучит так: «творить вместе с народом, строящим коммунизм». Вахтангов подчеркивал при этом: «ни для него, ни ради него, ни вне его, а вместе с ним».

Почему же «ни для него» и «ни ради него»? Во-первых, потому, что позиция «для народа» или «ради народа» нередко бывает связана с высокомерным отношением к народу художника, который с высоты своего жреческого величия великодушно одаривает народ плодами своего творчества; иногда же эта позиция выражается, наоборот, в подхалимском отношении художника к народу, мелком стремлении угодить ему, подладиться под невзыскательные вкусы отсталой его части. И то и другое одинаково плохо.

Но когда художник творит вместе с народом, он тем самым творит и для него, и ради него, но уже без всякой опасности оказаться над народом или, наоборот, сделаться его послушным рабом.

Основным предметом искусства, его смыслом и назначением; в конечном счете является человек. Поэтому любой художник, а режиссер, может быть, даже в особенности, должен обладать способностью тонкого понимания человеческой психики, глубочайшего проникновения в самые сокровенные тайники человеческой души.

Известно, что главным материалом режиссерского творчества является актер — живой человек. А целью актерского творчества является создание на сцене, по выражению К.С. Станиславского, «жизни человеческого духа роли», то есть глубокое и всестороннее раскрытие психологии образа, его внутренней сущности. Направлять же актера на верный путь в этом отношении, непрерывно развивать в нем творческий процесс, чтобы шаг за шагом привести его постепенно к конечной цели этого процесса — к органическому перевоплощению в задуманный образ, основная, главная обязанность режиссера.

Таким образом, глубокое понимание человеческой психологии имеет для режиссера двойное основание: во-первых, он должен глубоко понимать психологию актера как человека и как художника, а во-вторых, психологию создаваемого актером образа. Вот почему без способности глубоко проникать в человеческую душу деятельность режиссера не

может быть плодотворной.

Итак, мы рассмотрели творческие способности первой группы. В совокупности своей они призваны создавать нужные условия для творчества в области всех видов искусства, в том числе и в области режиссуры.

В самом деле: каким бы видом творческого оружия художник ни пользовался, ему в равной степени необходим и широкий идейный кругозор, и высокий уровень общей культуры, и разностороннее знание жизни, и способность глубоко воспринимать произведения всех видов искусства, и тонкий художественный вкус, и острое чувство современности, и глубокое понимание человеческой души. Ни одна из этих способностей не содержит в себе ничего, что было бы специфической принадлежностью только режиссерского искусства.

Но есть, как уже говорилось, и такие способности, которые будучи необходимым условием всякого художественного творчества, обладают в то же время некоторыми сторонами или гранями, характерными только для одного какого-нибудь искусства.

Если человек обладает творческими способностями не вообще, а именно в том их особом качестве, которого требует специфика определенного вида искусства, мы говорим о наличии у него природного дарования именно в данной области.

Теперь мы и перейдем к подробному рассмотрению профессиональных творческих способностей, связанных со спецификой режиссерского искусства.

Режиссерские профессиональные способности

В области любого искусства огромную роль играет творческая наблюдательность художника. Без наблюдательности нет знания жизни, а без знания жизни нет художественного творчества, нет искусства.

«Есть люди, которые от природы обладают наблюдательностью, — писал К.С. Станиславский. — Они, помимо воли, подмечают и крепко запечатлевают в памяти все, что происходит вокруг. При этом они умеют выбирать из наблюдаемого наиболее важное, интересное, типичное и красочное. Слушая таких людей, видишь и понимаешь то, что ускользает от внимания людей малонаблюдательных, которые не умеют в жизни смотреть, видеть и образно говорить о восприятии».

Однако наблюдательность имеет не одну, а несколько граней, И чтобы продуктивно обслужить тот или иной вид искусства» она поворачивается какой-нибудь одной своей стороной. Только некоторые, наиболее сложные искусства требуют участия всех ее возможностей. Но даже в этих случаях какая-нибудь одна из граней является все же преобладающей.

Так, например, наблюдательность в искусстве живописи, опираясь на способность художника воспринимать жизнь в различных сочетаниях красок, линий, перспективы, света, тени и т. п., характеризуется преобладанием зрительных впечатлений; для скульптора, отражающего жизнь в пластических формах, наряду со зрением, не меньшее, а, может быть, еще и большее значение имеет осязание, чувство объема, ощущение трехмерности предмета — скульптор каждый предмет как бы ошупывает мысленно и таким образом изучает его пластическую природу: музыкант, наблюдая жизнь, мобилизует главным образом слух, — он не столько видит и осязает окружающий его мир, сколько слушает звучащие вокруг него звуко сочетания, ритмы, мелодии.

Необычайно многогранной наблюдательностью должен обладать писатель — литературные образы, создаваемые при помощи слов, способны вызвать в воображении читателей представления самые разнообразные: и зрительные, и слуховые, и осязательные, а иногда даже вкусовые и обонятельные. Соответственно этому и наблюдательность писателя требует мобилизации одновременно, по крайней мере, нескольких органов чувств.

Особый вид наблюдательности является принадлежностью актерского искусства.

Поскольку искусство актера состоит в воспроизведении на сцене человеческого поведения, объектом его наблюдательности является главным образом живой человек во всех его проявлениях. Наблюдая человеческое поведение, актер, так же как и художники других видов искусства, мобилизует для этого все пять органов чувств (отдавая, как и они, особое предпочтение зрению и слуху). Но в отличие от других художников, актер должен владеть еще одним способом восприятия. Этот способ и определяет собой специфику именно актерской наблюдательности и поэтому в актерской профессии занимает господствующее положение. Этот способ восприятия может быть назван мышечным или моторным.

Наблюдая поведение человека, актер, хотя бы мысленно, только в своем воображении, но непременно стремится сам воспроизвести это поведение, «сыграть» его. Однако даже при таком только мысленном воспроизведении, когда актер внешне остается как будто в состоянии полной неподвижности, мышцы его в самой зачаточной форме, но все же осуществляют те движения, из которых складывается поведение наблюдаемого человека. Иногда только самый чувствительный специальный аппарат может уловить эти едва заметные сокращения мышц. Однако именно при помощи этих зародышей мускульных движений актер и фиксирует в своей моторной памяти предмет своего наблюдения. Это и дает ему возможность в дальнейшем воспроизводить в случае надобности наблюдаемое поведение человека уже не в зародыше, а в полной мере, доводя каждое движение до необходимой выразительности. Пока же, в процессе самого наблюдения, повторяем, актер только внутренне проигрывает наблюдаемое, мысленно ставя самого себя в положение того человека, поведение которого он наблюдает.

Итак, актер наблюдает жизнь людей не столько зрением и слухом, сколько своими мышцами. Человек, у которого и в потенции нет способности к такого рода наблюдениям, не может быть актером.

Из этого, однако, не следует, что художники других видов искусства для своих наблюдений никогда не пользуются этим способом. К нему прибегают иногда и живописцы, и скульпторы, и писатели. Многие из них считают нужным не только увидеть или услышать предмет своих наблюдений, чтобы зафиксировать его на холсте, в гипсе, в мраморе или на страницах своей рукописи, но стремятся еще и сами предварительно пережить то, что переживает наблюдаемый персонаж; для этого они, хотя бы на несколько секунд, становятся этим персонажем и практически, хотя бы в мускульном своем воображении, осуществляют его действия. При этом они не без оснований надеются, что это скажется потом весьма благотворно на содержательности, образной убедительности и глубине их произведения.

Однако эта форма наблюдательности является для них дополнительной, не обязательной, в то время как для актера она основная и главная.

Не трудно при этом заметить, что представители всех видов художественного творчества пользуются этой формой наблюдательности только в тех случаях, когда их искусство приобретает ярко выраженный сюжетно-драматический характер, то есть когда предметом

изображения являются протекающие во времени и пространстве человеческие действия.

В разных искусствах они отображаются по-разному. В произведениях литературы они протекают во времени и пространстве, но наглядно не изображаются, не воспроизводятся, а только описываются. В живописи и скульптуре они даются чувственно, наглядно, но их динамика выражается в виде неподвижно застывшего мгновения, как бы вырванного из протекающего во времени динамического процесса. Самый же процесс движения осуществляется только в воображении этих художников, чтобы потом возникнуть также и в воображении зрителя.

Могучая сила воздействия подлинного искусства в том и состоит, что оно оказывается способным разбудить воображение зрителя, которое неподвижные образы превращает в двигающиеся. Это и дает нам возможность говорить, что запорожцы в известной картине И. Репина пишут письмо турецкому султану; что вернувшийся из ссылки человек в картине того же художника «Не ждали» идет по комнате; что мраморный Лаокоон борется со змеями, а дискобол Мирона бросает диски. Только в театральном искусстве человеческие действия осуществляются актерами фактически, наглядно, на самом деле, при этом одновременно и во времени, и в пространстве.

Чтобы получилось гармонически целостное единство спектакля, нужно, чтобы действия отдельных актеров были приведены в определенные сочетания друг с другом. В этом, в сущности, и заключается главная функция режиссера. На его обязанности лежит творческая организация взаимодействия между актерами с целью создания гармонического единства, подчиненного определенному идейно-художественному замыслу. Это единство и называется спектаклем.

Поэтому, наблюдая жизнь, режиссер ничуть не в меньшей степени, чем актер, вынужден фиксировать свое внимание преимущественно на действиях людей. Его, как и актера, в первую очередь интересует, как люди ходят, сидят, курят, едят, спорят, объясняются в любви, утешают, приказывают, угрожают, отказывают, убеждают, хитрят, обманывают, притворяются, доказывают, лицемерят, борются и умирают, — трудно перечислить все действия — физические, психологические, простые и сложные, которые совершают люди, и при этом совершают по-разному, каждый на свой лад, в соответствии с особенностями своих человеческих характеров. Именно действия со всеми индивидуальными способами их выполнения и являются предметом особого интереса как со стороны актера, так и со стороны режиссера.

Однако есть между ними и существенная разница. Если актер фиксирует свое внимание преимущественно на действиях отдельного человека, то режиссер, в соответствии со своей основной творческой функцией, стремится еще запечатлеть в своей памяти также и различные сочетания этих действий в их жизненном и конкретно-образном выражении. Взаимодействие и борьба между людьми — вот что является предметом преимущественного интереса режиссера, наблюдающего жизнь. Например, один просит — другой отказывает, один жалуется — другой утешает, один упрекает — другой опровергает, один угрожает — другой храбрится, один доказывает — другой возражает, один стыдит — другой издевается и т.д. и т.п. Но это, если взаимодействие происходит между двумя людьми. А ведь их может быть и три, и четыре, и пять, и даже целая толпа. И каждый в этой толпе так или иначе действует, и из сочетания этого множества действий рождается нечто единое. Это единое и служит предметом интереса со стороны режиссера.

Актер, наблюдая человеческие действия, мобилизует, как мы уже говорили, главным

образом свой мускульный аппарат. Зрению и слуху он в процессе своих наблюдений отводит вспомогательную роль — они лишь поставщики материала для деятельности его мускулатуры.

Иное дело — режиссер. Для него зрительные впечатления не менее существенны, чем для художника-живописца. Ведь ему предстоит создавать на сцене непрерывные потоки «живых картин». Все элементы этих картин должны гармонически сочетаться друг с другом.

Откуда же режиссер прежде всего должен черпать материал для этих картин, как не из самой жизни? И каким образом может он добывать этот материал, если не при помощи зрения?

Но и слуховые впечатления важны для режиссера ничуть не в меньшей степени, чем, например, для драматурга, с той, конечно, разницей, что драматург фиксирует свое внимание преимущественно на том, что говорят люди, то есть на словах, а режиссер — на том, как они говорят, то есть на интонациях, темпах, ритмах, тембрах голосов... А поскольку для режиссера важны не столько отдельные действия, сколько их сочетания между собой, то для него существенную роль играет еще и оркестровка человеческих голосов, взаимозависимость интонаций и ритмов человеческой речи. Человек, лишенный музыкального чувства, едва ли может быть хорошим режиссером.

В не меньшей степени, чем скульптуру, режиссеру должно быть свойственно также и пластическое чувство. Недаром говорят: «в таком-то спектакле отлично вылеплены мизансцены». Все выдающиеся режиссеры, такие, как К.С. Станиславский, Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд, были исключительными мастерами по части «лепки» скульптурно-выразительных сочетаний человеческих фигур на сцене. Создание потока непрерывно сменяющихся друг друга пластических форм является одной из важнейших обязанностей режиссера. Чтоб успешно ее осуществлять, он должен выработать в себе привычку наблюдать жизнь во всем богатстве ее пластических проявлений.

Из сказанного следует, что все пять органов чувств режиссера, вынужденного, подобно писателю, наблюдать действительность во всем многообразии ее форм и для этого превращаться попеременно то в живописца, то в скульптора, то в музыканта, должны постоянно пребывать в состоянии мобилизации для активного восприятия жизни.

Но и этого мало. Ведь главная функция режиссера выражается в руководстве сценическим поведением актера. Поэтому сам режиссер должен обладать способностью наблюдать жизнь также и актерским способом, т.е. уметь пропускать наблюдаемое через себя и творчески воспроизводить его средствами актерского искусства. Не обладая этой способностью, режиссер никогда не сможет ничего показать актеру и в результате окажется лишенным такого важного средства общения режиссера с актером, как режиссерской показ.

Итак, мы видим, что режиссерская наблюдательность — способность чрезвычайно сложная. Это и неудивительно, поскольку необычайно сложным и многообразным является и само творчество режиссера, его искусство.

Перейдем теперь к рассмотрению еще двух способностей, которыми непременно должен обладать режиссер; эти способности называются фантазией и воображением. Они проявляют себя в таком тесном взаимодействии, что обычно и упоминают их не иначе, как рядом, полагая, очевидно, что этими двумя словами обозначается, по существу, одно и то же явление.

В конце концов, так оно и есть, но с тем, однако, примечанием, что явление это имеет две

стороны: одну из них правильнее обозначать словом «фантазия», другую — словом «воображение». Обе эти способности в одинаковой степени необходимы художникам всех видов творческого оружия. Да и люди науки без них не обходятся. А уж сколько-нибудь приличного режиссера без богатой фантазии и мощного воображения просто невозможно себе представить.

Но что же такое фантазия?

Творческая фантазия — это способность комбинировать данные опыта в соответствии с определенной творческой задачей.

Такое определение пригодно в равной степени как для всех видов искусства, так и для всех отраслей науки и техники.

Создаваемые фантазией комбинации, начиная с вполне реальных, которые создает ученый, вплоть до самых фантастических, которые творит художник, всегда составлены из элементов, данных в опыте. Нет решительно никакой возможности создать или даже только помыслить такую комбинацию, которая и по элементам своим находилась бы за пределами опыта.

Возьмем для примера сказочные образы. Они фантастичны, нереальны, в действительной жизни не встречаются. Например, русалка. Русалок в реальной жизни не бывает. Но что же такое русалка?

Если рассматривать этот образ с чисто внешней стороны, то это существо, состоящее из женского торса и рыбьего хвоста вместо ног. Женский торс и рыбий хвост даны нам в опыте реальной жизни. Нереально только их произвольное соединение в одно целое.

То же самое получится, если рассматривать образ русалки и с внутренней его стороны. Те внутренние качества, которые народная фантазия приписывает этому сказочному существу, нетрудно обнаружить у некоторых вполне реальных женщин, недаром говорят, что есть женщины с русалочьим характером.

То же самое можно сказать и о черте, и о ведьме, и о любом положительном фантастическом персонаже, вроде доброй феи или конька-горбунка. Каждый из них с внешней стороны является комбинацией вполне реальных признаков человека или животного, а с внутренней стороны комбинацией различных нравственных достоинств или, наоборот, пороков, широко распространенных в реальной человеческой среде.

Итак, фантазия призвана комбинировать данные опыта.

Однако ее деятельность только тогда оказывается продуктивной, если она сочетается с работой воображения. А работа воображения состоит в том, чтобы комбинации, создаваемые фантазией, делать объектами внутреннего чувственного переживания. Если фантазия — игра ума, то воображение — игра чувств.

Но дело вовсе не обстоит таким образом, что сначала одно, а потом другое. Нет, оба процесса протекают одновременно, взаимодействуя и помогая друг другу. Непрерывным потоком, словно на киноэкране, текут в воображении комбинации, поставляемые фантазией. Продукты ума и органов чувств переплетаются друг с другом, взаимодействуют и, взаимодействуя, настолько проникают друг в друга, настолько сливаются, что оторвать одно от другого уже не представляется возможным.

Так протекает процесс образного мышления.

В чем же специфика этого процесса в режиссерском творчестве? Как и в процессе режиссерских наблюдений, так и в процессе режиссерского фантазирования участвуют все пять органов чувств режиссера. Образы, которые создает фантазия режиссера, он в своем воображении и видит, и слышит, и осязает, и обоняет, а иногда даже и ощущает на вкус.

Но и этого мало. В своем воображении режиссер еще и действует применительно к тем обстоятельствам, которые создает его фантазия. Иначе говоря, он мысленно приводит в деятельное состояние свой мускульный аппарат, актерски проигрывает все роли той пьесы, которую ставит. Только проделав эту работу, он получает возможность плодами своей фантазии увлекать актеров и уверенно вести их за собой.

Важными режиссерскими способностями являются также чувство времени и чувство пространства в их динамическом сочетании и единстве; эти способности связаны со спецификой режиссерской фантазии и воображения, призванных воспроизводить жизнь в ее непрерывном движении, в непрерывном потоке изменяющихся форм.

С этим связано также огромное значение чувства ритма в искусстве режиссера.

Всякое действие человека или группы людей имеет определенный ритм. Оно протекает всегда с той или иной скоростью (в определенном темпе), связано всегда с определенным напряжением мускульной и нервной энергии, имеет определенный ритмический рисунок, определяемый изменениями в скорости и в силе тех движений, из которых оно состоит.

Ритм имеют не только внешние (физические) действия человека, но и внутренняя (психическая) его жизнь: в определенном ритме текут мысли, возникают, растут и угасают чувства.

При этом каждому отдельному человеку присущ особый ритм, в котором по преимуществу протекают его физическая и духовная жизнь. Свой особый ритм имеет и каждая национальность, каждая страна, каждый город, каждое место действия (вокзал, больница, музей, ресторан и т.п.), каждое событие, каждое явление природы — словом, все, что связано с движением, внешним или внутренним. Следовательно, и все, что происходит на сцене, тоже должно иметь свой ритм. Свой особый ритм должен иметь каждый диалог, каждый эпизод, каждый кусочек сценической жизни, каждый образ, каждое движение этого образа... Все эти отдельные ритмы переплетаются, взаимодействуют и складываются в определенный ритмический рисунок спектакля, в определенное ритмическое построение.

Найти, почувствовать, пережить все эти ритмы, связать их в один непрерывный поток сценической жизни и реализовать все через актеров таким образом, чтобы получился точный ритмический рисунок спектакля, органически (а не механически) связанный с его содержанием, вытекающий из этого содержания и выражающий его, — не к этому ли в конце концов сводится почти все, что заключено в задаче: поставить спектакль? Не обладая чувством ритма, эту задачу решить невозможно.

Режиссерские упражнения

Воспитание режиссерских профессиональных способностей призвано создать необходимые условия для успешной творческой деятельности будущих режиссеров.

В конечном счете эта работа сводится к воспитанию основной, главной, всеобъемлющей способности: так отражать на сцене действительность, чтобы это отражение было правдивым, ярким и выражало бы вместе с тем определенную мысль, оценку, отношение самого режиссера к отражаемому явлению.

Эта задача должна пронизывать собою всю работу по воспитанию режиссера, она должна подразумеваться в каждом, даже самом первоначальном режиссерском упражнении.

Исходя из этого принципа, мы и построили предлагаемую нами систему режиссерских упражнений.

Различные типы этих упражнений мы расположили в их логической последовательности. Однако эта последовательность может не вполне совпадать с их распределением по курсам и семестрам режиссерского факультета. Каждый руководитель курса волен расположить их по своему усмотрению, увязав с программой занятий по актерскому мастерству и другими предметами. В наших методических примечаниях мы в соответствующих местах будем указывать, на каком примерно этапе мы рекомендовали бы применять упражнения данного типа.

