

*Моим горячо любимым детям  
Полине и Павлу посвящается эта книга*



**Э. В. БУТЕНКО**

**СЦЕНИЧЕСКОЕ  
ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

*Учебное пособие*

УДК 792  
ББК 85.334

12+

**Б 93**      **Бутенко Э. В.** Сценическое перевоплощение. Теория и практика : учебное пособие / Э. В. Бутенко.

Специальная литература). — Текст : непосредственный.

В основу книги положены результаты осмысления многолетнего режиссерского опыта автора. В книге рассматриваются психологические аспекты основ актерского творчества: воображения, действия, эмоций и чувств, игры и подражания, а главное — феномен актерского перевоплощения. В своей имитационной теории сценического перевоплощения автор опирается на «Парадокс об актере» Дени Дидро, на психологические исследования Л. С. Выготского, А. В. Запорожца, Д. Б. Эльконина, С. Л. Рубинштейна и др., опыт Евгения Вахтангова, Михаила Чехова, Соломона Михоэлса, пытается критически осмыслить научное обоснование «системы» Станиславского. Эта книга представляет интерес для актеров, режиссеров, театроведов, психологов и культурологов.

УДК 792  
ББК 85.334

**Обложка**  
*А. Ю. ЛАПШИН*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

«Изучить порядок и связь аффектов составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере. Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера».

*Л. С. Выготский*

Эта книга<sup>1</sup> является, во-первых, переработанной первой книгой «Имитационная теория сценического перевоплощения» с рядом значительных сокращений и еще более значительными дополнениями (в том числе, новых глав) и, во-вторых, попыткой дать некоторые практические рекомендации к использованию новой имитационной теории. Задача второй книги — стать не только теорией, но и определить перспективу практического использования имитационной теории сценического перевоплощения. Поэтому мы дополнили теоретическую часть и в «Приложении» сделали акцент на практические рекомендации, претендующие на некое пособие, предложив особый способ интенсивного курса подготовки актеров (психотренинг).

Новые главы в теоретической части непосредственно касаются психологии актерского творчества и нуждаются в специальном теоретическом и практическом освоении как на стадии тестирования, так и в психотренинге. Добавили мы и материалы об основоположниках русской театральной школы, таких как Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, а также о зарубежных режиссерах и педагогах, на которых русский театр повлиял прямо или косвенно, — Б. Брехте, Ежи Гротовском.

В этом смысле настоящее издание призвано сыграть роль перехода от теоретического изложения имитационной теории к практическому пособию по данной теории, созданию программы и методики театральной Школы Подражания.

Так как наша теория является основой для создания альтернативной театральной школы, не имеющей аналогов ни у нас, ни за рубежом, мы, естественно, ссылаемся на существующие и известные нам исследования

<sup>1</sup> Книга воспроизводится по изданию: Бутенко Э. Сценическое перевоплощение: теория и практика. 2-е издание, переработанное и дополненное. М.: Культурно-просветительский центр «Прикосновение», 2005.

в области общей психологии, психологии актерского творчества, психологии творчества (одаренности) в широком смысле, психологии искусства и, конечно, на психотренинги других театральных школ.

«Вопрос о психологии актера и театральном творчестве, — как справедливо отмечал Л. Выготский, — в одно и то же время чрезвычайно старый и совершенно новый. С одной стороны, не было, кажется, ни одного сколько-нибудь значительного театрального педагога или критика, ни одного вообще человека театра, который так или иначе не ставил бы этот вопрос и который в практической деятельности, преподавании, оценках не исходил бы из того или иного понимания психологии актера». Мы можем повторить вслед за Выготским, что исследования психологии актера проводились в разное время, что, к сожалению, *не привело к созданию более или менее вразумительной теории актерского творчества и, в частности, к решению главной проблемы — проблемы актерского перевоплощения.* В новых исследованиях продолжается обсуждение старой проблемы — парадокса об актерской эмоции, рассмотрение актерской профессии как вопроса специфической психотехники в ряду исследований вопросов художественного творчества и общей одаренности. Выготский справедливо упрекает эти «новые» исследовательские материалы в том, что *«...общий недостаток прежних направлений — полный эмпиризм, попытка исходить из того, что есть на поверхности, констатировать факты, непосредственно схваченные, возводить их в ранг научно вскрытой закономерности. И хотя эмпирика, с которой имеют дело люди театра, есть часто область явлений, глубоко своеобразных и чрезвычайно значительных в общей сфере культурной жизни, хотя здесь оперируют такими фактами, как сценические создания великих мастеров, научное значение этих материалов не выходит за пределы собирания фактических данных и общих размышлений к постановке проблемы. Таким же радикальным эмпиризмом отличаются и психотехнические исследования актерского труда, которые в одинаковой мере не умеют подняться над непосредственно фактическими данными и охватить их общим, заранее заданным методологическим и теоретическим пониманием предмета».* (Имеются в виду воспоминания режиссеров, педагогов, записи репетиций и описание спектаклей, сопровождающиеся собственными комментариями и обильными ссылками на актерские признания «как им это удается»). Сегодня мало что изменилось со времен Выготского. Разве что добавилось количество книг о театре, особенно мемуаров, размышлений об актерской профессии и даже серьезных научных работ, как правило, подтверждающих «научность» отдельных положений «системы» Станиславского. «Когда... [сценические] системы пытаются опереться на общую психологию, попытки оказываются более или менее случайной связью на манер той, которая существует между системой Станиславского и психологической системой Т. Рибо (Выготский, видимо, имеет в виду теорию «аффективной памяти» Т. Рибо, которую Станиславский поставил во главу угла своей «системы». — Э.Б.). Психотехнические исследования, напротив, упускают

из виду всю специфичность, все своеобразие актерской психологии, видя в творчестве актера лишь особое сочетание тех самых психических качеств, которые в другом сочетании встречаются в любой профессии. Забывая, что **деятельность актера сама есть своеобразное творчество психофизиологических состояний, и не анализируя эти специфические состояния во всем многообразии их психологической природы, исследователи-психотехники растворяют проблему актерского творчества в общей и притом банальной тестовой психологии, оставляя без внимания актера и все своеобразие его психологии**». (Выделено мной. — Э. Б.). В свое время Л. Выготский писал: «Многие из театральных деятелей создали чрезвычайно сложные системы актерской игры, где нашли конкретное выражение не только чисто художественные устремления их авторов, не только каноны стиля, но и системы практической психологии актерского творчества. Такова, например, известная система К. С. Станиславского, **полного теоретического оформления которой мы, к сожалению, до сих пор еще не имеем**» (выделено мной. — Э. Б.). Постоянный акцент К. С. Станиславского на том, что подлинные, реальные **переживания на сцене будут таковыми только тогда, когда они опираются на личные эмоциональные воспоминания актера**, породили массу заблуждений и лжеоткрытий (иллюзии открытий — так мягче) как у самого Станиславского, так и у его последователей и исследователей, поверивших и соблазнившихся этой «подлинностью», подойдя к проблеме апологетически, а не критически. «Доведите, — писал Станиславский, — работу всех элементов внутреннего самочувствия, двигателей психической жизни, самого сквозного действия **до нормальной, человеческой**, а не актерской, условной действительности. Тогда вы познаете на сцене, в роли, самую подлинную жизнь вашей душевной органической природы. Вы познаете и в себе самую **подлинную правду жизни изображаемого лица**. Правде нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создается на сцене «я емь» [32, с. 347] (выделено мной. — Э. Б.). Все вроде бы логично, но вот возникает вопрос: а зачем? Зачем мне доводить себя, актера, до *нормальной человеческой правды*, если *сценические переживания актера в роли* сами по себе реальны, подлинны (об этом — ниже). И дальше цитируем: «То, что в реальной жизни создается и делается само собой, естественно, на сцене подготавливается с помощью психотехники» [32, с. 348].

И снова вопрос: а какой психотехники? С нашей точки зрения, никакая психотехника, кроме гипноза или самогипноза, не в состоянии подготовить, а тем более заставить **жить на сцене реальной жизнью**, но только **условно-реальной, правдоподобной («правдоподобие чувствований» — Пушкин)**, если хотите, ибо сами обстоятельства пьесы как основа создания сценической жизни — **условны**: сцена, пьеса, роль, — условны от начала до конца. И тем не менее, по закону реальности фантазии и реальности чувств (Выготский), переживания актера, его чувства на сцене — реальны, его переживания подлинны (Рубинштейн). И в этом — парадокс актера («актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга» (Дидро).

Станиславский в заключительной главе книги «Работа актера над собой» кратко формулирует суть своего метода: «*Через сознательную психотехнику артиста — подсознательное творчество органической природы!!*» [32, с. 366]. Действительно, актерская психотехника направлена на пробуждение «творчества органической природы». И с этим нельзя не согласиться. Но если творческими началами *органической природы* актера являются воображение, *способность к подражанию* (главный механизм), игра, возможность и способность к перевоплощению, то и сценические действия, и чувства, и переживания являются *подражательными*. И нам думается, что пора перестать путаться в понятиях: **реальная жизнь актера на сцене и сценическая условная жизнь в образе**. Как только мы избавимся в театральном искусстве от этого призрака «как в жизни», мы будем в состоянии сделать новый шаг и в театральной педагогике, и в развитии будущего театра, основой которого всегда был, есть и будет Его Величество Актер. И нам кажется, что для этого необходима *научная* «теория сценического перевоплощения», **базовая теория**, а не еще один «метод», или «методика», или «психотренинг», ибо только на базовой научной теории возникают новые методы, и методики, и психотренинги. На сегодня их предостаточно, вот только **теории сценического перевоплощения**, последовательно и научно обоснованной, как это ни странно, нет. С этой точки зрения наша попытка впервые создать такую теорию извинит все просчеты как первой, так и этой второй книги. И потому наша теория, конечно же, нуждается в экспериментальной, лабораторной проверке.

Вопреки мнению многих исследователей «системы» Станиславского, избегающих ставить «перевоплощение» во главу угла актерской профессии, мы полагаем, что именно *перевоплощение* не только цель и задача всякого метода, но и его основа. Перевоплощение — это даже не столько цель и задача, сколько *необходимость и неизбежность*. Скажем так: актер, выходя на сцену, *обречен на перевоплощение*.

Так чем же замечательна «система Станиславского» и почему она столь популярна во всем мире до сих пор? Как личность, Станиславский — пример «религиозного» служения Театру. Он и не скрывал этого, называя театр храмом, в котором требовал от каждого «священнодействовать или убираться вон». Как профессионал, Станиславский первый в мире собрал, классифицировал и рассмотрел все стороны актерской профессии. Он, бесспорно — автор профессионального «словаря» актера и режиссера. Нет такой области в профессии актера, которой бы он не коснулся: от мышечного расслабления до актерского подсознания. И пожалуй, самое главное — это то, что Станиславский поставил все профессиональные вопросы перед актерами, педагогами и режиссерами, ответив на которые каждый по-своему, несомненно, придет к своему методу или своей методике. Так случилось и с Вахтанговым, и с Мейерхольдом, и с М. Чеховым, и с Ли Страсбергом, и с Ежи Гротовским. Можно сказать, что сегодня «система Станиславского» — это «система вопросов и требований Станиславского» ко всем нам. Сам Константин Сергеевич ответил на свои же вопросы «своей системой»,

соответствующей в какой-то мере современному ему уровню научных знаний, а главное — своему пониманию театра, своему театральному опыту, своему пристрастию к психологическому реалистическому театру (театру «переживания»), своей театральной вере и театральной эстетике, которую он неистово исповедовал и которой свято служил.

Всякая новая теория состоятельна тогда, когда она опирается на предыдущие истолкования или факты тех или иных явлений, но рассматривает их или освещает с точки зрения соответствующей настоящему состоянию науки и сумме накопленных знаний и предыдущего опыта. Новая теория, как правило, подводит итог старым, уже апробированным и в то же время делает шаг вперед, к новым открытиям и к новым тайнам той области науки или искусства, которыми она занимается. Мы уже подчеркивали, что «имитационная теория» — это не еще один «метод» или «система» и не еще одна теория актерского перевоплощения. Это первая попытка создать теорию сценического перевоплощения, опирающуюся на известные положения о подражательной природе искусства (Аристотель), размышления о подражательной природе актерского искусства (Дени Дидро), на открытия и исследования общей психологии действия, воображения, подражания, игры и пр., на «методы» педагогической работы прославленных мастеров сцены, включая их практический опыт и теоретические рассуждения (К. С. Станиславский, Е. Вахтангов, М. Чехов, В. Мейерхольд, С. Михоэлс, Б. Брехт, Ежи Гротовский и др.).

Решив проблему взаимоотношений игровой природы (театра как игры) и природы сценического действия и переживаний как подражательных, мы приходим к открытию психологического закона сценического перевоплощения, его психологических основ и механизмов.

И мы ни на минуту не будем забывать о том, что театр — это не просто родственник игры, а это сама игра, особая театральная игра, и участники этой игры — актеры. Вахтангов говорил своим студийцам после концерта, в котором игрались отрывки из спектаклей: «Нет самого главного, что делает Студию молодой. Радости, свежести, у вас нет чувства: мы сегодня играем». Рассматривать театральную игру вне психологических категорий игры вообще и рассматривать игру актеров вне психологических категорий воображения, подражания и переживания (чувств) в частности, как нам кажется, — путь, который приводит в тупик все научные исследования психологии творчества актера. Мы же задались целью, рассматривая психологию творчества актера, опираясь на психологические теории игры, воображения, движения и действия, эмоции и чувства, впервые попытаться сформулировать некий общий универсальный закон сценического перевоплощения.

И в этом мы стараемся следовать напутствию нашего великого ученого, великого психолога XX века Л. С. Выготского: «Сценические системы, идущие от актера, от театральной педагогики, от наблюдений, полученных на репетициях и во время спектакля, и являющиеся в своей большей части огромными обобщениями режиссерского или актерского опыта, ставят во

главу угла всего вопроса специфические, своеобразные, присущие только актеру особенности его переживания, забывая о том, что все эти особенности должны быть поняты на фоне общих психологических закономерностей, что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова».

И наконец, новой книге необходим эпиграф — ну, какой автор позволит себе предлагать читателям книгу без эпиграфа?! Нужно же опереться на чей-нибудь авторитет.

Мой эпиграф звучит так:

*Я стремлюсь открывать не то,  
что ново, а то, что забыто.*

Так писал Ежи Гротовский — правда, по другому поводу.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# ИГРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ ИГРА

Только драма, благодаря своему неизменному свойству быть действием, сохраняет прочную связь с игрой.

*Й. Хейзинга*

- ♦ Что такое игра ♦ Воображение и подражание в игре
- ♦ Реальность чувств и переживаний в игре

### ЧТО ТАКОЕ ИГРА И КАКОЕ ОТНОШЕНИЕ ОНА ИМЕЕТ К ТЕАТАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

*И*охан Хейзинга в своем ставшем уже классическим труде «*Homo Ludens* (Человек играющий)» [35] дает определение игре, представляющее для нас отправную точку в размышлениях об актерской профессии.

Й. Хейзинга считает игру свободной деятельностью, которая «осознается как «не взаправду» и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследует при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой... Игра есть борьба за *что-нибудь* или же представление *чего-нибудь*».

Следует добавить, что последнее утверждение подводит нас к понятию, взятому уже из театральной терминологии, — «перевоплощение». Действительно, дети, используя различного рода переодевания и маскировку, стремятся не быть самими собой, но персонажем, ролью, которую они добровольно и с радостью на себя берут. И на сцене актеры стремятся не быть одинаковыми в каждой роли, не быть самими собой, а кем-то другим. Иначе говоря, оставаясь самими собой, как-то отличаться в каждой роли и внешне и внутренне, не повторяться, т. е. представлять разные образы в зависимости от пьесы, жанра, задания режиссера и пр. и пр. И это общее стремление играющих детей и актеров «не быть собой, а быть другим», представлять кого-то другого, и есть стремление к перевоплощению.

«Слово “представлять”, — пишет Хейзинга, — по своему происхождению значит “ставить что-то перед глазами”... В жизни ребенка такого рода представления уже с самых ранних лет полны образности. Ребенок «воображает» нечто другое, представляет что-то более красивое или возвышенное или более опасное, чем его обычная жизнь. Ребенок видит себя принцем, или отцом, или злой ведьмой, или тигром. При этом он испытывает такую степень восторга, которая совершенно роднит его с мыслью, что он и вправду принц и т. д., хотя “обыденная” реальность при этом и не вытесняется полностью из сознания. Его представление есть “как будто” воплощение, мнимое осуществление, есть плод “воображения”, то есть выражение или представление в образе».

Все вышесказанное можно с полным правом отнести и к сценической игре, сценическому представлению, к спектаклю, а последнее утверждение роднит игру ребенка с игрой актера и очень напоминает такое же наблюдение Дени Дидро («Парадокс об актере») [16], не правда ли: «Не случилось ли вам видеть изображения играющих детей? Может быть, вы замечали среди них крохотного мальчугана в безобразной маске старика? Под этой маской он смеется над своими маленькими товарищами, разбегающимися в страхе. Этот мальчуган — истинный символ актера, а его товарищи — символы зрителя». Забегая вперед, отметим то общее в детской игре и в актерской игре, на что указывают практически все ученые, исследующие эту проблему: это **Воображение и Подражание**. Не говоря уже о том, что этимологически во всех языках за актером закрепилось понятие — **играть** роль.

Кстати, К. С. Станиславский, утвердивший в театральной педагогике и театре примат «действия» над всеми возможными возбудителями чувств на сцене, прекрасно понимал роль воображения и связь игры актера с детской игрой.

«Как же вам не стыдно! — усовещевал он нас. — Какие же вы после этого актеры, если не можете расшевелить своего воображения! Давайте мне сюда десяток детей, и я скажу им, что это новая квартира, и вы удивитесь их воображению. Они затеют такую игру, которая никогда не кончится. Будьте же, как дети!» [32, с. 59].

В. Э. Мейерхольд в полемике с «искусством переживания» риторически вопрошает: «Какой комплекс чувств испытывает ребенок, катающийся верхом на деревянной палочке?!». И здесь — несомненное указание на близость игры детей и актерской игры.

Николай Евреинов многие страницы своей книги посвящает этой связи — игра театральная и детская игра. Евреинов создает свою философию театра, исходя из собственной гипотезы о наличии у человека «инстинкта театральности».

«Мне первому, — пишет Евреинов, — посчастливилось открыть в чело- веке рядом с инстинктом самосохранения, половым и прочими инстинкта- ми *инстинкт преображения*, т. е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком в плане

преэстетической трансформации видимостей Природы, взвешенно названный мною *инстинктом театральности*<sup>1</sup>.

Поскольку в психологии такой инстинкт не обнаружен и никем не описан, мы не будем на нем настаивать. Но если заменить термин «инстинкт театральности» у Евреинова на «инстинкт игры», что, впрочем, тоже оспаривается многими психологами, то выясняется, что позиции Хейзинга и Евреинова поразительно близки. Несомненно то, что эти два автора сходятся в главном, что уже не противоречит науке психологии, — это констатация потребности в игре у взрослых и проявление (материализация) этой потребности в различных видах деятельности взрослого. Оба ученых, а Евреинов еще и театральный практик, выводят эту потребность из детства.

«Когда я произношу слово “театр”, — пишет Евреинов, — мне *прежде* всего представляются ребенок, дикарь и все, что свойственно их творчески-преображающей воле: неприятие этого мира, непонятного им и не *их* мира; замена его другим, свободно-выдуманым свободно-принятым как *своим*, зависимым не столько от судьбы, сколько от выдумщика, влечение к маске как к прикрытию своего действительного «я» и eo ipso<sup>2</sup> к маске как к носительнице нового «я», произвольно созданного, — маске, легко и послушно выдерживающей тяжесть самого тяжелого бремени, какое только взвалит на нее фантазия».

В главе «Театрализация жизни» [17, с. 57] Николай Евреинов в свойственной ему патетической манере восклицает: «Кто мы такие? Чтобы найти свои самые благородные вдохновения, нужно вернуться к первым годам существования человечества. И мы видели идеал наших допотопных предков и ценность этого идеала у наших диких братьев, обратимся же «для очистки совести» еще к детям современной нам европейской цивилизации!»

Далее Евреинов ссылается на Н. Тичера, утверждающего, что «драматический инстинкт, издревле существующий в человечестве, особенно живо обнаруживается в раннем детстве ребенка... Каждый взрослый человек, перебирая воспоминания из своего первого детства, видит, что это — воспоминания не о предметах действительности, а воспоминания об играх; например, — сознается Н. Тичер, — я помню похороны куклы, но не помню о действительных похоронах, которые я должен был наблюдать раньше, чем воспроизвести их в кукольной игре». Здесь Евреинов явно упрощает и сужает понятие детской игры, сводя ее только к одной форме драматизации. Что же касается доказательств стремления детей к драматизации, театрализации игры, у Евреинова их более чем достаточно.

«С. А. Ellis и Stanley Hall, — пишет Евреинов, — специально изучавшие игру в куклы, констатируют, что детей не удовлетворяет магазинная кукла, т. е. “условная”, ...почему дети всегда пробуют “сами сделать себе *будто бы куклу*”; ее, т. е. эту преобразенную деревяшку и тряпки, дети настолько любят, что, при кормлении ее досыта, нередко сами себе отказывают в пище». «Чувство жуткого удивления вызывает созерцание детской

<sup>1</sup> Евреинов Н. Демон театральности. Легкий сад. М.; СПб., 2002.

<sup>2</sup> Вследствие этого, тем самым (*лат.*)

игры, — замечает Л. Г. Оршанский в своем интересном труде об игрушках, — наблюдатель видит полное слияние ребенка с игрой; все, что есть в нем жизнеспособного, силы, внимание, восторг, целиком отдаются этой *внереальной и в то же время самой действительной жизни*.

Это... редкий случай творчества, совершающегося не в тайниках души, а открыто, безбоязненно, — *тайна на мгновение вынесена на свет...*»

«Ребенок непрестанно актерствует; действительность его вовсе не интеллицирует. Для него глубоко важно «faire la guerre» (здесь *фр.* «играть в войну». — Э. Б.) изображать собою взрослого коня, «в салазки жучку посадив». Окружающие его предметы суть не более как объекты его смелой театрализации. И «если вы их оторвете от игры, — замечает Ж. д'Удин, — они не скоро вернуться к действительной жизни: в этом вымышленном мире игры как различен был ритм их существования от того будничного ритма, в который вы хотите заставить их вернуться!» Сюда же относится необыкновенно развитая у детей страсть гримасничать и «кривляться», особенно когда они чувствуют, что на них обращено внимание. Все это не более и не менее как неудержимое для ребенка проявление инстинкта театральности.

О любви же детей к настоящему театру нечего и говорить! — Маша Сидоречка в рассказе «Трагик» Ан. Чехова «не отрывала глаз от сцены *даже в антрактах*».

«*Очень небольшое число детей, — замечает по этому поводу Н. Тичер, — увлекается эстетикой, красотой театральных представлений*», что лишней раз, по-моему, говорит в пользу преэстетизма театрального искусства.

На основании же анкеты среди детей об их впечатлениях от собственного выступления на сцене Н. Тичер вывел заключение, «что дети были настолько поглощены процессом самой игры, что не могут припомнить все подробности; удовольствие для них состояло только в самом олицетворении, которое заключается в роли, т. е. в том, что они *как бы на момент превращались в совершенно других лиц*».

<...> наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими, в нас живет столь же могучий инстинкт театральности... вытравливание этого инстинкта из народного организма равнозначаще, с высшей санитарной точки зрения, [физическому] оскотлению.

Неспособные на такую жестокость по отношению к младенцам, родители потворствуют их чувству театральности, начиная с яркого блестящего костюма кормилицы и кончая «бессмысленной» для взрослых игрушкой. Затем — резкая «перемена декораций!» — отнимается у ребенка все им любимое и прививается противный ему взгляд на жизнь. «Держись естественно, что ты ломаешься!»

...Берегитесь, родители! — я верю в чудо, — что если в один прекрасный день забастовавшие дети ответят вам, полные сознания своей правоты: «но что такое воспитание в зажиточных кругах нашего общества, как не педантичное обучение роли светского, сострадательного, дельного и хладнокровного человека, т. е. роли излюбленного героя современной драмы жизни! Вы учите нас той же театральности, но она шаблонна, в ней нет места яркой

индивидуальности, у нее казенный привкус, и она нам противна...» Берегитесь, почтенные родители! — Я верю в чудо. Уж слишком тяжело жить в эпоху, когда детей не хотят больше видеть... [17, с. 58–59].

...Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра. Знаем ли мы другой смысл жизни для нас, неверующих, разочарованных не только в значении ценностей этических и научных, но и самом скептицизме!..

Мы можем только рассказывать друг другу сказки. Смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами. Обращать силу, знание, любовь и ненависть в некое сценическое представление, где все хорошо, что зрелищно, полно интриги, красиво, музыкально и отвлекает нас от выходных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей, потому что ей играется.

И — кто знает! — быть может, близок час, когда среди людей, преступно забывших, что они те же дети, для которых нет мира, кроме мира игрушек, проявятся накрашенные, надушенные и диковинно наряженные Ареоисы Новой Полинезии — вдвойне прекрасные и мудрые, потому что они прошли искус дьявольского соблазна стать «взрослыми», — запоют песни о золотом детстве человечества, подтянут им, сами того не замечая, старики, уставшие от жизни, чуждой детского преображения, и воцарится на земле новый канон, — канон правды, как мы, актеры, ее выдумали, а не правды как она есть».

...Когда я говорю «театр», я слышу разговор ребенка с неодушевленными предметами, звончатый шелест маскарадных украшений дикаря, топот ног его раскрашенной подружки, играющей в газель, преследуемую охотником».

«...Еще не родилось такого существа, которое в детстве не играло бы в то, что ему нравится. А нравится ребенку *только театр*, т.е. преображение данной ребенку извне действительности в действительность, данную ребенком самому себе.

...Все, что относится к такому театру, т. е. к тому, что принято называть «игрой», любо ребенку *больше всего на свете*.

...То обстоятельство, что ребенок играет *без принужденья*, играет *всегда*, играет *по собственному почину* и что играм ребенка, т. е. его собственному театру, *никто не научил*, доказывает, что в человеке самую Природой заложена некая воля к театру и что театр — нечто большее, чем об этом до сих пор думали теоретики театра...

«Каждое человеческое дитя рождается с обязанностью *самому сотворить свой мир*, — говорит В. Малахиев-Мирович в своем глубоко поучительном исследовании воспитательного значения игрушки. — Не у всех детей в одинаковой мере, но у всех, по сравнению с взрослыми, в очень большой мере развита способность на основании того, что им дано фактами действительности, *творить новую действительность*».

...Играя, ребенок «видит, что неприятную часто действительность не только можно *заменить* более интересным вымыслом, но и что этому вымыслу иногда верят большие...» (И. Алешинцев).

...Главное — *не быть самим собой!* — вот театральный императив человеческой души.

...Дон Кихот и Робинзон! — вот вечные спутники человечества в его устремлении к «театру для себя» [17, с. 134].

В подтверждение своей идеи «инстинкта театральности» как главной движущей силы поведения человека наряду с другими инстинктами, Евреинов привлекает такие авторитеты, как Ницше, Леонид Андреев, Бергсон и другие. И делает это в своеобразной художественной форме сновидения, в котором к нему явились на дискуссию признанные авторитеты:

*Ницше.* Знайте, что *проблема актера беспокоила меня больше всего!*.. Чистосердечная ложь; любовь к притворству, вспыхивающая, как сила, оттесняющая в сторону так называемый «характер», затопляя его, иногда погашая внутреннее стремление к роли и к маске, к видимости; избыток всякого рода способностей к приспособлению, не удовлетворяющихся уже службой только ближайшей, самой необходимой потребности: все это, может быть, есть не только актер сам по себе!.. Такой инстинкт постепенно делает человека способным «надевать мантию для всякого ветра» и сам делается почти мантией — образцом того вечного воплощенного искусства игры в прятки, которое у животных носит название *mimicry*.

<...> помните, что лучшая маска, какую мы только можем надеть, — это наше собственное лицо! А всякий глубокий ум нуждается в маске! Все глубокое любит маску!

*Л. Андреев.* Да, игра необходима! Нужна всем: и собакам, и детям, и профессорам! И сколько еще вспоминается случаев, странных вечеров, дней особого настроения, когда вдруг нестерпимо захочется играть: хотя бы вдвоем, хотя бы одному, как котенку. Сделать другое лицо, надеть маскарадные одежды, испанский плащ, золотую картонную корону, что-то вообразить, говорить стихами и нет — играть во что бы то ни стало.

*Бергсон.* ...*Сам мозг наш я бы назвал органом пантомимы*, так как его роль сводится к *мированию* жизни духа, к *действенному* изображению внешних положений, к которым дух должен приспособиться. *Само наше познание...* я бы сравнил с *искусством кинематографа*.

<...> Каково искусство кинематографа, таково же и искусство нашего познания. Вместо того чтобы слиться с внутренним становлением вещей, мы становимся вне их и воспроизводим их становление искусственно. Мы схватываем почти мгновенно отпечатки с проходящей реальности, и так как эти отпечатки являются характерными для этой реальности, то нам достаточно нанизывать их вдоль абстрактного единообразного, невидимого становления, находящегося в глубине аппарата познания, для того чтобы подражать тому, что есть характерного в самом этом становлении. Восприятие, мышление, язык действуют таким образом. Идет ли дело о том, чтобы мыслить становление, или выразить его, или даже его воспринять, мы совершаем не что иное, как приводим в действие род внутреннего кинематографа. Можно, таким образом, сказать, *что механизм нашего обиходного познания имеет природу кинематографическую*»,

(гл. «Суд понимающих... (Сон, *настолько же невероятный, насколько и поучительный*») [17, с. 346]).

«...Итак, суммирует Евреинов, — о детских играх и ребячестве.

...в большей части наших приятных эмоций есть несомненно *много*, так сказать, *ребяческого*; и кто знает, не являются ли самые приятные ощущения взрослого ничем иным, как вновь оживающими чувствами детства, благоуханным веянием, которое все реже и реже посылает нам наше все более и более удаляющееся прошлое.

...одно остается вне сомнений: существует тесная связь между удовольствием, которое доставляет игра ребенку, и аналогичным удовольствием взрослого.

...Нас заинтересовывает в драме не столько то, что нам рассказывают о других, сколько то, что нам дают возможность заглянуть в самих себя, провидеть целый мир смутных порывов, которые хотели бы проявиться».

Как же исследуют особенности игры психологи и подтверждается ли наше предположение, что у игры детей и игры актеров на сцене не только общие корни (такое утверждение было бы банальным в силу своей очевидности), но и одни и те же психологические механизмы: *воображение и подражание*?

В. Штерн в своем исследовании «Психология раннего детства» отмечает, что внешняя среда поставляет детям материал и образцы для игры, то, что служит образцом для подражания. «Но только внутренний фактор инстинкта игры определяет, когда и как выйдут из них действительные подражания. В основе игры лежит врожденная способность к приспособлению и подражанию». Ж. Пиаже игру, наряду с подражанием, считает источником репрезентации ребенка, ее определяющим фактором. И конечно же, касаясь проблемы детского творчества, нельзя не процитировать уникального исследователя и знатока детской психологии Корнея Чуковского: «Чтобы воспринять наш язык, ребенок в своем словотворчестве копирует взрослых. ...Конечно, когда мы говорим о творческой силе ребенка, о его чуткости, о его речевой «гениальности», мы... все же не должны забывать, что... общей основой всех названных качеств является подражание, так как всякое новое слово, создаваемое ребенком, творится им в соответствии с нормами, которые даны ему взрослыми. Но копирует он взрослых не так просто... в свое восприятие речи ребенок уже с двухлетнего возраста вносит критическую оценку, анализ, контроль... он при создании нового слова выбирает для подражания необходимый ему образец. Самое подражание является здесь творческим актом» [38, с. 25, 26].

Д. Б. Эльконин в своем исследовании «Психология игры» [40] считает, что «...*мнимая ситуация*, в которой ребенок берет на себя роли других людей и реализует типичные для них действия и отношения в особых игровых условиях, есть *основная единица игры*». «Л. С. Выготский, — читаем мы у Эльконина, — писал мне: “... Что воображение возникает в игре — это у тебя и абсолютно верно, и убедительно, и центрально по значению: до того нет воображения. Но прибавь еще правило + подражание (которое, мне

кажется, столь же центрально и столь же связано с мнимой ситуацией) — и получим главные моменты игры; разрешив их, создадим новое учение об игре»». (Ах, как хочется обратить это пожелание к исследователям актерской профессии!)

Д. Б. Эльконин утверждает, что игрой у человека является такое воссоздание человеческой деятельности, при котором из нее выделяется ее социальная, собственно человеческая суть — ее задачи и нормы отношений между людьми.

При таком рассмотрении развернутой формы игры возникает возможность понять ее родство с искусством, которое имеет своим содержанием тоже нормы человеческой жизни и деятельности, но, кроме того, ее смысл и мотивы.

В определении «единицы игры» Эльконин утверждает, что «именно роль и связанные с ней действия по ее реализации и составляют единицу игры».

Критикуя взгляды Гросса на игру, он ссылается на Н. Д. Виноградова, отмечавшего, что Гросс недостаточно учитывает чисто «человеческие факторы»: **а) воображение, б) подражание, в) эмоциональные моменты**».

В то же время Эльконину явно импонируют те «теории игры», в которых ученые отмечают *ее ролевой характер (функция воображения) и подражательный характер, выступающий в роли механизма, материализующего продукты (образы) фантазии*. Он приводит в качестве примера указание П. П. Блонского: «Типичные для маленького дошкольника игры — подражательные и строительные. В подражательных играх малыша уже с самого начала, правда еще в очень смутной форме, можно обнаружить момент драматизации. Она состоит в том, что ребенок и сам играет какую-то роль, и других (взрослых, детей, даже неодушевленные предметы) заставляет также играть роль: составленные стулья играют роль поезда и, составив их, ребенок пыхтит на манер паровоза».

Некоторые психологи подчеркивают в детской игре моменты идентификации. Они рассматривают идентификацию как более сложное явление, чем простое подражание, которое по отношению к идентификации играет роль как бы предварительной ступени. «Идентификация, — пишет Шильдер, — выражается в том, что мы хотим выступить на месте другого. Идентификация играет большую роль в ряде явлений, например в гипнозе, сновидениях, детских играх, драматическом искусстве и т. д. Она приводит к «игранию роли»<sup>1</sup>.

Положительно отношение Блонского и к идентификации как к механизму, создающему возможность глубже понять психологический смысл подражательных игр. Механизм идентификации Блонский заимствует из психоанализа.

Исследуя развитие произвольного поведения в игре, Эльконин подтверждает гипотезу Л. С. Выготского о том, «что в игре «ребенок плачет, как пациент, и радуется, как играющий»».

---

<sup>1</sup> Блонский П. П. Педагогика. М., 1934. С. 118.

Эта связь между воображением и чувством играет для нас в дальнейших рассуждениях основополагающую роль.

Все приведенные факты с достаточной убедительностью свидетельствуют, что в игре поведение ребенка становится произвольным, осуществляется в соответствии с ролью.

Так как содержание ролей главным образом сосредоточено вокруг норм отношений между людьми, нормы, лежащие в основе человеческих взаимоотношений, становятся через игру источником развития морали самого ребенка. Игра является школой морали, но не морали в представлении, а морали в действии. (Как не вспомнить здесь одну из функций театрального искусства — развлекаая, поучать!)

На основании исследований психологии детей дошкольного возраста Л. С. Выготский выводит формулу дошкольного возраста. *«С одной стороны, появляется ряд нереализуемых тенденций (новое образование) +, с другой стороны, сохраняется тенденция к немедленной реализации желания (старая основа) = inde (отсюда, итак — лат.) игра, т. е. иллюзорная реализация нереализуемых желаний (функция воображения)»*. Эту функцию Выготский называл «функцией сублимации». «В игре, во лжи, в сказке ребенок находит бесконечный источник переживаний, и фантазия, таким образом, открывает как бы новые двери для наших потребностей и стремлений к выходу в жизнь».

Выготский считал, что психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения и что между игрой и имaginативным поведением можно провести знак равенства. **«Игра есть не что иное, как фантазия в действии, фантазия же не что иное, как заторможенная и подавленная, необнаруженная игра»**. Эту «формулу» мы можем в полной мере отнести и к творчеству актера.

Т. Рибо находил, что «...игра, преобразуясь и усложняясь, становится первоначальным искусством, которое одновременно есть пляска, музыка и поэзия (и актерское искусство как древнейшее. — Э. Б.), тесно связанная в одно целое, по-видимому, неразложимое».

«Искусство, — пишет Рибо, — имеет своим источником избыточную деятельность, — роскошь, бесполезную для сохранения индивида и проявляющуюся прежде всего в виде игры. <...> Игра представляет положительную полезность. В человеке имеется много инстинктов, которые, при его рождении, находятся в неразвитом состоянии; как существо незаконченное, он должен воспитывать свои способности и достигает этого посредством игры, являющейся упражнением естественных расположений к человеческой деятельности. У человека и высших животных игры представляют собою приготовление, прелюдию к деятельным жизненным отправлениям. Вообще не существует особого инстинкта игры, но есть частные инстинкты, проявляющиеся в ее форме».

«Игры имеют двоякую цель: первая цель — экспериментальная, которая служит введением к знанию и дает некоторые неясные понятия о природе вещей; вторая цель игр — творчество, и это главная роль».

Ребенок, как и животные, тратит свои силы на движения, образует новые для него ассоциации, симулирует защиту, бегство, нападение. Однако он быстро перерастает этот уровень и принимается за построение образов. **Начинает он с подражания».**

Кроме сказанного, нас не может не интересовать и еще одна область в психологии игры и сценической игры, которая сближает эти две сферы человеческой деятельности. Это область чувств, переживаний. С. Л. Рубинштейн пишет:

«Игра — одно из замечательнейших явлений жизни...

...Прежде всего игра, поскольку речь идет об играх человека и ребенка, — это осмысленная *деятельность*, т.е. совокупность осмысленных действий, объединенных единством мотива.

...Игра связана с практикой, с воздействием на мир.

Игра человека — порождение деятельности, посредством которой человек преобразует действительность и изменяет мир. Суть человеческой игры — в способности, отображая, преобразовать действительность.

...*Первое положение, определяющее сущность игры*, состоит в том, что *мотивы игры* заключаются не в утилитарном эффекте и вещном результате, <...> а в многообразных *переживаниях*, значимых для ребенка, вообще для играющего, *сторон действительности*.

...В игре совершаются лишь действия, цели которых значимы для индивида по их собственному внутреннему содержанию. В этом основная особенность игровой деятельности и в этом ее основное очарование и лишь с очарованием высших форм творчества сравнимая прелесть.

...*Игра является деятельностью, в которой разрешается противоречие между быстрым ростом потребностей и запросов ребенка*, определяющим мотивацию его деятельности, и *ограниченностью его оперативных возможностей*. Игра — способ реализации потребностей и запросов ребенка в пределах его возможностей.

Из исходной особенности игры, определяющей самый смысл ее, вытекает и то, что одни предметы могут в игровой деятельности замещаться другими (палка — лошадь, стул — автомобиль и т. п.)

...Игра в более специфическом смысле этого слова начинается с мысленного преобразования реальной ситуации в воображаемую.

...В игре не реально только то, что для нее не существенно; в ней нет реального воздействия на предметы..., **но все, что в ней существенно, — в ней подлинно реально: реальны, подлинны чувства, желания, замыслы, которые в ней разыгрываются, реальны и вопросы, которые решаются.**

Вопрос о подлинности чувств, желаний, замыслов в игре вызывает естественное сомнение: не являются ли они чувствами, желаниями, замыслами той роли, которую разыгрывает играющий, а не его собственными, и не являются ли они в таком случае для него воображаемыми, а не реальными, подлинными его чувствами? Чувства, желания, замыслы той роли, которую выполняет играющий, — это его чувства, желания и замыслы, поскольку роль, в которую он воплотился, — это он сам в новых, воображаемых

условиях. **Воображаемы только условия, в которые он себя мысленно ставит, но чувства, которые он в этих воображаемых условиях испытывает, — это подлинные чувства, которые он действительно испытывает»** [28, с. 489, 490].

«В последствии игра, — продолжает Рубинштейн, — особенно у взрослых, отделившись от неигровой деятельности и осложняясь в своем сюжетном содержании, вовсе уходит на подмостки, в театр, на эстраду, на сцену, отделяясь от жизни рампы, и принимает новые специфические формы и черты. ...Игра становится искусством» [28, с. 494].

В «Комментариях» к нашей первой книге Е. Кравцова акцентирует внимание на *особом виде* детской игры, выделяя *«собственно подлинно театральную игру»*, которая возникает в юношеском периоде развития. «Анализ этих игр, проведенный М. Г. Сальтиной, — писала Кравцова, — показывает, что она становится уже не двухсубъектна, как любая игра, а трехсубъектна. В ней играющий не только осознает свою личностную и игровую позиции, но прежде всего позицию зрителя, который должен сочувствовать и сопереживать героям пьесы». Вместе с тем Е. Кравцова не согласна с автором в том, что в детской игре проявляется стремление к перевоплощению как «желание быть другим». «Исследования истоков и генезиса игровой деятельности, — пишет Кравцова, — позволяют говорить о механизмах перевоплощения. Так, обнаружилось, что ребенок меняет себя (перевоплощается) совсем не потому, что ему хочется быть другим. Он, особенно в начале развития игровой деятельности, начинает менять себя не произвольно, а лишь потому, что ему очень нравится тот или иной предмет. Так, малыш, который шаркает ногами, изображая машину, меняет свою походку не потому, что он хочет быть другим, а потому, что нравящиеся ему машины плавно едут по мостовой. Более того у ребенка, шаркающего ногами как машина, еще нет образа себя и своей походки. Образ Я, Я не играющего, а реального, возникает в онтогенезе после некоторого опыта сюжетно-ролевой игры. Только после этого, а это в 5–6 лет, ребенок научается произвольно менять себя. Но и это он делает не потому, что он хочет измениться, а потому, что, по его замыслу, ему надо быть машиной, злодеем или врачом. Другая особенность игровой деятельности связана с тем, что совсем не всегда «играние роли в мнимой ситуации» есть стремление к перевоплощению. Как показано, к примеру, в исследовании И. В. Сысоевой, в раннем юношеском возрасте (9–11-й классы) возникает очень важный и значимый для театральной деятельности вид игры — игра в самого себя. В ней субъект не только не перевоплощается, но пытается быть самим собой в самых разнообразных, воображаемых ситуациях».

Тем не менее можно утверждать, что игровая природа актерского искусства берет начало из детства.

Об игровой природе искусства в более широком значении размышляли и философы.

Поздний Ницше подчеркивает уже не метафизическое назначение искусства, а его игровую природу. И этим он примыкает к традиции, идущей от

Ф. Шиллера и И. Канта, обосновывающей игровую концепцию искусства. Искусство — это иллюзия, игра, поэт — лгун. Ницше расценивает искусство «как культ недействительного», рассматривает восприятие искусства «как добрую волю к иллюзии». Ницше — за искусство праздника: «Всем нам потребно озорное, ребячливое и блаженное искусство..., как бы смогли мы... обойтись без искусства, без того, чтобы не валять дурака?» — вопрошает он. По мнению итальянского искусствоведа Р. Поджоли, автора книги «Теория авангардистского искусства», на формирование концепта абсурда оказало влияние романтическое понимание искусства как игры, в частности введенное в обиход Ф. Шиллером понятие «*Spieltrieb*». Инфантилизм авангардистского искусства — примитивные психологические установки художественной деятельности, например футурологический лозунг: «Дайте мне позабавиться» традиционно оценивается как последствие романтизма.

Задолго до Ницше и Хейзинги в начале XVI века (1509 г.) Эразм Роттердамский потряс средневековые умы вопросом: «Что такое, в сущности, *человеческая жизнь*, как не одно сплошное представление, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены?» «На сцене, — объясняет великий Эразм, — конечно, кое-что подкрашено, оттенено более резко; но в театре ли, в жизни ли, — все та же гримировка, все те же маски, все та же ложь...»

«Это было, повторяю, сказано в начале XVI века; а в конце его (в 1598 г.) по ту сторону Ла-Манша было уже воздвигнуто здание театра The Globe, вывеска которого изображала Атласа, поддерживающего на своих плечах земной шар с убедительно-лаконической надписью: «*Totus mundus agit historionem*», т. е. что «*Весь мир — театр*»... [17, с. 123].

Итак, подведем итоги.

Основной материал для игры поставляется воображением. Игра есть плод воображения, т.е. выражение или представление в образе. Мы ограничиваемся в этой работе только ролевыми играми.

1. Роль — единица игры. Поведение играющего в контексте этой формы игры описывается как ролевое поведение в «мнимой ситуации».

2. Игание роли в мнимой ситуации есть стремление к перевоплощению.

3. Психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения.

4. Чувства, которые испытывает играющий в воображаемых условиях, это его подлинные чувства.

5. Механизмом «перевоплощения» в игре является Подражание (*лат. imitatio*).

Николай Евреинов остроумно замечает, что «ребенок сначала рисует «из головы», что вздумает и как вздумает, потом, подросши, учится копировать с натуры и, если бесталанен, так и застревает на всю жизнь в «натурном классе», если же талантлив, снова творит «из головы», но уже мудро и сознательно смело.

В истории театра нечто подобное: сначала свободное творчество, потом подражание жизни (копия) и, наконец, сознательное возвращение к свободному творчеству нового» [17, с. 88].

Из рассмотренных нами теорий игры выходит — то, что дети делают естественно, взрослые организуют. Что же организуют взрослые? — Театральную игру!

Станиславский не зря восклицал: «Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в играх, тогда вы сможете стать великими артистами!»

Как же дойти до этого? Нам думается, единственный путь — это следование тем инстинктам и законам творчества, которые заложены в нас природой и проявляются особенно ярко в игре в детском возрасте, в этой **первичной драматической форме творческой деятельности**.

Перечитывая труды известных ученых о психологии детской игры, мы открываем единодушное признание родства «детской игры» и «сценической игры» и приходим к следующему выводу:

- 1) реальность чувств и переживаний, которые испытывает играющий;
- 2) подражание рассматривается как механизм игры;
- 3) реализация фантазии в двигательные акты (поведение) осуществляется через механизм подражания.

Потребности ребенка удовлетворяются в игре, и удовлетворяются через работу воображения, фантазии, являясь, в свою очередь, не чем иным, как фантазией в действии.

Не так ли удовлетворяется потребность в сценической игре у взрослых? Итак: **воображение — подражание — игра**.



## ГЛАВА ВТОРАЯ ПОДРАЖАНИЕ (ИМИТАЦИЮ) И ИДЕОМОТОРИКА

Человек весь состоит из подражания.

*Гельвеций*

♦ Что такое подражание, имитация ♦ Идеомоторика и подражание ♦ Воображение и движение ♦ Роль воображения в организации поведения ♦ Образ — организатор наших движений и действий

О роли воображения в искусстве вообще и в искусстве актера в частности написано много. И то, что воображение играет большую роль в творчестве, сомнению не подвергается. А вот о подражании в профессии актера если и написано, то в связи с пресловутым «искусством представления», и написано бегло и негативно, как о не заслуживающем серьезного отношения копировании, передразнивании, обезьянничанье. Другое дело в психологии! Здесь проблеме подражания всегда уделялось достаточно внимания. Нельзя не согласиться с Сюзанной Миллер, которая отмечает, что «Миллер и Доллард еще в 1941 г. высказали предположение, что было столько теорий имитаций, сколько самих психологических теорий. Это все еще так и есть». (У нас книга Сюзанны Миллер «Психология игры» издана в 1999 году).

Так что же такое подражание?

Инстинкт? Сложный рефлекс? Особый вид поведения? Или проще было бы говорить о способности к подражанию? Мы можем утверждать лишь то, что механизм подражания существует! Как известно, зачатки подражания есть и у животных. Исследования зоопсихологов и физиологов дают основание полагать, что способность к подражанию присуща ряду видов млекопитающих, птиц и даже некоторым более низко стоящим отрядам беспозвоночных. Если у животных имитация ограничивается воспроизведением уже имеющихся способов поведения, то у человека подражание становится средством усваивать новые, общественно сложившиеся формы поведения и приобретает решающую конституирующую роль в развитии моторики.