Наш курс режиссерских упражнений мы начинаем с таких, которые имеют своей целью развитие режиссерской наблюдательности.

Упражнения на наблюдательность

1. Дневник наблюдений. Очень хорошо, если будущий режиссер выработает в себе привычку записывать в особую тетрадь все интересное, с чем приходится ему сталкиваться в повседневной жизни. Сюда относятся: различные проявления человеческих чувств (в интонациях, мимике и жестикуляции), наружность людей, их костюмы, манеры, говоры, привычки, отдельные выражения и даже целые диалоги, неожиданные по своей выразительности мизансцены, описание различных мест действия, отдельных предметов, явлений природы и т.п.

Очень важно, чтоб эти записи носили лаконичный, предельно конкретный, образно-чувственный характер. Здесь крайне существенны всякого рода выразительные детали, подробности, воздействующие на наши органы чувств, вызывающие образные представления о предмете, помогающие запомнить этот предмет, чтобы в случае надобности его можно было бы легко восстановить в своем воображении.

Примером таких записей могут служить знаменитые записные книжки А.П. Чехова. Хотя они принадлежали писателю, а не режиссеру, они все же в известной степени и для режиссера могут служить образцом.

Интересные записи можно найти в дневниках Е.Б. Вахтангова.

Чтобы дисциплинировать волю, направленную на воспитание в себе наблюдательности, полезно принуждать себя к выполнению определенных заданий в этой области. Например, учащийся говорит себе: сегодня я буду наблюдать, как люди ходят (различные походки), завтра — как они едят (для этого задержусь подольше в столовой), в другой раз — как люди читают (для этого посижу в общественной читальне) и т.п.

В соответствии с такого рода заданиями студент режиссерского факультета побывает и в парикмахерской, и в поликлинике, и в магазине, и на стадионе... Он будет наблюдать поведение людей в процессе их трудовой деятельности, на отдыхе, наедине с самим собой, в общении друг с другом. И во всех этих случаях он будет стараться схватить в предмете своих наблюдений характерное, типическое. Полученные таким образом впечатления он коротко запишет в свой дневник, стараясь по возможности найти для этого меткие определения и образные характеристики; если же при этом он хоть немного умеет рисовать, сделает еще и соответствующие

зарисовки, если занимается фотографией, то и фотоаппарат он использует для того, чтобы зафиксировать наиболее интересные объекты своих зрительных впечатлений.

2. Режиссерский рассказ. Записи в дневнике наблюдений получают свое дальнейшее развитие в устных рассказах режиссера. Полезно, если записанным (а также, разумеется, и не записанным) будущий режиссер будет делиться при помощи устных рассказов с друзьями, родственниками, товарищами.

На этой основе могут быть построены также и классные практические занятия по режиссуре на 1-м курсе режиссерского факультета. Чем больше учащиеся будут рассказывать, добиваясь возможно большей живости, конкретности и образности в своих рассказах, тем лучше. Ведь впоследствии, когда они начнут работать с актерами, им придется увлекать актеров продуктами своей наблюдательности и фантазии. Предлагаемые упражнения отлично тренируют необходимые для этого способности.

Однако и дневник наблюдений, и устные рассказы служат для фиксации только таких наблюдений, которые осуществляются при помощи пяти органов чувств. Но мы установили, что режиссер должен, подобно актеру, обладать способностью фиксировать свои наблюдения также и при помощи моторно-мышечной своей памяти.

Для развития этой способности мы предлагаем следующие упражнения.

3. Режиссерский показ. Он заключается в том, что учащийся пробует предмет своих наблюдений провести через себя, воспроизвести его, сыграть актерскими средствами, первоначально хотя бы только в моторно-мышечном воображении (представляя самого себя выполняющим те же действия и с теми же характерными особенностями, что и наблюдаемый субъект), а потом полностью, в реально осуществляемых движениях. При этом он будет стремиться «схватить» предмет своих наблюдений — какой-нибудь жест, походку, интонацию или манеру держать ложку, вилку и т.п. — не путем внешней имитации или механического подражания, а путем органического переживания самой сущности данной особенности в человеческом поведении, во всей полноте и нерасторжимом единстве внутреннего и внешнего. Всякий раз он будет стараться угадать внутреннюю (физическую или психологическую) причину, рождающую ту или иную форму человеческого поведения, захочет почувствовать, почему данный человек именно так ставит свои ноги при ходьбе или, слушая кого-либо, непременно поднимает вверх брови... «Что происходит в это время внутри человека?» — вот вопрос, на который он не рассудком, а всем существом своим будет искать убедительный для себя ответ, чтобы, чувственно пережив этот ответ, реализовать его в живом рассказе или творческом воспроизведении (в показе).

Хорошо, если будущий режиссер переход от рассказов к показам сделает постепенным и незаметным. Пусть он, рассказывая близким людям о чем-либо, чему он был свидетелем, возьмет вдруг да и покажет какую-нибудь подробность в поведении человека, который был предметом его наблюдений; интонацию, сеет, выражение лица, манеру и т. п. По мере приобретения соответствующих навыков количество таких показов, иллюстрирующих рассказы, будет, естественно, увеличиваться, пока не станет преобладающим.

На этой основе нетрудно построить и определенный цикл упражнений на наблюдательность для классных практических занятий по режиссуре, но это уже скорее на 2-м, а не на 1-м году обучения, то есть в то время, когда основные элементы внутренней

техники по курсу актерского мастерства учащимися уже усвоены (без этого есть опасность грубого наигрыша вместо органического воспроизведения).

Занятия, посвященные такого рода упражнениям, могут быть построены следующим образом.

Предположим, что на предыдущем уроке преподаватель дал задание всем участникам занятий: в течение ближайших трех дней наблюдать разновидности человеческих походок и постараться к следующему уроку подготовить показ результатов своих наблюдений. И вот учащиеся по очереди показывают, как разные люди ходят (5 — 6 различных вариантов); на следующем уроке они, выполняя задание, покажут, как разные люди едят, в другой раз — как читают газету, как закуривают папиросу, как разговаривают по телефону, как ведут себя на стадионе во время спортивных состязаний и т.д.

В дальнейшем можно перейти к более сложным индивидуальным заданиям, с тем чтобы в конце концов дать возможность учащимся самим выбирать объекты для наблюдений и показывать на уроках все, что им заблагорассудится. И тогда один покажет, как парикмахер бреет своего клиента, другой — как врач осматривает больного, третий — как продавец в магазине отвечает колбасу и т.д. Нет числа упражнениям этого рода. И нет возможности преувеличить степень их полезности для будущих режиссеров. Чем больше будет их выполнено, тем лучше.

И, наконец, последний, высший этап в процессе тренировки режиссерской наблюдательности.

Укрепив в себе привычку постоянно наблюдать и фиксировать (в рассказах и показах) характерное в человеческом поведении при выполнении простейших физических действий, учащийся может перейти к наблюдениям над различными проявлениями духовной жизни человека, стремясь зафиксировать в своих показах различную форму выражения человеческих чувств, мыслей, страстей. Так же как и в предыдущих упражнениях, он постарается сделанные в этой области наблюдения выразить сначала в форме живых, образных рассказов, а потом перейдет постепенно и к показам. Эти более сложные, более трудные и содержательные упражнения дадут будущему режиссеру прекрасную возможность развить в себе именно те грани творческой наблюдательности, которые так нужны в режиссерском искусстве.

Творчески постигать, «схватывать» человеческие поступки, действия, порывы, эмоции, страсти со всеми особенностями их индивидуальных проявлений и при этом непременно в органическом единстве внутреннего и внешнего — дело далеко не простое. Этому необходимо прилежно и настойчиво учиться.

К. С. Станиславский писал: «После того, как вы научились приглядываться к окружающей вас жизни и искать в ней творческий материал, вам надо обратиться к изучению наиболее нам нужного материала, на котором главным образом основано наше творчество. Я говорю о тех эмоциях, которые мы получаем от личного, непосредственного общения — из души в душу — с живыми объектами, то есть с людьми... Добыча этого материала трудна, потому что он невидим, неуловим, неопределен и лишь внутренне ощутим...

Люди редко распахивают и показывают свою душу такой, какова она на самом деле. В большинстве случаев они прячут свои переживания, и тогда внешняя личина обманывает, не помогает наблюдателю, и ему становится еще труднее угадать скрываемое чувство...

Когда внутренний мир наблюдаемого вами человека вскрывается через его поступки,

мысли, порывы, под влиянием предлагаемых жизнью обстоятельств — следите внимательно за этими поступками и изучайте обстоятельства, сопоставляйте те и другие, спрашивайте себя: «Почему человек поступил так или иначе? Что у него в мыслях?» Выводите из всего этого соответствующие заключения, определите ваше отношение к наблюдаемому объекту и с помощью всей этой работы старайтесь понять склад его души. Когда после длительного проникновенного наблюдения и исследования это удастся, тогда артист получает хороший творческий материал».

Для воспитания этой способности мы и предлагаем наши упражнения. Можно не сомневаться, что настойчивый тренаж в этой области скажется потом благотворно на всей последующей деятельности будущего режиссера.

4. Обмен наблюдениями. Общеизвестно, что режиссеру не приходится, подобно актеру, использовать свои наблюдения, играя на сцене непосредственно перед публикой (разумеется, в том случае, если он, будучи режиссером, не является в то же время и актером).

Задача режиссера в другом — он должен передать свои наблюдения актеру, вооружить и творчески обогатить ими актера, чтобы тот использовал их в своем творчестве, в своей игре. Актер в этом случае получает определенные жизненные впечатления не непосредственно от самой жизни, а через режиссера. Но для того, чтобы эта передача произошла безболезненно и была бы в творческом отношении плодотворной, режиссер должен уметь увлекать актеров продуктами своих наблюдений — своими показами, зажигать при их помощи творческий процесс в актерах, вдохновлять и заражать ими актеров. Механическое подражание никого удовлетворить не может.

Чтобы воспитать в будущих режиссерах эту способность творчески делиться с актерами опытом своих наблюдений, мы предлагаем цикл упражнений на наблюдательность завершить следующим образом: пусть преподаватель предложит какому-нибудь студенту, успешно показавшему свое наблюдение, передать это наблюдение другому студенту. Это значит, что студент, получивший задание, должен будет, путем многократных повторений своего показа, сопровождаемых необходимыми пояснениями и критическими замечаниями, добиться от своего товарища, чтобы тот убедительно, органично и с известным сходством (пусть не столько внешним, сколько по существу) воспроизвел бы то, что показал ему первый. Пусть аналогичные упражнения на ряде уроков выполняют все учащиеся данной группы, причем одни будут «режиссировать», то есть показывать свои наблюдения, другие «играть», то есть актерски воспроизводить показанное. Потом показывающие и выполняющие поменяются своими ролями. Получится своеобразный обмен наблюдениями.

Методическое примечание. Оценивая записи наблюдений учащихся в их дневниках, а также их устные рассказы и актерские показы, педагог непременно будет искать в них три важнейших достоинства: правдивость (в показах — органичность), яркость и, наконец, выражение своего отношения к объекту (мысль и чувство самого рассказчика или исполнителя). При этом педагог предъявит учащемуся три указанных требования не сразу, а последовательно на разных этапах овладения требованиями школы. Сначала он будет добиваться правдивости и органичности; когда учащийся достигнет в этом отношении известных результатов, педагог поставит перед ним требование яркости; когда же и это будет завоевано, он потребует еще и выражения своего отношения к объекту (одобрения, негодования, восторга, презрения, нежности, отвращения и т.д.); другими словами, он поставит перед студентом задачу выполнить данное упражнение в рамках определенного жанра (ибо жанр рождается из отношения художника к предмету изображения). Но такое требование может быть предъявлено только тогда, когда чувство правды сделалось прочным

достоянием студента, иначе неизбежен наигрыш.

Упражнения для развития режиссерской фантазии и воображения

«Как это происходит» (кинолента воображения на основе литературного произведения). Прочитайте небольшой отрывок из литературного произведения, где более или менее подробно рассказывается о каком-нибудь событии (например, сцену свидания Анны Карениной со своим сыном из романа Льва Толстого «Анна Каренина»); теперь, отложив в сторону книгу, попытайтесь шаг за шагом представить в своем воображении, как это происходило, то есть весь ход описанного события в его последовательном развитии, стараясь по возможности ничего не пропустить и все при этом увидеть и услышать возможно ярче, конкретнее.

Выполняя это задание, вы сразу же столкнетесь с рядом затруднений. Стараясь вызвать в своем воображении образ Анны Карениной, идущей на свидание с сыном, вы, разумеется, будете искать материал для этого в самом романе, но тут же убедитесь, что этого материала недостаточно, чтобы увидеть Анну. В романе сказано, что лицо Анны было закрыто вуалью, спускавшейся с ее шляпы, что в руках у нее была муфта (из которой она впоследствии вынет три рубля, чтобы дать помощнику швейцара) и еще магазинный пакет (или, может быть, несколько пакетов) с игрушками для сына.

Вот, в сущности говоря, и все, что мы узнаем из текста романа о внешнем облике Анны в данных обстоятельствах. Чтобы увидеть ее в своем воображении целиком, этого мало: для этого нужно узнать и какое было на ней пальто (его цвет и покрой), какая шляпка, какие перчатки, какая обувь, какая муфта и как выглядели ее покупки,— словом, необходимо мысленно одеть ее с ног до головы и вооружить необходимыми предметами. Но откуда мы можем все это узнать? Кто нам об этом расскажет? Только наша собственная фантазия!

Оттолкнувшись от того, что дано в тексте, и опираясь на наш опыт, то есть на знания, извлеченные из книг, картин, репродукций, фотографий и т. п., фантазия восполнит все недостающее и сконструирует то неделимое целое, которое должно возникнуть в нашем воображении как образ Анны Карениной, идущей на свидание с сыном.

Но тогда мы захотим увидеть и то, как она взошла на крыльцо и как позвонила. Тут опять вопрос: какое это крыльцо? Чтобы «увидеть» Анну, входящей на крыльцо каренинского дома, нужно знать, как это крыльцо выглядит.

На звонок вышел помощник швейцара, которому Анна сунула три рубля, вынув бумажку из муфты. Но какой он, этот помощник швейцара? У Толстого сказано только, что это молодой парень. Но чем этот парень отличается от всех прочих? Какое у него лицо? Какой костюм? Опять работа для нашей фантазии!

Если она не будет поставлять нужный материал, воображение будет спать.

Но пойдём дальше, Анна поднимается по лестнице — какая это лестница, как она выглядит? Анну сопровождает швейцар — Капитоныч. О нем сказано, что, проснувшись, он успел только накинуть на себя шинель и сунуть ноги в галоши. Поднимаясь с Анной по лестнице, он хлопает этими галошами по ступенькам лестницы. Так сказано у Толстого. Чудесный, яркий образ! Но какое лицо у этого старика? И как выглядит шинель, которую он накинул? Опять вопросы, на которые наше воображение настойчиво требует ответов от нашей фантазии.

А дальше комната. Сережина кровать. И сам сладко зевающий Сережа в расстегнутой

рубашонке. Для того чтобы все это увидеть, нужно многое нафантазировать. Наконец, речи действующих лиц — их нужно услышать. Ведь у Толстого даны только слова. А их голоса? А интонации? Откуда их взять? Опять приходится требовать ответа от нашей фантазии. А фантазия в свою очередь будет искать необходимые ответы в нашем жизненном опыте, в наших познаниях, в нашем проникновении в сокровенные тайники человеческой души.

Вот и получится, что первоначально «кинолента» нашего воображения будет весьма несовершенной: только некоторые кадры сразу же выступят отчетливо и ярко, другие окажутся как бы в тумане, а вместо иных будут просто белые пятна. Только постепенно, по мере накопления материала, поставляемого фантазией, эти белые пятна будут заполняться, а туманные образы приобретут отчетливость.

В процессе этой работы будут возникать и такие вопросы, перед лицом которых наша фантазия будет беспомощно пасовать. «Какой покрой платья у героини?» — спросит наше воображение. «Не знаю», — ответит фантазия. Это значит, что нам не хватает опыта, знаний. В данном случае это относится к истории костюма. Другой раз пробел обнаружится в области истории быта или истории архитектуры... Или же, наконец, в области человеческой психологии. В этих случаях надо немедленно принимать меры, чтобы восполнить эти пробелы и в конце концов добиться, чтобы «кинолента» воображения протекала без разрывов, чтобы на ней не было смутных или белых пятен, чтобы она текла в форме непрерывного потока ярких динамических образов.

Создав такую «киноленту» в своем воображении, учащийся может перейти к рассказу другим людям того, что возникло в его воображении. Его рассказы будут яркими и интересными, если в самом процессе рассказывания он всякий раз снова будет пропускать через экран своего воображения нафантазированную «киноленту».

На этой основе могут быть построены и классные занятия на 1-м курсе режиссерского факультета. Преподаватель может раздать учащимся отрывки из различных литературных произведений и предложить им проработать эти отрывки вышеуказанным способом, с тем чтобы через установленный срок каждый подробно рассказал в классе содержание созданной им «киноленты».

Задавая вопросы по ходу рассказа («А какой был на нем костюм?» Или: «А какого цвета были обои в ее комнате?») Или: «Какие каблуки она носила?» Или: «Что он в это время чувствовал?»), педагог может беречь, стимулировать, подталкивать фантазию рассказчика, добываясь все более и более подробных, точных и ярких видений, отражающих внутреннюю сущность действий и поступков лиц, участвующих в данной сцене.

В дальнейшем можно осуществить и обратный процесс: начать постепенно сводить эти рассказы ко все более точному авторскому тексту, вплоть до полного их совпадения. Тогда дополнительные вымыслы фантазии рассказчика, не получая непосредственного словесного выражения, но проходя тем не менее через его воображение, будут определенным образом окрашивать рассказ, отражаясь в интонациях, мимике, жестике рассказчика, и сделают авторский текст живым и выразительным.

Так, предлагаемые упражнения на фантазию могут в дальнейшем перерасти в занятия по курсу художественного чтения. Это может оказаться весьма ценным дополнительным учебным выигрышем.

Осуществляя описанные упражнения, педагог, добываясь определенности и яркости видений рассказчика, должен на всех этапах работы следить еще и за тем, чтобы эти видения

соответствовали правде жизни, логике развивающегося события, психологии действующих лиц и не вступали ни в какие противоречия с материалом самого произведения, не нарушали его духа и стиля.

При этом на всех этапах занятий описанными упражнениями следует добиваться и определенности собственного отношения рассказчика ко всему, о чем он рассказывает. Слушатели должны понимать, что рассказчик осуждает, чему сочувствует, что презирает, чем любит, что ненавидит...

«До» и «после» («кинолента» воображения на основе произведения живописи). Возьмите репродукцию какой-нибудь картины известного художника с ярко выраженным сюжетно-драматическим содержанием (например, «Не ждали» И. Репина) и, всматриваясь в нее, попытайтесь решить вопрос: а что происходило за одну-две минуты до той ситуации, которую изобразил художник? И постарайтесь на «экране» своего воображения последовательно построить такое действие, которое заключительным своим моментом имело бы ситуацию, изображенную художником. Задача, таким образом, состоит в том, чтобы создать в своем воображении непрерывный поток взаимосвязанных жизненных мизансцен, который, протекая в вашем воображении в течение одной—двух минут, естественно и закономерно завершился бы мизансценой, изображенной художником на картине.

Вспомним, что мизансценой мы решили называть расположение действующих лиц в пространстве относительно друг друга и окружающей обстановки. Расширяя это понятие, можно включить в него и ракурсы (позы) действующих лиц. Таким образом непрерывный поток мизансцен превратится в поток непрерывно меняющихся пластических форм.

Этот поток и должен протекать на «экране» вашего воображения в процессе фантазирования на основе того или иного произведения живописи.

Как прийти к созданию такого потока и как подвести его к финальной мизансцене, данной художником? Прежде всего нужно подвергнуть тщательному анализу эту мизансцену, проанализировать ее содержание и форму. Чем живет в данный момент каждый персонаж картины? Почему, например, на картине Репина «Не ждали» на лице гимназиста застывшая улыбка, а глаза его выражают испуг? Кто этот человек, похожий на бродягу, которого «не ждали»? Откуда он явился? С каторги? Из ссылки? Какими узами он связан со всеми персонажами картины? И какой смысл картины в целом? Что хотел сказать художник своим произведением?

Для того чтобы ответить на все эти вопросы, может быть, нужно познакомиться с историей создания данной картины, с высказываниями самого автора, с критическими отзывами о ней.

Пока на все эти вопросы не будут получены ясные и точные ответы, фантазия будет спать. А с ней вместе и воображение.

Только тогда, когда данная автором мизансцена будет уяснена в своем внутреннем содержании, когда будет расшифрован смысл каждой позы, ракурса, каждой подробности в выражении лица и глаз действующих лиц, только тогда сможем мы отчетливо представить себе, что же происходило в этой комнате за минуту до того, как стоящая у дверей горничная впустила в столовую этого бродягу. Отступая назад, мы постараемся понять, как возникло данное расположение действующих лиц в комнате, что делал каждый персонаж до того момента, который изображен на картине, как видоизменялось и протекало его поведение в течение этих шести — десяти секунд.

Так постепенно на «экране» нашего воображения возникнет жизнь показанного Репиным семейства, уютно расположившегося за чайным столом; каждый мало-помалу, в естественном процессе своей жизни, придет в то положение, в котором его должно застать неожиданное для всех и, по-видимому, весьма драматическое по содержанию появление человека, как бы пришедшего совсем из другого мира. Тогда, естественно, и возникает та общая реакция, которая является содержанием картины Репина.

Так будет разрешен вопрос, что было до того момента, который воплотился в картине. Но тем же путем можно разрешить вопрос и о том, что и как произошло после этого момента.

Все действующие лица картины даны Репиным в положении динамической остановки, в состоянии прерванного движения. Поэтому следует рассмотреть каждого под углом зрения вопроса: как же он продолжит начатое движение, после того как образовавшаяся от неожиданности пауза будет исчерпана? В какую сторону будет направлено действие каждого и какая в результате этих действий образуется новая мизансцена? Что она будет выражать? И как эта вторая мизансцена перейдет в третью, третья в свою очередь перельется в четвертую, четвертая — в пятую и т.д., пока не образуется таким образом непрерывный поток пластических форм, который ответит на вопрос: что же произошло после той ситуации, которая является непосредственным содержанием картины Репина «Не ждали»?

Хорошо, если, решив обе задачи — и «до», и «после» — в своем воображении, учащийся будет пользоваться всякой возможностью рассказать другим содержание проделанной работы, стремясь при этом, чтобы слушатели тоже увидели в своем воображении все, что видит он сам. Полезно также записать результат проделанной работы в форме небольшой новеллы, родившейся на основе активного, творческого восприятия данной картины.

На этой же основе могут быть построены и классные занятия. Педагог может раздать учащимся репродукции различных произведений крупных художников и предложить к определенному сроку проработать их вышеуказанным способом, с тем чтобы потом на уроке поделиться результатами своей работы в форме живого рассказа, или же представить соответствующую письменную работу, которая может быть подробно разобрана на одном из уроков с участием всего класса.

Такого рода письменные работы на материале произведений живописи могут использоваться и в ходе вступительных экзаменов на режиссерские факультеты. В большинстве случаев они дают хорошую возможность судить и о природной фантазии, и о способности воображения, и о наличии зачатков режиссерского образного мышления у данного абитуриента.

В дальнейшем (в процессе второго года обучения) эти же упражнения могут осуществляться в форме маленьких сценических постановок. Каждый студент, имея в качестве задания определенное произведение живописи, а в качестве исполнителей своих товарищей, ставит на сцене инсценировку той новеллы, которую он создал, в своем воображении. Когда при показе результатов проделанной работы действие дойдет до того момента, который изображен на самой картине, постановщик хлопает в ладоши, и по его хлопку все находящиеся на сцене застывают в неподвижности, и таким образом возникает «живая картина», в точности воспроизводящая картину художника; через несколько секунд, когда все смотрящие по достоинству оценили это сходство, «постановщик» хлопает второй раз, и действие продолжается еще одну-две минуты, пока не раздастся третий хлопок, означающий окончание представления. Желательно, чтобы эта маленькая постановка завершалась яркой мизансценой, образно выражающей мысль «постановщика» по поводу

ситуации, показанной в данной картине.

Так, завершая сценическую новеллу на материале картины И. Репина «Не ждали», один «постановщик» создаст мизансцену, изображающую счастливую семью, собравшуюся вокруг возвратившегося домой отца, которого, может быть, считали погибшим. Другой, наоборот, покажет, как вернувшийся домой отец, оскорбленный враждебным приемом семьи, снова уходит из дому, провожаемый общим холодным недоумением. Трактовка может быть различной, важно только, чтобы развязка органично и естественно вытекала из всего предыдущего.

Следует заметить, что эти упражнения для тех, кто участвует в них в качестве исполнителей, являются упражнениями по курсу актерского мастерства. От «постановщиков» требуется, чтобы они добивались от исполнителей органической жизни на сцене на основе целесообразного и продуктивного действия, живого общения друг с другом, оценки предлагаемых обстоятельств и происходящих событий, правильного сценического самочувствия. А для «постановщиков» эти упражнения окажутся не только упражнениями на фантазию, но и на умение осуществлять свои замыслы через актеров, добиваться от актеров выполнения поставленных перед ними задач.

Оценивая показанные упражнения, педагог должен главное внимание обращать на глубину проникновения в сущность данного произведения живописи, на внутреннюю оправданность каждой мизансцены, на органичность переходов от мизансцены к мизансцене, на естественность возникновения центральной мизансцены (то есть той, которая дана на картине художника), на внутреннюю логику в дальнейшем развитии действия и, наконец, на выразительность заключительной мизансцены.

«Что здесь произошло» или «что здесь произойдет». Это упражнение осуществляется без людей, с одними только вещами. Задание состоит в том, чтобы, имея в своем распоряжении ограниченное количество предметов (не больше десяти), обставить сцену таким образом, чтобы смотрящим было ясно, во-первых, что представляет из себя данное место действия и, во-вторых, что здесь только что произошло или, наоборот, будет сейчас происходить. В задании должно быть указано то событие, которое нужно отразить в обстановке сцены, создав соответствующую вещественную среду, — на сцене не будет людей, но пусть говорят вещи.

Сначала учащийся должен решить эту задачу в своем воображении. Допустим, он хочет обставить сцену в соответствии с темой «Первое сентября». Первое сентября — день не простой, это всегда большое событие в жизни учащейся детворы; в этот день начинаются школьные занятия.

Допустим, что для решения поставленной творческой задачи «режиссер» выбрал следующие характерные аксессуары: белый, только что выглаженный фартучек школьницы, новенький пионерский галстук, портфель, пенал, несколько учебников, пышный букет цветов, халатик, тапочки, куклу... Все эти вещи он расположил в предполагаемой комнате соответствующим образом: фартучек и галстук аккуратно повесил на спинку стула, портфель, пенал и учебники разбросал по столу, на видное место положил пышный букет, халатик небрежно бросил на неубранную постель, тапочки разбросал так, что в одном конце комнаты один тапочек, а в другом — другой, куклу он отправил под стол (она теперь долго не понадобится своей хозяйке). В целом в воображении «режиссера» возникла картина детской комнаты, из которой только что вышла на минутку ее хозяйка — маленькая девочка, которая перед тем приготовила все необходимое, чтобы идти в школу; она сейчас вернется,

закончит свой туалет, уложит все, что нужно, в портфель и взволнованная отправится в путь с портфелем в одной руке и огромным букетом в другой.

Хорошо, если «режиссер» подумал при этом и об освещении сцены. Допустим, ему захотелось, чтобы на всех вещах лежали яркие пятна солнечных лучей в виде бликов и веселых «зайчиков», пробившихся сквозь листву растущего за окном дерева. Одна из веток которого с начавшей желтеть листвой может быть видна через раскрытое окно. Если ему удастся осуществить это, на сцене получится жизнерадостная, веселая картина, что вполне будет соответствовать характеру события, которое нужно отразить.

По этому же принципу могут быть решены аналогичные задачи, например, на такие темы: «Только что увезли больного», «Увели арестованного», «Перед праздником», «После праздника», «Оставленный блиндаж», «Ушли на работу», «Переехали на новую квартиру», «Покинутое жилище» и т.д.

Чем больше будущий режиссер сделает таких упражнений, добываясь всякий раз возможно более яркого и конкретного видения общей картины, тем лучше он подготовит себя к той части режиссерской работы, которая связана с внешним оформлением спектаклей.

В дальнейшем (на 2-м курсе) на этой основе можно построить классные занятия по режиссуре, предлагая студентам практически осуществить свои видения в этой области, обставляя учебную сцену в соответствии с темой, заданной преподавателем.

Оценивая выполнение описанных упражнений, следует установить, удалось ли студенту выбрать типичные для данной ситуации аксессуары и создать на этой основе яркую целостную картину, насыщенную атмосферой, характерной для данного события.

Количество аксессуаров, которыми может располагать студент для выполнения своей задачи, можно варьировать, иногда уменьшая его до пяти или даже до трех предметов. Такое ограничение ставит требование лаконичности, заставляет будущего режиссера напрягать фантазию, чтобы найти самые яркие, верные, самые выразительные для данной ситуации детали, и таким образом воспитывает в нем очень важную для режиссера способность: с малым количеством средств достигать наибольшего результата.

«Динамическое мгновение» (постановка «живой картины» на заданную тему). В произведениях живописи, имеющих сюжетное драматическое содержание, обычно бывает запечатлено мгновение, вырванное из непрерывно развивающегося процесса жизни. Поэтому такое мгновение мы можем назвать «динамическим».

Однако и не владеющий кистью человек может создать в своем воображении картину, содержанием которой будет «динамическое застывшее мгновение», раскрывающее определенную тему и подчиненное определенной мысли. На этом основана известная игра, которая служит предметом коллективного развлечения, когда собравшаяся компания хочет приятно провести время. Обычно участвуют в ней люди, не имеющие никакого отношения к театру. Это, так сказать, особый вид домашней театральной самодеятельности. Называют эту игру «живыми картинами». Носит она обычно шуточный характер и состоит в том, что кто-нибудь из наиболее инициативных людей в данной компании берет на себя функцию режиссера и, выбрав из числа собравшихся нужных ему исполнителей, ставит застывшую неподвижно картину на какую-нибудь злободневную, интересную для данной компании, тему. В результате постановки нескольких живых картин может получиться своего рода «живая газета».

Однако подобная игра может сделаться и вполне серьезным, очень полезным

упражнением на 1-м курсе режиссерского факультета, если поставить перед ее участниками серьезные идейно-художественные задачи.

Все зависит от того, какую тему выбрать и какие требования предъявить к ее сценическому воплощению.

Начать эти упражнения следует с вполне конкретных жизненных тем, отражающих общеинтересные явления жизни, причем это отражение в зависимости от темы может носить трагический, драматический или комедийный характер. Могут быть предложены, например, такие темы: «Возвращение солдата», «В эвакуации», «Перед самоубийством», «Разлука», «Высокая награда»... Да мало ли интересных тем, дающих основания для раздумий и создания яркой выразительной мизансцены.

Эти упражнения отлично тренируют одну из важнейших режиссерских способностей: через мизансцену выразить определенную мысль.

Развивая подобные упражнения, можно перейти и к воплощению более отвлеченных тем, имеющих, так сказать, общефилософское содержание, таких, например, как «Счастье», «Долг», «Честь», «Любовь», «Месть», «Ревность», «Совесть», «Материнство», «Красота», «Творчество», «Преступление».

В этих упражнениях учащийся должен постараться в образно-сюжетной форме показать свое собственное понимание того содержания, смысла, который, с его точки зрения, заключен в данном отвлеченном понятии. Поставленная «живая картина» должна, таким образом, отразить собственную позицию «режиссера», его искреннее суждение, его философский взгляд. Содержание такой «живой картины» должно носить мировоззренческий характер. Ставя, например, «живую картину» на тему «Счастье», учащийся должен ответить на вопрос, что он сам, лично, считает истинным счастьем в жизни человека. Такое упражнение является в известном смысле самовыражением, признанием, исповедью. Поэтому будет неправильно, если ученик, получив в качестве задания тему «Счастье», покажет, например, радость человека, выигравшего по вещевой лотерее холодильник. В этих этюдах неуместны ни сатира, ни ирония. Здесь нужно требовать от ученика прямого, искреннего, глубоко серьезного ответа на поставленный вопрос, смелого раскрытия хотя бы одного какого-нибудь уголка своего духовного мира.

Интересной разновидностью упражнений на «динамическое мгновение» является постановка «живых картин» на тему басен, пословиц и поговорок. В этих упражнениях задача заключается в том, чтобы в поставленной «живой картине» отчетливо выразить смысл данной басни, пословицы или поговорки.

Обычно смысл басни, ее мораль, дается баснописцем в виде афоризма, иногда предшествующего самой басне, иногда завершающего басню. Если же смысл басни прямо не высказан, он без особого труда извлекается из сюжета. Действующими лицами басен являются большей частью животные.

Задача постановщика в данном случае заключается в том, чтобы, во-первых, построить сюжет «живой картины» в условиях человеческой жизни, но выражающий ту же мораль, что и басня, и, во-вторых, поставить эту «живую картину» на сцене. Если же сюжет басни построен в условиях человеческой жизни (например, «Демьянова уха» И. Крылова), то для «живой картины» нужно сочинить новый сюжет, выражающий ту же идею (например, можно показать, как какой-нибудь горе-писатель или поэт «обкормил» слушателей чтением своих произведений).

Постановка «живых картин», выражающих смысл пословиц и поговорок, в комментариях не нуждается.

Разбор выполненных упражнений на «динамическое мгновение» должен непременно включать в себя, во-первых, критический анализ содержания «живой картины», ее идеи, смысла и, во-вторых, определение степени ясности и доходчивости (художественной яркости) выражения этого содержания. Выражена или не выражена мысль — это основной, главный вопрос, на который должен ответить педагог, объяснив, разумеется, почему «режиссеру» удалось или не удалось выполнить свою задачу. Уже на этом этапе нужно приучать будущих режиссеров отличать выразительность мизансцены от красоты или внешней эффектности. Если смотрящие без всяких пояснений угадывают тот смысл, который хотел или должен был вложить «режиссер» в поставленную им «живую картину», цель достигнута. Если же в этом отношении на лицо разночтение, то как бы ни была мизансцена внешне эффектна или красива, задачу следует признать плохо выполненной. Ясность мысли и отчетливость ее образного выражения — вот к чему нужно приучать будущих режиссеров с самых первых моментов их воспитания.

Использование предмета. Известен закон театра: только тот предмет нужен на сцене, который вступает в определенную (внутреннюю или внешнюю, психологическую или физическую) связь с актером.

Этот закон требует, чтобы режиссер обладал способностью создавать такого рода связи. Для этого он должен очень хорошо знать каждый предмет, которым он хочет воспользоваться. А для того, чтобы знать, нужно как следует его изучить.

Каждый предмет, помещенный на сцену, обладает богатыми потенциальными игровыми возможностями. Первоначально эти возможности скрыты, и если режиссер их не обнаружит, они останутся неиспользованными. Часто режиссеры, вместо того, чтобы широко и многообразно использовать возможности небольшого количества предметов, загромождают сцену множеством вещей, не умея как следует использовать, или, как принято выражаться на профессиональном языке театра, «обыграть», ни один из этих предметов.

Возьмем, например, такой простой и обыкновенный предмет, как стул. Кажется, что он предназначен только для того, чтобы сидеть на нем. Но ведь человек никогда не занимается тем, что он только сидит и ничего не делает. Даже в тех случаях, когда он как будто ничем не занят, он или отдыхает, или мечтает, или решает какой-нибудь вопрос, или вспоминает, или готовится к чему-нибудь, — словом, осуществляет какое-нибудь внутреннее действие. Этому действию соответствует определенное душевное и физическое состояние. А это состояние находит себе выражение в том или ином ракурсе его тела, в определенном его положении на стуле, его позе. В зависимости от своих действий и переживаний, человек по-разному сидит на стуле: то он робко сядет на самый кончик стула, составив ноги вместе; то он свободно развалится, заняв все сиденье и разбросав в разные стороны вытянутые вперед ноги; то он согнется в грустной позе, положив лицо на ладони, а локти уперев в колени; то уютно устроится для беседы с партнером, поставив обе ноги каблучками на сиденье и обхватив колени обеими руками (такая поза особенно свойственна женщинам); то с ощущением своей независимости он положит ногу на ногу; то, напряженно о чем-нибудь размышляя, подождет одну ногу под себя; то, скрестив ступни ног под стулом, а руки на своей груди, он прочно обопрется о спинку стула и будет иронически слушать своего партнера; то он вдруг сядет верхом на стул и, положив руки на его спинку, будет что-то с жаром объяснять партнеру; потом встанет со стула и будет разговаривать, опираясь руками на его спинку, или же, стоя сбоку, перегнетя через стул к партнеру, поставив для этого одно

колени на стул, а потом, чтобы обдумать сказанное партнером, ступню поставит на стул, а рукой обопрется о колено, свесив свободную кисть, — словом, здесь возможно неисчерпаемое количество самых разнообразных пластических сочетаний человека со стулом. «Изучить» с этой точки зрения стул — значит перепробовать максимальное количество подобных сочетаний, стараясь понять, с какими по преимуществу действиями и переживаниями связано каждое из этих сочетаний или, другими словами, что каждое из них собою выражает.

На этой основе может быть построено следующее классное упражнение: педагог называет студенту какой-нибудь один крупный предмет из числа тех, какие обычно фигурируют на сцене как составная часть оформления спектакля (стул, стол, диван, колонна, дерево, забор, дверь, окно, лестница, портьера, балюстрада и т.п.), и предлагает создать сценический этюд с несложным сюжетом и с небольшим количеством участников, в котором данный предмет был бы максимально использован в своих возможностях. При этом ставится требование, чтобы поток мизансцен (пластических форм) был бы оправдан предлагаемыми обстоятельствами, действиями и переживаниями участвующих. Необходимо, чтобы он протекал естественно и непринужденно. Другими словами, чтобы нигде не было заметно какой-либо фальши, натяжки, искусственности.

Давая учащимся задания в плане описанных упражнений, педагог должен разъяснить следующее: предмет следует использовать возможно разнообразнее, но главным образом по его прямому назначению, не выходя далеко за пределы привычных жизненных комбинаций человека с данным предметом. Слишком эксцентрических решений нужно избегать. Это следует учесть уже при построении сюжета данного этюда. Хотя стулом можно убить человека, в диван можно зашить шкатулку с драгоценностями, а сорвав с окна штору, завернуть в нее труп убитого, однако такое использование стула, дивана и шторы не будет соответствовать тем учебным целям, которые мы должны преследовать при помощи описанных упражнений.

Дело заключается в том, что придумать необычное, эксцентрическое решение задачи, вопреки привычному представлению на этот счет, гораздо легче, чем раскрыть богатство игровых возможностей данного предмета в обычных жизненных условиях. Последнее требует более тонкой, более глубокой и содержательной фантазии.

Так как эти упражнения предъявляют довольно серьезные требования не только к фантазии режиссера, но и к качеству актерского исполнения, их едва ли следует практиковать ранее второго года обучения.

При оценке работы «постановщика» этюда следует концентрировать внимание на сочетании многообразия пластических комбинаций с естественностью и органичностью возникновения каждой из этих комбинаций в непрерывном потоке мизансцен.

Следует отмечать также, в какой мере «постановщику» удалось добиться от исполнителей правильного, внутренне оправданного выполнения режиссерских заданий.