Т. Рибо в главе «Симпатия и нежные эмоции», говоря о симпатии, пишет: «Мы имеем здесь низшую ступень подражания... симпатия указывает

главным образом на пассивную, воспринимающую сторону явления, а подражание — на сторону активную и двигательную». В сноске Т. Рибо комментирует: «...Подражание не имеет настоящих отличительных признаков инстинкта; оно не приспособляется сразу, а предварительно как бы бродит ощупью, испытывает само себя, терпит неудачу, после того как уже раз достигло успеха, идет назад или прогрессирует очень медленно. Это рефлекс, стоящий выше инстинкта (стремления врожденного и слепого) и ниже волевой деятельности, для которой он служит подготовкой, являясь первой попыткой стремления к определенной цели» [27, с. 566].

Многие актеры и ученые (Дидро) в разные эпохи (Аристотель) зафиксировали наличие этого психологического феномена — подражания — в детской игре и актерском искусстве.

Выдающийся психолог начала XX века У. Джемс безо всяких сомнений относит подражание к инстинктам. А в конце XX века академик Н. Амосов писал о «рефлексе подражания». Суть его он находил в том, что при виде каких-то действий, выполняемых другими, у человека возникает желание скопировать их, а природа подражания состоит в автоматическом «считывании» информации и в переводе зрительного или звукового образа в модель двигательного акта. «При рефлексе подражания, — писал Амосов, — как будто прямо включается двигательная программа общего свойства, которую мы называем “желание”».

Ж. Пиаже, внесший огромный вклад в изучение детской психологии, в ходе исследования подражания установил ряд стадий этого вида поведения, к которым относил имитацию звуков речи, различных движений рук, пальцев, лица или движений и даже жестов.

В. М. Бехтерев рассматривает биологическую природу подражательных реакций как наследственную. Он считает, что стремление или готовность к подражанию является наследственной особенностью нервной системы.

«Кроме круговой реакции, — пишет Бехтерев, — следует различать еще особый вид очень распространенной в животном мире реакции, которая называется подражанием. Сюда относится, между прочим, и так называемый миметизм, или подражание в области органических функций.

...При подражании речь не идет об унаследованных нервных путях, как при инстинктах, так как двигательная реакция здесь приспособляется к модели, но стремление или готовность к нему является наследственной особенностью нервной системы.

Что касается более высших животных, то здесь речь идет о подражании чаще всего в действиях.

Вообще, всякое движение, всякий жест или символ возбуждает в другом соответствующее ему впечатление, которое благодаря установившимся сочетаниям стремится вызвать то же движение, жест или символ.

В этих случаях речь идет о внешнем подражании, основанном на сочетательно-репродуктивной деятельности нервной системы.

Посредниками этой формы подражания являются главным образом зрение и слух, частью же осязание.

...При подражании речь идет о более или менее точном воспроизведении всего того, что возбуждает впечатление при посредстве одного из воспринимающих органов.

Само собой разумеется, что для объективной психологии, которую можно было бы назвать психорефлексологией мозговых полушарий, термины *произвольный* и *непроизвольный*, *сознательный* и *бессознательный* утрачивают всякое значение. Мы можем говорить лишь: 1) о подражании непосредственном, когда внешнее воздействие, возбуждая впечатление, непосредственно приводит к воспроизведению двигательного акта; 2) о подражании посредственном, когда оно происходит при участии более сложных процессов личной сферы невропсихики... Первое по времени значительно короче второго и отличается почти полной копией объекта подражания, тогда как второе, основанное на более сложной внутренней переработке, хотя и требует больше времени, но является в то же время лишь относительно точным копированием, так как в подражательный акт вносятся те или иные личные влияния.

Допустим, что человек слышит мотив и его тотчас же, не замечая того сам, воспроизводит. Это будет непосредственное подражание.

В другом случае может быть произведена сложная внутренняя работа над тем, чтобы воспроизвести действие, которое наблюдает один человек у другого, признавая его полезным и для себя. Это будет посредственное, или личное, подражание.

В непосредственном подражании... мы имеем дело ...с двумя тесно связанными друг с другом процессами в нервных центрах, следующими за внешними впечатлениями: 1) с процессом образования следов, 2) с процессом их оживления...

То, что называется прошлым опытом, собственно, и стоит в прямой связи с процессом образования следов от ранее бывших воздействий и вызываемых им рефлексов, безразлично, проявлялись ли они в момент воздействия или же были задержаны» [2, с. 194–195].

По Гроссу, «стремление к подражанию есть неизбежная промежуточная ступень между инстинктивным и разумным действием... Подражание делает ребенка способным к восприятию того, что было достигнуто прежними поколениями путем упражнений».

Проблеме подражания в отечественной психологии особое внимание уделял А. В. Запорожец. «Центральной проблемой психологии подражания, — считает Запорожец, — является **проблема образа, представления об имитируемых действиях, происхождения этого образа и его роли в регуляции поведения подражающего субъекта**». Запорожец опирается на рефлекторную теорию подражания, основы которой были намечены И. М. Сеченовым. Рефлекторная теория требовала, чтобы на основе рефлекторного принципа были объяснены не только конечный эффект подражания, но и его *центральное, психологическое звено — возникающий у субъекта образ имитируемых действий и то регулирующее влияние, которое он оказывает на последующее поведение*. Отсюда следовало рассматривать процесс

подражания не как простой, одномоментный, а как сложный, многофазный. «Первая из этих фаз ...заключается в том, что в результате прослеживания действий другого лица у субъекта складывается образец, образ этих действий, являющийся, — по выражению И. М. Сеченова, — «меркой для подражания». Однако возникновение образа еще не означает, что воспринятое или представленное действие сразу же может быть воспроизведено. В ряде случаев связи между зрительными и двигательными впечатлениями могут оказаться недостаточными, и первые попытки подражания будут лишь весьма приблизительно соответствовать воспроизводимому образцу. Дальнейшее их усовершенствование составляет вторую фазу подражания — «фазу отработки исполнительных реакций, на протяжении которой субъект путем ряда проб подравнивает свои движения к образцу, пока, — как писал И. М. Сеченов, — «мерка и ее подобие не станут тождественными» [19, т. 2, гл. 5].

Здесь следует остановиться и подвести итоги.

Итак, при виде каких-то действий, выполняемых другими, у человека возникает желание скопировать их, симитировать. При этом в сознании субъекта складывается некий образ действия, образец, являющийся, по Сеченову, «меркой подражания», который он, субъект, и воспроизводит. И это — первая фаза попытки подражания и приблизительное соответствие воспроизводимому образцу; вторая фаза — фаза отработки исполнительных реакций, пока «мерка и ее подобие не станут тождественными».

Как мы понимаем, речь идет о связи воображения и движения (действия, поведения). Именно это дало основание К. Гроссу сказать, что в этом процессе «инстинктивным является только стремление к подражанию, в то время как его механизмы идентичны с механизмами идеомоторных актов».

Что же это за явление — идеомоторный акт?

«Давно было замечено и научно доказано, — писал И. П. Павлов, — что раз вы думаете об определенном движении, вы его невольно, этого не замечая, производите». В начале XX века это явление было подробно описано выдающимся ученым У. Джемсом. *Для совершения произвольного движения нужно вызвать в сознании идею, соответствующую предстоящему движению, непосредственную (кинестетическую) или опосредствованную.* Иначе говоря, если мы представим себе какое-либо движение, мы тут же ощутим его в виде слабого двигательного импульса, т. е. произведем это движение в **микромасштабе**. Классический пример: если думать о круге, держа в руке маятник или любой предмет, подвешенный на веревке, и удерживать длительное время в воображении представление о движении маятника, то ваша рука непроизвольно начинает совершать круговое движение. Ясно, что эти образы или представления являются продуктами нашего воображения (думанье о движении, представление движения), играющего роль пускового механизма.

Джемс предлагает классификацию образов, куда включает звуковые образы, осязательные, типичные для слепых, образы мышечного чувства. «Мысленная речь, — писал Штриккер, — играет во всех моих внешних

впечатлениях такую огромную роль, что я воплощаю их в слова, едва успев воспринять извне». И он советует проверить это на себе: «Откройте рот и представьте слово “папирус”». Опыт этот показывает, до какой степени наши словесные представления тесно связаны с ощущениями движений губ, языка и т. д. Ученые, исследовавшие явление идеомоторики, пришли к выводу, что *сильная мысль о каком-либо движении или поступке обнаруживается в позе или жесте, являя собой некую подготовительную, предварительную фазу предстоящего движения. И чем сильнее и напряженнее мысль, тем яснее и наглядней проявляется ее двигательная природа.*

Мы очень часто ловим себя на том, что при напряженном обдумывании какой-то идеи начинаем шевелить губами, а то и произносим вслух отдельные слова или начинаем сами с собой разговаривать; представляя себе, что мы от кого-то убегаем, мы замечаем соответствующие движения в мышцах ног и т. д. и т. п. И не случайно Л. С. Выготский, описывая идеомоторный акт как феномен нашей психики, замечает: «Актеры хорошо знают, что психологически оправдать монолог — это значит предварительно сыграть сцену глубокого и напряженного раздумья. Тогда раздумье само собой незаметно разрешается в громкую речь» [11, с. 188].

Другую группу явлений такого же рода составляют так называемые *кинестетические* ощущения. Это такие раздражения и переживания, которые относятся к собственным движениям тех или иных органов человека. *Для того чтобы совершилось какое-нибудь движение, необходимо предварительное наличие в сознании образа или воспоминания о тех раздражителях, которые эти движения вызвали. Всякое произвольное движение первоначально должно случиться как бы непроизвольно, для того чтобы вызвать соответствующую кинестетическую реакцию, т. е. соответственное внутреннее раздражение. И только после путем восстановления этой реакции возможно повторение движения в виде произвольного акта.*

На примере идеомоторного акта мы приходим к выводу, что воображение выступает в роли предварительного организатора нашего поведения, а заторможенные движения в «микромасштабах» вполне соответствуют понятию «первой фазы в акте подражания» как попытки подражания и приблизительного соответствия воспроизводимому образцу. В то время как вторая фаза — фаза отработки исполнительных реакций — может быть отнесена к собственно акту подражания.

Продуктивное воображение и механизм подражания стали основой для обоснования психологии актерского творчества у Дени Дидро. У Дидро в «Парадоксе об актере» основополагающим в актерской профессии является **подражание**, но он ни слова не говорит об **идеомоторике**. И у античных теоретиков искусства это понятие отсутствует. Почему? Дело в том, что идеомоторика, если верить Павлову, была открыта в 1850 году. Как же древние, которые знали и описали почти все явления в психике человека, выходили из положения в трактатах об искусстве, не зная идеомоторики? Они несомненно знали о ней, как знали и исследовали все, что можно было установить путем самонаблюдения, что не требовало никаких специальных

приборов и лабораторий. Можно с уверенностью сказать, что вся наука, названная позже психологией, была открыта древними греками в результате самонаблюдения над движениями собственного тела и души. Как же они не заметили такого очевидного факта, как микродвижение, возникающее в результате думания о движении? Заметили, несомненно, но назвали этот феномен обобщенно — подражанием. Мы думаем о движении и начинаем воспроизводить его, следовательно, подражаем образу движения, который возникает в нашем воображении в результате думания о нем. Нам кажется, что термин «идеомоторика» появился как некое промежуточное звено между воображением и движением, как промежуточный механизм (первая фаза акта подражания, если следовать определению Сеченова).

У древних подражать природе в искусстве означало имитировать природу, копировать, сканировать ее образ, пропуская через себя, через свое воображение. Эта схема выглядела, видимо, так: объект — внутреннее видение его (представление — результат работы воображения) — и материализация этого представления через подражание ему.

В нашей первой книге «Имитационная теория сценического перевоплощения» мы не договаривались с читателем о содержании понятия «подражание», полагая, что значение этого термина понятно из контекста. Видимо, нами была допущена ошибка: следовало договориться о термине в психологическом его значении, так как «подражание» в бытовом значении часто понимается как простая имитация, подделка или обезьянничанье, поверхностное копирование и пр., т. е. что-то несерьезное и искусственное. Впрочем, так же неточно понимаются в бытовом употреблении и слова «воображение», «поведение», «эмоции» и многие другие термины, взятые психологией из словаря нашего повседневного употребления.

Говоря, к примеру, «у него (нее) бурная фантазия», мы тем самым негативно характеризуем личность, подчеркивая его (ее) склонность все преувеличивать, всех подозревать, видеть в самом обычном явлении что-то плохое, угрожающее нашей личности. Также, говоря на бытовом уровне о его (ее) склонности к подражанию, мы тем самым подчеркиваем несамостоятельность личности, зависимость от авторитета, т. е. опять-таки — негативность в поведении.

В психологической науке «подражание» является творческим актом. Никто не упрекнет ребенка в том, что его первые шаги в жизни носят подражательный характер. Никто не упрекнет Аристотеля в том, что все искусства он относит к подражательным, чем якобы снижает ценность и значимость искусства. Художник, подражая природе (по Аристотелю), не передразнивает ее, не создает грубый суррогат реальности, а стремится приблизиться к ней в своем стремлении воплотить ее *образы* в живописи, скульптуре и других видах искусства. То есть в психологии «подражание» носит позитивный, творческий характер. В применении к актерской профессии мы используем этот термин в аристотелевском значении как акт творческий, созидающий. Видимо, используя термин «подражание» (имитация), следует говорить о «творческом подражании» по аналогии с «творческим воображением».

Если отбросить такие значения «подражания», как «копировать, имитировать», т. е. чисто механические и формальные, то предпочтительнее будут значения «следовать образцу», *воплощать образец*; ведь в самом прагматическом значении «*подражать, имитировать*» уже предполагает *воплощать в чем-то, в каком-то материале*. И этим «чем-то» являются двигательные акты. В этом смысле становится более понятно, почему у нас (в контексте нашей имитационной теории) подражание приводит к перевоплощению.

И наконец, мы используем в этой книге слова «подражание» и «имитация» как равноправные. В русском языке латинскому *Imitatio* соответствуют три значения, передаваемые тремя разными словами. Это — *копирование, имитация и подражание*. *Копирование* — попытка продублировать образец, формально соответствующий реальному. *Имитация* уже не стремится к воспроизведению формальной буквальности реального объекта, а является некой моделью реального объекта со всеми присущими ему физическими признаками. *Подражание* — наиболее субъективное отражение объекта, в котором объект окрашен индивидуальными особенностями воспринимающего данный объект наблюдателя, или подражателя. В последнем значении подражатель выступает в роли как бы сочувствующего объекту, стараясь сымитировать его. Думаю, что такое значение придавали слову «подражание» и древние теоретики искусства. Применительно к актерской профессии, с нашей точки зрения, копирование, имитация и подражание суть одно и то же многоступенчатое, трехфазное понятие: воспроизведение реального объекта как образа фантазии с разной степенью субъективности, приближенности к реальному или воображаемому. Скажем, на каких-то первых этапах овладения образом актер в состоянии лишь *копировать* его внешние стороны, на втором — *имитировать* — моделировать его основные физические признаки, и, наконец, на стадии *подражания* — уже воплощать, воспроизводить образ (образец), как бы «присвоив» его себе как собственное творение. Итак, мы будем использовать слова «имитация» и «подражание» как взаимозаменяемые, соответствующие творческой, а не формальной природе их значения. Мы не случайно настаиваем здесь на творческой стороне термина *подражание*», так как, повторяем, на бытовом уровне он употребляется в значении копирования, передразнивания, подделки и т. п. (Справедливости ради следует сказать, что и у психологов термин «подражание» не находит поддержки или, скажем мягко, одобрения. Но, к сожалению, другой термин мне изобрести не удалось).

*Следующее, что мы должны отметить в способности к подражанию, это то, что оно не носит универсального характера, т. е. как и память, и творческое воображение, подражание у каждого из нас имеет природную предрасположенность к тому или иному типу. Если Т. Рибо относит воображение художника к «пластическому типу», то мы вслед за Рибо можем отнести способность к подражанию у художника — к пластическому типу, а подражание у актера скорее относится к моторному, двигательному и аффективному типу, ибо умение подражать движениям, действиям и эмоциям и есть отличительное свойство актера.*

Рибо утверждает, что «все формы творческого воображения заключают в себя аффективные элементы». «В случаях же эстетического творчества, — пишет он, — роль эмоционального элемента — двойная. Он является и сопутствующим, то есть под видом радости или горя, надежды, досады и гнева и пр. он сопровождает все фазы или перипетии творения. Творящий может, по воле случая, проходить чрез самые разнообразные формы возбуждения или угнетения, чувствовать уныние от неудачи и радость от успеха, наконец, удовлетворение при счастливом разрешении от своего тяжкого бремени...

Но *сверх того* аффективные состояния становятся материалом для создания. Хорошо известен факт, являющийся почти общим правилом, что поэт, романист, драматический писатель, музыкант, а часто даже скульптор и живописец ощущают чувства и страсти созданных ими личностей, отождествляют себя с ними. (Что уж тут говорить об актерах? — Э. Б.). Следовательно, в этом втором случае существуют два аффективных потока.: один, составляющий эмоцию, предмет искусства, другой — побуждающий к созданию и развивающийся вместе с ним».

«...Ребенок, как и животные, — пишет Рибо, — тратит свои силы на движения, образует новые для него ассоциации, симулирует защиту, бегство, нападение. Однако он быстро перерастает этот уровень и принимается за построение образов. **Начинает он с подражания. ...подражание сосредоточивается у него на себе самом, на своих поступках** (выделено мной. — Э. Б.). Он становится по очереди солдатом, моряком, разбойником, купцом, кучером и т.п. После периода подражания начинаются более смелые попытки. Ребенок начинает действовать самостоятельно, им овладевает идея, и он пытается реализовать ее».

Точно так же мы можем говорить, что все формы творческого подражания заключают в себя аффективные элементы. Установив таким образом зависимость подражания от воображения, мы без всякой натяжки приходим к следующему выводу: тип подражания напрямую зависит от типа воображения. Более того, творческое воображение, становясь, формируясь и развиваясь, определяет, формирует и развивает характер и тип творческого подражания. Воображение как один из важнейших двигателей психической жизни человека как будто произвольно подбирает для себя соответствующий его характеру механизм подражания, а подобрав, совершенствует его. Склонности к тому или иному виду (типу) воображения находятся как в генетическом наследстве человека, так и в условиях его развития по мере формирования и взросления. Мы уже говорили о связи воображения и подражания в играх детей. Воображение, воплощаемое в игре, само нуждается в механизме перевода интеллектуальных образов в двигательные акты, ибо, как утверждает Рибо, «начало творчества именно в движениях. Этот двигательный элемент на обычном языке называется “творческим инстинктом”. То же самое можно объяснить так: люди творчества — это люди “инстинкта”, они «побуждаются, подобно животным, к исполнению известных актов».

«...Творчество начинается с подражания, — пишет Рибо. — Самые оригинальные умы, сознательно или бессознательно, бывают сперва чьими-нибудь учениками. Это неизбежно. Природа наделяет только одним — творческим инстинктом, т. е. потребностью творить в известном направлении».

Именно как к творческому акту относились к подражанию создатели теории искусства древние. Так относился к подражанию и Дени Дидро.

Феномен подражания в психологии актерского искусства был подробно исследован Дени Дидро в его гениальном труде «Парадокс об актере».



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ ДЕНИ ДИДРО. ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ

Воззрение Дидро опирается на факты, и в этом его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества.

*Л. С. Выготский*

- ♦ Дидро и Станиславский ♦ Две системы актерской игры
- ♦ Культурно-исторический подход Л. Выготского ♦ «Метод лицедейства» Дени Дидро ♦ «Если актер играет только себя, как он перестанет быть самим собой?» (Дидро)

**В** предисловии к «Парадоксу об актере» Дени Дидро издания 1922 года А. В. Луначарский, первый нарком просвещения и один из образованнейших людей в советской России того времени, писал: «...является глубоким и творчески возвышает актера утверждение Дидро, что он (актер. — Э. Б.) является подражателем даже в наиболее возвышающихся над жизнью своих созданиях. Ибо как понимает Дидро это подражание? Он говорит, что великий артист создает сам для себя, поэтически творит, довершая работу драматурга, — величественный образ, призрак, галлюцинацию, которым потом и начинает подражать. Я не знаю, так ли творит большинство артистов, обладающих талантом, но мне думается, что это действительно один из великих методов лицедейства».

Конечно, в 30-е годы Луначарский уже не посмел бы такое написать, но это был 23-й год. 1923-й! Еще жив Ленин! Еще жив Вахтангов, бушует Мейерхольд, творит на русской сцене Михаил Чехов. И тем не менее с тех пор ни один «нарком от культуры», ни один критик или театральный деятель не посмел или не захотел подобно Луначарскому сказать о рассуждениях Дидро как об одном из «методов» лицедейства. Он не сказал «единственный», но «один из»... Да, в это время в молодом советском государстве предлагалось много разных «методов лицедейства» — от Евреинова до Мейерхольда. А сегодня?

Сегодня в нашей русской театральной школе мы знаем «один» — «метод», или «систему» Станиславского (метод физических действий как ее вершину), ставшую основой для преподавания «мастерства актера» во всех наших театральных учебных заведениях. И вахтанговский институт имени Б. Щукина не является исключением, несмотря на уникальные

методики этой театральной школы, передававшиеся, так сказать, из уст в уста, от поколения к поколению. Справедливости ради следует сказать, что сегодня в театральных школах уже обращаются к биомеханике Мейерхольда (создан даже «Центр Мейерхольда»), методике Михаила Чехова (создан «Центр Михаила Чехова»), обращаются даже к экспериментам Ежи Гротовского... но все еще в границах (ссылках, с оглядкой на...) неизблемой и единственно «научной» «системы» Станиславского. И во всем мире знают «систему (метод) Станиславского». И это тоже справедливо, ибо нет на сегодня другой «системы», столь подробно разработанной и «научно обоснованной», несмотря на постоянные стенания гениального Станиславского, обращенные к ученым: ну займитесь же научно тем, чем мы занимаемся практически!

Сам Станиславский с искренней горечью писал: «...не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной...».

И это в 1938 году. Что уж тут говорить о научном исследовании такого труда, как «Парадокс об актере» Дидро. Видимо, следовало еще тогда, в 1923 году, внимательнее отнестись к замечанию Луначарского о «Парадоксе об актере Дидро» как об «одном из великих методов лицедейства», и, возможно, наша театральная педагогика стала бы действительно научной? Кто знает.

Раньше других к психологии актерского творчества еще в советский период обратился Л. С. Выготский в работе «*К вопросу о психологии творчества актера*», где он уделил самое серьезное внимание взглядам Дидро на актерскую профессию. На этой работе Л. С. Выготского мы остановимся подробнее, во-первых, потому, что он рассматривает воззрения Дидро как «систему актерской игры», и, во-вторых, потому, что он сравнивает эту систему с прямо противоположной ей «системой» Станиславского. Выготский, оставляя в стороне вопрос о роли *подражания* в актерской психологии, — а у Дидро это основополагающий принцип, — делает акцент на проблеме «переживаний» в искусстве актера: переживает ли актер эмоции героя как свои собственные и должен ли он их переживать. Особенность этой работы Выготского в том, что он рассматривает наиважнейшую проблему актерского творчества не с точки зрения эстетической или психологической, а с точки зрения своей культурно-исторической концепции. «...Основной предпосылкой всякого исторически направленного исследования в этой области, — пишет Выготский, — является идея, что психология актера выражает общественную идеологию его эпохи и что она так же менялась в процессе исторического развития человека, как менялись внешние формы театра, его стиль и содержание. (Выделено мной. — Э. Б.) Психология актера театра Станиславского в гораздо большей степени отличается от психологии актера эпохи Софокла, чем современное здание отличается от античного амфитеатра... Нужно выявить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса, основные тенденции, от которых зависит воздействие актера на зрителя, и, следовательно, определить социальную природу той театральной

формы, в составе которой данные сценические переживания получают конкретное объяснение. ...Тоска чеховских «Трех сестер», воссоздаваемая на сцене артистами Художественного театра, становится эмоцией всего зала, потому что она в широкой степени была кристаллизованным оформлением настроений больших общественных кругов, для которых ее сценическое выражение являлось как бы средством осознания и художественного преломления самих себя. ...Нельзя забывать, что эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой. Эмоции актера испытывают то, что Ф. Полан удачно назвал «счастливой трансформацией чувств». Они становятся понятными, лишь будучи включены в более широкую социально-психологическую систему, часть которой они составляют. В этом смысле нельзя отрывать характер сценического переживания актера, взятый с формальной стороны, от того конкретного содержания, которое составляется из содержания сценического образа, отношения, интереса к этому образу, из социально-психологического значения, из той функции, которую выполняет в данном случае актерское переживание. Скажем, переживания актера, стремящегося осмеять известный строй психологических и бытовых образов, и актера, стремящегося дать апологию тех же самых образов, естественно, будут различны.