Описанные выше упражнения, как уже было сказано, имеют своей основной целью воспитание в будущих режиссерах способности целесообразно использовать возможности каждого предмета для скульптурной «лепки» выразительных пластических сочетаний этого предмета с человеком. Поэтому речь шла только о таких предметах, которые, будучи составной частью оформления сценического пространства, могут по своим размерам и по своему характеру образовать в сочетании с человеком единый пластический образ. К этой группе предметов принадлежат: мебель, различные части сценической архитектуры, такие,

как стена, окно, дверь, колонна, лестница и т.п., а также наиболее крупные предметы сценической бутафории, входящие в состав декоративного оформления: кусты, деревья, статуи, балюстрады, камни и т.п.

Но, помимо указанных предметов, актеру приходится иметь дело на сцене и с такими вещами, которые не входят в состав убранства сцены, имеют сравнительно незначительный размер и предназначены для выполнения различных бытовых функций, например, такие, как самовар, посуда, утюг, половая щетка, ведро, топор, примус и т.д. Сюда же относятся и различные вещи личного пользования: трость, зонтик, шляпа, цилиндр, веер, перчатки, портфель, сумка, бумажник, деньги, очки, портсигар, папиросы, спички, личное оружие и т.п.

Предметы этой группы составляют так называемый реквизит. Те предметы, которые находятся в пользовании одного какого-нибудь персонажа, называются личным реквизитом и подаются исполнителю вместе с костюмом в его артистическую уборную. Предметы реквизита называют еще сценическими аксессуарами.

Сценические аксессуары при умелом творческом обращении с ними тоже являются важным выразительным средством в театральном искусстве. С их помощью можно многое сказать зрителю.

В истории театра есть немало примеров, когда умелое использование аксессуаров режиссером или актером давало огромный идейно-художественный эффект. Иногда какая-нибудь физическая работа с применением соответствующих аксессуаров, протекая параллельно с тем или иным диалогом, может определенным образом по-новому окрасить его подтексты, сделать сцену более выразительной.

Так, например, Вс. Мейерхольд, широко используя этот прием в своей постановке комедии Островского «Лес», сделал характеристику Аксюши более яркой и определенной, подчеркнув с помощью этого приема необычайную силу и стойкость ее вольнолюбивого характера, ее трудолюбие и чувство человеческого достоинства. Как же он этого достиг? Он заставил ее, например, разговаривая с Булановым, развешивать мокрое белье. Многие фразы ее текста зазвучали благодаря этому более небрежно, выявляя таким образом всю степень ее насмешливого презрения к партнеру. А в разговоре с Гурмыжской Аксюша бельевой скалкой катала по столу белье, и уже один только грохот скалки, сопровождавший каждую ее фразу, придавал особую окраску ее репликам, делал их гневные подтексты более яркими и доходчивыми. А то, что зритель почти всегда видел Аксюшу за работой, создавало правильное представление, с одной стороны, о ее трудолюбии, а с другой стороны, о ее зависимом положении в доме Гурмыжской.

Можно было бы привести и еще ряд примеров интересного использования аксессуаров в других сценах этого же спектакля. Именно эта постановка и родила тот особый термин, которым Мейерхольд предложил обозначить описанный прием: «игра с вещью».

В качестве яркого примера «игры с вещью» можно вспомнить резиновую грелку, с которой Б.В. Щукин, играя Егора Булычева, ни на минуту не расставался на протяжении всего 1-го акта. Он то прижимал ее к больному месту на животе, то жестикулировал ею в воздухе, то откладывал в сторону, то снова брал, а будучи разгневан, с силой швырял ее на пол. Таким образом она служила артисту для выявления различных оттенков душевного состояния его героя.

В свое время великолепным мастером по части творческого использования таких

аксессуары «салонных» пьес из великосветской жизни, как цилиндр, трость, перчатки, лорнет, монокль, был известный актер Радин. Для каждого из этих предметов он находил множество вариаций их выразительного использования: цилиндр, надетый прямо и ровно; цилиндр, сдвинутый на затылок; надетый слегка набок или надвинутый на лоб до самых бровей — все это разные способы выражения различных оттенков душевного состояния героя.

Такого рода аксессуарами в совершенстве владели также и выдающиеся наши режиссеры — К.С. Станиславский, Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд.

Для развития у будущих режиссеров способности творческого обращения со сценическими аксессуарами и их целесообразного использования как выразительного средства могут служить предлагаемые ниже упражнения.

Обращения с аксессуарами («игра с вещью»). Преподаватель дает в руки студенту какой-нибудь предмет и, предложив ему изучить его игровые возможности, просит через некоторое время продемонстрировать результаты произведенного «исследования».

Допустим, преподаватель вручил студенту такой, казалось бы, невинный предмет дамского туалета прошедших времен, как веер.

Преподаватель испытает удовлетворение, если студент через некоторое время покажет, как этот веер в руках какой-нибудь красавицы прошлого века мог превратиться вдруг в живое существо, живущее одной эмоциональной жизнью со своей хозяйкой. Сидящие в классе увидят тогда, как великосветская обладательница этого веера, разговаривая и кокетничая со своим партнером, то откроет свой веер, то закроет его; то он вдруг зафырчит и нервно забьется в ее руке, словно пойманная птица; то он вдруг остановится на полпути и замрет в томительном ожидании, а потом, как ни в чем не бывало, начнет плавно и спокойно ходить взад и вперед, овеивая прохладой лицо дамы; а то вдруг она закроет веером свое лицо, и только иногда ее лукавый взор будет сверкать поверх этой преграды; а если партнер, обманутый ее кокетством, захочет вплотную приблизиться к ней, поставленный ребром веер внезапно возникнет в качестве неодолимой преграды; а если она рассердится, веер сомкнется с сухим треском, и она начнет нервно постукивать им по ладони другой руки, выдавая свой напряженный внутренний ритм.

Возьмем другой пример: допустим, преподаватель вручил студенту электрический утюг, и, спустя немного времени, студент заявил, что он готов показать, как с этим утюгом обращается девушка, которой партнер объясняется в любви. И окажется, что утюг тоже неплохой актер. С его помощью можно выразить множество переживаний молодой девушки, выслушивающей любовное признание. Прямое назначение утюга — гладить. Но ведь гладить можно по-разному. Во-первых, может изменяться темп работы: утюг может ходить то быстрее, то медленнее, а то и совсем остановиться на время; утюгом можно обжечься; а можно и защититься им, если партнер проявит слишком большой напор; о утюгом в руках можно и побегать вокруг гладильной доски, убегая от преследований партнера; в ответственный момент объяснения можно и забыть о нем, тогда прожженная дыра на любимой блузке явится законным возмездием за девичье кокетство. Преподаватель может вручить студенту и такие, что называется, «ходовые» предметы, как, например, сигарета и спички. Это тоже превосходные аксессуары для выражения различных переживаний, вплоть до самых тонких.

Нужно сказать, что актеры очень любят курить на сцене. Актеры никогда не пропустят возможности покурить, если для этого есть хотя бы малейшее основание. А иногда они

делают это и без всяких оснований. Между тем курение на сцене обычно не столько служит актеру для выражения существа его внутренней жизни, сколько для прикрытия его творческой беспомощности, средством создания иллюзии сценической свободы: курит актер, и ему кажется, что он дело делает. Но это чистейший самообман! И он мало кого может обмануть из числа сидящих в зрительном зале. Подлинный мастер если уж и воспользуется предметами курения — сигаретой, портсигаром, спичками, то не для того, чтобы курить, а для того, чтобы превратить; эти предметы в сценические аксессуары, способные участвовать в творческом процессе его игры. Истинный мастер понимает, что суть дела вовсе не в том, чтобы курить на сцене, а в том, чтобы закуривать. Или, вернее, в том, как закуривать. Процесс курения сам по себе ничего интересного в сценическом отношении не представляет, в то время как процесс закуривания таит в себе большие игровые возможности. Это совсем не такой простой процесс, как это может показаться на первый взгляд. «Закуривать» можно на протяжении целого эпизода с тем, чтобы закурить только в самом его конце, а то, может быть, и совсем не закурить. Именно так и поступает настоящий мастер. При этом он использует для игры особенности каждого этапа этого довольно сложного процесса.

Смотрите, вот он вынул из кармана пачку сигарет и держит ее в руке. В увлечении диалогом он забыл, что с ней надо делать. Вспомнив, он извлек из нее сигарету, а пачку под влиянием подоспевшей реплики партнера (артист, конечно, знал, что она подоспеет), вызвавшей в нем чувство досады, с раздражением и силой шлепнул о стол; после этого он туго набитую табаком сигарету стал крутить и разминать между большим и указательным пальцами, отчего она в конце концов прорвалась и ее пришлось бросить в пепельницу; чтобы взять другую, артист стал искать пачку по карманам, забыв, что она лежит на столе. Наконец, он увидел ее. Вынув из нее новую сигарету, он несколько секунд размышлял, что делать с пачкой, и спрятал ее в карман; потом сунул сигарету в рот и извлек из кармана спички, предварительно похлопав себя по всем карманам; увлеченный своей задачей по ходу диалога, он произнес длинную тираду с незажженной сигаретой во рту и спичками в руках; потом стал зажигать спички, но, будучи раздосадован поведением партнера, делал это невнимательно и поэтому две-три спички сломал, отчего пришел в еще большее раздражение; наконец, он зажег спичку, но, ошеломленный словами партнера, дал ей догореть до конца и спохватился только тогда, когда она, догорев, обожгла ему пальцы; пришлось пытаться снова зажечь спичку; допустим, что теперь это удалось ему сразу и он получил, наконец, возможность закурить, но так как вторую сигарету он не размял, она закурилась не сразу и — что делать! — пришлось произносить монолог, делая настойчивые попытки ее раскурить (отчего монолог приобрел особую выразительность); но вот, слава богу, сигарета раскурилась и теперь можно с удовольствием затянуться и пустить в воздух аккуратные колечки дыма... но как раз в этот момент, как на грех, закрылся занавес.

Вот как это может происходить, если принадлежности для курения находятся в руках настоящего мастера. Но ведь дело режиссера добиться, чтобы каждый актер, с которым он имеет дело, ставя спектакль, был бы его руках настоящим мастером. Поэтому он должен уметь нафантазировать для актера его обращение с предметом, который он ему вручил. При этом, фантазируя, режиссер должен искать такие действия с данным аксессуаром, чтобы игра с ним не мешала, а помогала актеру выявить переживания, чувства, подтексты данного персонажа а данной сцене.

Упражнения с аксессуарами, примеры которых мы привели, студент, разумеется, может делать не только в ходе классных занятий с педагогом, но и самостоятельно.

Классные же упражнения, построенные на этой основе, можно и развить, превратив их в

небольшие сюжетные этюды, построенные «режиссером» с таким расчетом, чтобы игровые возможности того или иного аксессуара были использованы исполнителями с максимальной полнотой.

Методическое примечание. Упражнения и этюды на обращение со сценическими аксессуарами следует предлагать будущим режиссерам не ранее 3-го года обучения, когда основы внутренней техники актерского мастерства сделались органическим достоянием каждого студента.

Преподаватель, оценивая показанное упражнение или этюд, должен добиваться органического слияния в них правдивой внутренней жизни с творческим использованием данного аксессуара. Нужно, чтобы «игра с вещью» ни на секунду не воспринималась как самоцель, а все время оставалась бы только средством выявления различных событий внутренней жизни. Никакой нарочитости! — вот, девиз, который должен предохранять от ошибок и неудач в этих упражнениях.

Упражнения на жанры. Студенту даются две — четыре взаимосвязанные фразы для двух персонажей и предлагается на основе этих фраз построить небольшой сюжетный этюд, который потом должен быть исполнен несколько раз в различных жанрах: 1) в жанре бытовой драмы, 2) в жанре комедии, 3) в жанре водевиля, 4) в жанре трагедии.

Допустим студенту-режиссеру даны следующие фразы:

Он: Я вас люблю!

Она: Неправда, вы меня не любите...

Студент совместно с выбранными им исполнителями должен нафантазировать предлагаемые обстоятельства для каждого жанра, в условиях которых действующие лица произносят эти реплики. Впрочем, обстоятельства могут и не очень видоизменяться в зависимости от жанра. Препятствия, с которыми сталкиваются Ромео и Джульетта в своем страстном стремлении соединить свои сердца и судьбы, связаны, как известно, с враждой между их родственниками. На этой основе Шекспир написал трагедию. Но ведь аналогичные обстоятельства могут послужить основанием также и для комедии, даже для водевиля (вспомним, например, пушкинскую «Барышню-крестьянку»).

Суть дела не столько в обстоятельствах, сколько в отношении самого автора, а вслед за ним и театра (то есть режиссера и актеров) к той действительности, которую они отображают. Если у театра иное отношение к той жизни, которая отразилась в пьесе, чем у автора, то и жанр спектакля будет отличаться от жанра пьесы.

Известно, например, что Е.Б. Вахтангов дважды ставил пьесу М. Метерлинка «Чудо святого Антония»: первый раз в жанре добродушной, незлобивой комедии, второй раз — в жанре злой и острой сатиры. Первый вариант относится к дореволюционному периоду, второй был продиктован Вахтангову его новым отношением к показанной в пьесе действительности, возникшим в его сознании в связи с коренной переоценкой ценностей, происшедшей под воздействием Великой Октябрьской революции.

Известно также, что другой крупный советский режиссер — Н.П. Акимов в дни своей творческой молодости поставил на сцене Театра имени Е. Вахтангова шекспировского «Гамлета», превратив трагедию великого драматурга в комедию. Мы не ставим здесь вопрос о том, хорошо или плохо поступил Н.П. Акимов, произведя этот рискованный эксперимент, но хотим подчеркнуть, что в распоряжении театра есть средства изменять жанр пьесы, если для этого имеются основания в его особом — ином, чем у драматурга, — отношении к

показанной в пьесе действительности.

А это в свою очередь подтверждает ту истину, что жанр пьесы или спектакля коренится не только в сюжете и предлагаемых обстоятельствах, но главным образом в оценке этих обстоятельств автором и театром, в их отношении к тем явлениям жизни, которые отразились в данной пьесе или в данном спектакле.

Нужно сказать, что и действующие лица в пьесах различных жанров, попадая в сходные между собой обстоятельства, относятся к этим обстоятельствам по-разному. Так, например, влюбленные молодые люди в повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» иначе относятся к старинной вражде между их отцами, чем Ромео и Джульетта к аналогичным обстоятельствам в трагедии Шекспира.

Актер, как известно, живет на сцене двойственной жизнью: как актер-творец и как актер-образ. В качестве актера-творца он переживает свои отношения ко всему, что происходит на сцене (в том числе и к создаваемому им образу), как человек, как гражданин, как мыслитель и как художник; в качестве актера-образа он живет отношениями данного персонажа — его мыслями и чувствами.

Отношения актера-творца могут носить характер глубокого сострадания или простого человеческого сочувствия, безобидной иронии или ядовитой насмешки, яростного негодования или полного презрения, восторга или отвращения, гнева или издевательства — тут возможно множество оттенков, переходов и всякого рода сочетаний. Оба ряда отношений — отношения творца и отношение образа — существуют не изолированно друг от друга. Сочетаясь, взаимодействуя и взаимопроникая, они образуют в конце концов единство, которое находит себе выражение в особом, соответствующем данному жанру, актерском самочувствии.

Нельзя водевиль играть в том же самочувствии, что и трагедию. Для каждого жанра необходима особая, специальная настроенность физического и духовного аппарата актера.

Общеизвестно, что актер должен серьезно относиться к обстоятельствам роли, то есть так, как если бы он столкнулся с ними не на сцене, а в реальной жизни. В этом «серьезе» актера проявляется его творческая вера в правду вымысла — одно из необходимых условий полноценного актерского творчества.

Однако в разных жанрах этот актерский серьез принимает различную окраску. Трагедийный серьез актера отличается от комедийного, а комедийный — от водевильного. Отношение самого артиста, то есть актера-творца, к тому, что изображается на сцене, в том числе и к создаваемому им образу, отражаясь на его сценическом самочувствии, окрашивает его актерский серьез в соответствии с жанром данного спектакля.

Е.Б. Вахтангов утверждал, что нельзя хорошо играть в комедии или водевиле без того самочувствия, которое он называл «предчувствием юмора».

Разумеется, в комедии актер должен быть столь же серьезным, как и в трагедии, но за этим серьезом актера-образа должен чувствоваться тот внутренний смех самого актера, который, кажется, вот-вот прорвет плотную ткань актерского серьеза, и если все-таки он не прорывает ее, то потому только, что хорошо натренированное самообладание актера предотвращает эту опасность, как только она возникает.

Словно канатоходец над пропастью, балансирует актер-комик на грани между стопроцентным актерским серьезом и этим скрытым предчувствием, тайным предвкушением того юмора, который содержится в готовой вот-вот родиться у него сценической краске,

призванной рассмешить весь зрительный зал. Он и сам готов взорваться от смеха раньше, чем это сделает публика, но усилием воли он подавляет это желание, еще глубже погружая себя в жизнь образа и в тот «серьез», которого эта жизнь требует. В награду он получает взрыв гомерического хохота в зрительном зале.

И в совершенно ином самочувствии находится актер, играющий в драме или трагедии. Он полон сострадания, сочувствия к своему герою, и это его сострадание питает собою переживания образа. Когда он рыдает на сцене, нелегко бывает отделить слезы переживающего горе героя от слез сочувствующего этому герою самого артиста. Чувства актера-образа и актера-творца сливаются на сцене в одно неделимое целое, в котором одно подкрепляется другим.

Опытный актер, готовясь к репетиции или спектаклю, заранее готовит себе нужное для данного жанра самочувствие. Если ему предстоит играть в трагедии, он погружает себя в мир высоких мыслей и больших чувств, глубоких раздумий по серьезным и важным вопросам человеческой жизни.

Если же он должен играть в легкой комедии или водевиле, он заботится о создании в себе веселого, беззаботного настроения, самочувствия беспечности, жизнерадостности, юмора. Если комедия, в которой он будет участвовать, носит ярко выраженный сатирический характер, он начнет увлекать себя мыслями, способными возбуждать чувства гнева, негодования, презрения по адресу всего, что высмеивает и бичует данная сатира, начнет выращивать в себе «злость», без которой, по выражению Гоголя, невозможна истинная комедия.

Соответствующее данному жанру актерское самочувствие обуславливает собою и соответствие этому жанру тех сценических красок, которые рождает актер. Находясь в трагедийном самочувствии, он рождает трагедийные краски, в водевильном — водевильные. По характеру рождаемых актером красок можно судить и о его самочувствии. Возникновение у актера красок, не соответствующих специфике данного жанра, свидетельствует о неверном для данного жанра самочувствии актера.

Помогать актеру в нахождении нужного для данного жанра самочувствия — одна из существенных обязанностей режиссера. Подсказывая актеру нужные для этой цели мысли и сценические краски, возбуждая в актере соответствующие данному жанру чувства, режиссер погружает актера в тот особый мир, где действующие лица пьесы живут и действуют по законам определенного жанра.

Режиссерское воздействие на процесс актерского творчества может осуществляться с двух его концов: со стороны внешней и со стороны внутренней. Подсказывая актеру соответствующие данному жанру сценические краски, режиссер помогает ему овладеть и нужным для данного жанра самочувствием; воздействуя непосредственно на его самочувствие, режиссер создает условия, благоприятные для произвольного рождения у актера сценических красок, соответствующих данному жанру. Важно, чтобы в обоих случаях режиссерское воздействие преследовало одну и ту же цель: создание органического единства внутреннего и внешнего в соответствии с требованиями данного жанра. Рекомендуемые нами упражнения на жанры имеют своей задачей практическое изучение учащимися законов различных жанров, воспитание в каждом из них чувства жанра, развитие способности помогать актерам в нахождении правильного самочувствия для каждого жанра, подсказывать им сценические краски, соответствующие данному жанру, и производить отбор этих красок, отсеивая все, что противоречит особенностям данного жанра, и развивая те краски, которые

его ярко выражают.

Разумеется, упражнения эти возможны только на старших курсах.

Критика исполнения упражнений на жанры со стороны педагога должна заключать в себе оценку соответствия режиссерского построения и актерской игры законам данного жанра, причем положительная оценка возможна только при соблюдении исполнителями требования органичности (единства внутреннего и внешнего), то есть при условии полного отсутствия наигрыша, переигрывания, комикования, ложного пафоса и других разновидностей актерского штампа. Ответственность за соблюдение этих требований в первую очередь несет «постановщик» данного этюда.

Этюды на построение статической паузы («немой сцены») имеют своим назначением тренировку и развитие в будущих режиссерах способности создавать мизансцены, призванные выражать оценку действующими лицами пьесы важных (решающих) событий в ходе ее развития.

Анализируя любую пьесу, режиссер неизбежно сталкивается с наличием в ней больших и малых событий. Большие события, как правило, служат поворотным моментом в развитии сквозного действия пьесы. Каждое такое событие, особенно если оно возникло для действующих лиц неожиданно, служит возбудителем более или менее сильной эмоциональной реакции, доходящей иногда до степени аффекта или нервного шока. Чтобы овладеть собой, осознать случившееся и осуществить всестороннюю оценку неожиданного события, требуется большей частью некоторое время. Так, естественно, возникает пауза, речевая и динамическая. Ее характеризуют молчание и неподвижность. И чем крупнее, чем значительнее по своему значению событие, тем пауза продолжительнее по времени и сложнее по своему психологическому содержанию.

Умение построить на сцене такую паузу, творчески ее сорганизовать — один из важных элементов режиссерской техники.

Блестящим примером организации такой паузы может служить известная «немая сцена» в «Ревизоре», великолепно в режиссерском отношении разработанная самим Н.В. Гоголем. В приложенном к тексту рисунке Гоголь точнейшим образом расположил действующих лиц последней сцены, создав в пластическом отношении выразительнейшую группировку с указанием для каждого персонажа не только его позы, но и выражения лица.

Но в том же «Ревизоре» можно найти ряд событий, хотя и менее значительных по своему значению, чем финальное, но все же достаточно крупных, чтобы подумать о характере реакции на эти события действующих лиц и построить в соответствии с этим несколько «немых сцен» меньшего масштаба.

Возьмем хотя бы сообщение городничего чиновникам о предполагаемом приезде ревизора в самом начале комедии. Или сообщение Бобчинского о том, что ревизор уже прибыл и находится в гостинице. Или сообщение о том, что ревизор сделал предложение дочке городничего. Все эти моменты связаны с осознанием и оценкой. И, следовательно, каждый из них требует более или менее продолжительной паузы.

Необходимость создания таких пауз можно обнаружить почти в каждой пьесе.

Решение режиссерской задачи в этих случаях неизбежно должно пройти следующие этапы:

- а) создание мизансцены, непосредственно предшествующей неожиданному событию;

- б) поиски и организация эмоциональной реакции действующих лиц на это событие в ее психологическом содержании, в ее динамических и звуковых проявлениях (движениях, восклицаниях, криках, междометиях);
- в) организация периода молчания и неподвижности, связанного с процессом осознания и оценки (пауза, как таковая);
- г) поиски и организация момента разрядки (перехода к дальнейшим действиям).

Упражнение заключается в том, что студент выбирает пьесу, находит в ней момент, содержанием которого является восприятие и оценка действующими лицами какого-либо важного в их жизни события, распределяет роли среди своих товарищей по курсу и создает, сначала в своем воображении, а потом и на сцене, реакцию на данное событие (динамическую паузу) по приведенной выше схеме.

В процессе практического осуществления своего замысла студент должен проработать момент восприятия и оценки данного события с каждым исполнителем в отдельности, а потом и со всеми вместе, по логике жизни каждого образа, с тем чтобы от каждого исполнителя добиться органического (а не механического) выполнения режиссерских заданий.

Такого типа упражнения возможны только на старших курсах.

Критика педагогом качества режиссерской работы в этих упражнениях должна ответить на вопросы:

- а) в какой степени режиссерский замысел построения данной паузы отвечает содержанию, жанру и стилю пьесы;
- б) в какой степени созданные мизансцены выражают существенное содержание данной реакции;
- в) в какой степени реакции отдельных персонажей выражают сущность каждого образа;
- г) в какой степени режиссеру удалось добиться от исполнителей органического выполнения своих заданий.

Следует при этом подчеркнуть, что для данных упражнений нужно выбирать в пьесах только такие моменты, где пауза обусловлена исключительно необходимостью восприятия и оценки какого-нибудь важного события, а не какими-либо другими причинами (усталостью, настроением, поисками решения какого-нибудь вопроса, ожиданием опасности и т.п.). Назначение данных упражнений состоит в том., чтобы содействовать уяснению учащимися роли событий как узловых моментов пьесы, в которых с особенной силой раскрывается ее идейный смысл и которые, следовательно, требуют особого внимания со стороны режиссера. В разрешении и постановке этих моментов с наибольшей силой проявляется талант, знание жизни, мастерство, изобретательность и творческий опыт режиссера.

Большое количество сделанных упражнений данного типа способно компенсировать отсутствие большого опыта у молодого режиссера, содействовать развитию его таланта и росту его мастерства.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Воспитание сценического внимания

Развивая в ученике способность быть активно сосредоточенным на сцене, педагог должен стремиться к тому, чтобы эта способность превратилась в конце концов в его органическую потребность и проявлялась автоматически.

Пока ученик принуждает себя к тому, чтобы овладеть объектом внимания, пока он, находясь на сцене, помнит о своей обязанности увлечь свое внимание, пока он вынужден для этого мобилизовать свою волю, — преподаватель не имеет права считать свою конечную цель достигнутой. Он имеет право успокоиться только тогда, когда механизм сценического внимания превратится в прочно выработанный рефлекс. Раз вышел на сцену — значит, налицо объект внимания, значит уже сосредоточен — вот до какой степени у актера должно быть развито сценическое внимание. Актер должен выработать в себе привычку, выйдя на сцену, «брать на прицел» нужный объект и увлечь им свое внимание. Если ученик, находясь на сцене, может увлечь свое внимание заданным ему объектом, — это, несомненно, достижение. Но это еще не все. Нужно добиться, чтобы ученик не мог бы находиться на сцене без объекта внимания. Такова конечная цель.

Однако было бы ошибочно думать, что эта задача во всем ее объеме может быть разрешена за тот сравнительно короткий период времени, который в театральных школах отводится для специальных упражнений, имеющих целью тренировку сценического внимания. Обычно этим упражнениям посвящается первый период практических занятий на первом курсе. Продолжительность этого периода — не больше месяца. Разумеется, невозможно за это короткое время воспитать в учащих способность подчинять свое внимание всем требованиям, которые были указаны. Задача воспитания сценического внимания во всем ее объеме может быть разрешена не раньше, чем будет пройден весь курс внутренней техники актера. Задача же практических занятий в начале первого года обучения — это лишь создание необходимой основы для воспитания сценического внимания. В течение этого короткого периода перед преподавателем стоит, хотя и чрезвычайно важная, но сравнительно узкая и элементарная задача: добиться от своих учеников, чтобы они умели, выйдя на сцену, по-настоящему сосредоточить свое внимание на заданном объекте. Вот и все! В эту задачу, как мы видим, совершенно не входит, например, воспитание способности находить нужный объект по логике внутренней жизни образа (ибо о работе над образом еще и речи нет), а между тем без воспитания этой способности не может считаться до конца разрешенной задача воспитания сценического внимания.

Однако, несмотря на элементарный характер этих первоначальных упражнений на внимание, значение их огромно. Они — фундамент всей постройки. От того, как они будут проведены, зависит вся последующая работа.

Чтобы ученики сразу же, с первых уроков почувствовали смысл и значение этих упражнений, бесполезно бывает предпослать им небольшой эксперимент.

Пусть преподаватель поочередно пригласит на сцену каждого ученика данной группы и предложит ему провести на сцене, на глазах у всей остальной аудитории, три—четыре минуты, предоставив ему право делать все, что он захочет.

Можно не сомневаться, что многие из учащих, попав на сцену, окажутся во власти

самой жестокой отрицательной доминанты. Одни из них, не зная, что им нужно делать, самым нелепым образом будут бесцельно топтаться на сцене; другие, стремясь скрыть свою беспомощность под напускной развязностью, начнут «ломаться» и «наигрывать» что-нибудь первое попавшееся. И те и другие будут уходить со сцены смущенными, красными, вспотевшими, стыдясь того, что они только что делали, и радуясь, что эта пытка наконец кончилась.

Когда все пройдут через это испытание, следует снова вызвать на сцену одного из учеников, лучше всего как раз именно того, в поведении которого проявления отрицательной доминанты сказались наиболее ярко.

Пусть этот ученик еще раз проведет на сцене несколько минут, но уже с рядом очень простых, но вполне определенных заданий: например, рассмотреть хорошенько собственную ладонь, сосчитать количество досок на полу и т.п.

Эти простые задачи на внимание преподаватель должен давать ученику до тех пор, пока он почти совсем не успокоится и не начнет эти задачи выполнять вполне серьезно и с достаточной степенью сосредоточенности. Его успокоение выразится в освобождении всего тела от излишнего напряжения, в том, что его покрасневшее лицо снова примет нормальный цвет, дыхание успокоится и движения его приобретут естественную непринужденность без нарочитой развязности.

Когда все это произойдет, преподавателю очень легко будет объяснить ученику значение сосредоточенного внимания в работе актера, ибо ученик только что на собственном опыте познал разницу между пребыванием на сцене без объекта внимания и тем приятным состоянием уверенности и покоя, которым сопровождается настоящее сценическое внимание, даже в самой элементарной своей форме.

Это же самое без больших усилий поймут и те ученики, которые оставались зрителями, пока с одним из их товарищей проделывался на сцене описанный эксперимент, ибо разница в характере поведения ученика бывает обычно очень разительной. Иногда она выглядит как чудесное превращение. Кажется, что на сцене были совсем разные люди: один — испуганный, смущенный, неловкий или, наоборот, чрезмерно развязный и поэтому очень неприятный, другой — простой, серьезный, естественный и в этой непринужденной своей естественности обаятельный. Если преподаватель, пользуясь этим наглядным примером, объяснит всему классу причину разительного превращения ученика, то все с большой охотой и увлечением начнут делать упражнения на внимание, которые преподаватель тут же им предложит.

Курс этих упражнений можно разделить на два основных этапа: первый — развитие и укрепление внимания вообще, второй — развитие собственно сценического внимания.

Такое деление является вполне естественным и необходимым, так как, прежде чем требовать от ученика умения сосредоточить свое внимание на определенном объекте в условиях сцены, необходимо добиться того, чтобы он мог это сделать в обычной жизненной обстановке. Иначе говоря, необходимо прежде всего укрепить жизненное внимание ученика, то есть его способность, во-первых, концентрировать свое внимание на определенном, произвольно выбранном объекте; во-вторых, длительно удерживать внимание на этом объекте, сообщая процессу активный характер путем присоединения к внешнему вниманию также и внимания внутреннего (то есть мышления), в-третьих, превращать произвольное активное внимание в высшую форму сосредоточенности, то есть в произвольное активное внимание (в увлечение объектом), и, наконец, в-четвертых, легко, быстро и свободно

переключать свою активную сосредоточенность с одного объекта внимания на другой, произвольно расширяя или суживая круг внимания.

Когда эти задачи достигнуты, можно перейти к воспитанию сценического внимания, то есть тех же способностей, которые мы только что перечислили, но уже в условиях сцены.

Упражнения первого этапа при коллективных занятиях могут выполняться одновременно всем классом. Эти упражнения можно разделить на три группы.

I. Преподаватель предлагает всему классу рассмотреть какой-нибудь находящийся в аудитории хорошо знакомый предмет: стул, стол, дверь или что-нибудь в этом роде. При этом преподаватель разъясняет, что каждый ученик должен стремиться удержать свое внимание на данном объекте до конца упражнения, то есть до той минуты, пока не прозвучит команда «довольно!» Через одну-две минуты преподаватель прерывает упражнение и спрашивает учащихся, чтобы выяснить, насколько каждому из них удалось выполнить задание. Обычно учащиеся жалуются, что объект неинтересен и что поэтому внимание невольно отвлекается на другие темы и предметы.

В ответ на эти жалобы следует предложить кому-нибудь из учащихся, отвернувшись от предмета, который он только что разглядывал, подробно его описать. Дальше будет совсем не трудно, сличая описание с самим предметом, доказать, что ученик очень плохо его рассмотрел, что он не заметил целого ряда интересных деталей.

Затем преподаватель снова предлагает всему классу рассмотреть тот же предмет, а потом другой, третий и т.д., постепенно от упражнения к упражнению увеличивая отрезок времени, отведенный для рассматривания каждого предмета. Сличая потом предметы с описаниями, которые должны делать учащиеся после каждого упражнения, преподаватель сможет установить, что эти описания становятся с каждым разом все более и более подробными и точными, а также и то, что учащимся удается удерживать свое внимание на заданном объекте все дольше и дольше. Следующий момент заключается в том, что преподаватель, объяснив значение мышления в процессе внимания, избирает какой-нибудь предмет и предлагает примерный план, следуя которому можно всесторонне изучить данный предмет, — например, такой план: цвет предмета, его форма, материал, из которого он изготовлен; процесс его изготовления; его составные части; вещи, так или иначе связанные с данным предметом; качество предмета (его достоинства и недостатки и т.д.). Потом преподаватель предлагает учащимся рассмотреть этот предмет, руководствуясь предложенным планом.

При последующих упражнениях учащимся может быть дана возможность самим избирать объект и составлять план.

Так преподаватель сможет добиться того, что внимание его учеников постепенно приобретет очень большую устойчивость и активность. В конце концов учащиеся научатся держать свое внимание на заданном объекте очень долго, то есть до тех пор, пока они при помощи своего мышления до конца не исчерпают все темы, заложенные в данном предмете. Эти упражнения связаны со зрительными ощущениями. Аналогичные упражнения можно построить также и на основе деятельности других органов чувств; слуха, осязания, обоняния и даже вкуса.

Приведем примеры упражнений на слуховое внимание. Преподаватель предлагает всей группе учащихся сосредоточить свое внимание на звуках: 1) в пределах данной аудитории, 2) за ее пределами: а) в коридоре, б) на улице, в) в соседнем классе и т.д. Трудность этого упражнения заключается в том, чтобы суметь из всей массы звуков выделить те, которые

относятся именно к указанному месту и из их числа ни одного звука не проронить.

Результаты этих упражнений проверяются так же, как и в упражнениях на зрительное внимание, — путем последующего опроса. Потом они точно так же постепенно усложняются путем включения в процесс внимания мышления, которое сообщает этому процессу постепенно все более и более активный характер. Вначале от учащихся требуется одно: чтобы они не только слушали, но и действительно слышали все звуки, приуроченные к определенному месту. В дальнейшем они должны научиться еще, кроме того, и мыслить по поводу тех звуков, которые они слышат: разбираться в них, анализировать, устанавливая их происхождение, природу, характер.

II. Во всех описанных нами упражнениях исходным моментом процесса был внешний объект (предмет, звук). Процесс возникал в форме внешнего внимания, потом к внешнему вниманию присоединялось внутреннее, и, таким образом, внимание становилось в конце концов внешне-внутренним.

Вторую группу упражнений составляют упражнения на чисто внутреннее внимание.

Начинаются эти упражнения с того, что преподаватель называет какой-нибудь отсутствующий в классе предмет — например: «сосна», «камень», «лилия» — и предлагает учащимся мысленно сосредоточиться на этом предмете.

При проверке непременно обнаружится, что большинству не удастся длительно удерживать свое внимание на заданном внутреннем объекте. Оттолкнувшись от этого объекта, мысль путем ассоциаций произвольно уходит от него, иногда очень далеко. Так, например, начав думать на тему «сосна», человек легко может перейти к воспоминаниям о лете, проведенном в сосновом лесу, о товарище, с которым он там подружился, об автомобильном заводе, на котором работает его друг. Мысль потом может соскользнуть на проблему развития автомобильного транспорта и перейти в конце концов к вопросам реконструкции Москвы. В результате человеку трудно будет даже вспомнить тот предмет, с которого он начал.

Впрочем, преподаватель при помощи этих упражнений вначале должен добиваться от своих учеников только одного — полной и глубокой внутренней сосредоточенности. Поэтому он может в течение некоторого времени, задавая такого рода упражнения, предоставлять учащимся возможность совершенно свободно пускать свою мысль. Но с течением времени он должен перейти к воспитанию в учениках способности дисциплинировать свое внутреннее внимание. Ученик в конце концов должен научиться удерживать свою мысль в определенных границах, постоянно возвращая ее к заданному объекту, когда она отклоняется к предметам, никак не связанным с задачей всестороннего рассмотрения именно данного предмета.

Далее следует, тренируя внутреннее внимание учащихся, переходить постепенно к темам все более и более отвлеченным. Каждое такое упражнение приобретает в конце концов характер умственного исследования. Преподаватель в этих упражнениях должен добиваться от учащихся способности длительно удерживать в своем сознании определенную проблему с целью всестороннего ее рассмотрения.

В результате всех описанных нами упражнений, когда их будет проделано достаточное количество, внимание учащихся постепенно начнет терять формальный характер. В конце концов они приобретут способность пробуждать в себе настоящий интерес к любому предмету, ибо известно, что если степень внимания зависит от интереса, то и, наоборот,

интерес зависит от степени внимания: при внимательном рассмотрении любого объекта всегда сами собою обнаруживаются в нем новые интересные стороны, которые не раскрылись при поверхностном его рассмотрении.

III. Третья группа упражнений имеет целью развитие способности быстро и легко переключать активную сосредоточенность с одного объекта на другой. При этом следует подчеркнуть, что, развивая эту способность, мы должны иметь в виду именно активное внимание, так как способность к быстрому переключению пассивного внимания не нуждается в развитии, ибо ничего ценного в себе не заключает; такая способность свидетельствует лишь о присущей вниманию данного субъекта рассеянности, в силу которой его внимание постоянно порхает помимо его воли с предмета на предмет, не будучи в состоянии прочно укрепиться ни на одном объекте. Речь идет не об этом произвольном передвижении внимания, а о воспитании способности по собственной воле быстро снимать свое внимание с данного произвольно выбранного объекта для того, чтобы немедленно же прикрепить его к другому также произвольно выбранному объекту. Если при помощи предыдущих упражнений мы воспитывали в учащих способность быстро и прочно прикреплять свое внимание к заданному объекту, то теперь мы должны заняться воспитанием в них способности откреплять внимание от объекта с целью переключения его на другой заданный объект.

Способность к быстрому переключению произвольной активной сосредоточенности является чрезвычайно важной для актера. Инертное внимание, которое медленно, с трудом овладевает объектом и потом с таким же трудом, так же медленно расстается с ним, — такое внимание является серьезной помехой в творческой работе актера. Подвижность произвольного внимания находится в самой тесной связи с другим чрезвычайно важным актерским качеством — с подвижностью темперамента.

Упражнения, имеющие целью развитие подвижности активного внимания, заключаются в следующем: преподаватель предлагает аудитории сосредоточить внимание, например, на каком-нибудь зрительном объекте, находящемся на известном расстоянии от учащихся (например, на двери); когда это задание выполнено, преподаватель называет другой объект, находящийся, наоборот, очень близко (например, собственная ладонь каждого из учащихся или пуговица на их собственном костюме); когда переключение произошло, преподаватель, через небольшие промежутки времени, командует попеременно: «дверь», «ладонь», «дверь», «ладонь». Промежутки времени между этими командами должны постепенно сокращаться, причем необходимо требовать, чтобы внимание учащихся при этих переключениях не становилось формальным: нужно, чтобы учащиеся приобретали способность не только быстро направлять воспринимающие органы на заданный объект, но и столь же быстро находить существенные и интересные стороны в заданном объекте, добиваясь, чтобы моментальное приращение внимания к объекту было бы достаточно глубоким.

Такие же упражнения следует делать и на другие виды внимания. Упражнения на слуховое внимание будут заключаться в том, что учащиеся попеременно будут слушать, например, звуки в данной аудитории и звуки, доносящиеся с улицы. В этом случае преподаватель будет командовать: «комната», «улица», «комната», «улица» и т.д.

В дальнейшем эти упражнения могут всячески варьироваться, постепенно все больше и больше усложняясь.