«Парадокс об актере Дидро, — пишет Выготский, — заключается в том, что актер, изображающий сильные душевные страсти и волнения на сцене и доводящий зрительный зал до высшего эмоционального потрясения, сам остается чуждым и тени этой страсти, которую он изображает и которой потрясает зрителя. Абсолютная постановка вопроса Дидро звучит так: **должен ли актер переживать то, что он изображает, или его игра является высшим «обезьянством», подражанием идеальному образцу? Вопрос о внутреннем состоянии актера во время сценической игры — центральный узел всей проблемы.** (Выделено мной. — Э. Б.) Должен или не должен актер переживать роли? Этот вопрос подвергался серьезным обсуждениям, причем в самой постановке вопроса предполагалось, что он допускает единое решение. Между тем уже Дидро знал, противопоставляя игру двух актрис — Клерон и Дюмениль, что они являются представительницами двух различных и одинаково возможных, хотя и противоположных в известном смысле, систем актерской игры. В той новой постановке вопроса (культурно-историческая концепция. — Э. Б.), о которой мы говорим, **парадокс и заключенное в нем противоречие находят разрешение в историческом подходе к психологии актера.** (Выделено мной. — Э. Б.) ...По прекрасным словам Дидро, «прежде чем произнести: “Вы плачете, Заира” или “Вы останетесь там, дочь моя”, — актер долго прислушивается к себе, прислушивается и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант не в том, чтобы чувствовать, как вы думаете, но в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть вас. Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе, жесты его отчаянья запечатлены в его памяти и были предварительно выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью,

в какой момент вынуть платок и когда у него потекут слезы. Ждите их при определенном слове, на определенном слоге, не раньше и не позднее. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающие тело, подкосившиеся колени, обмороки, бурные вспышки — все это чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное “обезьянство”» [16, с. 576–577]). Все страсти актера и их выражение, как говорит Дидро, входят составной частью в систему декламации, они подчинены некоему закону единства, они определенным образом подобраны и гармонически размещены. В сущности в парадоксе Дидро смешаны две очень близко стоящие друг к другу и все же вполне не сливающиеся вещи. Во-первых, Дидро имеет в виду сверхличный, идеальный характер тех страстей, которые передает со сцены актер. Это идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя. Благодаря этому они по содержанию отличаются от соответствующих чувствований самого актера. «Гладиатор древности, — говорит Дидро, — подобно великому актеру, и великий актер, подобно античному гладиатору, умирают не так, как умирают в постели. Они должны изобразить перед нами иную смерть, чтобы нам понравиться, и зритель чувствует, что голая правда движения, не приукрашенная, была бы мелкой, противоречила бы поэзии целого» [16, с. 581].

...Не только с точки зрения содержания, но и со стороны формальных связей и сцеплений, определяющих их протекание, чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств. «Но очень хочется рассказать вам, — говорит Дидро, — в качестве примера, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели в театре сцену нежных и страстных любовников. Никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, не вызывали со сцены такого долгого рукоплескания партера и лож. Десятки раз прерывали мы эту сцену аплодисментами и криками восхищения. Это в третьем явлении IV акта мольеровской “Любовной досады”» [16, с. 586]. И дальше Дидро приводит диалог актера и актрисы, который он называет двойной сценой, сценой любовников и сценой супругов. Сцена любовного объяснения сплетается здесь со сценой семейной ссоры, и в этом сплетении Дидро видит лучшее доказательство своей правоты [16, с. 586–588]. (Эту особенность актерской психики, подмеченную Дидро, подтвердили, пожалуй, все пишущие об актерской профессии и сами актеры, назвав этот феномен актерской психики, — актерским раздвоением. Подробнее об этом см. главу «Актерское раздвоение» этой книги. — Э. Б.). «Но существуют и факты обратного характера, — пишет Выготский, — которые, впрочем, ни в малой степени не опровергают Дидро. Эти факты заключаются в том, что реально существует и другая система игры и другая природа художественных переживаний актера на сцене. И доказательством является, если взять пример близкий, вся сценическая практика школы Станиславского (выделено мной. — Э. Б.).

Это противоречие, не разрешимое для абстрактной психологии при метафизической постановке вопроса, получает возможность разрешения, если подойти к нему с диалектической точки зрения. ...Поэтому в опровержении парадокса Дидро, которое мы находим у многих психологов, все еще называется попытка решить вопрос в абсолютной плоскости, безотносительно к исторической конкретной форме того театра, психологию которого мы рассматриваем. ...Большинство писавших о системе Станиславского отождествляли эту систему в ее психологической части с теми стилистическими задачами, которые она первоначально обслуживала, иначе говоря, отождествляли систему Станиславского с его театральной практикой. Правда, всякая театральная практика является конкретным выражением данной системы, но не исчерпывает всего содержания системы, которая может иметь еще много других конкретных выражений; театральная практика не передает системы во всей ее широте. ...Признания актеров о своей игре, особенно суммарные признания, составленные из обобщений собственного и притом очень разнообразного опыта, не учитывающие всего того содержания, формой воплощения которого является актерская эмоция, неспособны сами по себе объяснить свой характер и свою природу. Надо выйти за пределы непосредственного актерского переживания, для того чтобы его объяснить. Этот подлинный и замечательный парадокс всей психологии до сих пор еще, к сожалению, недостаточно усвоен рядом направлений. Для того чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него. То же самое верно и в отношении психологии актера. Если бы переживание актера было замкнутым целым, самым в себе существующим миром, тогда естественно было бы искать законы, управляющие им, исключительно в его сфере, в анализе его состава, тщательном описании его рельефа. **Но если переживание актера тем и отличается от каждодневного житейского переживания, что оно составляет часть совсем иной системы, то его объяснение надо искать в законах построения последней.** ...Как мы видели, сущность вопроса, который казался парадоксальным всем писавшим о нем, заключается в отношении искусственно созданной эмоции роли к реальной, жизненной-естественной эмоции актера, играющего роль. ...Как только парадокс об актере переносится на почву конкретной психологии, он снимает ряд неразрешимых проблем, которые составляли его содержание прежде, и на их место выдвигает новые, но уже плодотворные, разрешимые и толкающие исследователя на новые пути. С этой точки зрения не биолого-эстетическому и раз навсегда данному, но конкретно-психологическому и исторически изменчивому объяснению подлежит каждая данная система актерской игры, и вместо раз навсегда данного парадокса об актере всех времен и народов перед нами в историческом аспекте выдвигается ряд исторических парадоксов об актерах данной среды и данной эпохи. Парадокс об актере превращается в исследование исторического развития человеческой эмоции и ее конкретного выражения на различных стадиях общественной жизни. Психология учит, что эмоции не представляют исключения из остальных проявлений нашей

душевной жизни. Как и все другие психические функции, эмоции не остаются в той связи, в которой они даны первоначально в силу биологической организации психики. В процессе общественной жизни чувства развиваются и распадаются эти прежние связи; эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психических функций, возникают единства высшего порядка, внутри которых господствуют особые закономерности, взаимозависимости, особые формы связи и движения. **Изучить порядок и связь аффектов составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере. Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера».**

Выготский является для автора этой книги исключительным авторитетом. В этом нетрудно убедиться, просто перелистывая страницы и выделяя количество цитат «на все случаи жизни» из трудов Выготского. Многие положения Выготского являются основополагающими для нашей теории, как то: об игре и подражании, воображении и действии, воображении и чувстве. Вот почему мы не можем игнорировать идеи Выготского о культурно-историческом подходе к «системе Дидро» и «системе Станиславского» в трактовке им такого понятия, как реальность или нереальность сценического переживания.

Но мы вправе задавать вопросы и прежде всего самим себе:

- Изменилась ли психология актера как человека со времен Дидро? Если понимать так, что изменилось отношение к жизни, социальная среда, культура и пр., то нет вопроса, — естественно, изменилась.
- Изменились ли детские игры со времен Софокла?
- Изменилась ли театральная публика со времен... и т. д. А психология восприятия театрального зрелища?
- Изменились ли стили спектаклей? И так далее, и тому подобное.

Все эти вопросы имеют несомненно положительный ответ с точки зрения культурно-исторической концепции искусства, обоснование которой принадлежит Выготскому. Эту концепцию он применяет и к рассмотрению двух «систем» актерского искусства. О переживаниях же актера «реальных и нереальных» с точки зрения законов психологии поставим вопросы иначе:

Изменились ли рефлексы человека со времен... и т. д. до открытия теории условных рефлексов Павловым? Чувствуем ли мы так же боль, любовь, ненависть, голод, жажду как во времена?... А эмоции человека?...

Открытия Пифагора до и после Пифагора, т. е. в разных культурно-исторических условиях... *Как* они изменились в изменившейся психологии человека? А сила земного притяжения? До Ньютона, т. е. в других культурно-исторических условиях, какова была ее формула? А теория относительности Эйнштейна?

Законы для живописи, открытые Леонардо да Винчи: отменились ли они в изменившихся культурно-исторических условиях?

Изменились ли психологические механизмы, которые заставляют ребенка играть, писателя — сочинять, скульптора — ваять, взрослого — играть на сцене и т. п.? Грубо говоря, насколько изменились законы художественного творчества со времен... Если ответ «да», тогда что же это за законы?

**Изменились, несомненно, формы и средства выражения чувств, эмоций (так называемые социальные эмоции) и пр. Изменилось восприятие фактов искусства. Изменились и задачи, и цели, и мировоззрение художников соответственно изменившимся культурно-историческим условиям. И это факт.**

Выготский в своей статье «К вопросу о психологии творчества актера» не отдает предпочтения ни одной из «систем», пока не накопилось достаточного количества знаний о предмете, а призывает ученых пристально заняться изучением обеих. В плане своей культурно-исторической концепции он отводит каждой свое место в мировой культуре (каждому овощу свое время, говоря бытовым языком).

Вместе с тем Выготский сетует, с одной стороны, на то, что наука так до сих пор и не занялась серьезным обоснованием «системы» Станиславского, а с другой — подчеркивает непреходящее значение воззрений Дидро для будущей научной теории актерского творчества.

Видимо, открытые учеными законы биологии, физиологии, психологии человека не укладываются в культурно-историческую концепцию, как, скажем, не укладываются они и в определенное философское направление. Укладываются «системы». Мы можем лишь объяснить — и должны объяснить — возникновение той или иной научной «системы взглядов» или различных теорий искусства (эстетические теории); или почему и как, в силу каких культурно-исторических предпосылок мог быть открыт тот или иной закон человеческой психики или физиологии и почему он был сформулирован так, а не иначе; как и почему он понимался современниками так, а нами иначе. Понятно, что в Средние века Земля ну никак не могла вращаться вокруг Солнца, но все-таки вращалась, и т. д.

Да и сам Выготский считает, что любая теория психологии актерской игры (и психология искусства в целом) должна основываться на законах общей психологии человека и на знании конкретной специфики того или иного вида искусства. Нам важно отметить, что не только Луначарский оценил значение «Парадокса об актере» с точки зрения эстетики и увидел в нем «один из методов лицедейства», но и выдающийся психолог Л. Выготский призвал нас обратить серьезное внимание на труд Дидро.

### СУТЬ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ ПО ДИДРО

Не стоит пересказывать весь труд Дидро и подвергать его особому глубинному анализу, чтобы выделить суть того, что Дидро считает главным в актерской профессии. Вот она: *«Самим собой человек бывает от природы,*

*другим его делает подражание; сердце, которое себе придумываешь, не похоже на сердце, которое имеешь в действительности. В чем же состоит истинный талант? В том, чтобы хорошо изучить внешние проявления чужой души, чтобы обратиться к чувствам тех, кто нас слушает, видит, и обмануть их подражанием, которое преувеличит все в их представлении и определит их суждение; ибо другим способом невозможно оценить происходящее внутри нас. И что нам до того, чувствует актер или не чувствует, раз мы все равно этого не знаем. Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа».*

**Требование к великому артисту — искусство всему подражать. Если актер играет только себя, как перестанет он быть самим собой?**

Актер на сцене очень похож на детей, когда они ночью изображают кладбищенские призраки, высоко поднимают над головою простыню на палке и зловеще рычат из-под этого балдахина, пугая прохожих.

Что же такое большой актер? Большой притворщик, трагический ли или комический, которому автор продиктовал свои слова.

Если так мало больших актеров, то исключительно потому, что родители никогда не предназначают своих детей к сцене, что к театру не подготавливаются с юности».

Из этих отрывков можно вывести и сам «метод», который складывается из следующих постулатов:

1. Человека «другим» делает подражание.
2. Поведение человека на сцене отличается от поведения человека в жизни.
3. Подражая внешним проявлениям чужой души, актер стремится передать их зрителю (обмануть его подражанием).
4. Нас не должно интересовать, чувствует актер или не чувствует (мы все равно этого не знаем).
5. Искусство актера — искусство всему подражать (большой актер — это большой притворщик).
6. Техника актера — создавать образ (возвышенный призрак) силой воображения и копировать его (имитировать, подражать).
7. Игра актера сродни детской игре.

В качестве идеального актера Дидро приводит актрису Клерон:

«Какой же талант был у нее? Талант создавать силой своего воображения возвышенное видение и гениально его копировать. Она подражала движениям, действиям, жестам, всем проявлениям существа, стоящего гораздо выше нее».

Если попытаться выделить главное в «методе» Дидро, то это суть **Воображение (Образ) и Подражание (действиям и движениям задуманного Образа)**. В психологическом аспекте воображение выступает в роли творца сценического образа (образца), а подражание — в роли некоего механизма,

при помощи которого реализуется в действиях и движениях этот образ. Иначе говоря, следуя образу, созданному в воображении, подражая ему, актер перевоплощается в образ.

Мы постараемся обосновать идеи Дидро с точки зрения сегодняшних достижений психологии, найти научные доказательства тому, что:

- воображение — главное творческое начало в актерской профессии;
- подражание — главный механизм перевоплощения актера в образ;
- связь между воображением и движением осуществляется через механизм подражания.

И поскольку главным психическим механизмом здесь выступает механизм (рефлекс? инстинкт?) подражания, то и «метод лицедейства», описанный Дидро, будучи научно обоснованным, может быть назван **Имитационным Методом**, или **Методом Подражания**, в отличие от метода («системы») **Станиславского**, который строится на «вживании» актера в образ, стремясь к идентификации актера и образа, к подлинным человеческим, а не актерским переживаниям.

Следует сказать, что утверждение Дидро «актер в своем воображении создает некий идеальный образ, которому затем пытается подражать в движениях, действиях, жестах...» абсолютно соответствует и описанию идеомоторики у Джемса, где воображение является актом продуктивным, конструктивным, и открытию Сеченова о «двух фазах» феномена подражания с точки зрения рефлексологии. Нам важно отметить тот факт, что механизм подражания является **механизмом связи между воображением и движением**. И коль скоро это так, то изменение образа (образца) в представлении (воображении) необходимо влечет и изменение характера движения, действия (поведения) через механизм подражания. И мы склонны прийти к утверждению, что **подражание в том значении, которое ему придает Дидро, является механизмом перевоплощения актера, т. е. создания сценического образа**.

Но дело в том, что Дидро имел в виду не образ простого двигательного акта, а создание в воображении «некоего идеального образца». Надо понимать, что речь идет о создании некоего сценического образа, сценического персонажа во всей полноте его внешней и внутренней выразительности: в движениях и действиях, переживаниях и страстях. И тут все необычайно усложняется, ибо сценический образ предполагает не только физические движения и действия, но и характерность и характер, чувства и переживания, т. е. весь процесс поведения и существования актера в образе, в ситуациях, данных автором пьесы. Говоря научным языком, речь идет именно о произвольном поведении как процессе, как совокупности двигательных и аффективных (чувственных) реакций организма, а не об отдельных формальных двигательных актах. Более того, речь идет о *сценических* переживаниях, чувствах. Об их реальности или повторности (Станиславский), о реальных чувствах или «сочувствиях» (Михаил Чехов), о подлинности или формальной имитации, первичности или вторичности и т. д.

*И мы попытаемся не забывать напутствие Выготского, что особенности актерской психологии должны быть поняты на фоне общих психологических закономерностей, что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова.*



## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ

♦ Театр представления и театр переживания  
♦ Станиславский и его Двойник

Хотим мы того или не хотим, но как только мы касаемся актерской профессии и театра вообще, в нашем сознании неминуемо возникает имя великого реформатора русского и мирового театра Константина Сергеевича Станиславского. Вряд ли найдется сегодня актер или режиссер в любой точке земного шара, кому не известно это имя, на чье творчество так или иначе повлияла бы «система Станиславского». И мы, повторяю, хотим того или не хотим, должны обратиться к этой «системе», к тем положениям, которые имеют отношение к нашей теме, ибо нет ни одной проблемы в профессии актера, на которой не остановился бы этот великий художник, педагог, исследователь.

Рассмотрим очень важный для нас отрывок из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой» [32, с. 38–40]. Для наших рассуждений приведенный ниже эпизод принципиально важен, ибо, во-первых, система Станиславского является основой нашей (и не только нашей) театральной школы; и, во-вторых, в этом эпизоде Станиславский (Торцов) полностью **опровергает (!)** все то, что мы тут пытаемся доказать.

Итак, Торцов беседует с Шутовым о работе последнего над ролью Яго:

*(Торцов) — Теперь вспомните, что происходило при дальнейшей вашей работе.*

*(Шутов) — Другие места роли и самый образ Яго не удовлетворяли меня... Ища в своей памяти подходящую модель, я вспомнил об одном знакомом, не имеющем отношения к моей роли, но, как мне казалось, хорошо олицетворяющем хитрость, злость и коварство.*

*— И вы стали коситься на него, приспосабливать себя к нему?*

*— Да.*

*— Что же вы делали с вашими воспоминаниями?*

*— По правде говоря, я просто копировал внешние манеры знакомого, — признался Паша. — Я мысленно видел его рядом с собой. Он ходил, стоял, сидел, а я косился на него и повторял все, что он делал.*

*— Это была большая ошибка! В этот момент вы изменили искусству представления и перешли на простое передразнивание, на копировку, на*

*имитацию (читай «подражание». — Э. Б.), которые не имеют никакого отношения к творчеству.*

Прервемся на минутку, так как это место нуждается в комментариях. Торцов (К. С. Станиславский) разделяет бедного Пашу Шутова, который ранее признавался, что репетировал перед зеркалом — «чтоб проверить, как у меня внешне передается переживание». Торцов терпимо и снисходительно замечает, что это типично для искусства представления. Когда же чистосердечный Паша открылся учителю в том, что он стал **копировать** «внешние манеры знакомого» («я косился на него и повторял все, что он делал»), Торцов заклеил его как изменника искусству ...представления (!), что уж тут говорить об искусстве переживания. И все, что мы тут выше наговорили о подражании, модели, образце... о Дидро и пр., уничтожается гневным замечанием Торцова:

«Это была большая ошибка! В этот момент вы изменили искусству представления и перешли на простое передразнивание, на копировку, на имитацию, которые не имеют никакого отношения к творчеству»...

Мы, естественно, относим этот гнев и к себе, и чувствуем, как анафема Учителя нависла над нами... И хочется броситься в ноги Учителю и воскликнуть: «Не изменили! Не перешли на передразнивание!!!». И так далее в духе Булгакова. Но, как известно, что дозволено Юпитеру... Мы не стали бы приводить эту сцену, как и не стараемся ввязаться в спор с самим Станиславским (где уж нам!), но обидно... за Дидро, и Мольера, и Брехта и, не говоря обо всех ученых, цитируемых нами, за весь японский, и греческий, и французский театр... Только поэтому мы приводим этот отрывок из книги Станиславского.

Продолжим.

*(Шутов) — А что же я должен был делать, чтобы привить к Яго случайно, извне взятый образ?*

(Видимо, первая мысль, которая посетила Пашу после столь убийственного приговора Торцова, была мысль о самоубийстве, но, справившись с собой, он пошел на попятную. И как!!! Если прежде он невинно признался «я просто копировал внешние манеры знакомого», то теперь он полностью «раскололся»:

— *«чтобы привить... случайно... извне взятый... образ». (И опять-таки потянуло на Булгакова...)*

И это добровольное признание и искреннее раскаяние тронули сердце самого Торцова, и он сменил гнев на милость:

— *Вы должны были бы пропустить через себя новый материал, оживить его соответствующими вымыслами воображения, как это делается в нашем направлении искусства переживания.*

Ну, скажем научно, через голову, через мозги-то Паша пропустил... новый материал — манеры своего знакомого — через что же еще пропускать?! Как оживить «соответствующими вымыслами воображения»? ...И «как это делается в нашем направлении искусства переживания»? (Здесь вопрос вместо утверждения). Но дальше... дальше Торцов (Станиславский) наносит

сокрушительный удар Театру Представления в лице Коклена-старшего, за что-то приписанного историей к сонму актеров на все времена!

*(Торцов) — После того как оживший материал привился бы вам и образ роли был бы мысленно создан, вы должны были бы приступить к новой работе, о которой образно говорит один из лучших представителей искусства представления — знаменитый французский артист Коклен-старший. Актер создает себе модель в своем воображении, потом, «подобно живописцу, схватывает каждую ее черту и переносит ее не на холст, а на самого себя... — читал Аркадий Николаевич по брошюре Коклена, подброшенной ему Иваном Платоновичем. (А это уж абсолютно булгаковский прием! — Э. Б.)*

*Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует ее. Он приспособляет к этому свое собственное лицо, — так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом Я, не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с Тартюфом. Но это еще не все; это было бы только внешнее сходство, подобие воображаемого лица, но не самый тип. Надо еще, чтобы актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтобы определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: «Вот Тартюф»... или же актер плохо работал» [22, с. 8–9].*

Что ж, это замечательная цитата, подтверждающая правильность хода наших размышлений, исходя из основного постулата Дидро. Под этим высказыванием Коклена-старшего подписался бы и Щепкин, и Михаил Чехов, и многие другие великие актеры. Но... не так у Торцова. Драматические события, развернувшиеся на страницах книги «Работа актера над собой», поводом для которых стал печальный опыт «бедного Паши», на этом не заканчиваются. «Блудного Пашу» следует вернуть в русло Искусства Переживания любыми доступными доводами. И здесь уж ради красного словца камня на камне не остается ни от Паши, ни от Коклена, невзирая на то, что он «старший».

*— Но ведь это же ужасно трудно и сложно! — волновался я.*

*— Да. Сам Коклен признает это. Он говорит: «Актер не живет, а играет. Он остается холоден к предмету своей игры, но искусство его должно быть совершенно». — И действительно, — добавил Торцов, — искусство представления требует совершенства для того, чтоб оставаться искусством.*

Здесь опять-таки невозможно воздержаться от комментария. А искусство переживания не требует совершенства, чтобы оставаться искусством!?

Если послушать этот разговор как бы со стороны, как бы не зная, что это пишет гениальный (и это без иронии!!!) Станиславский, истинный реформатор русского театра, оказавший огромное влияние на весь мировой театр, создавший единственную в своем роде «Систему» воспитания актера;

если, повторяю, послушать беспристрастно этот разговор, — создается такое впечатление, что разговаривают малообразованные люди в каком-то техникуме культуры в глубочайшем провинциальном городке, куда культура еще не пришла. Ну просто еще не проложили железную дорогу. Такое впечатление, что плохой переводчик неверно перевел хорошую книгу или, что еще хуже, плохо пересказал. Возможно, и гениальный Станиславский не смог адекватно перевести свои мысли и открытия на язык литературы. Станиславский сам требовал, чтобы об искусстве на практике говорили как можно проще (не заумно), но это, простите, простота, которая хуже всякого воровства.

Но и это в цитируемом нами отрывке еще не конец.

— *Так не проще ли довериться природе, естественному творчеству и подлинному переживанию? — допытывался я.*

Что должен был сказать на это Учитель? Что-то вроде:

«А как это вы, молодой человек, собираетесь довериться природе? Я, Станиславский, и все мои коллеги, великие актеры русского и мирового театра тратят жизнь на то, чтобы выведать у природы хотя бы несколько ее секретов; я открыл «метод физических действий», чтобы хоть как-то подобраться к пробуждению в актере естественных переживаний... и т. п., а вы вот так вот — бряк! — «Так не проще ли довериться природе, естественному творчеству и подлинному переживанию?»

Но не таков Торцов у Станиславского. Он продолжает заваливать Коклена, не отвечая прямо на вопрос одуревшего от обилия информации ученика. Цитируем Торцова:

— *На это Коклен самоуверенно заявляет: «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство — само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью.*

Прекрасное в духе своего времени и эстетики заявление. Правда, это не ответ на вопрос обнаглевшего в своем стремлении к «истинным переживаниям» студента. Но ответ у Торцова готов и без ссылок на самонадеянного Коклена, потерявшего окончательно к этому времени в устах Торцова титул «старший»:

— *Конечно, мы не можем согласиться с таким самонадеянным вызовом единственной, совершенной и недостижимой художнице — творческой природе.*

Теперь давайте разберемся, где, в каких словах этот «самонадеянный Коклен» бросал вызов творческой природе? И где прописана и реально проживает эта творческая природа? Видимо, все-таки — в самом актере. Актер, как известно, является и Творцом, и Материалом. И в этом — специфическое отличие искусства актера от всех других видов искусства. И в этом — уникальность актерской профессии: он творит сам из себя. И если он и «бросает самонадеянно вызов», так только самому себе, мучительно пытаясь день за днем, час за часом, от репетиции к репетиции, в мучительных поисках и сомнениях, попытках и неудачах (и так всю жизнь!!! независимо от успеха!)...

отыскать путь к тому неизведанному в себе, к той тайне, которая и может только называться «творческой природой». И сам Станиславский знал это лучше многих других, всю жизнь без остатка посвятив изучению этой самой природы — и, кстати сказать, изучив ее досконально. И он создавал «систему», чтобы как-то подобраться к «творческой природе» — к подсознанию, как он ее называл.

Можно представить себе, что в момент мучительных репетиций, скажем, Смоктуновского или Ефремова, Юрского или Табакова... любого из замечательных наших актеров подходит к ним эдакий образованный «по Станиславскому» режиссер и говорит:

— Старик, что ты мучаешься? Не проще ли довериться природе, естественному творчеству и подлинному переживанию?

Не будем даже гипотетически представлять, что он услышит в ответ (из соображений цензуры прежде всего). А если представить себе «ответ» в действительности, думается, у режиссера уже не будет сил пробормотать: «Это не я. Это — Станиславский».

Но вернемся к нашему сюжету.

И тут ученик совершенно неожиданно для самого себя сделал такой интеллектуальный кульбит, что это смутило, видимо, и самого Торцова.

Ученик, почувствовав, что получил право не только называть Коклена без добавления «старший», замахнулся на уничтожение всех кокленов, и старших и младших, назвав их в третьем лице множественного числа — «они»:

— *Неужели же они в самом деле верят, что их техника сильнее самой природы? Какое заблуждение!* (Хорошо, что не преступление. — Э. Б.) — *не мог я успокоиться».*

И Торцов не мог успокоиться. И что было бы дальше с бедным Кокленом, который уже давно успокоился и не хотел, чтобы его прах беспокоили так беспардонно, мы боимся даже предположить...

Но тут их решил успокоить... Станиславский. Да-да, именно он, мудрый и великий Станиславский. Мы убеждаемся, что заблуждались, полагая, что Торцов и есть Станиславский. Нет, Константин Сергеевич нас разыграл. Торцов — не Станиславский. Торцов — это мистификация. Торцов — одна из ролей Станиславского, но не сценическая, а литературная. Станиславский сыграл Торцова как литературного, а не сценического персонажа.

Станиславский как великий художник всегда сомневался в своей правоте, в праве на истину в последней инстанции. Подтверждение этому — вся его жизнь как поиск: и на сцене в качестве актера и режиссера, и в школе в качестве педагога. Он понимал, что не все ясно с «методом физических действий» с точки зрения науки психологии на том этапе, на котором она находилась в 30-е годы. Физиология и рефлексология не могли ответить на все вопросы, касающиеся эмоций, механизма работы воображения и пр. Но нужно было дать теорию молодым актерам, студентам, нужно было дать ее систематизированно, в виде «системы упражнений». И нужен был кто-то, кто отвечал бы за ошибки или издержки, неизбежные в процессе поиска. И этим «кто-то», с нашей точки зрения, и оказался Торцов. Станиславский

как будто позволяет ему увлекаться, ошибаться, быть грубым и категоричным, но в какой-то момент возникает сам Мэтр и возвышается над своим созданием, как бы говоря:

*— Погодите-ка, батенька Торцов, это вы перегибаете, эдак вы вместе с водой... и Коклена, и Шекспира, и Мольера... и ребенка... того...*

Мы думаем, что те, кто идентифицирует Торцова со Станиславским, глубоко заблуждаются. И в этой сцене, нам кажется, Станиславский останавливает Торцова и поправляет его, а затем... и полностью опровергает, как это ни парадоксально.

*(Торцов) — Они верят в то, что создают на сцене свою, лучшую жизнь. Не ту реальную, человеческую, какую мы знаем в действительности, а иную — исправленную для сцены.*

И дальше, уже вне прямой речи, а как лирическое отступление, высказывается мысль, прямо противоположная той, что навязывал ученику Торцов, уничтожая Коклена (все-таки — «старшего»). По нашей версии, здесь уже говорит Станиславский:

*— Вот почему... (это «вот почему» совершенно не следует, не вытекает из всего предыдущего диалога. — Э. Б.) артисты представления переживают всякую роль правильно, по-человечески лишь вначале, в подготовительном периоде работы, но в самый момент творчества, на сцене, они переходят на условное переживание.*

...Тем не менее представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.

Что можно сказать?!: Ай да Станиславский! Коклену кокленово...

Да, Станиславский хотел и шел своим путем и заповедовал искать свой путь в искусстве своим ученикам. И в то же время восхищался великими мастерами театра «представления», такими как Коклен-старший или Сальвини, например.

И, думается, Станиславского не смущало (может быть, огорчало) то, что многие выдающиеся актеры его театра шли к результату (перевоплощению) тоже своим путем или, скажем, путем Коклена-старшего. Вот свидетельство выдающегося актера МХАТа Н. П. Хмелева:

*«...По системе К. С. должно идти от внутреннего к внешнему, но у меня особый подход, я иду от внешнего к внутреннему.*

Вопрос: Как возникает у вас образ роли?

Образ роли возникает главным образом зрительно. Еще при первой читке пьесы я вижу образ внешне во всех деталях, как он одет, как сидит, как ходит, разговаривает... И эмоционально. Вначале... этот образ стоит около меня, но еще не во мне. Я смотрю на него, и он на меня смотрит, а потом я его забываю как бы на некоторое время, пока он не переходит в меня, и я уже становлюсь им; я вижу этот образ тогда в себе самом, и, несмотря на то, что он во мне рождается внутри, он продолжает быть и рядом со мной...

Как у Коклена-старшего и у Михаила Чехова, добавим мы.

(Анкета. Государственная Академия художественных наук по психологии актерского творчества. 1929 г.)

Торцов воскликнул бы:

— Это была большая ошибка! В этот момент вы изменили искусству представления и перешли на простое передразнивание, на копировку, на имитацию, которые не имеют никакого отношения к творчеству!... Но... Хмелев оставался украшением труппы МХАТа, любимцем Станиславского, гордостью его театра и всего советского театра.

Своим путем пошли замечательные ученики Станиславского Евгений Вахтангов и Михаил Чехов.

На их «методах» мы остановимся позже. А пока — к «системе Станиславского».



## ГЛАВА ПЯТАЯ ПАРАДОКСЫ «СИСТЕМЫ» К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Этой тетради я могу доверить свою тайну:  
я усомнился в теории Ивана Васильевича.  
Да! Это страшно выговорить, но это так.

*М. Булгаков.*  
*«Театральный роман»*

♦ Воображение ♦ Эмоциональная (аффективная) память ♦ Заблуждение, ставшее аксиомой ♦ «Я» в «предлагаемых обстоятельствах» ♦ «Я есмь» ♦ Двигатели психической жизни

Прежде всего нас интересуют основополагающие принципы в искусстве актера, основы психологии актерского творчества и их интерпретации в «системе», как они изложены К. С. Станиславским в книге «Работа актера над собой» [32].

Основные категории в психологии актерского творчества по Станиславскому:

1. Воображение.
2. Аффективная память.
3. Двигатели психической жизни.
4. «Я» в «предлагаемых обстоятельствах». «Я есмь».
5. Театр представления и театр переживания.

В рассмотрении Станиславским основных психологических основ актерской профессии и его требований к ученикам и актерам «театра переживания» раскрываются парадоксы и заключенные в них противоречия «системы».

### ПАРАДОКС ПЕРВЫЙ

Понимаете ли вы теперь, как важно актеру обладать сильным и ярким воображением: оно необходимо ему в каждый момент его художественной работы и жизни на сцене, как при изучении, так и при воспроизведении роли.

*К. С. Станиславский*

...Наши чувствования и переживания неуловимы, капризны, изменчивы и не поддаются закреплению», (но. — Э. Б.) «...мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности.

*К. С. Станиславский*

Вот что пишет Станиславский в главе «Воображение»:

«...стоило вам увидеть внутренним взором знакомую обстановку, почувствовать ее настроение, и тотчас в вас ожили знакомые мысли, связанные с местом действия. От мыслей родились чувства и переживания, а за ними внутренние позывы к действию» [32, с. 87].

Если перефразировать этот текст, используя научную терминологию, то получается: «Стоило вам увидеть в вашем воображении образ (образы) знакомой вам обстановки, и тотчас родились чувства и переживания, связанные с местом действия, а за ними внутреннее ощущение движений в микромасштабах (идеомоторный акт)».

Здесь у Станиславского фактически повторяется формула Дидро:

Образ — подражание (идеомоторный акт как первая фаза), как связь: воображение — движение.

Дальше Станиславский советует ученикам:

«...нам нужна непрерывная линия не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств. Поэтому запомните хорошенько, однажды и навсегда: в каждый момент вашего пребывания на подмостках, в каждый момент внешнего или внутреннего развития пьесы и ее действия артист должен видеть или то, что происходит вне его, на сцене (то есть внешние предлагаемые обстоятельства, созданные режиссером, художником и другими творцами спектакля), или же то, что происходит внутри, в воображении самого артиста, то есть те видения, которые иллюстрируют предлагаемые обстоятельства жизни роли... Эти видения создадут внутри вас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на вашу душу и вызовет соответствующее переживание» [32, с. 88].

Здесь Станиславский выводит *переживание* непосредственно из работы *воображения* и тем самым подтверждает утверждение Выготского:

«...Мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции». Вот, казалось бы, и все открыто! Но... Станиславский идет дальше.

На с. 90 [32] он ставит точку в затянувшейся дискуссии об «аффективной памяти», дискуссии, которая, по сути, до сих пор не завершена. Но Станиславский не побоялся «указать» ученым на истинное место этого явления в человеческой психике: «...Вот если бы я предложил вам провести непрерывную линию не из видений внутреннего зрения, а из ваших душевных чувствований и переживаний, то такая работа оказалась бы не только «сложной» и «трудной», но и невыполнимой.

Почему? — не понимали ученики.

Да потому, что наши чувствования и переживания неуловимы, капризны, изменчивы и не поддаются закреплению» [32, с. 90].

По словам Овсяннико-Куликовского, «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравнима с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало... чувства раз пережитые и потухшие, не поступают

в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем берегают душевную силу. Жизнь чувства — расход души».

Станиславский справедливо отдает привилегию фантазии, воображению «рождать чувства». «...Зрение сговорчивее. Его образы свободнее и крепче запечатлеваются в нашей зрительной памяти и вновь воскресают в нашем представлении.

Кроме того, зрительные образы нашей мечты, несмотря на свою призрачность, все-таки реальнее, более ощутимы, более «материальны» (если так можно выражаться о мечте), чем представления о чувствованиях, не ясно подсказываемых нам нашей эмоциональной памятью».

На с. 195 [32] Станиславский пишет:

«Один известный ученый говорит, что если попробовать описать свое чувство, то получится рассказ о физическом действии». И дальше в этой же главе: «Шутка сказать: природа, логика и последовательность чувствований!.. и в области чувств я обращаюсь за помощью к простому физическому действию. ...Прежде чем принимать решение, человек до последней степени активно действует внутри себя, в своем воображении: он видит внутренним зрением, что и как может произойти, он мысленно выполняет намечаемые действия. Мало того, артист физически чувствует то, о чем думает, и едва сдерживает в себе внутренние позывы к действию, стремящиеся к внешнему воплощению внутренней жизни» [32, с. 196–197].

Все понятно, четко и научно: от мыслей (воображение) родились чувства и переживания, а за ними — внутренние позывы к действию. Теперь ясно, что «эмоциональной памяти» Станиславский отказывает в такой привилегии. Вопрос о роли «эмоциональной памяти» в творчестве актера, казалось бы, Станиславским решен, так же как и вопрос о роли воображения и чувства, и решен в полном согласии с научными теориями, соответствующими времени создания «системы». И завершаются эти рассуждения патетическим утверждением: **«Пусть же более доступные и сговорчивые зрительные видения помогают нам воскрешать и закреплять менее доступные, менее устойчивые душевные чувствования»** (выделено мной. — Э. Б.).

Но в главе «Эмоциональная память» Станиславский утверждает совершенно **противоположное**, как будто забыв о своем прежнем утверждении:

«...Подобно тому, как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, 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» [32, с. 215]. Что можно сказать на это? — Увы, мы считаем, что «не охватывают», а когда «охватывают», мы говорим уже о патологии: навязчивых идеях, страхах и прочих фобиях.

А дальше Станиславский предлагает ученикам учиться *оживлять* эмоциональную память. И уже совсем становится грустно, когда на с. 344

Станиславский заключает: **«Как вы уже знаете, мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни»** (выделено мной. — Э. Б.).

В чем же первый парадокс «системы»? Для чего Станиславскому пришлось реанимировать понятие «эмоциональная память» и принести ей в жертву воображение как главный двигатель психической жизни в актерском искусстве, о котором он так убедительно говорил в начале книги? Как нам кажется, это противоречие в самом Станиславском. Станиславский — актер, как никто другой знал, *что* такое истинное вдохновение, какова роль *воображения* в его искусстве, как эфемерны и расплывчаты чувственные образы, что такое раздвоение на сцене, что театр — это игра, и пр. и пр. Без преувеличения можно сказать, что Станиславский знал о профессии актера ВСЁ!

Но Станиславский-педагог и Станиславский-ученый (как ни пытался он отрешиваться от этого звания) хотел знать больше, чем «ВСЁ», хотел выйти за пределы своих практических знаний, своего опыта, выйти за границы «Театра как Искусства» и вступить на никому еще не ведомую в то время землю «Театра как Жизни». И на этом пути Станиславский-актер вошел в глубочайший и неразрешимый конфликт со Станиславским-исследователем. Будучи нетерпимым ко всякому наигрышу на сцене, ко всякому внешнему правдоподобию, оставаясь до конца на позициях «искусства театра реалистического», «театра переживания», как он его называл, Станиславский пытался выйти за пределы, за границы театрального искусства как вида.

Вот его «навязчивая идея», как он сам ее сформулировал:

**«Полное, непрерывное забвение себя в роли и абсолютная, непоколебимая вера в происходящее на сцене хоть и создаются, но очень редко. Мы знаем отдельные, более или менее продолжительные периоды такого состояния. В остальное же время жизни в изображаемой роли правда чередуется с правдоподобием, вера с вероятием».**

Нам кажется, что Станиславский мечтал и добивался того, чтобы это «непрерывное забвение себя в роли» оставалось таковым до конца спектакля и «правда» не чередовалась с правдоподобием. Отсюда суть всей системы:

**«...Доведите работу всех элементов внутреннего самочувствия, двигателей психической жизни, самого сквозного действия до нормальной, человеческой, а не актерской условной действительности. Тогда вы познаете на сцене, в роли, самую подлинную правду жизни изображаемого лица. Правде нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создается на сцене «я есмь».**

Как нам кажется, этот путь ведет за пределы традиционного театра во всем его многообразии. По этому пути успешно пошел Ежи Гротовский со своими учениками, но и так же успешно они вышли за пределы традиционного театра, создав некое новое паратеатральное пограничное явление, которое является уже не театром, а скорее некоей «театральной религией». По этому же пути, как нам кажется, идет Анатолий Васильев в своих опытах в «Школе драматического искусства».

Итак, сравнивая два противоречащих друг другу утверждения, мы и открываем **первое противоречие «системы»**:

1. «...Наши чувствования и переживания неуловимы, капризны, изменчивы и не поддаются закреплению».

2. «...Мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности».

## ПАРАДОКС ВТОРОЙ

...нужно научиться «оживлять эмоциональную память», то есть те чувства, которые она хранит... (но. — Э. Б.) «не оживлять уже умершее, а вырастить новое, взамен увядшего».

*К. С. Станиславский*

И снова речь идет о роли «эмоциональной памяти».

«Артист может переживать только свои собственные эмоции... всегда, вечно играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплывающих в горниле собственных эмоциональных воспоминаний... душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего». <...> «Нужно научиться, — пишет Станиславский, — оживлять эмоциональную память» [32, с. 225–227].

А на с. 235 читаем: «...Я обратился к одному опытному актеру и хорошему психологу, прося его помочь мне зафиксировать найденное в тот вечер переживание. Он мне сказал:

— **Повторить случайно пережитое на сцене чувство — то же, что пытаться воскресить увядший цветок. Не лучше ли заботиться о другом: не оживлять уже умершее, а вырастить новое взамен увядшего. Что же нужно сделать для этого? Прежде всего не думать о самой цветке, а поливать его корни, или бросить в землю новое семя и вырастить новый цветок».**

— *Как же быть?* — продолжает Торцов.

— *Не думать о самом чувстве, а заботиться лишь о том, что вырастило его, о тех условиях, которые вызвали переживание. Они — та почва, которую надо поливать и удобрять, на которой вырастает чувство. Тем временем сама природа создает новое чувство, аналогичное пережитому раньше»* [32, с. 235].

Итак:

- актер может переживать только свои собственные чувства;
- а для этого нужно научиться «оживлять эмоциональную память», т. е. те чувства, которые она хранит;
- и тут же (по совету актера) — «не оживлять уже умершее, а вырастить новое, взамен увядшего»;

- а для этого — «заботиться лишь о тех условиях, которые вызвали его (чувство)».

Уже на следующих страницах [32, с. 236–237] Станиславский утверждает: «... Чем обширнее эмоциональная память, тем больше в ней материала для внутреннего творчества... Сила эмоциональной памяти имеет большое значение в нашем деле».

— Так оживлять или не оживлять? — спрашиваем мы. — Или поливать и удобрять?

Если оживлять, то — эмоциональная память.

Если не оживлять, то поливать и удобрять, а значит, «выращивать новое взамен увядшего». И тогда заботиться о тех условиях, которые вызвали прежнее чувство. Но ведь эти условия суть производное от нашей памяти, то, что питает наше воображение. Но об этом уже было сказано достаточно в первом парадоксе.

А дальше, как говорится, больше. Уже к концу этой же главы Станиславский сценические чувства, вызванным актером из эмоциональной памяти, уже называет «повторными чувствованиями», что логично. То есть останавливается, как мы понимаем, на «оживлять», если «повторные». И дает студенту, который страстно хочет научиться «вызывать по заказу повторные чувства и возбуждать эмоциональную память», т. е. «оживлять», следующий совет:

— Поступайте с эмоциональной памятью и с повторными чувствами так, как охотник с дичью.

То есть нам предлагается пользоваться особого рода «манками».

«...Манки и являются теми возбудителями эмоциональной памяти, повторных чувствований» [32, с. 242].

Так появился еще один термин — «манки» — в «системе» Станиславского, которым широко пользуются все режиссеры и педагоги нашей театральной школы.

Но самое интересное, что «каждый из пройденных этапов программы, — говорит Торцов, — приносил новый манок (или возбудитель) эмоциональной памяти и повторных чувствований. В самом деле: магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы воображения, куски и задачи, объекты внимания, правда и вера внутренних и внешних действий давали нам в конце концов соответствующие манки (возбудители).

Таким образом, **«вся проделанная нами до сих пор школьная работа привела к манкам, а последние нужны нам для возбуждения эмоциональной памяти и повторных чувствований»** [32, с. 243].

С нашей точки зрения, эта глава начиналась «во здравие», а закончилась... А закончилась тем, что все элементы психотехники, предлагаемые Станиславским своим ученикам, свелись к одному принципу: всеми способами, названными «манки», возбуждать эмоциональную память, с тем чтобы вызывать повторные чувствования и переживания.

Этот единый принцип «манков» и позволил в дальнейшем назвать «психотехнику» Станиславского «системой».

## ПАРАДОКС ТРЕТИЙ. «Я» — В ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ

«“Я” в предлагаемых обстоятельствах» — это основополагающее положение «системы», как ни странно, не подвергается сомнению в нашей театральной школе. Это положение, в некотором роде, аксиоматично.

«Что значит “я есмь”? — спрашивали ученики. “Я есмь” на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в центр вымышленных условий, что я чувствую себя находящимся среди них, что я существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени, за свой страх и совесть» [32, с. 83]. То есть я начинаю действовать «от себя» в «предлагаемых обстоятельствах», используя магическое «если бы». Действия же «от себя» в «предлагаемых обстоятельствах» пьесы и роли приводят меня, по Станиславскому, к несколько другому качеству «я есмь»: «Секрет в том, что логика и последовательность физических действий и чувствований привели вас к правде, правда вызвала веру, и все вместе создало “я есмь”. А что такое “я есмь”? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью» [32, с. 202].

И тут возникает вопрос: **действовать от «какого себя»?** Какого «себя» знает каждый из нас? Кто мы и какие мы? Повторим сказанное нами выше: можно бы и согласиться с «я в предлагаемых обстоятельствах» как «с педагогической фикцией». Ибо на предложение «идти от себя», на мой вопрос от «какого себя?» ответ содержится отчасти уже в «предлагаемых обстоятельствах», уже в них заложена предпосылка этого самого «я»: в этих предлагаемых обстоятельствах я грустный, а в других — веселый. Но это в работе над этюдом. В пьесе же драматургом уже дана предпосылка роли, или то, что мы называем «образ». И в репетициях пьесы предложение идти «от себя», когда есть заданный образ, обрекает актера на примитивное играние разных «состояний себя». И все-таки вопрос какого «себя» знает каждый из нас остается первостепенным.

Здесь нам хочется сослаться на уникальное исследование **М. Фельденкрайза «Сознание через движение»**. В предисловии автор пишет: **«Мы действуем в соответствии с образом себя. Образ себя, который управляет каждым нашим действием, определяется тремя факторами (в различных соотношениях): наследственностью, воспитанием и самовоспитанием... Из трех факторов, определяющих наш образ себя, лишь самообразование до некоторой степени находится в нашей власти»** [34, с. 7, 8].

Далее автор рассматривает «образ себя» как психофизический и динамический феномен. «Образ себя состоит из четырех компонентов, участвующих в каждом действии. Это движение, ощущение, чувство и мышление.

...В действительности образ себя не остается постоянным. Он изменяется от действия к действию, и эти изменения постепенно становятся привычками, то есть действия постепенно обретают фиксированный, неизменный характер.

...Как формируется образ себя?

Инстинкт, чувства и мышление связаны с движением, так что они тоже участвуют в создании двигательного аспекта образа себя» [34, с. 15]. Если убрать из этой цитаты слово «себя», то мы можем заметить интересное сходство в рассуждениях Станиславского о создании сценического образа и формировании «образа себя» у Фельденкрайза.