Сложное упражнение на переключение внимания может протекать, например, в такой последовательности:

1. Зрительное внимание: объект далеко (например, дверь).
2. Слуховое внимание: объект близко (комната).
3. Зрительное внимание: новый объект, находящийся далеко (улица в окне).
4. Осязательное внимание (объект — ткань собственного костюма).
5. Слуховое внимание: объект далеко (звуки улицы).
6. Зрительное внимание: объект близко (карандаш).
7. Обонятельное внимание (запах в аудитории).
8. Внутреннее внимание (тема — папироса).
9. Зрительное внимание: объект близко (пуговица на своем костюме).
10. Осязательное внимание (объект — поверхность стула).

Разумеется, такого рода упражнения можно варьировать до бесконечности, чередуя различные виды внимания и меняя объекты.

Характеризуя три группы упражнений на внимание, мы для каждой группы дали примеры только основных упражнений. Поняв сущность и назначение этих упражнений, каждый преподаватель имеет возможность, самостоятельно изобретать всякого рода новые варианты этих упражнений. Некоторые преподаватели, стремясь сообщить своим урокам возможно большую занимательность, проводят упражнения на внимание в форме различных игр, предъявляющих большие требования к собранности и подвижности внимания у участников игры. Не возражая против этого в принципе, мы считаем, однако, необходимым предостеречь против чрезмерного увлечения этим методом. Злоупотребление им приводит к игнорированию одной из важнейших задач при воспитании внимания, а именно — задачи развития в учащих способности увлекать свое внимание неинтересными объектами (в неинтересном находить интересное). Во всякой занимательной игре увлечение рождается само собой, между тем как в актере нужно воспитать способность вызывать в себе увлечение по своему собственному заданию или по заказу. Поэтому упражнения в форме занимательной игры следует считать подсобными: они могут служить только дополнением к основным упражнениям, но класть их в основу занятий отнюдь не следует. Лучше всего их применять в конце урока, когда внимание учащихся утомлено и требуются особые меры, чтобы оживить его.

Переходим теперь ко второму этапу работы — к воспитанию сценического внимания.

На этом этапе сохраняют свое значение все описанные нами упражнения с той разницей, что, во-первых, они теперь перестают быть групповыми и становятся индивидуальными, и, во-вторых, проводимые теперь они должны не иначе как в условиях сцены. Если в аудитории отсутствует учебная сцена (портальная арка и подмости), то ее роль может с успехом выполнить любая часть комнаты, которую условились считать сценой. Поместив упражняющегося в этой части комнаты на виду у всех остальных участников, преподаватель предлагает ему выполнить в этих условиях ряд очень хорошо известных ученику упражнений.

В большинстве случаев оказывается, что ученик, превосходно выполнявший эти упражнения в условиях общих групповых занятий, моментально разучивается их делать, как только попадает в сценическую обстановку, то есть в такие условия, когда он сам оказывается объектом внимания других людей, в данном случае — своих товарищей. Он

тотчас же попадает во власть хорошо известной нам отрицательной доминанты и поэтому в той или иной степени теряет способность владеть своим вниманием. Задача теперь заключается в том, чтобы эту способность восстановить в новых условиях. Для этого и необходимо пройти еще раз уже пройденный курс упражнений, но в индивидуальном порядке и в условиях сценической обстановки.

Чтобы учащиеся могли понять, в какой степени разрушающее действуют сценические условия даже на очень хорошо воспитанное внимание, полезно проделать следующее упражнение.

Предложите всему классу решить на бумаге какую-нибудь несложную арифметическую задачу (например, перемножить два четырехзначных числа). Тот, кто решит ее первым, должен сейчас же об этом заявить. Заметьте по часам время, которое понадобилось ему для решения задачи. Потом пригласите его на «сцену» и задайте ему новую задачу той же степени трудности. Остальным предложите внимательно следить за его поведением. И вы увидите одно из двух: или для решения этой задачи ему понадобится гораздо больше времени, чем в первом случае, или же он запутается и решит задачу неверно.

Тот же опыт можно проделать и другим путем. Предложите всему классу прочесть по книге определенное количество текста — 2 страницы). Тому, кто прочтет заданное количество текста раньше других, предложите рассказать прочитанное, установив предварительно время, которое понадобилось ему для прочтения заданного отрывка. Потом пригласите его на сцену и предложите прочесть новый отрывок того же размера, что и в первом случае. Когда истечет время, израсходованное учеником на прочтение первого отрывка, остановите упражнение, проверьте количество прочитанного текста и предложите ученику рассказать то, что он прочел. Вы убедитесь, что произойдет опять-таки что-нибудь из двух: или окажется, что ученик прочел за тот же отрезок времени гораздо меньшее количество текста, или же его рассказ будет гораздо менее подробным, чем в первый раз.

Упражнения, только что нами описанные, можно назвать контрольными, так как при их помощи всегда можно установить, насколько продвинулся вперед данный ученик в отношении сценического внимания.

Постепенное уменьшение разницы между показателями степени сосредоточенности в аудиторных (иначе говоря — жизненных) условиях и такими же показателями в условиях сценических свидетельствует о том, что ученик мало-помалу овладевает своим сценическим вниманием. Когда окажется, что ученик, находясь на сцене, может решать всякого рода задачи, читать, писать и т.п. с той же степенью быстроты и с тем же качественным результатом, что и в аудитории, то задача воспитания сценического внимания может считаться для данного этапа работы (мы имеем в виду курс специальных упражнений на внимание) разрешенной. И если то же самое можно сказать о большинстве данной группы, то преподаватель может со спокойной совестью переходить к следующему разделу курса.

Впрочем, здесь необходимо сделать одну существенную оговорку. Дело в том, что учащиеся с течением времени привыкают к данному составу аудитории, которая, таким образом, перестает ощущаться ими в качестве «публики». Им становится легко овладевать своим вниманием на глазах товарищей не потому, что они научились преодолевать отрицательную доминанту, а потому, что она в конце концов перестает возникать. Учащиеся постепенно перестают ощущать разницу между сценическими условиями и жизненными, ибо сценические условия сами собою превращаются в жизненные. Поэтому, для того чтобы установить, насколько учащиеся научились владеть своим вниманием в сценических

условиях, необходимо произвести проверку, предварительно изменив состав аудитории. Для этого достаточно пригласить на урок несколько человек учащихся другого курса или двух—трех преподавателей, с которыми данной группе не приходилось иметь дело в своей учебной работе. Иногда можно приглашать даже и совсем посторонних лиц.

Кроме того, можно создавать необходимые препятствия и не меняя состава аудитории, следующим образом.

Вы приглашаете на сцену одного из учеников и задаете ему упражнение. Например, предлагаете ему заняться чтением газеты. Вышеописанным способом вы устанавливаете, насколько это ему удастся. Потом предлагаете ему повторить это же упражнение, условившись предварительно с остальными учащимися, что, как только вы дадите сигнал, они начнут всячески мешать находящемуся на сцене товарищу: будут разговаривать, шуметь, шутить по его адресу, задавать ему вопросы и т.п., словом, будут всячески стараться вывести его из состояния сосредоточенности. Можно не сомневаться, что последующая проверка в этом случае даст результат более слабый, чем в первом упражнении, когда никаких препятствий не было. Непременно окажется, что ученик за тот же промежуток времени успел прочесть гораздо меньше и усвоил прочитанное несравненно хуже, чем в первый раз.

Добиваясь в дальнейшем от ученика, чтобы он и в этих условиях достигал того же результата, которого он может достигнуть, когда ему ничто не мешает, преподаватель и будет воспитывать в нем способность владеть своим вниманием в условиях сцены. Ибо если ученик сможет в конце концов при наличии этих искусственно создаваемых препятствий легко и свободно владеть своим вниманием, то это будет служить известной гарантией того, что он не потеряет этой способности и в настоящих сценических условиях.

Дальнейшим шагом вперед в развитии описанных нами упражнений на сценическое внимание является включение фантазии. До сих пор, развивая внутреннее внимание учащихся, мы ограничивали их мышление теми свойствами и качествами объекта, которые этому объекту реально присущи. Теперь мы можем позволить учащимся фантазировать по поводу объекта, то есть мысленно приписывать объекту такие свойства и качества, которыми он сам по себе не обладает, и, таким образом, превращать этот объект в нечто иное, чем то, что он есть на самом деле.

Включение деятельности фантазии в процесс активного сосредоточения непременно вызовет у учащихся повышение интереса к объекту и, соответственно этому, углубление сосредоточенного внимания.

Однако эти упражнения уже выходят за пределы тех сравнительно узких задач, которые мы ставим себе на данном этапе наших практических занятий. Эти упражнения, будучи переходными к упражнениям последующих разделов, не столько завершают собой данный раздел, сколько начинают новый. Поэтому их подробное описание мы дадим несколько позднее.

Пока же заметим следующее. Описанные нами упражнения не дадут положительных результатов, если учащиеся в дополнение к классным занятиям под руководством преподавателя не будут еще, кроме того, работать самостоятельно каждый у себя дома. Домашняя работа каждого ученика является совершенно необходимым дополнением к занятиям в классе. Каждый ученик должен взять себе за правило ежедневно в определенное время 15 — 20 минут посвящать упражнениям на внимание.

Разница между домашними упражнениями и упражнениями в классе будет заключаться, во-первых, в отсутствии зрителя и, во-вторых, в том, что объект, на котором следует сосредоточить внимание, будет устанавливать не преподаватель, а сам ученик. Он сам будет задавать себе упражнение и сам же будет оценивать результат. Содержание и характер упражнений останутся без изменений: рассмотреть что-нибудь по своему собственному заданию, слушать, осязать, размышлять на определенную тему и т.д. — словом, те же упражнения, что и в классе, но выполняемые наедине с самим собой и под своим собственным контролем.

Помимо упражнений, которые ученик должен делать ежедневно в определенное время, он может использовать для этого всякий удобный момент: на улице, в трамвае, в парке и т.д. Внимательно рассмотреть и запомнить дома той улицы, по которой случайно пришлось пройти, пассажира в трамвае, цветочную клумбу в парке, прислушаться к говору толпы на вокзале или в театральном фойе, к пению птиц в лесу и т.п. — все эти упражнения удобны тем, что они не требуют для себя специального времени, их можно делать в любом месте и в любой момент. Между тем значение их огромно. Развивая произвольное внимание, они в то же время приучают учащихся к наблюдательности.

Внушить учащимся необходимость самостоятельной работы по воспитанию своего внимания — дело преподавателя. Преподаватель на занятиях всегда может установить, кто из учеников работает дома и кто из них в этом отношении поступает недобросовестно, ибо и то и другое резко отражается на успехах учащихся во время классных занятий.

Необходимо внушить ученикам, что актерское искусство наравне с другими (если не больше других) требует постоянного совершенствования техники, а это невозможно без систематических упражнений. Если актер не упражняется, это значит, что он стоит на месте или идет назад. Ни пианист, ни певец, ни скрипач не могут сохранить свою квалификацию, если они ежедневно не проделывают ряд простых упражнений. Точно так же и актер неизбежно будет снижать свое мастерство, если он постоянно не будет тренировать те способности, которые составляют технику его искусства. А среди этих способностей внимание стоит на первом месте как важнейший элемент внутренней техники актера.

Заканчивая рассмотрение вопросов, связанных с воспитанием сценического внимания, необходимо сделать еще одно замечание.

Занятия на основе описанных нами упражнений окажутся плодотворными только в том случае, если каждый учащийся после каждого проделанного им упражнения будет получать каждый раз совершенно точную и безукоризненно правильную оценку со стороны преподавателя. Применительно к данному разделу курса эта оценка должна выразиться в форме ответа на вопрос: был или не был сосредоточен данный ученик на заданном ему объекте?

Если преподаватель ошибется и даст неверную оценку, упражнение вместо пользы принесет вред. В самом деле, представим себе, что ученик вовсе не был сосредоточен, а только притворялся сосредоточенным, а преподаватель, приняв его притворство за правду, похвалил его. Конечно, теперь ученик будет считать, что его притворство, его наигрыш — это и есть самая настоящая сосредоточенность. А раз так, то он может до настоящей сосредоточенности и вовсе не дойти. То же самое и наоборот: у ученика было налицо настоящее внимание к объекту, а преподаватель его выругал за отсутствие внимания. Что произойдет с учеником? Он будет тщательно избегать того состояния, которое связано с истинным вниманием, и начнет это внимание всячески изображать внешними средствами, то

есть наигрывать, притворяться. Кроме того, данная преподавателем неверная оценка способна дезориентировать не только того ученика, к которому она непосредственно относится, а также и тех, которые находились в это время в аудитории.

Правда, преподаватель может в своих оценках опираться на объективные данные последующей проверки (способы этой проверки были нами подробно описаны). Но такая проверка требует довольно много времени. Если преподаватель будет ее применять каждый раз, после каждого упражнения, то курс упражнений на внимание растянется на чрезмерно длительный срок. Преподаватель должен уметь и без всякой последующей проверки, только на основании своего собственного впечатления, сказать точно и определенно: было лилицо у данного ученика настоящее внимание или нет? Преподаватель должен иметь зоркий глаз и безукоризненный вкус, который не мирится ни с какой фальшью. По поведению ученика на сцене, по выражению его лица, его глаз, его тела преподаватель должен уметь безошибочно определить, сосредоточен ученик или нет. А это вовсе не так просто, как кажется на первый взгляд.

Попробуйте проделать такой опыт. Пригласите одного из учеников на сцену и задайте ему какое-нибудь упражнение на внимание. Потом предложите тем, кто сидел в зрительном зале, дать свою оценку. Вы увидите, что мнения резко разойдутся, уже здесь обнаружится различие во вкусах и в строгости предъявляемых к актеру требований. Одни склонны будут обман принять за правду, другие не смогут простить актеру даже самой маленькой неправды.

Мне неоднократно приходилось присутствовать на уроках различных преподавателей в самодеятельных коллективах и театральных учебных заведениях. Перед началом урока преподаватель предупредил меня о том, что он является самым горячим последователем системы К.С. Станиславского. При этом из беседы с преподавателем я убедился, что он действительно обладает известным запасом знаний в области данного предмета и теоретически правильно понимает важнейшие положения школы К.С. Станиславского. Но вот начинался урок, и, когда я знакомился с тем, как этот преподаватель применяет свои теоретические познания на практике, меня охватывало чувство глубокого разочарования, которое иногда переходило даже и в чувство возмущения.

Недостаточно знать, что искусство должно быть правдивым, нужно еще, кроме того, уметь отличать правду от лжи. Мало знать, что актер должен быть сосредоточенным на сцене, нужно уметь отличать настоящую сосредоточенность от подделки, которая иногда бывает очень искусной.

Это, разумеется, относится не только к сценическому вниманию, но и ко всем остальным элементам внутренней техники актера. Недостаточно, если педагог изучил эти требования теоретически. Необходимо, чтобы он на практике умел отличать актерское исполнение, удовлетворяющее этим требованиям, от такого, которое этим требованиям противоречит.

Единственное средство максимально, насколько это возможно, застраховать себя от ошибок в этом отношении — это выработать в себе привычку постоянно, всегда и каждый раз сопоставлять выполнение любого упражнения с живой действительностью, с правдой подлинной жизни.

Если вы внимательно следили за тем, как ученик выполняет заданное вами упражнение на внимание, и все же затрудняетесь решить вопрос, был ли он сосредоточен или нет, — вспомните, как проявляется сосредоточенное внимание в действительной жизни, и сопоставьте это с тем, что вы только что видели на сцене. При этом обяжите себя перед собой крепко-накрепко (зарок себе дайте!) не делать никаких скидок на то, что это, мол, сцена, а не

жизнь, и нельзя же, мол, чтобы на сцене все было так же естественно, как в жизни. Не только можно, но и нужно! Больше того, необходимо, чтобы в сценическом поведении актера все было бы так же просто, правдиво и естественно, как в реальной жизни! Поэтому не прощайте ни самому себе, ни своим ученикам ничего приблизительного, ложно-театрального, как бы оно ни казалось вам эффектным и интересным; тогда вы найдете путь к истинной театральности — живой, естественной, органической, которая рождается не иначе как по законам жизни и природы.

Воспитание сценической свободы

Мы установили, что сосредоточенное внимание, когда оно переходит в увлечение объектом, порождает чувство внутренней свободы, а внутренняя свобода находит свое внешнее выражение в свободе физической. Но беда в том, что процесс внимания сплошь да рядом не может даже начаться, если ему предшествует уже образовавшийся мускульный зажим. Поэтому актер часто вынужден начинать борьбу за свою сценическую свободу не с попытки овладения объектом внимания, а с усилий, направленных на освобождение тела от излишнего напряжения.

Часто бывает, что у актера имеются налицо все необходимые предпосылки внутренней свободы и он все же не может преодолеть мускульного зажима. Но стоит ему, хотя бы частично, освободить свое тело, как внутренняя свобода тотчас же появляется, а вместе с тем исчезает и последний остаток мускульного напряжения.

Правда, внутренняя свобода отнюдь не обеспечивается одним только отсутствием мускульного зажима; для ее возникновения нужен, как мы знаем, целый ряд предпосылок: нужна большая убежденность в необходимости произносимых слов, осуществляемых поступков, жестов и интонаций, нужна сценическая вера в правду предлагаемых обстоятельств и т.п. Когда эти предпосылки налицо, возникновение внутренней свободы может быть значительно облегчено, если тело актера заранее будет освобождено от излишнего мускульного напряжения.

Воспитание внутренней творческой свободы — задача огромная. Она не может быть разрешена в пределах той или иной части курса. Она разрешается лишь в результате практического овладения всеми элементами как внутренней, так и внешней техники актерского искусства. Задача же воспитания в учениках способности освобождать мышцы от ненужного напряжения, будучи задачей гораздо более элементарной, может быть осуществлена в течение сравнительно короткого периода времени. Именно этой задаче и должны быть посвящены практические занятия, относящиеся к данному разделу курса.

Начать упражнения, имеющие целью воспитание мускульной свободы, следует, воспользовавшись как поводом для этого теми затруднениями, которые неизбежно возникают при выполнении упражнений на сценическое внимание. В среде учащихся всегда окажется несколько учеников, которым никак не удастся овладеть своим вниманием на глазах у остальной аудитории. Доминанта творческого и физического зажима у этих учеников является настолько сильной, что все усилия победить ее при помощи сосредоточения внимания не дают желательного результата. Пусть в этом случае преподаватель сначала поможет ученику освободиться от излишнего мускульного напряжения. Для этого он должен указать ему те части тела, в которых напряжение особенно велико, и постепенно, мышца за мышцей, добиться нужного освобождения.

Когда эта задача будет достигнута, следует снова предложить ученику выполнить

упражнение на сценическое внимание. Возможно, что и на этот раз оно не будет ему удаваться и мышцы ученика снова придут в напряженное состояние. Тогда необходимо опять вернуться к проверке мускулатуры и добиться еще раз нужного освобождения. И так до тех пор, пока ученик не овладеет заданным ему объектом. При известной настойчивости, чередуя упражнения на внимание с упражнениями на освобождение мышц, преподаватель в конце концов добьется нужного результата.

Этот результат обычно бывает весьма разительным в том отношении, что учащиеся получают возможность наглядно убедиться в огромном значении мускульной свободы и понять взаимозависимость, существующую между сценическим вниманием и состоянием мускулатуры тела.

После того как описанный эксперимент будет проделан с несколькими учениками, можно переходить к специальным упражнениям на освобождение мышц.

Приведем несколько примеров таких упражнений.

Упражнение 1-е.

Преподаватель предлагает всем учащимся напрягать и освобождать попеременно различные части тела, шею, плечи, живот, руки и т. д. При этом он следит, чтобы как напряжение, так и освобождение каждый раз у всех было бы максимальным. В результате этого упражнения учащиеся привыкают фиксировать свое внимание на определенной группе мышц и распознавать разницу между напряженным и свободным состоянием каждого органа.

Упражнение 2-е.