Эрик Берн, ссылаясь на Юнга, говорит об «образе себя» как о личности-«персоне» [1]: «Психолог К.-Г. Юнг определяет «персону» как установку, усваиваемую как маску, которая соответствует сознательным намерениям человека и в то же время отвечает требованиям и представлениям социальной среды. В результате обладатель «персоны» может обманывать других, но очень часто и самого себя относительно своего подлинного характера». Можно сказать, что эта жизненная маска достаточно прочно прижилась, т.е. осознается нами как **то, что мы есть на самом деле** и для нас самих, и для окружающих. И «образ себя», как мы сами себя представляем, чистое и честное заблуждение, ибо это скорее роль, которую мы согласились играть в жизни, в которой нам удобно и в которой нас положительно воспринимают окружающие. В случае неудачи, неумения сформировать «образ себя», мы обречены на роль «белой вороны».

Итак, «образ себя», от которого советует «идти» Станиславский, это, как правило, осознаваемая нами наша собственная маска. В жизни это «сбрасывание маски» происходит крайне редко, и, скорее всего, в экстремальных ситуациях. «За «персоной», — пишет Э. Берн, — обычно прячется в человеке Ребенок, который ждет возможности показать себя, когда наберет достаточно «купонов», чтобы можно было безнаказанно сбросить маску» [1, с. 259].

А на сцене? На сцене это обычное явление. Более того, «персона» на сцене стремится «сбросить маску», но только в том случае, если ей (персоне) будет предложена взамен другая маска, которой и является театральная роль, сценический образ. Не «идти от себя», а «идти от кого-то другого» — не это ли желание руководит и теми, кто стремится к профессии актера? Одно из необходимых качеств актера — наивность, непосредственность. Это и есть умение вернуться к себе-Ребенку и с непосредственностью Ребенка, как в игре, сменить одну маску на другую: скучную, надоевшую, неудобную «жизненную» — на новую яркую «сценическую». Отсюда требование Станиславского к актерам «будьте наивны, как дети» совершенно справедливо.

Итак, что же получается? В жизни (по Фельденкрайзу, Юнгу, Берну) мы работаем над созданием «образа себя», а по Станиславскому, мы работаем над **сценическим образом**, исходя... **из себя, из «я есмь»**. Если принять утверждения Фельденкрайза за научно доказанные, а он опирается на экспериментальные исследования своей теории, то предложение Станиславского «идти от себя» следует рассматривать как парадоксальное предложение идти от «образа себя». А так как «образ себя» есть уже некая роль в жизни (образ, маска), то идти от себя — значит идти от уже созданного прежде нами **образа себя** и играемой роли в жизни к сценическому образу, к освоению сценической роли. Прав Шекспир, что «жизнь — театр, а люди в нем — актеры».

И на предложение режиссера «идти от себя к образу» задайте правомерный вопрос: «А от какого «себя» идти к образу?» И пусть он попытается ответить.

### ПАРАДОКС ЧЕТВЕРТЫЙ. ДВИГАТЕЛИ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

В процессе творчества воображение является переловым, который ведет за собой самого артиста...», (но. — Э. Б.) оно само нуждается в инициативе и руководстве.

*К. С. Станиславский*

В главе «Двигатели психической жизни» [32, с. 291] Станиславский отказывает воображению в роли «полководца» (на том основании, что «оно само нуждается в инициативе и руководстве») и в качестве двигателей психической жизни выдвигает трех полководцев: **ум, волю и чувство**. На с. 294 читаем: «Но в последнее время наука внесла важные изменения в определение двигателей психической жизни». И теперь старую формулу (ум, воля и чувство) Станиславский, как он сам говорит, меняет на новую: **представление, суждение и воле-чувство**. При этом он оговаривает особые условия для этой новой формулы: «Внутренняя сущность этого определения — та же, что и в прежнем, старом, говорящем об уме, воле и чувстве...»

Новое лишь уточняет прежнее. Сравнивая их между собой, вы прежде всего заметите, что представление и суждение, сложенные вместе, выполняют как раз те внутренние функции, которые при старом определении выполнялись умом (интеллектом)».

Дальше Станиславский предлагает студентам провести некий «следственный эксперимент», дабы подкрепить практическим примером единство старого и нового определения двигателей психической жизни. «Не хотите ли предпринять прогулку по улицам или за город, чтобы подвигаться и подышать воздухом? Самое острое и отзывчивое из наших пяти чувств — зрение — уже рисует, с помощью воображения и видений, то, что вас ждет. ...Вы уже видите на своем внутреннем «экране» длинную киноленту, изображающую всевозможные пейзажи, знакомые улицы, пригородные местечки и прочее. Так создается в вас представление о предстоящей прогулке».

Другими словами, комментируем мы, *с помощью воображения создается представление* — образ будущей прогулки. Читаем дальше: «Это не соблазняет меня сегодня, — рассуждаете вы...». Так создается у вас **суждение** (выделено мной. — Э. Б.) *по поводу представления*. В таком случае отправляйтесь вечером в театр, — **советует вам ум** (выделено мной. — Э. Б.).

При этом предложении воображение нарисовало, а внутреннее зрение миглом воспроизвело с большой четкостью и остротой целый ряд картин в знакомых вам театрах... На этот раз как воля, так и чувство сразу

загорелись и откликнулись на предложение ума, то есть на его представления и суждения. Вы вместе подняли тревогу и разбудили внутренние элементы. Таким образом, резюмировал Торцов, **начав с ума (с представления и суждения), вы втянули в работу как волю, так и самое чувство.** ...К чему приводят наши исследования? Они иллюстрируют нам работу ума, они показывают два главных момента его функций: момент первого толчка, вызывающего процесс создания представления, и другой момент, вытекающий из него, — создание суждения» [32, с. 295–296].

Прежде чем комментировать этот важнейший для «системы» вывод, давайте обратимся к научным определениям и выясним, чем же являются в психологии ум, представления и суждения.

Начнем с того, что ум (*лат.* интеллект) сам по себе является **характеристикой способности мышления и понимания, это способность человека мыслить.**

Поэтому справедливо, что ту особенность мышления, которая понадобилась Станиславскому для определения двигателей психической жизни, он сам соглашается заменить на понятия представления и суждения, где **представление — это образ, а суждение — это критическая оценка представления-образа с позиции конкретной потребности данного индивида.** Совершенно очевидно, что первое (**представление**) вызвано образами памяти и воображения, в то время как второе (**суждение**) — потребностями или личностной установкой.

Очевидно и то, что Станиславский, приводя практический пример «представления» и «суждения», как раз и апеллирует к... **воображению.**

**«Самое острое и отзывчивое из наших пяти чувств — зрение — уже рисует, с помощью воображения и видений, то, что вас ждет...»** и т. д. (выделено мной. — Э. Б.). Представление — это воспроизведенный образ предмета, основывающийся на нашем прошлом опыте. Представления — это образы. Представления являются собственно образами памяти лишь в том случае, когда образ-представление воспроизводит прежде воспринятое и в той или иной мере осознается в своем отношении к нему. Когда представление возникает или формируется безотносительно к прежде воспринятому, хотя бы и с использованием воспринятого в более или менее преобразованном виде, оно является образом не памяти собственно, а скорее воображения (см. подробнее главу «Творческое воображение»).

**Суждение** же, по С. Л. Рубинштейну, является завершающей, критической фазой мыслительного процесса по данной конкретно возникшей проблемной ситуации, когда уже фиксируется достигнутое в ней решение проблемы [28, с. 261–263, 323].

Используем снова пример Станиславского. Возникает проблемная ситуация (ситуация выбора): куда идти — на прогулку за город или в театр? И в том и в другом случае Станиславский подтверждает, что наша фантазия рисует перед нашим внутренним зрением картины загородной прогулки и картины похода в театр. И в том и в другом случае, как подчеркивает Станиславский, наше воображение дает нам соответствующие представления,

на основании которых мы и определяем свой выбор соответственно нашей насущной сегодняшней потребности, т. е. приходим к тому или иному умозаключению в результате составления суждений.

Не вдаваясь в подробности, суммируем:

- Представления как образы памяти и представления как образы воображения.
- Суждения как инструмент умозаключения в ситуации выбора (проблемной ситуации).

Так что же является главным двигателем психической жизни?

Видимо, прав Вьонцов, который на вопрос Торцова о полководцах воскликнул:

— Воображение! Без него... нипочем!

А впрочем, Вьонцов ничего не открыл, а лишь повторил то, чему его учили раньше и что утверждал Торцов: «**В процессе творчества воображение является передовым, который ведет за собой самого артиста...**». <...> «**Воображение его (актера) должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие**».

### **ПАРАДОКС ПЯТЫЙ. ТЕАТР ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИЛИ ПЕРЕЖИВАНИЯ**

Так, в нашем деле существует два основных течения: искусство переживания и искусство представления» (однако — Э. Б.), разделять искусство на категории можно лишь в теории. Действительность же и практика не считаются с рубриками. Они перемешивают все направления.

*К. С. Станиславский*

На с. 49 читаем: «...Однако, — продолжал Торцов, обращаясь ко всем, — разделять искусство на категории можно лишь в теории. Действительность же и практика не считаются с рубриками. Они перемешивают все направления. В самом деле, мы нередко видим, как большие артисты, по человеческой слабости, унижаются до ремесла, а ремесленники минутами возвышаются до подлинного искусства.

То же происходит и при исполнении каждой роли на каждом спектакле. Рядом с подлинным переживанием встречаются моменты представления, ремесленного ломания и эксплуатации. Тем более необходимо, чтобы артисты знали границы своего искусства, тем важнее ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство».

Казалось бы, расставлены все точки, а именно: это разделение условно, возможно лишь теоретически, а понятия — представление и ремесло — следует относить к плохим, бездарным артистам.

И вдруг, как это часто случается у Торцова, не следуя и не вытекая из вышесказанного, — парадоксальный вывод: «**Так, в нашем деле существует два основных течения: искусство переживания и искусство представления**».

Хочется воскликнуть: «Простите, вы ведь только что....!!!» Но... ученики безмолвствуют, безмолвствуют почему-то и все критики, и актеры, и режиссеры, и педагоги.

Следует сказать, что и Станиславский, и Михаил Чехов, и Мейерхольд, и... не будем перечислять дальше, свидетельствуют об актерском раздвоении. Это тот момент сценической игры, когда актер-творец, создавая из себя (материала) образ, все время, так сказать, редактирует или корректирует свое «произведение». А если прибавить к этому одну из основных особенностей сценического искусства — его публичность, т. е. присутствие зрителей, ради которых и на глазах у которых разыгрывается спектакль, зрителей, которые обладают колоссальной привилегией быть соучастниками спектакля, влиять на него в процессе сценического представления, реагируя смехом ли, тишиной ли, аплодисментами, — то становится очевидным, что театральное искусство обречено на *прерывания процесса* исполнения. Трудно себе представить, что во время исполнения симфонического произведения раздадутся аплодисменты и дирижер остановит оркестр или солиста. И так же невозможно себе представить, что во время аплодисментов на драматическом спектакле актер будет продолжать монолог или диалог, а не сделает паузу. Ради этих моментов актеры и трудятся на сцене.

Суммируя вышесказанное, следует сделать вывод, что актерское существование на сцене в роли есть процесс, с одной стороны, двойственный (раздвоение), а с другой стороны — прерывистый. Интересно, когда актер переживает аплодисменты, это театр представления или переживания? Что может актер переживать в эти священные для него мгновенья, кроме чувства радости? Или удовлетворения! Или торжества! Или гордости, если хотите. Так можно ли говорить о «беспрерывной линии поведения» актера на сцене? Можно, только очень условно и с большими оговорками. Эта линия «относительно» беспрерывна. И эта «беспрерывность», как и разделение театра на Театр представления и Театр переживания, возможна лишь теоретически, что и утверждает Станиславский: «...Однако, — продолжал Торцов, обращаясь ко всем, — разделять искусство на категории можно лишь в теории».

Следуя закону «реальности чувств» (об этом ниже), актер, представляя, переживает, а переживая — представляет. И постоянно раздваиваясь, следя за процессом своего творчества и постоянно прерывая этот процесс, следуя за реакциями зрительного зала, актер ТАК существует на сцене. И только ТАК. Таковы законы этого загадочного и таинственного искусства, именуемого ТЕАТР.

«Нельзя «представлять» *правдиво*, — пишет Захава, — ничего не переживая. Но нельзя также и переживать *выразительно*, ничего не “представляя”» [20, с 44].

И прав Торцов, говоря: «То же происходит и при исполнении каждой роли на каждом спектакле. Рядом с подлинным переживанием встречаются моменты представления, ремесленного ломания и эксплуатации».

Действительно происходит! И это нормально! И это закон для театра, это правило, а не исключение, что «рядом с подлинным переживанием

встречаются...» и т. д. Все зависит от качества игры и количества этих самых «моментов».

Потому что театр был, есть и всегда будет искусством *живого человека*.

И в заключение этой главы мы заканчиваем наши неполные комментарии к «системе» К. С. Станиславского. Пять парадоксов — это лишь первая робкая попытка обратить на них внимание. Те же, кто задастся целью пристрасно проанализировать систему, обнаружит, вероятно, один главный парадокс: как может существовать так долго и неизбежно подобное учение как система, будучи настолько парадоксальной?

Михаил Булгаков в «Записках покойника» («Театральный роман») выразил в художественной форме свое отношение к «системе» Станиславского [5, с. 541]. **«Этой тетради я могу доверить свою тайну: я усомнился в теории Ивана Васильевича. Да! Это страшно выговорить, но это так»** (выделено мной. — Э. Б.).

И неоконченный роман заканчивается **размышлениями о методе Станиславского**. Не странно ли? Не о судьбе постановки пьесы «Черный снег», не о судьбе Максудова в театре, а о методе Ивана Васильевича. Слово Максудов и его пьеса стали зависимы от «метода», не уложились в «метод», не совпали с «методом», как можно не соответствовать идее или идеологии.

*«И вот тут прозрения мои, — продолжает Булгаков, — перешли, наконец, в твердую уверенность. Я стал рассуждать просто: если теория Ивана Васильевича непогрешима и путем его упражнений актер мог получить дар перевоплощения, то естественно, что в каждом спектакле каждый из актеров должен вызывать у зрителей полную иллюзию. И играть так, чтобы зритель забыл, что перед ним сцена...»*

Почему Булгаков не закончил роман, к примеру, такой фразой: «И чувство мелкой зависти к Островскому терзало драматурга»?

Чем не эффектная точка для неоконченного романа? Но эта фраза у Булгакова — в **начале** всего финального абзаца.

Видимо, Булгаков сознательно сказал в финале нечто, что, с его точки зрения могло быть приговором театру. Это его, Булгакова, счеты с театром, а конкретно — с К. С. Станиславским. Он увидел в «теории Ивана Васильевича», т. е. в «системе Станиславского», невозможность и бессмысленность борьбы Максудова (Булгакова) с теорией, противоречащей всему пониманию искусства театра в мировой практике, он увидел в этой теории непреодолимую преграду и для своего творчества. Он увидел, что Станиславский ведет театр в тупик. Это тупик не театра, а «системы» Станиславского, но именно эта «система» стала тогда стеной между Булгаковым и театром. Можно ли заставить зрителей забыть, «что перед ним сцена» и можно ли ставить перед актерами и театром такую задачу?! И тут нет ответа у Булгакова. За этим следует многоточие. А дальше... тишина. А дальше окончание романа не имеет смысла, как стало бессмысленным сотрудничество Булгакова с МХАТом. Можно сражаться с людьми, но нельзя противостоять идее, интересной в теории, но доведенной до абсурда на практике.

Интересно, что то, что Булгаков выразил мягко в художественной форме, Мейерхольд в эти же годы сказал более категорично в свойственной ему полемической острой форме: «... Моя забота как режиссера-биомеханиста, чтобы актер был здоровый, нервы были в порядке, чтобы было хорошее настроение. Ничего, что печальный спектакль играют, — будьте веселы, внутренне не сосредотачивайтесь, потому что это может привести к неврастности; делаются нервными потому, что заставляют особыми манипуляциями вводить себя в этот мир. Мы говорим так: если я вас посажу в положение печального человека, и фраза выйдет печальная. Это я проверил на опыте. Мы заметили, что наши ребята здоровые. В Художественном театре актеры часто бывают больные. ...Он (Станиславский. — Э. Б.) сначала шел от физического, а там пошли толки, надо обосновать, пришли профессора — Лопатин, Бердяев — и люди с ума сходят» [24]. О расхождении Михаила Чехова со Станиславским общеизвестно, хотя сам Чехов нигде не опровергает мэтра и даже не полемизирует с ним. (За исключением воспоминания об их встрече в «берлинском кафе».) И тем не менее вся работа Чехова, и теоретическая, и практическая, является абсолютным опровержением «системы» и подтверждением нашей имитационной теории. Именно опровержением, а не своим пониманием «системы», как некоторые критики пытаются это представить. И хотя Чехов не приходит к выводу о том, что подражание является механизмом перевоплощения, а впоследствии и вовсе крайне редко упоминает об имитации, увлекшись другими идеями, его теоретические рассуждения раннего периода и практические рекомендации (упражнения — психологический жест и др.) подтверждают нашу теорию. Ценность этого подтверждения в том, что это пишет практик, а не теоретик и психолог.

Наша имитационная теория рождалась от Дидро, а не от Чехова. Позже, когда у нас стали издавать книги М. Чехова, эта теория нашла в работах великого русского актера подтверждение, так сказать, на другом историческом этапе. (Книги М. Чехова в 1970-е годы, когда зарождалась наша теория, не публиковались).

У ревнителей и страстных защитников «системы» возникает правомерный вопрос: как же Станиславский и многие его последователи добивались поразительных результатов и в режиссуре, и в педагогике, работая «по системе»? Можно было бы ответить вопросом на вопрос: а как добивались поразительных результатов и в режиссуре, и в педагогике Питер Брук, Дж. Стреллер, Бергман и многие другие великие режиссеры и педагоги XX и XXI веков, не работавшие «по системе»? А Мейерхольд, а Лесь Курбас? Отвечать вопросом на вопрос — значит уйти от ответа. Второй способ «уйти от ответа» — это сослаться на великих учеников Станиславского, таких как Вахтангов, Мейерхольд, Михаил Чехов, которые еще при жизни своего великого учителя пошли своим путем, но так и не создали свою «систему» ввиду различных субъективных и объективных причин. Мы считаем возможным сослаться на последовательного и признанного самим Станиславским ученика, Николая Демидова, который через свой колоссальный

практический опыт работы «по системе» так же последовательно и доказательно пришел к отрицанию «системы». Демидов писал: «В свое время, как вы знаете, я был знатоком и поборником “системы”, но за последние 15 лет жизнь и практика незаметно, шаг за шагом, отвела меня от нее, во всяком случае, от основных ее положений». <...> «...Когда мне не удавалось привести в нужное состояние актера методами правоверной “системы”, — пишет Демидов, — я приписывал неудачу своим ошибкам и неумению, начинал повертывать методы так и этак и в конце концов добивался того, что мне было нужно, но обертываясь назад, я видел, что действовал, помимо своего желая, ДРУГИМИ средствами. Я стал приглядываться и вспоминать работы других режиссеров и увидел, что когда у них получалось, они действовали или совсем иными — своими способами, или под видом приемов “системы” применяли незаметно для себя и прямо противоположные приемы (так делал и сам автор “системы”)». На репетициях у Станиславского «система», как правило, срабатывала в нужном направлении. Но там ее приемы (подсказать актеру «задачу», вывести его на «действие», помочь установить «общение», снять напряжение — «ослабление мышц» и тому подобное) проявлялись по мере надобности, вне какого-то установленного порядка, спонтанно, и диктовалось это тем, чтобы актер находился в творческом состоянии, чувствовал себя раскрепощенным. Да, но «ведь эта-то хаотичность и бессистемность и не устраивала Станиславского. Желая создать нечто более систематичное и планомерное, он начинал то студию, то школу!.. Обманчивы представления и о таком элементе как “действие”. Кажется, что достаточно начать действовать, найти нужный тон, и на верном самочувствии все пойдет само собой. Но и здесь в замаскированном виде то же восприятие предлагаемых обстоятельств». Метод физических действий — один из наиболее действенных и общепринятых методов. Он открывал для жизни актера на сцене, казалось бы, неограниченные возможности. Актер отвлекался от публики. У него появлялась физическая занятость. В конце концов, с помощью этого приема Станиславский «приводил актера к “я есмь” и к осязательному восприятию “предлагаемых обстоятельств”». Замена психического действия, каковым была, к примеру, “задача”, на менее умозрительное на первый взгляд физическое, не только упрощала движение актера к роли, но и соответствовала его органическому самочувствию»<sup>1</sup>.

Как видим, Демидов, положительно оценивая сильные стороны «метода физических действий», в то же время предостерегал от опасностей, которые, по его наблюдениям, в нем таятся. «Выстраивается, — пишет он, — целая цепочка из физических действий, одно поддерживает другое, укрепляет “я есмь” роли, чтобы оно могло существовать уже без подпорок, уже без физических действий. Это — в теории. На практике — достаточно оборваться одному звену, и цепочка перестает работать. Нужно восстанавливать утраченное. На этом пути есть еще преграда. Физическое действие

---

<sup>1</sup> Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М., 1965.

там, где суть заключается в словах, в передаче мыслей персонажа, может только повредить, а не помочь».

Как человек, более всего занимавшийся разработкой творческой психотехники, Демидов прежде всего выделял два пути, по которым может идти обучение актера. Первый путь — это школа, «где главной целью является вскрытие и развитие актерских способностей и качеств. Здесь нет необходимости создавать законченное театральное зрелище, и материал, на котором упражняется актер, имеет чисто педагогическое значение. Здесь в центре внимания сам актер и развитие его актерских качеств». Другое дело — работа актера в театре, где на первом плане — спектакль и сроки его сдачи. Здесь актером занимаются попутно, разве что в пределах роли.

Под этим углом зрения Демидов переходит к оценке «системы»: «...все находки и открытия Станиславского, как режиссерские, так и педагогические, по психотехнике сценического поведения актера, все они случались во время подготовки спектакля». Таким образом, «**“система” — результат не педагогического подхода к актеру, а режиссерского со всеми вытекающими отсюда последствиями**». Демидов видел главную ошибку при воспитании актера именно в пренебрежении тем, что так очевидно: **нельзя смешивать режиссуру с педагогикой**. Но это неизбежно, покуда преподавание мастерства актера в школе отдано на откуп режиссерам (и актерам, добавим мы): «Вместо того чтобы находить способы вскрывать индивидуальное дарование художника-актера и развивать в нем главные актерские способности, они продолжают свое обычное дело — тоже **ставят** этюды, отрывки, водевили, пьесы... работают над материалом спектакля, а не над материалом актера. «В предисловии к книге “Работа актера над собой”, — писал Демидов, — Константин Сергеевич утверждал, что все в ней написанное “относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох”. Книга была написана как учебник для воспитания актера, так ею и пользуются в школах. На деле она отражает опыт режиссера, и в этом смысле: “система” оправдала себя в режиссуре. Он показывал на примере «задачи», что во время репетиции, как правило, актеру требуются подсказки, поиски нужных предлагаемых обстоятельств, внутренних мотивировок. Таким образом, “задача” становится сама по себе результатом, а не первопричиной действий актера. Как это может быть “методом”?».

Увы, но выводы, к которым приходит Н. В. Демидов, заставляют нас серьезно задуматься над методами преподавания, способами подготовки будущих актеров. Да и о самом облике педагога и сути профессии. О том, *что* есть театральный педагог? По каким критериям определять дарование педагога? Всякий ли талантливый актер и режиссер может быть педагогом? И, наконец, как готовить педагогов для театральных учебных заведений? С нашей точки зрения, педагогов следует прежде всего обогатить знаниями истинных законов психологии актерского творчества, знаниями механизмов творчества и практическими навыками. К облику истинного педагога остается добавить самую малость — талант.



## ГЛАВА ШЕСТАЯ УЧЕНИКИ И «СОЧУВСТВУЮЩИЕ»

♦ Вахтангов ♦ Мейерхольд ♦ Брехт  
♦ Ежи Гротовский ♦ Михаил Чехов

### ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ ВАХТАНГОВ

**В**ряд ли К. С. Станиславский мечтал о лучшем ученике и пропагандисте своей системы, чем Вахтангов.

У Станиславского Вахтангов взял незыблемое — **живую правду человеческих чувств.**

Но начиная с 1921 года Вахтангов все настойчивее обращается к арсеналу театральных, игровых форм театра. Все настойчивее начинают звучать его требования вернуть театру театр, изживать натурализм, то есть то, что практиковал театр Станиславского в те годы.