Преподаватель предлагает учащимся сесть возможно удобнее и мышца за мышцей, в определенной последовательности (снизу вверх или сверху вниз, то есть начиная с пальцев ног и кончая мускулатурой лица, или наоборот), освободить все тело от напряжения почти «до нуля» {состояние тела во время сна), сохранив необходимое напряжение лишь в тех мышцах, которые удерживают тело в сидячем положении. Иначе говоря, тело должно быть освобождено до того предела, за которым следует падение со стула. Особенное внимание здесь следует обратить на мускулатуру лица. При правильном выполнении этого упражнения голова должна упасть на грудь, рот — открыться, нижняя челюсть — отвиснуть, лоб должен быть совершенно свободным, брови не должны быть сжаты или приподняты.

Чтобы проверить, насколько успешно выполнено задание, преподаватель может приподнять и бросить руку ученика, качнуть его голову и т.п. Если мышцы этих органов до конца свободны, то рука всей своей тяжестью сама должна упасть в то положение, в которое ее бросил преподаватель, голова без всякого сопротивления должна подчиниться толчку. Если преподаватель толкнет тело ученика, оно должно, как мешок, мягко и свободно свалиться на пол.

Тело ученика в этом состоянии должно быть подобно телу спящего ребенка. Известно, что никто не бывает до такой степени мышечно свободным, как именно дети во время сна. Взгляните на спящего ребенка, когда мать несет его на руках, чтобы положить в постель. Посмотрите, как свободно свисают его руки и ноги, как плавно раскачиваются они в ритме шагов матери и как мягко, как пластично ложится его тело на постель.

К.С. Станиславский пишет: «Если положить ребенка или кошку на песок, дать им успокоиться или заснуть, а после осторожно приподнять, то на песке оттиснется форма всего тела. Если проделать такой же опыт со взрослым человеком, то на песке останется след лишь

от сильно вдавленных лопаток и крестца, остальные же части тела благодаря постоянному, хроническому, привычному напряжению мышц слабее соприкоснутся с песком и не отпечатаются на нем.

Чтобы уподобиться при лежании детям и получить форму тела в мягкой почве, нужно освободиться от всякого мышечного напряжения. Такое состояние дает лучший отдых телу. При таком отдыхе можно в полчаса или в час освежиться так, как при других условиях не удастся этого добиться в течение ночи».

Когда такое освобождение всеми учениками достигнуто и преподаватель убедился в этом путем соответствующей проверки, он переходит ко второму этапу упражнений, который заключается в том, что учащиеся стараются перевести свое тело из состояния полной расслабленности в состояние предельного напряжения. Причем они должны это сделать опять-таки в определенной последовательности (снизу вверх или сверху вниз), не торопясь, постепенно ощущая каждую мышцу.

После этого наступает третий этап, состоящий в таком же постепенном переходе из состояния максимального напряжения в состояние жизненно необходимой нормы.

Норма — это такое распределение мускульной энергии по мышцам, при помощи которого обеспечивается жизнедеятельное, бодрое состояние организма, его готовность в любой момент выйти из состояния покоя, чтобы легко и свободно выполнить любую физическую задачу. Для состояния нормы характерны два признака: мобилизованность и покой; с одной стороны — отсутствие вялости, с другой стороны — отсутствие «зажима». Собранность всего тела, связанная с ощущением его потенциальной силы, из которой ни одна капля не пропадает даром, — вот чем характеризуется нормальное физическое состояние здорового человека.

Когда описанное упражнение усвоено, его можно делать под счет преподавателя: например, от 1 до 10 — полное освобождение тела, от 10 до 20 — приведение тела в состояние предельного напряжения, от 20 до 30 — освобождение его до пределов нормы. В дальнейшем от упражнения к упражнению этот процесс можно постепенно убыстрять.

Упражнение 3-е.

По команде преподавателя все ученики одновременно меняют положение своего тела. После этого тщательно проверяют, не осталось ли где-нибудь излишнее напряжение, которое нужно снять, не меняя положения тела.

Упражнение 4-е.

Ощутить норму мускульного напряжения во время ходьбы.

Упражнение 5-е.

Переставить с места на место какой-нибудь предмет с тем, чтобы после этого сейчас же убрать то напряжение, которое осталось в мышцах после преодоления тяжести предмета и теперь является излишним.

Упражнение 6-е.

Сделать какой-нибудь сильный жест (например, ударить кулаком по столу) и после этого тотчас же убрать остаток ненужного мускульного напряжения.

Упражнение 7-е.

Внезапно по команде преподавателя освободить все тело от всякого мускульного напряжения. Результатом этого должно быть мягкое и свободное падение. Это упражнение можно выполнять стоя и во время ходьбы.

Упражнение 8-е.

Привести в деятельное состояние определенную группу мышц с тем, чтобы все остальные мышцы оставались без всякого напряжения. Например, при поднятии руки группой мышц плеча и соответствующем их напряжении — рука в локте, в кисти, в пальцах и в их суставах должна находиться в свободно висящем положении и соответствующие группы мышц должны оставаться мягкими, ненапряженными.

Упражнение 9-е.

Выполнить какое-нибудь простое физическое действие (переставить стулья, подмести пол, привести в порядок книжный шкаф и т.п.), стараясь убирать излишнее мускульное напряжение всякий раз, как только оно возникнет.

В результате описанных упражнений учащиеся практически изучат мускулатуру своего тела, научатся быстро находить тот участок, в котором образовался мускульный зажим, и приобретут способность быстро удалять образовавшееся мускульное перенапряжение — словом, они выработают в себе привычку постоянно контролировать свое тело и устанавливать правильное распределение мускульной энергии.

Первоначально этот контроль будет носить произвольный характер и поэтому в известной степени будет убивать сценическую непосредственность. Сначала он может повлечь за собой даже еще большую несвободу, еще больший зажим. Но это только в первое время. В конце концов он начнет осуществляться совершенно произвольно.

Следовательно, развивая в учениках способность освобождать свое тело от мускульного перенапряжения, нужно так же, как и при воспитании сценического внимания, добиваться, чтобы эта способность превратилась в конце концов в органическую потребность. Пока ученик принуждает себя к тому, чтобы следить за правильным распределением мускульной энергии, пока он, находясь на сцене, помнит о своей обязанности освобождать мышцы от излишнего напряжения, пока он вынужден мобилизовать для этого свою волю, цель еще не достигнута. Если ученик может в любой момент по собственной воле освободить тело от перенапряжения — это хорошо. Но это еще не все. Нужно добиться, чтобы ученик не мог пребывать на сцене в напряженном состоянии. Должно быть так: как только где-нибудь возникло напряжение — оно автоматически тотчас же и удаляется.

Для того чтобы воспитать в учениках такого рода автоматически действующий самоконтроль, одних классных занятий, разумеется, недостаточно. Необходимо, чтобы учащиеся работали над этим самостоятельно. Необходимо, чтобы в течение каждого дня они по несколько раз проверяли свое тело и проделывали ряд упражнений на освобождение мышц. Это очень удобно делать в постели, проснувшись поутру или вечером, перед сном. Упражняясь перед тем, как заснуть, целесообразно заканчивать цикл упражнений полным освобождением всей мускулатуры тела, — это обеспечит хороший отдых и здоровый сон.

Необходимо, чтобы учащиеся также и на всех прикладных занятиях в области движения (общий тренаж тела, ритмика, танец, физкультурные игры и т.п.) следили бы за выполнением основного закона пластики. Необходимо, чтобы они, кроме того, научились подчинять этому закону свое физическое поведение также и в обыденной жизни. Нужно, чтобы этот закон вошел в их плоть и кровь; только тогда можно будет считать задачу воспитания мускульной

свободы окончательно достигнутой.

Воспитание сценической веры

Воспитание в актере способности верить в правду вымысла достигается в результате длительной и настойчивой тренировки фантазии актера, направленной на разрешение всевозможных задач в области сценического оправдания. Много и часто оправдывать что-либо — значит тренировать свою фантазию и развивать в себе таким образом сценическую веру.

Способность оправдывать все, что находится и происходит на сцене, должна быть развита в актере до степени органической потребности. Если ученик помнит о своей обязанности оправдывать и принуждает себя к выполнению этой обязанности, конечная цель еще не достигнута. У актера должна быть выработана привычка оправдывать. Если актер может оправдать то, что происходит и окружает его на сцене, это очень хорошо. Но этого недостаточно. Нужно добиться, чтобы он органически не мог оставить что-либо неоправданным. Необходимо, чтобы его фантазия незаметно для него самого постоянно подогревала бы, возбуждала, кормила бы его творческую веру при помощи непрерывно поставляемых творческих оправданий.

В полном объеме задача воспитания сценической веры в актере может быть решена только в результате прохождения всего курса. Однако для успешного ее разрешения нужно с самого начала направить внимание учащихся в эту сторону. Это может быть достигнуто при помощи специальных упражнений.

К элементарным упражнениям на оправдание можно перейти незаметно для учащихся путем постепенного усложнения упражнений на сценическое внимание. Начать можно с того, что преподаватель, предлагая учащимся сосредоточить свое внимание на том или ином объекте, просит их предварительно оправдать этот объект как необходимый. Это означает, что каждый должен ответить самому себе на вопрос: почему и зачем я рассматриваю данный предмет, слушаю те или иные звуки, размышляю на ту или иную тему и т.п.?

Пока это были чистые упражнения на внимание, ответы на эти вопросы были для всех очевидными и не выходили за пределы реальной действительности; они могли быть сформулированы примерно таким образом: я рассматриваю этот предмет потому, что мне это задано преподавателем, и делаю это для того, чтобы развить в себе необходимую для актера способность управлять своим вниманием. Теперь же ответы на вопросы «почему» и «зачем» должны выйти за пределы действительности и перейти в область вымысла, то есть в сферу фантазии и воображения. Теперь ученик должен дать ответы на эти два вопроса в форме вымышленных, но непременно интересных, увлекательных для него самого мотивировок.

Добросовестное, подробное, с увлечением составленное оправдание непременно наложит свой отпечаток на самый процесс внимания, сделает его более глубоким, более активным, придаст ему определенную эмоциональную окраску. По этим признакам преподаватель всегда сможет установить, не спрашивая заранее ученика об его оправдании, насколько для себя убедительно ему удалось мотивировать заданный ему объект. После того как упражнение выполнено, преподаватель может для проверки потребовать от ученика, чтобы он рассказал свое оправдание. Это требование полезно предъявить, во-первых, к тому, кто лучше других выполнил упражнение на внимание, и, во-вторых, к тому, кто сделал это хуже остальных.

Сравнение рассказов того и другого может оказаться весьма поучительным. Как правило, у того, кто не смог добиться от себя настоящей сосредоточенности, и оправдание оказывается бледным, неинтересным, мало разработанным, похожим на формальную отписку. У того, кто продемонстрировал активную и глубокую сосредоточенность, и оправдание бывает полноценным; оно в этом случае дается в форме яркого, подробного, образного рассказа. Сопоставив оправдание обоих исполнителей, преподаватель имеет таким образом возможность наглядно продемонстрировать взаимозависимость между сосредоточенным вниманием актера и сценическим оправданием этого внимания, иначе говоря, между вниманием и фантазией: чем лучше работает фантазия актера, тем глубже и активнее его внимание; и, наоборот, чем активнее и глубже сосредоточенность актера, тем лучше работает его фантазия.

Другой тип упражнений на оправдание заключается в следующем: по сигналу преподавателя все учащиеся мгновенно принимают какую-нибудь неожиданную для самих себя позу (при этом позы могут быть самые эксцентрические). Потом, оставаясь некоторое время в принятой позе, каждый должен найти для нее убедительное оправдание. Искать оправдание в этом случае следует в области физических действий, а не психических состояний.

Например, ученик принял такую позу: тело откинута назад, руки подняты над головой, одна нога поджата. Эта поза может быть оправдана так: замахнулся, держа в руках топор, чтобы расколоть полено; в это время подбежал котенок; чтобы не ударить его топором, инстинктивно поднял ногу, желая отбросить котенка.

Еще пример.

Ученик принял следующую позу: сидя на стуле, вытянул вперед правую руку и левую ногу. Оправдание, с левой ноги снимают сапог; сапог туго снимается, поэтому правой рукой уперся в столб.

Третий тип упражнений на оправдание состоит в том, что преподаватель придумывает ряд ничем не связанных между собой действий и предлагает учащимся их оправдать, не меняя их последовательность.

Например: вхожу в комнату, сажусь за стол, пишу кому-то записку, подхожу к книжному шкафу, ищу нужную мне книгу, нахожу, прочитываю в ней какую-то страницу, сажусь в кресло, задумываюсь, беру со стола записку, рву ее и выхожу из комнаты, захватив с собой книгу.

Оправдывая эту схему, кто-нибудь сочинит, например, подробную историю о том, как он подружился с чудесной девушкой и в конце концов горячо полюбил ее, но признаться в своем чувстве не решался.. Однажды она попросила его принести ей какую-то книгу, он решил вложить в эту книгу записку с признанием в любви. Придя домой, он сел за стол и написал записку, потом нашел в шкафу нужную книгу, хотел вложить в нее записку, но устыдился своей робости и, поразмыслив, порвал записку; потом, захватив книгу, отправился объясняться лично.

Если окажется, что в рассказе ученика не все оправдано, преподаватель может при помощи ряда вопросов заставить его продолжить упражнение. В нашем примере преподаватель может потребовать от ученика ясных и точных ответов на вопросы: кто эта девушка, как он с ней познакомился (когда и при каких обстоятельствах), какую книгу она у него попросила, что он написал в своей записке и т.п.

Подобные вопросы заставят фантазию учащегося энергично работать в поисках все новых и новых оправданий, всячески изошряться и изворачиваться, добываясь убедительности мотивировок.

Когда преподаватель увидит, что ученик действительно пережил в своем воображении заданные ему действия на основе нафантазированных им оправданий, он может предложить ученику осуществить все это на сцене, то есть сыграть этюд.

Возможен также и более сложный вариант описанных упражнений. Преподаватель может придумать ряд ничем не связанных между собой поступков для какого-нибудь общеизвестного литературного героя (например, для Гамлета, Чацкого и т.п.) и предложить учащимся оправдать этот ряд действий, исходя из характера данного лица, то есть объяснить, при каких обстоятельствах данный персонаж мог бы совершить этот ряд поступков в указанной последовательности. Такие упражнения следует осуществлять только в форме рассказа учащегося о найденных им оправданиях, так как выполнение этого рассказа на сцене в форме этюда было бы для учащихся на данном этапе задачей непосильной.

Описанные упражнения на оправдание схемы физических действий, развивая творческую фантазию учащихся, имеют еще и другое немаловажное значение: если студент научится создавать «предлагаемые обстоятельства», оправдывающие ту или иную схему, ему потом легче будет овладеть обратным процессом и научиться в соответствии с предлагаемыми пьесой обстоятельствами строить схему своего физического поведения. Умение же актера построить схему своих физических действий, оправданную «предлагаемыми обстоятельствами» пьесы и характером данного действующего лица, имеет огромное значение для работы актера над ролью.

Существенную пользу для развития фантазии приносят упражнения, состоящие в том, что учащимся предлагается, глядя на фотографию какого-нибудь совершенно неизвестного им человека, рассказать о его жизни (определить профессию, черты характера, взгляды, привычки, отношения с другими людьми и т.п.).

Эти упражнения могут натолкнуть учащихся на аналогичные упражнения не с фотографиями, а с живыми людьми. Они удобны тем, что не требуют для себя особого времени, ибо эти упражнения можно проделывать где угодно: в вагоне поезда, в автобусе, на улице, в любом общественном месте. Такие упражнения, помимо фантазии, развивают наблюдательность, память, чувство характерности, проницательность и т.п.

Упражнения на отношение и оценку факта

Воспитание способности устанавливать заданное отношение и оценивать происходящие на сцене факты является одной из важнейших задач сценического воспитания актера. Этой цели служат специальные упражнения, которые принято называть этюдами на отношение и оценку факта.

Подвести учащихся к этим этюдам лучше всего путем постепенного развития упражнений на сценическое внимание. Когда в упражнение на внимание включается также и фантазия и исполнитель, таким образом, получает право не только исследовать объект, но и приписывать ему такие свойства, которыми этот объект сам по себе не обладает, и таким образом превращать его в нечто другое, нежели то, чем этот объект является на самом деле, — упражнение на внимание превращается в упражнение на отношение. От этого оно,

разумеется, не перестает быть упражнением на сосредоточенность. Напротив того, включение фантазии в процесс внимания обычно усиливает интерес исполнителя к объекту; интерес этот постепенно переходит в творческое увлечение, и сосредоточенность в результате становится еще более глубокой и интенсивной.

Рассмотрим это на примере. Допустим, ученику дали в руки меховую шапку и предложили внимательно ее изучить. Это обыкновенное упражнение на внимание. Если окажется, что препятствием для его органического выполнения является чрезмерное мускульное напряжение ученика, следует сначала добиться необходимого освобождения его мускулатуры при помощи специальных упражнений и потом снова вернуться к сосредоточенному вниманию на заданном объекте. Когда внимание исполнителя достигнет определенной степени интенсивности и у него появится очевидный интерес к объекту, преподаватель может усложнить задание, сказав, например: «Это не шапка, а котенок».

Но ученик поступит неправильно, если, услышав эту команду преподавателя, немедленно начнет что-то внешне изображать. Ничего, кроме грубого и примитивного наигрыша, из этого не получится. Нужно, чтобы упражнение на внимание без всякого насилия, без искусственного скачка постепенно перешло в упражнение на отношение. Пусть ученик, услышав задание, ничего не изменит ни в своем самочувствии, ни во внешнем своем поведении — пусть даже поза его останется прежней (будет очень хорошо, если постороннему наблюдателю даже покажется, что ученик просто не услышал задания преподавателя).

Но так должно быть только с внешней стороны. Ибо внутри сознания ученика, в его психике, в его творческой фантазии с момента, как только прозвучала команда преподавателя: «Это не шапка, а котенок», — должна начаться самая интенсивная творческая работа.

Однако ученик должен хорошо усвоить, что начинать эту внутреннюю работу нужно без малейшего рывка, плавно и осуществлять ее не торопясь, не подстегивая себя, без всякой внутренней суетливости.

В чем же, однако, должна заключаться эта внутренняя работа?

В том, что ученик, удерживая свое внимание на заданном ему объекте (в данном случае — на шапке), будет при помощи своей фантазии мысленно приписывать этому объекту свойства и качества, которыми этот объект сам по себе не обладает (в данном случае свойства и качества котенка). Оправдать шапку, как котенка, — так обычно определяют содержание этой работы, которую в данном случае должен выполнить ученик. Для этого, опираясь на свойства и качества меховой шапки, которые делают шапку похожей на котенка, ученик должен сначала сконструировать этого котенка, так сказать, физически, то есть решить, где у него мордочка, ушки, лапки, хвост и т. п. Шапка неподвижна — очень хорошо! — это означает только, что котенок спит. Лапок и головы не видно — это потому, что он свернулся клубочком и спрятал голову, а если его разбудишь, то вот с этой стороны обнаружится голова, а отсюда появится хвост. Сконструировав таким образом котенка физически, ученик перейдет к оправданиям, которые ответили бы на ряд вопросов, связанных с «прошлым» этого котенка: чей он, откуда, какой у него характер, что с ним было перед тем, как он попал на колени ученика, давно ли он заснул и т.п.

В процессе этой внутренней работы фантазии и воображения в психике ученика созреет та вера в правду вымысла, из которой родится нужное отношение, и возникнут первые позывы к действию; ученику захочется реализовать свою веру, проявить свое отношение. В данном

случае оно может проявиться, например, в том, что указательный палец исполнителя начнет слегка шевелиться таким образом, как это бывает у человека, который почесывает за ухом лежащего у него на коленях котенка.

При этом преподаватель может, например, заметить, что ученик слегка наклонился к своим коленям и лицо его приняло то сосредоточенно-ласковое выражение, какое бывает у человека, когда он прислушивается к чему-нибудь приятному и забавному. И может случиться, что все эти совсем незначительные движения окажутся чрезвычайно убедительными и всем сидящим в классе вдруг покажется, что они буквально-таки слышат, как мурлычет котенок.

Однако именно здесь-то как раз и следует на первых порах прерывать упражнение, не взирая на, протесты и огорчение самого ученика, которому всегда в таких случаях хочется продлить удовольствие, доставляемое актеру органическим зарождением живого и подлинного действия. Это можно будет позволить ученику позднее, только после того, как он на целом ряде упражнений очень тщательно изучит этот важнейший момент внутренней техники актера — момент зарождения действия.

Актер должен понять и полюбить этот момент естественного и органического возникновения внутреннего позыва к действию и научиться готовить его при помощи своей фантазии. Если же с самого начала позволить учащимся доводить каждое действие до самого конца, они в процессе выполнения этого действия легко могут соскользнуть на проторенную дорожку актерского штампа, на легкий путь внешнего изображения при помощи самых дешевых приемов актерского ремесла. Поэтому удлинять упражнения нужно постепенно, давая возможность ученику в каждом последующем упражнении реализовать свои позывы к действию чуть в большем объеме, чем это было в предыдущем упражнении (и то лишь при условии безукоризненно правдивого и органичного поведения на сцене). Так, возвращаясь к нашему примеру с превращением меховой шапки в котенка, мы можем себе представить, как исполнителю постепенно дается право сначала только разбудить котенка и немного с ним поиграть, потом наказать его за то, что он оцарапал своего хозяина, и т.д. В подобного рода упражнениях талантливым ученикам нередко удается превращать на глазах зрителей мертвые предметы в живые существа, подобно тому как это делают мастера кукольного театра со своими куклами.

Мы подробно рассмотрели пример упражнения на перемену отношения к вещи (шапка). По этому же примеру может быть построен целый ряд подобных упражнений.

Например: не веревка, а змея; не футляр для очков, а птичка; не спичечная коробка, а бомба; не стул, а пулемет; не коробка из-под папирос, а табакерка Наполеона I; не поношенные башмаки исполнителя, а новые, только что купленные; не обычное платье исполнительницы, а новое, праздничное и т.п.

При этом преподаватель должен иметь в виду, что, конструируя подобного рода задачи, никогда не следует перегибать палку и предъявлять непосильные для человеческой фантазии требования. Так, например, бессмысленно было бы предложить такую задачу: не спичечная коробка, а книжный шкаф или — не табурет, а корова. Необходимо, чтобы между объектом, который дан, и предметом, который задан, было бы все же некоторое сходство.

Второй тип упражнений на отношение — это такие упражнения, в основе которых лежит отношение к месту действия. Упражняющемуся предлагается в этом случае, находясь на сцене, почувствовать себя, например, в приемной врача, в вагоне, на пароходе, в тюрьме, в кабинете известного писателя, в музее и т. п.

Последовательность и принципы работы в этих упражнениях остаются прежними. Так же, как и в предыдущих упражнениях, исполнитель, прежде чем начать действовать, должен самым тщательным образом оправдать задание (то есть сконструировать заданное место действия в условиях данной сценической обстановки) и ответить при помощи своей фантазии на ряд вопросов: давно ли пришел сюда? каким образом и для чего? где находился и что делал до своего прихода в данное место? долго ли намерен здесь пробыть и что будет делать, когда уйдет отсюда? и т.п. Когда в процессе фантазирования определится отношение исполнителя ко всему, что его окружает на сцене, и у него возникнут позывы к действию, он может начать действовать. Преподаватель же остановит его в тот или иной момент, в зависимости от степени правдивости и органичности его сценического поведения.

Впрочем, нужно сказать, что иногда полезно не прекращать упражнение и в том случае, когда оно выполняется очень фальшиво и неорганично. Это нужно бывает для того, чтобы потом, по окончании упражнения, при помощи резкой критики вызвать в ученике чувство глубочайшего отвращения к актерской фальши, к ремесленному штампу и наигрышу.

Преподаватель как теперь, так и в дальнейшем ни на секунду не должен упускать из виду, что все упражнения в области внутренней техники имеют своей общей основной задачей — воспитание в учащихся чувства правды. А для того чтобы воспитать это чувство в учениках, нужно научить их отличать правду от притворства. Ведь очень часто бывает, что актер необычайно фальшив на сцене, сам же при этом очень доволен; ему кажется, что он безукоризненно искренен и правдив. Значит, он не чувствует разницы между правдой и ложью в своей игре. Но для того чтобы понять как следует разницу между двумя вещами, надо изучить обе вещи. Поэтому, стремясь воспитать в учащихся любовь к сценической правде и ненависть к сценической лжи, иногда полезно давать им возможность «представлять», «наигрывать» и притворяться, сколько их душе угодно, — пусть наиграются вдоволь, до тошноты и отвращения — в другой раз самим не захочется.

Переходим к третьему типу упражнений на перемену отношений. Их основу составляет отношение к месту действия плюс то или иное обстоятельство. Например, человек сидит в саду летом (жарко) или зимой (холодно); стоит у витрины гастрономического магазина (голоден); в ожидании автобуса (долго не идет); входит в комнату, где лежит тяжелобольной; стоит у развалин своего дома, разрушенного бомбежкой, и т.п.

Мы видим, что некоторые из этих упражнений связаны с памятью ощущений (жарко, холодно, голоден и т.п.). В этих случаях особенно легко наиграть. Поначалу многие исполнители, получившие, например, задание «холодно», сразу же, ничего еще не ощутив, уже принимаются «действовать» — растирать уши, дуть в кулаки, приплясывать. Словом, прибегают к самым банальным приспособлениям. Они хватаются за эти сценические краски, потому что их не надо искать; они лежат рядом, для общего пользования. При этом выполняются все эти действия, разумеется, весьма неубедительно, то есть фальшиво, грубо и примитивно.

Поэтому здесь особенно важно добиться от учеников правильной последовательности внутренних процессов, которые должны подвести исполнителя к органическому зарождению живого действия; пусть ученик сначала освободит свое тело от излишнего напряжения, потом сосредоточит свое внимание на каком-нибудь конкретном объекте, потом подробно оправдает место действия (так, как это было указано при рассмотрении предыдущих упражнений) и только после всего этого переходит к оправданию и оценке предложенного ему обстоятельства (в данном случае «холодно»).

Что же он должен сделать, чтобы оправдать и оценить это обстоятельство?

Допустим, что место действия он оправдал так: здесь, в саду, именно на этой скамейке он условился встретиться с девушкой, к которой он не равнодушен. Час свидания уже настал, а ее все еще нет. Уйти никак нельзя. Между тем мороз крепчает и ноги начинают слегка подмерзать. Особенно большой палец левой ноги. Нужно им шевелить, чтобы он окончательно не замерз. И с указательным пальцем правой руки (там, где разорвана перчатка) тоже дело обстоит неважно — лучше вынуть пальцы из их вместилищ и собрать их в кулак, чтобы они обогревали друг друга. И вот еще беда: на морозе течет из носа, а носовой платок забыл дома (при свидании с любимой девушкой это, как известно, большая неприятность). Ну и т.д.

Идя этим путем, исполнитель сам не заметит, как в нем начнут зарождаться естественные позывы к действию. Руководствуясь чувством правды, он начнет с действий незначительных, едва заметных (слегка пошевелит большим пальцем левой ноги, на правой руке поправит перчатку, глубже спрячет подбородок в воротник пальто и т. п.), и только тогда, когда он почувствует, что его тело действительно начало «вспоминать» те ощущения, которые испытывает человек на морозе, и что в связи с этим его вера в правду данного обстоятельства достаточно окрепла, он начнет постепенно переходить к действиям все более и более крупным.

Рассмотрим четвертый тип упражнений на отношение.

На этот раз пойдет речь об отношении к находящемуся на сцене живому человеку, то есть к партнеру. Однако, несмотря на наличие партнера, это все же упражнения без слов и, в сущности говоря, почти без движений. Заключаются они в следующем.

На сцену приглашаются два исполнителя. Определяется место действия: комната, бульвар, автобус и т.п. Исполнители усаживаются рядом, и преподаватель устанавливает отношения, например: а) муж и жена, б) друзья, в) брат и сестра, г) влюбленные, д) незнакомые, но почему-либо заинтересовавшиеся друг другом и т.п. Или, например, так:

- а) каждый принимает своего партнера за какое-нибудь очень известное лицо (за всенародно известного артиста, за прославленного писателя, знаменитого летчика и т.п.);
- б) каждому кажется, что он знаком со своим партнером, но оба не могут вспомнить, когда и где они встречались;
- в) каждый хочет познакомиться со своим партнером, но не решается заговорить первый и т.п.

Принцип и последовательность этапов в работе над этими этюдами те же, что и во всех предыдущих упражнениях, то есть освобождение мышц, внимание, оправдание, отношение и, наконец, зарождение позывов к действию.

Качество исполнения в этих упражнениях находится на высоком уровне, если зрители получают возможность по едва уловимым признакам в поведении исполнителей тем не менее совершенно точно и безошибочно определить существующие между ними отношения.

Ведь именно так и происходит в действительной жизни. Вы убедитесь в этом, если пойдете на любой бульвар и понаблюдаете за гуляющими там людьми. Вот сидит пара: он и она. Едва взглянув, вы сразу же определяете: муж и жена. Каким образом вы угадали? По каким признакам? Вы и сами хорошенько не знаете, настолько неуловимы эти едва заметные

оттенки в позах, в поворотах, во взглядах, в улыбках и в том маленьком действии, которое осуществил один из супругов, устранив какой-нибудь незначительный беспорядок в туалете своего партнера.

Переходя к другим парам, вы говорите: вот влюбленные, но они еще не признались друг другу в своих чувствах; а эти недавно объяснились; а эти незнакомы друг с другом, но ему ужасно хочется с ней заговорить и т.д. и т.п.

Причем все эти свои выводы вы будете делать на основании самых незначительных признаков.

Вспомним знаменитый афоризм художника Брюллова об огромном значении в искусстве принципа «чуть-чуть»: «чуть-чуть» светлее или «чуть-чуть» темнее, «чуть-чуть» выше или «чуть-чуть» ниже, «чуть-чуть» больше или «чуть-чуть» меньше, а разница во впечатлении огромная.

Это, разумеется, относится и к актерскому искусству. Поэтому с самого начала необходимо воспитывать в учащихся любовь к этому «чуть-чуть» и связанное с этим чувство меры. Достигнуть наибольшего результата при помощи самых, минимальных средств — этот принцип следует внедрять в сознание и практику учащихся с первых же шагов их творческой учебы. Упражнения на перемену отношений являются для этого превосходным поводом.

Переходим к рассмотрению упражнений на оценку факта.

Эти упражнения имеют своей основной задачей развитие в учащихся способности заранее известное принимать на сцене как неожиданное.

Начать работу над циклом этих упражнений очень удобно со следующих этюдов.

Исполнитель приглашается на сцену, ему в руки дается книга и предлагается читать, но с определенной предпосылкой: увлекательная книга, скучная, юмористическая, трогательная и т.п.

Для того чтобы хорошо выполнить такое упражнение, ученик должен, во-первых, на самом деле, по-настоящему читать то, что реально написано в данной книге, и, во-вторых, превращать прочитанное в нечто такое, что способно вызвать заданное отношение. Для этого он сам должен создавать для себя всякого рода неожиданности (то ошеломляющие, то смешные, то трогательные и т.п.) и тут же соответствующим образом их принимать.

Эти упражнения требуют очень деятельной и подвижной фантазии, большой наивности, способности мгновенно принимать решения и немедленно их осуществлять. К этим упражнениям следует подходить с фантазией, уже до известной степени натренированной, способной легко и быстро оправдывать любое задание.

После этих упражнений можно перейти к этюдам, построенным на основе хотя и очень простого, но достаточно определенного сюжета, непременно заключающего в себе какую-нибудь существенную неожиданность. Например:

- а) придя домой, человек нашел на своем письменном столе очень радостную или, наоборот, очень неприятную телеграмму;
- б) из случайно услышанного разговора в соседней комнате неожиданно узнал, что человек, которого считал другом, на самом деле является врагом (и наоборот);
- в) раскрыл бумажник, чтобы расплатиться, и обнаружил, что деньги пропали;

- г) сел за стол, чтобы закончить чертеж, над которым очень долго работал, и нечаянно опрокинул на него флакон с тушью;
- д) раскрыл газету и неожиданно прочитал о полученной правительственной награде и т.п.

Нечего и говорить, что любое из таких упражнений может быть хорошо выполнено только в том случае, если исполнитель, прежде чем выходить на сцену, очень тщательно и подробно оправдывает все условия этюда.

Поэтому выгодно такие этюды задавать сразу трем—четырем исполнителям: пока один из них делает этюд, другие готовятся.

Понятно, что самое трудное и в то же время самое интересное в этих этюдах то мгновение, когда на исполнителя воздействует «неожиданность».

Что следует делать, чтобы эта секунда мгновенного напряжения всего существа человека была бы максимально живой и органичной?

Для этого существует два правила.

Первое: еще до выхода на сцену так построить все оправдания, чтобы, вместе взятые, они разжигали, воспаляли артистическую веру исполнителя в то условие этюда, которым обусловлена сила эмоциональной оценки данной неожиданности. Например, для того чтобы с большой эмоциональной силой оценить гибель чертежа, залитого тушью, нужно при помощи ряда оправданий сделать этот чертеж очень важным для себя, очень нужным и дорогим. Если актер в это условие поверит, он в своей эмоциональной оценке может прийти до настоящего отчаяния.

Второе правило: выйдя на сцену, постараться начисто забыть о предстоящей «неожиданности», не нацеливаться специально на эту неожиданность, не готовиться к ней заранее.

Мы знаем, какое неприятное впечатление производит на нас актерская игра, по которой мы заранее угадываем то, что произойдет дальше. Актер, например, произносит реплику: «Кончено, я ухожу!» — и направляется к двери, но по его спине зритель догадывается, что его сейчас остановят и он никуда не уйдет. По мере того как он приближается к двери, это становится все более и более очевидным — он продолжает двигаться, но он не уходит. Его спина как бы вызывает к партнеру: «Ну, что же ты молчишь? Где твоя реплика? Почему ты не останавливаешь меня?» При таких условиях реплика партнера, конечно, не может прозвучать неожиданностью ни для самого актера, ни для зрителя.

Другой пример. Героиня якобы «беспечно» веселится на сцене. Но, глядя на нее из зрительного зала, мы заранее догадываемся, что ее ждет какое-то несчастье. И немудрено. Ведь на самом деле актрисе вовсе не весело, ибо сознание ее всецело озабочено вопросом о том, как она сейчас, получив «неожиданное» известие, вскрикнет и упадет в обморок.

Каждый актер понимает, что моменты сценической неожиданности — это самые трудные, самые ответственные и самые сильные моменты в любой роли. В зависимости от того, как удаются актеру эти моменты, зритель судит о даровании актера. Как же не ждать наступления такого ответственного момента, как же не волноваться перед его приближением, как же не готовиться к нему?! А между тем как раз именно всего этого и не следует делать. Но как победить в себе это непровольное ожидание, это естественное волнение (естественное, разумеется, для актера, а не для образа)? Как подавить в себе это

желание заранее подготовиться к столь ответственному моменту роли? Ведь чем настойчивее актер будет твердить самому себе: не думай об этом, не жди, не готовься! — тем больше он будет думать, ждать и готовиться. Для того чтобы действительно не думать, не ждать и не готовиться, есть только одно-единственное средство: увлечь свое внимание другими объектами. Какими же? Да любыми из тех, которые могут оказаться в сфере внимания человека, находящегося в данных обстоятельствах.

Вернемся к уже упоминавшемуся примеру с испорченным чертежом.

Какой может быть объект внимания у человека, заканчивающего ответственный и сложный чертеж. Прежде всего, конечно, этот самый чертеж. Если актеру удастся действительно и до конца погрузить свое внимание в разрешение какого-то важного вопроса, связанного с его работой, и он, не только не отрываюсь от чертежа, а, наоборот, уйдя в него целиком и без остатка, протянет руку, чтобы взять из пепельницы недокуренную папиросу, и по пути нечаянно толкнет пузырек с тушью,— несчастье действительно окажется неожиданным для самого исполнителя.

Нам могут возразить: как же так — ведь актер, протягивая руку за папиросой, заранее знает, что у него на пути встретится флакон и что он обязательно должен будет его опрокинуть,— какая же тут неожиданность? Но ведь никто же и не требует, чтобы на сцене были настоящие неожиданности, — тогда не было бы никакого искусства, — речь идет о превращении заранее известного в неожиданное, о способности актера, осуществляя это превращение, относиться к заранее известному как к неожиданному.

Пусть исполнитель до начала этюда точно установит место на столе, где должна стоять пепельница с недокуренной папиросой, пусть он определит также местоположение флакона с тушью, чтобы его падение было бы неизбежным при соответствующем движении руки; наконец, пусть он хорошенько натренируется в этом движении, чтобы исключить всякое основание для беспокойства о том, что флакон может не упасть, но после раскрытия занавеса пусть он действительно больше уже не думает о флаконе и предстоящей ему «неожиданности», пусть его активное внимание действительно будет занято чертежом и пусть он, действительно решая какой-то важный вопрос, связанный с завершением его работы, протянет руку за папиросой, совсем не думая о том, что сейчас произойдет.

Не беда, что он как актер великолепно знает, что на пути его движения находится флакон с тушью, — важно, что в эту минуту он действительно не думает об этом и к предстоящей катастрофе никак не готовится, ибо он действительно думает о другом.

Сказанное дает нам основание лишний раз убедиться в том, какое огромное значение в актерском искусстве имеет способность актера свободно распоряжаться своим вниманием.

Заканчивая этот раздел, мы хотим коснуться еще одного очень важного вопроса в воспитании актера, а именно вопроса об изучении преподавателем творческой личности ученика.

Всякому понятно, что, не зная достоинств и недостатков, свойств и особенностей каждой творческой индивидуальности, преподаватель не может полноценно осуществлять свою воспитательную задачу. Без такого знания он вынужден будет действовать вслепую, и ошибки будут подстерегать его на каждом шагу.

Между тем занятия сценическими упражнениями, подобными тем, которые нами описаны, не только воспитывают в учениках нужные актеру способности, но и дают богатейший материал для изучения человеческой и творческой личности каждого ученика.

Даже самые простые упражнения на внимание (особенно те, которые связаны с внутренней сосредоточенностью) дают уже известный материал для того, чтобы судить не только об особенностях и характере внимания ученика, но также и об особенностях его мышления, о характере его фантазии и, наконец, до известной степени даже об идейной направленности его интересов. Что же касается упражнений на оправдание и на перемену отношений, то здесь раскрываются широчайшие возможности для постижения: внутреннего мира и творческих особенностей учащихся. Например, один, фантазируя, ищет оправдания в комедийно-сатирическом плане, другой — в серьезно-драматическом; один рождает оправдания глубокие и содержательные, другой — поверхностные и недостаточно убедительные; оправдания одного свидетельствуют о большой жизненной наблюдательности, оправдания другого говорят об отсутствии способности фиксировать свои впечатления; один гонится за внешними эффектами, другой ищет свои оправдания в глубинах человеческой психологии; один рационалистичен в своих фантазиях, другой эмоционален; один склонен к пошлостям и обывательщине, другой безукоризненно строг и принципиален; у одного мещанские вкусы, у другого великолепно развитое чувство прекрасного; один фантазирует преимущественно в плане личных человеческих переживаний, другой ищет нужных мотивировок в общественной жизни человека; фантазия одного свидетельствует о культурности, начитанности и широком кругозоре. фантазия другого — о невежестве, о примитивности мышления и грубости вкуса и т.д. и т.п.

Изучая таким образом своих учеников, преподаватель постепенно накопит нужный ему материал для выполнения своей важнейшей воспитательной функции — для выполнения задачи формирования идейно-творческой личности ученика.

Впрочем, осуществлять эту задачу он начал уже с того самого момента, как сделал свои замечания по поводу первого упражнения, в котором так или иначе проявились внутренние качества кого-либо из его учеников.

Здесь уместно будет напомнить о той огромной ответственности, которую несет преподаватель актерского мастерства за каждое слово, за каждое замечание, за каждую оценку, с которыми он обращается к учащимся. Пусть же он ни на одну минуту не забывает, что он не только призван вооружить своих учеников техникой актерского мастерства, но что он обязан каждого из них воспитать в качестве полноценного советского художника.