И первое требование упрямого ученика было «чувство формы», повышенные требования к внешней технике. Актер, по убеждениям Вахтангова, отвечает за каждый свой жест, за малейшее движение, за каждую свою интонацию. От актера он требует точной фиксации приспособлений, но так, как будто они рождаются тут же на сцене.

Раньше Вахтангов требовал импровизационности исполнения, теперь — сочетание импровизационности с точной внешней формой выявления.

Выдвигается лозунг: **возрождение подлинной театральности.**

«Теперь настало время возродить театр в театре». Утвердить актера как мастера, делающего свое театральное дело. Вместо — «каждый раз новые приспособления», — вычеканенная форма.

Здесь и начинается принципиальное расхождение с К. С. Станиславским — в подходе к «приспособлению».

Репетиции «Свадьбы» Чехова. Вахтангов применяет сценический прием: создание сценического образа через куклу. Начало этого приема — в «Оловянных солдатиках» (пост. в «Летучей мыши»). Драматический спектакль как кукольное представление. Вахтангов в роли Текльтона («Сверчок на печи») отталкивался от куклы. И в «Кукле инфанты» Антокольского он экспериментировал на основе того же приема.

Это не кукольный театр, а театр, где действуют живые актеры, создающие людей-кукол.

Если в «Кукле инфанты» Вахтангов хотел показать ожившую игрушку, то здесь он поставил обратную задачу: в живом человеке раскрыть его мертвую сущность. Там марионетка жила как человек. Здесь наоборот — человек жил как марионетка. Так возникал гротеск — смешное и трагичное вместе.

Если оживить на сцене мертвую куклу, она не будет казаться страшной. Но если в живом человеке зритель ощутит заводной механизм вместо сердца, — ему станет жутко. Не живое в мертвом, а мертвое в живом — таков мир, показанный Вахтанговым в «Свадьбе». Сам Вахтангов назвал это гротеск. (В искусстве начала XX века это направление называли экспрессионизм). Тема «живое и мертвое» далее реализуется Вахтанговым в «Чуде святого Антонио» Метерлинка и в «Эрике XIV». Шедевром стал «Гадибук» в еврейском театре «Габима».

Но уже в «Принцессе Турандот» Вахтангов вырывается к радостной ликующей жизни (некий психоаналитический прорыв: от своего собственного умирания — к жизни. — Э. Б.).

Здесь, как нам кажется, — окончательный отход и даже вызывающий протест Вахтангова против театра Станиславского, театра натуралистического, как он считал.

Станиславский настаивал на том, что зритель должен забыть, что он в театре. Вахтанговский тезис — втянуть зрителей в среду актеров.

В «Принцессе Турандот» подчеркивается, что это — Игра. Это Игра в Игру.

Представить себе только: 1922-й год. Гражданская война, разруха, голод, холод. А в Третьей студии МХАТа — горячая Италия XVI века, представление комедии dell'arte, фантастический, красочный мир.

На премьеру Вахтангова нет. Успех ошеломляющий.

Но сам Вахтангов считал «Принцессу» только упражнением к главному. «Это первый опыт», — говорил он.

Вахтангов считал необходимым способом работы над каждым спектаклем — **Лабораторию**.

Л. С. Выготский рассматривает творчество Вахтангова в свете своей культурно-исторической концепции.

«Шаг к отделению системы (Станиславского. — Э. Б.) от ее конкретного выражения был сделан Е. Б. Вахтанговым, стилистические устремления которого так резко отличны от первоначального натурализма Художественного театра и который тем не менее осознавал собственную систему как применение к новым стилистическим задачам основных идей Станиславского. Это можно показать на примере работы Вахтангова над постановкой «Принцессы Турандот». Желая передать со сцены не просто содержание сказки, но свое современное отношение к этой сказке, свою иронию, улыбку «по адресу трагического содержания сказки», Вахтангов создает новое содержание пьесы. Замечательный случай рассказывает Б. Е. Захава из истории постановки этой пьесы: «На первых репетициях Вахтангов пользовался следующим приемом. Он предложил исполнителям играть

не роли, указанные текстом пьесы, а итальянских актеров, играющих эти роли... Он предлагает, например, актрисе, исполняющей роль Адельмы, играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Он фантазирует на тему, будто бы она жена директора труппы и любовница премьеры, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток, шлепают по полу и т. д. Другая актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется)» [30, с. 143–144].

Мы видим, таким образом, — заключает Выготский, — что Вахтангов изменяет непосредственно данное ему содержание пьесы, но в форме ее выявления он опирается на тот же самый фундамент, который заложен в системе Станиславского: Станиславский учил находить на сцене правду чувств, внутреннее оправдание всякой сценической форме поведения. «Внутреннее оправдание, — говорит Захава, — основное требование Станиславского, остается по-прежнему одним из основных требований Вахтангова, но только самое содержание этих чувств у Вахтангова совершенно иное, чем у Станиславского... Пусть чувства стали теперь иными, пусть они требуют иных театральных выразительных средств, но правда этих чувств как была, так и будет всегда неизменно основой той почвы, на которой только и могут произрастать цветы настоящего большого искусства» [30, с. 133]. На основании такого свидетельства Выготский приходит к выводу: «Мы видим, как внутренняя техника Станиславского, его душевный натурализм становятся на службу совершенно иным стилистическим задачам, в известном смысле противоположным тем, которые они обслуживали в самом начале развития. Мы видим, как определенное содержание диктует новую театральную форму, как система оказывается гораздо более широкой, чем данное ее конкретное применение». О том, что такая точка зрения может быть оспорена, свидетельствуют сохранившиеся стенограммы двух бесед Вахтангова со своими студийцами. Вот их суть:

1. Станиславский утверждает — зритель должен забыть, что он в театре.

Е. Вахтангов — мы забираем зрителя в среду актеров, делающих свое театральное дело.

2. Никаких настроений в театре не должно быть. В театре должна быть одна радость и никаких настроений. Я ищу способы разрешить спектакль в форме, которая звучала бы театрально. Фантастический реализм.

3. Гармония — содержание, средства и форма. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать.

Из этого может следовать только то, что Вахтангов уже к этому времени твердо знал, к какому театру он идет и каких актеров он должен и будет воспитывать. Идеи его «собственной системы» разбросаны в отдельных замечаниях на репетициях, в беседах со студентами, в самой «Принцессе Турандот». Но свои идеи он не успел оформить в свой психотренинг, в свою «систему». Вахтангов уже твердо знал, что его театр — это театр Фантастического Реализма. Он только не знал, сколько ему осталось жить.

Известно, что среди своих истинных учеников Станиславский выделял именно Вахтангова. Хорошо написал об этом Ежи Гротовский.

Станиславский, вопреки ожиданиям многих «доброжелателей», полностью принял и одобрил спектакль «Принцесса Турандот».

«Он знал, — пишет Гротовский, — что Вахтангов сделал то же, что когда-то, много раньше, сделалал он сам — дал собственный ответ на вопросы, которые он имел смелость перед собой поставить, избегая при этом любых стереотипов, даже стереотипов Станиславского».

Интересно отношение к системе Станиславского и опыта Вахтангова великого немецкого реформатора сцены и создателя своего театрального направления и теории «эпического театра» **Бертольда Брехта**.

«Все существующие учения о технике актера или режиссера, — пишет Брехт, — в том числе и последняя совершенно стройная система театральной игры русского режиссера и актера Станиславского, состоят почти сплошь из предложений, как добиться вживания зрителя, его идентификации с персонажами пьесы. Система Станиславского является прогрессом уже потому, что она — система» [З, т. 5/2, с. 132]. Брехт подчеркивает культовый характер «системы «Станиславского».

«Трезвое рассмотрение словаря системы Станиславского обнаружило ее мистический, культовый характер. Здесь человеческая душа оказывалась примерно в таком же положении, как в любой религиозной системе; здесь было “священнодействие” искусства, была “община”. Зрителей “зачаровывали”. В “слове” было что-то мистически абсолютное. Актер был «слугой искусства», правда — фетишем, и притом общим, туманным, непрактичным. Здесь были “импульсивные” жесты, которые требовали “оправдания”. Совершавшиеся ошибки были, по сути дела, грехами, а зрители получали “переживание”, как ученики Иисуса в троицын день».

Сам Брехт явно отдает предпочтение методу Вахтангова, отмечая его прогрессивность:

Театр — это театр.

«Как» вместо «что».

Больше композиции.

Больше изобретательности  
и фантазии.

«Точка соприкосновения — Вахтангов, — пишет Брехт, — вобравший в себя методы двух других (Станиславского и Мейерхольда. — Э. Б.) как противоречия, но и самый игровой. По сравнению с ним Мейерхольд напряжен, а Станиславский вял; один — имитация, другой — абстракция жизни» [З, с. 133].

Интересно, что Брехт не только не отрицает влияния идей Станиславского на его собственную теорию «эпического театра», но и принимает и осваивает (по-своему) отдельные положения «системы».

«Я за него (за вживание. — Э. Б.), — говорит он в дискуссии на эту тему с актером Гешонеком, — на определенной фазе репетиции. К нему нужно

только еще кое-что добавить, а именно: отношение к образу, в который вы вживаетесь, его общественную оценку.

...Он (Станиславский. — Э. Б.) непрерывно твердит о том, что называет сверхзадачей пьесы, и требует все подчинить идее. Мне кажется, Станиславский часто подчеркивал необходимость вживания только потому, что видел презренную привычку некоторых актеров играть на публику, дурачить ее и так далее, вместо того чтобы сосредоточиться на воплощении образа, который нужно сыграть, и на том, что Станиславский так нетерпеливо называет правдой» [З, с. 142–143].

### ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

Как можно сказать о Станиславском и Вахтангове и не упомянуть Мейерхольда?! О Мейерхольде нельзя *не писать*, если речь идет о русской театральной школе, да и о мировом театре XX века. О Мейерхольде в последнее десятилетие написано столько, что всего и прочесть-то невозможно. Впрочем, написано разноречиво, но единогласно принято: Мейерхольд — гений режиссуры! Его влияние на развитие русского и мирового театра огромно! Оно продолжается и сейчас! Оно будет продолжаться... всегда, ибо архипелаг его идей неисчерпаем. Он — как природные ресурсы, богатства, талящиеся в недрах театральной культуры: их разрабатывают, ими торгуют, их используют иногда на благо, иногда во вред самому театру. Его идеи до сих пор заражают многих художников театра всех народов и континентов; его эскизы, наброски, партитуры оплодотворили не один театральный проект, семена его театральных мыслей щедро проросли на театральных нивах разных поколений, и прочее, прочее, прочее.

Лучше всех о нем, о своем Учителе, сказал великий Сергей Эйзенштейн. Не сказал, а записал в своих автобиографических записках:

*«Должен сказать, что никого, никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.*

*...Ибо я не достоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на Новинском бульваре.*

*...Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебником театра.*

*Горе тому, кто зависел от него как от человека.*

*Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.*

*И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом.*

*Лекции его были как змеиные песни...*

*«Песни те, кто слышит, все позабывает...»*

*Мейерхольд!*

*Сочетание гениальности творца и коварства личности.*

*Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любил.*

*Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.*

*...Удивительная была любовь и уважение его к Константину Сергеевичу...*

*Даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра. Сколько раз он говорил с любовью о Константине Сергеевиче, как высоко ценил его талант и умение!*

*Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер — первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и «быв низвергнут», — продолжает любить его и «источает слезы» по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?!*

*Или это из легенды об Агасфере?*

*Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя...*

*...В тоске по Константину Сергеевичу, этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского «Демона».*

*И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с Константином Сергеевичем.*

*Было трогательно и патетично наблюдать это наступившее сближение двух стариков.*

*Я не знаю чувств Константина Сергеевича, преданного в последние годы своей жизни творческим направлением собственного театра [и] отвернувшегося от него и обратившегося к вечно живительному источнику творчества — к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.*

*Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех тех троп, сторонних истинному театру, от предвидения которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя, когда... бурьян этих чуждых театру тенденций стал душить самого основоположника Художественного театра.*

*Недолга была близость обоих...*

*Но не внутренний разлад и развал привели к разрыву на этот раз.*

*Вырастая из тех же черт неуравновешенности нрава, одного унесли к роковому концу биографии трагические последствия собственного внутреннего разлада, другого — смерть...» [39, с. 219–224].*

*Так пронзительно, как Эйзенштейн, мог написать только великий художник и великий ученик. Интересно, что написаны эти строки были в то время, когда имя Мейерхольда не произносилось. Более того, весь архив Мейерхольда, тщательно разобранный, перенумерованный, Эйзенштейн тайно хранил у себя на даче. В этом была проявлена под страхом смерти в полном смысле этого слова верность Ученика своему Учителю.*

*Нас же в первую очередь интересует способ работы Мейерхольда с актерами, его понимание природы актера.*

В среде театральных обывателей (есть и такая среда) долгое время существовало мнение, что Станиславский работал с актерами, а театр Мейерхольда — театр режиссерский по преимуществу и на актера Мейерхольду было наплевать: он показывал, приказывал, муштровал и т. д. и т. п.

Прошло время, и эти взгляды сменились неиссякаемым интересом к Мейерхольду как к воспитателю актеров, педагогу, создателю особого вида психотренинга, названного им *биомеханика*.

В свое время ревнители Станиславского пытались поставить знак равенства между биомеханикой Мейерхольда и «методом физических действий» Станиславского. Игорь Ильинский, например, один из лучших актеров Мейерхольда, считавшего своего ученика лучшим биомеханическим актером, впоследствии придерживался именно такой точки зрения. Мейерхольд же резко противопоставлял биомеханику системе воспитания актера в Художественном театре. Но если Станиславский искал универсальный научный «метод» (теорию) для возбуждения всей творческой природы актера независимо от театрального направления и эстетики театра, то Мейерхольд старался оставаться в рамках актерского «тренажа» как своей собственной «технологии» для воплощения своих театральных идей.

Историки театра свидетельствуют, что игра мейерхольдовских актеров, построенная на принципах биомеханики, впервые предстала откровенно и ярко в спектакле «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка. Это был конструктивистский спектакль, и актеры вышли на сцену, которую кто-то из критиков удачно назвал «оголенность». Актеру некуда было спрятаться: ни декораций, ни костюмов — стерильно-чистое пространство. Актеры в одинаковой униформе — на голом планшете сцены. Такое решение требовало от актеров особой системы актерской игры, которая и была продемонстрирована зрителям под названием «биомеханика». До этого спектакля «биомеханика» была предметом теоретических споров, на этом спектакле — демонстративным практическим (овеществленным) показом новой технологии актерской игры. В теории биомеханикой устанавливались принципы четкого выполнения каждого движения, дифференциация каждого движения в целях наибольшей экономности, целесообразности. Фиксировались точки начала и конца движения, геометrizировались передвижения по сцене и пр. Такое теоретическое обоснование идеи биомеханики было увязано с эстетикой конструктивизма, которая поэтизировала все механическое как совершенное. Машинизированный быт и соответствующий ему механизированный человек — вот главный постулат биомеханики, перекидывающей мост от сцены к мечтам о «счастливой» жизни в эпоху автоматизации. Гениально спародировал эту идею Чарли Чаплин. Он действительно показал «биомеханического» человека в работе на конвейере. Но в практике театра мейерхольдовская биомеханика стала особой школой актерской выразительности. Критики отмечают с восторгом работу актеров в «Великодушном рогоносце», радостно демонстрирующих «профессионализм, уверенность и согласованность действий». Каждое движение актера

на оголенной сцене обретало скульптурную выразительность и значительность. Актеры двигались с легкостью танцоров и изяществом акробатов, что определяло и характер звучания реплик, особую ритмичность и музыкальность интонаций.

Главные принципы биомеханики можно суммировать так:

- творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве;
- искусство актера есть умение правильно использовать выразительные средства своего тела;
- путь к образу и к чувству надо начинать не с переживания и не с осмысления роли, не с попытки усвоить психологическую сущность явления; вообще не «изнутри», а извне, — начинать с движения.

**Отсюда** вытекают и главные требования к актеру: начинать с движения может только такой актер, который прекрасно натренирован, обладает музыкальной ритмичностью и легкой рефлекторной возбудимостью.

**Для этого** природные данные актера должны быть развиты систематическими тренировками.

**Главное внимание** *уделяется* ритму и темпу актерской игры;

**Главное требование** — музыкальная организованность пластического и словесного рисунка роли.

**Таковыми тренировками** могли стать только специальные биомеханические упражнения.

**Цель биомеханики** — технологически подготовить «комедианта» нового театра к выполнению любых самых сложных игровых задач.

**Девиз биомеханики** — этот «новый» актер — «все может», это всемогущий актер.

Мейерхольд утверждал, что тело актера должно стать идеальным музыкальным инструментом в руках самого актера. Актер должен постоянно совершенствовать культуру телесной выразительности, развивая ощущения собственного тела в пространстве. Упреки Мейерхольду, что биомеханика воспитывает «бездушного» актера, не чувствующего, не переживающего, актера-спортсмена и акробата, мастер начисто отвергал. И справедливо. Он настаивал на том, что точно найденная, отработанная, закрепленная внешняя форма «подсказывает» нужное чувство, возбуждает переживание. Путь к «душе», к переживаниям, утверждал он, можно найти только с помощью определенных физических положений и состояний («точки возбудимости»), фиксированных в партитуре роли.

Несмотря на то что биомеханика развивалась и уточнялась самим Мейерхольдом, эволюционировала от спектакля к спектаклю, основная посылка оставалась неизменной: от внешнего, которое легко уловимо и может быть зафиксировано, — к внутреннему, которое не всегда уловимо и практически не может быть закреплено для повторения.

Спектакль «Великодушный рогоносец, который впервые демонстрировал возможности биомеханики, — по словам П. Маркова, — утвердил актерское мастерство в наиболее чистом и категорическом виде. Мейерхольд освободил актера от подробной тяжести грима, от изысканности костюмов, надев

на актера прозодежду, общую для всех действующих лиц, и заставив играть почти без грима, с очищенным от аляповатых красок лицом. Движение он рассматривал не в плане отвлеченно-эстетической красоты, а как наиболее целесообразное и явственное выражение внутреннего содержания данного куска... Но, — специально подчеркивал П. Марков, — эти тенденции Мейерхольда не означали уничтожения внутреннего рисунка роли... Мейерхольд как бы высвободил существенные и чистые линии развития образа» [29].

То, что физическое движение, зафиксированное в партитуре роли, действительно вызывает нужные актеру эмоции и сценические переживания, подтверждается свидетельством самого яркого актера мейерхольдовской команды — Игоря Ильинского.

«Думают, — писал И. Ильинский в заметке «Моложе молодых» в газете «Вечерняя Москва» за 9 февраля 1934 года, — что биомеханика — это, собственно, что-то вроде акробатики. В лучшем случае знают, что биомеханика — это ряд приемов на сцене, умение дать пощечину, выпрыгнуть на плечи партнеру и т. п. и т. д. Мало кто знает, что биомеханическая система игры, начиная с ряда приемов, заключающихся в умении распорядиться своим телом на сценической площадке наиболее выгодным и правильным образом, доходит до сложнейших проблем актерской техники, проблем координации движения, слова, умения распоряжаться своими эмоциями, своей актерской возбудимостью. Эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера творческим переживаниям своего героя — это тоже один из основных элементов сложной биомеханической системы».

О биомеханике написано уже достаточно много, появилось много специалистов «по биомеханике», проводятся конференции и мастер-классы и т. п. Биомеханика не стала просто очередной «технологией», а системой упражнений по развитию актерской выразительности, иначе — еще одним «психотренингом».

А вот что говорил сам Мейерхольд в докладе «Актер будущего и биомеханика» в Малом зале Консерватории (12 июня 1922 года).

«...Конструктивизм потребовал от художника, чтобы он стал и инженером. Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть сознательным. Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела.

...Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется “возбудимость”, заражающая зрителей, втягивающая их в игру актеров (то, что мы раньше называли “захватом”) и составляющая сущность его игры. Из целого ряда физических положений и состояний возникают те “*точки возбудимости*”, которые окрашиваются тем или иным чувством. <...> При такой системе “*возникновения чувства*” у актера всегда имеется прочный фундамент: физическая предпосылка» [24, ч. 2, с. 487, 489].

В дальнейшем Мейерхольд дал такое определение: «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения для актера».

Мейерхольда занимала мысль, как он сам говорил, установить *«связь между воображением и движением»*. На практике он установил связь «движение — чувство».

Зная хорошо теорию Джемса об идеомоторике, в которой Джемс предлагал схему «сперва движение — потом чувство» («сначала побежал, потом испугался»), Мейерхольд, видимо, поэтому и настаивал (и справедливо настаивал) на том, что биомеханика — это не только выразительные пластические движения актеров на сцене, но что эти самые выразительные движения провоцируют соответствующие этим движениям эмоции и чувства. И с этим многие исследователи биомеханики согласны. Это подтверждают и актеры Мейерхольда.

То, что многократные повторы одних и тех же движений и фиксация их в партитуре роли приводили к механическому воспроизведению партитуры движений, что уже напоминало акробатику и физкультурные упражнения, вероятно, тоже справедливо отмечалось критиками, и этого же боялся сам автор биомеханики.

Как нам кажется, Мейерхольд взял из формулы Джемса только вторую часть: связь «движение — эмоции». Но у Джемса формула трехчастная, в которой первая часть — первоисточник и движений и эмоций — Воображение. У Джемса формулой может считаться последовательное выстраивание связи «воображение — движение — эмоция». Это, как нам кажется, понял и использовал на практике, а позже и в создании своего тренинга, Михаил Чехов.

## ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ

«Подлинными учениками никогда не бывают учениками. Подлинным учеником Станиславского был Мейерхольд. Он не применял «систему» схоластически. Он дал ответ — свой собственный...»

Подлинным учеником Станиславского был Вахтангов. Он не противоречил Станиславскому. Однако когда он применил «систему» на практике, получилось нечто настолько его личное и настолько обусловленное связью между ним и его актерами... что результаты оказались весьма отличными от спектаклей Станиславского», — эти слова принадлежат одному из выдающихся деятелей театра XX века Ежи Гротовскому.

Справедливо говорить о том, что и Станиславский и Мейерхольд постоянно менялись на протяжении своего творческого пути, который равнялся продолжительности их жизни. Но та же справедливость требует сказать, что если Станиславского всю жизнь мучил один вопрос: «Как это сделать?», то Мейерхольда этот вопрос не мучил: он делал так, как того требовал его очередной спектакль. А каждый его спектакль — гениальный прорыв

в будущее театра и в плане новых театральных идей, и в плане драгоценных россыпей режиссерских приемов и мизансцен. Но что касается актера, оба великих мастера стремились опираться на объективные законы творчества. «Я считаю, что метод Станиславского был одним из величайших стимулов для европейского театра, в особенности в области воспитания актера», — пишет Ежи Гротовский в статье «Ответ Станиславскому» [15].

Ежи Гротовский, признавая огромное влияние, оказанное на него Станиславским, в то же время подчеркивал отличие своего способа работы с актером, своей техники и своего понимания театра. В этом смысле мы можем назвать его не учеником и последователем, но «сочувствующим».

«Станиславский верил, — писал Гротовский в статье «Ответ Станиславскому», — что театр является воплощением драмы. ...Театр был для него целью. Не чувствую, чтобы театр был для меня целью. Существует только Акт; в нашей работе могло случиться и так, что он оказывался достаточно близок тексту драмы как основе. Но был ли он или не был реализацией текста? — такого вопроса я поставить себе не могу. Я не знаю... Меня не интересует театр слова, ибо он основывается на ложном видении человеческого существования. Не интересует меня и «физический» театр. Ибо что он, собственно, такое есть? Акробатика на сцене? Крики? Судорожное катание по полу? Насилие? Не театр слова, не «физический» театр — вообще не театр, а живое бытие в своем выявлении» [15, с. 183]. «Разница заключается, кроме всего прочего, в понимании нами роли не как аналогии обыденных человеческих действий, а как деяния, совершаемого человеком-актером перед лицом человека-наблюдателя, перед лицом зрителей. Это деяние можно свести к понятию безграничной искренности, предельного проявления и обнажения того, что носит наиболее личный характер в человеке, к совершению этого деяния всем собой, целостным, всем своим существом — как бы в акте полной самоотдачи» [с. 80].

О Ежи Гротовском много пишут, но о нем даже не спорят, так как еще при жизни он был признан явлением экстраординарным, настолько же оригинальным и значительным во всей истории театра XX века, насколько и не претендовавшим ни на какие места в этой истории. Гротовский как будто подтверждал идею древних стоиков: «Откажитесь от притязаний, и весь мир будет у ваших ног». У него не было притязаний: в начале пути он творил «свое» на театре, как он его понимал, за что бывал бит, а потом и обласкан и принят с триумфом, а после — рядом с театром, в «околотеатральном пространстве», ушел за пределы «собственно театра», чем вызвал единодушное недоумение как своих поклонников, так и противников. Гротовский сам говорил о своих «исканиях»: «Не думаю, что мою работу в театре можно было бы окрестить термином «новый метод»... *Искания подобного рода существовали чаще всего вне пределов театра*, хотя иногда возникали и в некоторых театрах» [15, с. 186]. «Самое существенное для меня сегодня, — говорил Гротовский, — постепенное открытие элементов, лежащих в основе актерской профессии, актерского действия» [15, с. 99]. (Это был 1967 год. — Э. Б.)

«Почему мы интересуемся искусством? — спрашивает себя Гротовский. — Оно помогает преодолеть наши пределы, превзойти собственные ограничения, наполнить пустоту, создать нас самих... Это процесс, при котором внутренняя темнота медленно освещается... театр делает усилие сдирания жизненной маски ...театр всегда в этом случае казался мне местом *провокации*». Зритель отзовется на провокацию, если импульсы, исходящие от актера, будут подлинны. Гротовский стремится добиться от актера публичного «оголения», как он говорит, с «жестокостью к себе», по формуле А. Арто. Такого рода акт освобождения от всякого рода сопротивления душевным импульсам, когда актер «не демонстрирует свое тело, не продает свой организм, а приносит его в жертву», и является, по Гротовскому, сутью актерского творчества. С этой целью Гротовский разрабатывает серию упражнений и в результате — свой тренинг, целью которого является освобождение тела, взаимосвязь между внутренними импульсами и формой их выражения, мгновенная реакция на внутренние импульсы, когда тело «исчезает», «растворяется», «сгорает». Зритель воспринимает только серию видимых импульсов, воздействующих на психику, пробивающих и очищающих его «интуитивный канал».

Суть своего актерского тренинга Гротовский передает метафорой: «это то в актерской игре, что роднит ее скорее с искусством скульптора, чем с живописью. Живопись есть накопление красок, в то время как скульптор сдирает наслоения с формы, как бы ожидающей воплощения в глубине камня». Сущность актерской одаренности Гротовский видит в способности к беспрепятственному воплощению внутренних психических импульсов во внешнее выражение, преодолевая физиологические преграды (тело, речь, психические барьеры). Гротовский называет это «выходом за пределы». Итак, Гротовский строит свою методику упражнений для актеров как систему провокаций, способную вызвать отклик у зрителей.

Став на путь «провокаций», Гротовский уже не довольствовался научными знаниями психологии, а, как он сам говорил, «обратился к паранаучным исследованиям в области актерского мастерства». А дальше паранаучные исследования последовательно вывели Гротовского за пределы театра и привели на путь паратеатральных исканий. Так возникли разного рода формы воплощения романтических театральных идей начала XX века: театр, равный жизненному деянию. Эти формы осуществлялись в разного вида программах или циклах встреч с поэтическими названиями: «Ульи», «Гора пламени», «Древо людей», «Бдения» и т. п.

Но это было гораздо позже. А в начале своего творческого пути Гротовский оканчивает актерский факультет Краковской высшей театральной школы, проходит краткую стажировку в Праге у Э. Фр. Буриана, изучает во Франции у Жана Вилара его технику, а с 1955 года один год проходит режиссерскую стажировку в Москве у Ю. А. Завадского. Отсюда и интерес и влияние на Гротовского «системы» Станиславского, идей Вахтангова и Мейерхольда. Можно утверждать достоверно, что влияние на Гротовского русской театральной школы было огромным, так сказать, провокативным.

Можно с достоверностью предполагать, что интерес к работе с актером у Гротовского — от Станиславского, к «композиции спектакля и созданию партитуры» — от Мейерхольда.

Гротовский уже на родине, в Польше, начинает руководить крохотным театриком в Ополе — «Театр 13 рядов» (Бедный театр), который позже становится «Театром-Лабораторией». И здесь Гротовский как бы воплощает идею Вахтангова, который утверждал, что необходимым способом работы над каждым спектаклем является **лаборатория**.

И уже в своей Лаборатории Гротовский окончательно нащупывает «свой путь». Идея «своего пути» была его навязчивой идеей.

Мы не ставим перед собой задачу подробно рассказывать о творческом пути Гротовского, его взглядах на театр. Наш интерес — психология актера, искусство актера, актерская техника, наконец. И в этой связи нас интересует этап поисков Гротовского (с 1978 года), названный им «Театр истоков». Как пишет исследователь и переводчик Гротовского на русский язык Натэлла Башинджагян (ей в первую очередь мы обязаны нашими знаниями о Гротовском и цитируемой нами книге), «Гротовский занялся исследованием того, что он называл “исполнительскими техниками” и что в основном сосредоточивалось вокруг двух узловых для того периода моментов: работы над телом, движениями, восприятием *об-условленными*, — ради превращения их в тело, движения, восприятия — *от-условленные*, и разработкой особых форм движения, названных им движение, которое есть *покой*» [15, с. 32].

Идя последовательно к открытию «своей техники», своего Performer'a, Гротовский возвращался к поискам Станиславского как к компасу, как бы проверяя направление «своего пути»: «Работая над физическими действиями, — писал он, — Станиславский перешагнул через свою старую идею “эмоциональной памяти”, но, перешагнув, продолжил ее. Он спрашивал актера: “Что бы ты сделал, если бы был в предлагаемых обстоятельствах?” Все эти обстоятельства являются обстоятельствами роли: возраст, тип, внешний облик, определенный род жизненного опыта. В перспективе его работы это было логично и очень результативно... В работе с актером я не задумывался ни над “если бы”, ни над “предлагаемыми обстоятельствами”. Существуют какие-то причины или отправные точки-трамплины, создающие событие спектакля. Актер обращается к своей собственной жизни, а не ищет что-то в области “эмоциональной памяти” или “если бы”. Он обращается к телу-памяти. И к телу-жизни. А значит, обращается к опыту переживаний, бывших для него поистине важными, но также и к тем переживаниям, которые мы еще ждем, которые еще не наступили...

...Эти воспоминания (из прошлого и из будущего) можно распознать или открыть посредством тела и всего остального, то есть тела-жизни. Там все записано. Но когда что-либо делается, есть то, что делается, то, что непосредственно — сегодня, *bic et nunc*.

И всегда в таком случае высвобождается то, что сознательно не зафиксировано, что менее уловимо, но как-то более существенно, чем физическое

действие. Оно еще пред-физическое и уже физическое. Я называю это “импульсом”. Каждому физическому действию предшествует подспудное движение, поднимающееся волной из недр тела, неведомое, неосознаваемое”. (выделено мной. — Э. Б.).

Вспомним, что Станиславский говорил о внутренних импульсах как о «позывах к действию». Дальше — внешнее выражение, материализация внутренних импульсов, формирующая действие. Но в психологии этот процесс описан как «идеомоторный акт», особенностью которого является как раз *ощущение движений*. Поэтому неясно, что Гротовский понимает под словом «импульс», если в его определении это «подспудное движение» — «неведомое, неосознаваемое»? «Беспрепятственный переход психических импульсов во внешнее выражение», о котором говорит Гротовский, это и есть в нашем понимании осуществление идеомоторного акта. Но Гротовский дает свое наполнение понятию «импульс», который расходится с общепринятым, что, с нашей точки зрения, несомненно дезориентирует, а возможно, и мистифицирует актера.

«Импульс, — пишет он, — не существует без партнера. Не в значении партнера для игры, а в значении другого человеческого бытия. Ибо для кого-то таким бытием может быть и бытие, отличное от человеческого: Бог, Огонь, Дерево. Когда Гамлет говорит о своем отце, он произносит монолог, но монолог перед лицом отца. Импульс всегда существует *перед лицом* (кого-то или чего-то)».

Здесь следует уточнить, наконец, что же такое импульс, если он «всегда существует *перед лицом* (кого-то или чего-то)». Этимологически «импульс» от *лат.* *impulsus* — удар, толчок. В контексте нашей темы речь идет об импульсе нервном (в отличие от механического или электрического). Нервный импульс представляет собой волну *возбуждения, распространяющуюся по нервному волокну*. Нервный импульс обеспечивает передачу информации от периферических рецепторных (чувствительных) окончаний к нервным центрам, внутри центральной нервной системы и от нее — исполнительным аппаратам — скелетной мускулатуре, гладким мышцам внутренних органов и сосудов, железам внешней и внутренней секреции. Нервный импульс обладает определенными биоэлектрическими потенциалами, которые являются электрическими потенциалами, возникающими в тканях и отдельных клетках человека, животных и растений. Это важнейшие компоненты процессов возбуждения и торможения. Основы учения о биоэлектрических потенциалах («животного электричества»), заложенные итальянским физиологом и врачом Л. Гальвани, дали толчок развитию новой науки биоэнергетики. Но это уже другая тема.

Если же вернуться к «импульсу» как к «удару, толчку», то прежде всего следует акцентировать его «ощущаемость» в мускульных сокращениях как микродвижений, а затем — способность к внешнему выражению (воплощению) в самих движениях и действиях. Если пользоваться терминологией Гротовского, то «перед лицом чего-либо или кого-либо» является не импульс (это внутреннее явление), а его внешнее выражение, чем является

целенаправленное действие. Следовательно, «перед лицом кого-либо или чего-либо» является *видимое, а не осязаемое* движение.

Это лишь одно из возможных толкований понятия импульс в рамках описания этого явления Гротовским. Утверждение Гротовского, что «импульс не существует без партнера», никак не согласуется с самим понятием импульс, как его описывает наука, скорее оно согласуется с попыткой контоминировать, слить в одно такие понятия, как целенаправленное произвольное действие, направленное на партнера, и импульс, как первотолчок к этому действию. Правомерно ли такое свободное слияние? Видимо, что дозволено Гротовскому, то...

Гротовский развивает «свое» понимание импульса и дает ему «свое» содержание:

«Например, — продолжает он, — бытие, являющееся целью моего импульса, я проецирую на партнера как на экран. Скажем, женщина или женщины моей жизни (женщины, которых я встречал или не встречал и, может быть, встречу) отражаются в актрисе, с которой я действую. Здесь нет ничего интимного между ней и мной, хотя есть нечто личное. Мои импульсы направляются к партнеру. В моей жизни я когда-то встретился с какой-то конкретной реакцией, но сейчас я не могу ничего ни предугадать, ни предвидеть. В своем действии я отвечаю “образу”, который проецирую, и отвечаю партнеру. И снова этот ответ не будет чем-то частным, не будет он также и повторением ответа, взятого “из жизни”. Он будет чем-то неведомым и — непосредственным. Существует такая вещь, как подключение моего опыта переживаний, моего потенциала, но главное — существует то, что завязывается и происходит здесь и сейчас. Это факт, и он буквален. Следовательно, с одной стороны — *здесь и сейчас*, с другой — материя происходящего может быть из других времен и мест — и прошедших, и возможных в будущем» [15, с. 181–183].

Такое расширительное применение термина «импульс» дает нам право на второе толкование этого понятия: импульс — это направленный на кого-либо или что-либо «поток (пучок) энергии». Видимо, такое толкование в контексте эстетики Гротовского ближе к таким понятиям, как самоконцентрация, медитация, энергообмен... У Станиславского — это «лучеиспускание» и «лучевосприятие». Термин «лучеиспускание» был взят Станиславским у Рибо. «Механизм умственной жизни, — писал Рибо, — состоит из беспрестанной смены внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, идей и образов, которые соединяются и отталкиваются, следуя известным законам... Это и есть лучеиспускание различного направления в различных слоях, подвижной агрегат, беспрестанно образующийся, уничтожающийся и вновь образующийся».

Нам кажется, что понятие «животное электричество» (понятие времен Гальвани и Вольта) или биоэлектричество (современное) подошло бы куда ближе для понимания и научного объяснения идей Гротовского, чем импульс и потоки импульсов. Но и здесь, когда мы говорим на бытовом уровне о воздействии на нас «биополя» другого или о том, что он (она) обладают

особым биополем, особой аурой, это вовсе не означает, что энергетические потоки, исходящие от кого-то изначально (произвольно), направлены на партнера (объект), а действительно являются «личностным полем» со своими границами, чужим полем, которое мы можем ощущать, находясь в пределах этих границ. «Театр — это встреча, — говорит Гротовский. — Партитура актера — элементы межчеловеческих отношений: импульсы и реакции — дисциплинированные, точные. Во встречах между людьми всегда содержится необходимость воспринимать и реагировать, то есть импульсы *от* других и импульсы *к* другим. Процесс повторяется, но всегда *hic et nunc*, значит, он никогда не может быть в точности тем же самым, хотя все детали партитуры сохраняются» [15, с. 97].

В 1983 году в Америке Гротовский начинает осуществлять новую программу — Объективная Драма. Здесь намеченная еще в Театре истоков программа «исполнительских техник» осуществляется с группой стажеров различных национальностей и этнических культур на индивидуальном уровне. Гротовского интересовали «исполнительские техники» человека в моменты действий, издревле присущие ритуальным представлениям. Так Гротовский приходит к главному в своих исканиях и открытиях — к Performer'у — «особым образом подготовленному человеку, который был бы способен, сам сущностно меняясь, вести процесс изменений в других людях» [15, с. 35].

Так Гротовский шел от своего Бедного театра к Искусству-проводнику.

Сам Гротовский свое призвание и квинтэссенцию своих поисков — Performer — описал так: «*Performer — с большой буквы — человек действия. А не тот человек, что играет другого человека. Он танцовщик, священнослужитель, воитель и воин, он вне разделения на роды и виды искусства. Ритуал — это performance, действие совершенное, акт. Выродившийся ритуал и есть зрелище. Я стремлюсь открывать не то, что ново, а то, что забыто. И настолько старо, что не удастся тут обнаружить разделения на роды и виды искусства*» [15, с. 236].

Так Гротовский теоретически отрицает искусство перевоплощения как привилегию актера. Но если Performer не тот человек, который играет другого, а танцовщик, священнослужитель, воитель и воин, то как он может быть всем этим, не являясь этим на самом деле, а лишь действуя, как они? Это ли не перевоплощение?!

Таков парадокс актера у Гротовского.

## МИХАИЛ ЧЕХОВ

Гротовский был знаком с книгой Михаила Чехова «О технике актера», но, к сожалению, в его собственных статьях и интервью это имя не упоминается. Очевидно, взгляды Михаила Чехова не нашли отклика в его, Гротовского, исканиях, были чужды ему. Может быть, потому, что Чехов — человек театра в его классическом понимании, а Гротовского, по его же признанию, театр не интересовал? А может быть, потому, что Михаил

Чехов был прежде всего актером, а Гротовский — режиссер, несмотря на актерское образование? Чехов открывал секреты *своего* «ремесла» в *себе самом* как актер и как педагог описывал их, чтобы передать другим. Для нас же опыт Михаила Чехова чрезвычайно ценен именно поэтому: редко кто из актеров может так анализировать собственное творчество через самонаблюдения и еще реже — создать свою собственную «технику», размышляя над своим собственным искусством. Ошибка или недостаток метода Михаила Чехова в том, что он не создал свою теорию «психологии актерского искусства». Гротовского и Михаила Чехова объединяет одно: утверждение Гротовского, что «**только техника создания своей собственной техники имеет подлинный вес**».

Михаил Чехов. Загадочный, эксцентричный, гениальный. Плохо изученный. Нет, не недостаточно, а, скажем, невнимательно изученный. Хотя по Михаилу Чехову сегодня и учат, проводят конференции... Есть «фонд Михаила Чехова», даже специалисты по «методу» Чехова. Но никто не удосужился спросить, а чего не знал сам о себе Чехов? Он сам не знал, *что он открыл*. И никого не увлекла задача проанализировать открытие Чехова. Сам Чехов говорил о способе, о технике, о приемах и т. п. Сам Чехов никогда не сказал, что он открыл нечто **фундаментальное!** Что он открыл некий **универсальный принцип** в творчестве актера. Да он и не знал этого, потому и не говорил. И мы не сказали ему или о нем, что же он открыл на самом деле! Закон Ньютона мы знаем, о теории относительности Эйнштейна представление имеем, систему Станиславского для актерского дела знаем просто наизусть. А вот Чехов... Чехов открыл нечто удивительное в тайне актерского творчества, актерской профессии, в искусстве актера — **ПРИНЦИП ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ!** Просто взял и открыл, скромно сославшись на свой опыт, свою интуицию и на свою индивидуальность. Но никто не сказал, что **Михаил Чехов открыл... Дидро**. Вернее, **раскрыл** Дидро, подтвердил на собственном опыте идеи Дидро в другой «культурно-исторический период» и описал его «метод лицедейства» на примере своего собственного творчества, не ссылаясь на Дидро. И не ссылаясь на Коклена-старшего.

Но принцип мало открыть, его нужно доказать и описать. Описанием мы не занялись, а сразу бросились использовать на практике опыт Михаила Чехова — каждый в меру своего понимания и дарования. Давайте же внимательно и последовательно проследим, что же предлагает Михаил Чехов в качестве своего способа работы над ролью.

А. Д. Громова-Давыдова («Вспоминая великого артиста») в предисловии к книге Чехова «Путь актера» пишет:

«Неожиданно для него самого возникали контрасты, полностью оправданные, которые владели им, словно совершенным инструментом. Он называл это внутренним *“имитированием образа”* — *это и была его идеальная способность перевоплощения*» (курсив мой. — Э. Б.).

А ведь имитировать, как мы уже знаем, означает подражать (имитация — от *лат. imitatio* — подражание). Читаем дальше.

«...Этот внутренний процесс возникал от его великой творческой фантазии.

...Вспоминаю, как в Москве режиссеры спектакля попросили Михаила Александровича прийти посмотреть репетицию. Чехов, сидевший в зале, поднялся вдруг на сцену и обратился к Берсеневу:

— Ты понимаешь, Ваня, я сейчас увидел вдруг походку Годунова — ведь он тигр или барс, у него и походка какая-то вкрадчивая, вот такая... (Отметьте себе — имитация (подражание) поведения тигра или барса. — Э. Б.). И он прошелся по сцене тигриной походкой. Берсенев сразу уловил это и всегда так ходил в Годунове. В этой походке был весь внутренний мир Годунова».

А теперь обратимся к самому Михаилу Чехову.

«Если актер правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актера к тому образу, который он видит в своем воображении, в своей фантазии. *Актер сначала строит свой образ исключительно в фантазии, затем старается сымитировать его внутренние и внешние качества*» (курсив мой. — Э. Б.).

Обратите внимание, что речь идет не только о «характерности» — внешнем подражании (имитации), а и о внутренних качествах тоже. А что такое «внутренние качества»? Мы называем их обычно эмоции, чувства. Это что же? Чехов предлагает «имитировать» чувства наряду с внешними качествами, — играть чувства?!

Продолжает Чехов:

— Так было и со мной во время работы над ролью Гамлета. Я построил мысленный образ Гамлета, увидел его внешний и внутренний облик, но не смог сымитировать, так как внимание мое было отвлечено общими заданиями (Чехов был и режиссером спектакля! — Э. Б.).

...Постановка «Дела» (Сухово-Кобылин. — Э. Б.) шла в несколько ином плане. Я попытался проработать тему *имитации* образа. Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетиции *имитировал его*. Я не *играл*, как это обычно делаем мы, актеры, а я *имитировал* образ, который *сам играл* за меня в моем воображении... Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению своему, заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет появиться их обладатель. Через некоторое время появились нос и прическа. Затем ноги и походка. Наконец, показались все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя все это на репетициях, я очень страдал от того, что мне приходилось говорить слова роли, в то время как я еще не услышал голоса Муромского как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского...».

А теперь сравним этот отрывок с уже известными нам воспоминаниями Коклена-старшего:

«Актер создает себе модель в своем воображении, потом, “подобно живописцу”, схватывает каждую ее черту и переносит ее не на холст, а на самого

себя. Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует ее. Он приспособляет к этому свое собственное лицо, — так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом Я, не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с Тартюфом. Но это еще не все; это было бы только внешнее сходство, подобие воображаемого лица, но не самый тип. Надо еще, чтобы актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтобы определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: «Вот Тартюф»... или же актер плохо работал».

Совпадение поразительное.

В Михаиле Чехове странно другое. В книге «О технике актера» он рекомендует репетировать в воображении, но отказывает воображению в главном — в способности передавать сами чувства, настаивая на том, что чувства на сцене нереальны, что чувства на сцене — это сочувствия. Впрочем, об этом можно спорить, тем более что с этим согласны и некоторые психологи. Но этого мало, в главной своей книге «О технике актера» Чехов уже упоминает об имитации, подражании как бы вскользь и как бы извиняясь. А ведь по его собственным признаниям в книге «Путь актера», имитация образа — это главное в его способе воплощения роли. Но вот в книге «О технике актера» в главе «Воплощение образа и характерность» («Пятый способ репетирования») он пишет:

«Предположим, работая над образом роли, вы достигли того, что ясно видите и слышите его в воображении. Внешний и внутренний облик вашего героя стоит перед вами во всех деталях. Как следует вам приступить к его воплощению?»

Вспомним, как Чехов говорил о репетициях роли Муромского: «Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетиции *имитировал его*. Я не *играл*, как это обычно делаем мы, актеры, а я *имитировал* образ, который *сам играл* за меня в моем воображении». Что же теперь советует Чехов нам?

«...было бы ошибкой, если бы вы захотели воплотить (сыграть) ваш образ сразу».

Заметьте — ни слова об имитации. И только позже, советуя воплощать образ по частям, Чехов один только раз произносит это слово «имитация»:

«...вы выбираете *одну* черту. Затем вы воплощаете *только ее одну*, как **вы имитируя** (выделено мной. — Э. Б.) **созданное и проработанное вами в вашей фантазии**».

Этим «как бы» Чехов снимает тему имитации как главного, основополагающего, фундаментального положения собственного метода.

Увы, но это все, что осталось от собственного «открытия».

Если в книге «Путь актера» (ранний Чехов) он однозначно утверждает, что «актер сначала строит свой образ исключительно в фантазии, затем

старается сымитировать его внутренние и внешние качества», то здесь (поздний Чехов), в своей главной книге, весь принцип заменяется этим «как бы».

Как это произошло и почему, мы и не пытаемся анализировать. Это дело театроведов, психологов, исследователей его творческого метода. А режиссеры и педагоги, прокламирующие работу «по методу Чехова», зациклились на «психологическом жесте», «окраске действия», а ребенка (принцип имитации, подражания) выплеснули вместе с водой. Но и факт отказа Михаила Чехова от своего собственного открытия сыграл в этом определенную, роковую, как нам кажется, роль. Мы же и в дальнейшем будем придерживаться взглядов того, раннего Чехова, который первый из русских актеров XX века заговорил о «методе лицедейства» как о подражания (имитации).

Итак, Чехов подтверждает формулу Дидро. Наша задача — попытаться ответить на вопрос: насколько размышления Дени Дидро об искусстве актера могут быть названы «одним из методов лицедейства», т. е. перевоплощения.

Пожалуй, в опыте Михаила Чехова, как нам кажется, и содержится ответ на этот вопрос: **имитация (подражание) — один из способов перевоплощения (лицедейства).**

Из высказываний Михаила Чехова выясняется, что он имитирует не только внешнюю, но и внутреннюю жизнь образа, его чувства, переживания, т. е., представляя, — переживает. И вместе с тем он утверждает, что сценические чувства нереальны. А что же такое **сценическое чувство, переживание**, какова его природа? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, мы должны рассмотреть психологические теории движения и действия, воображения и чувства, которые самым непосредственным образом подводят нас к проблеме актерского переживания и перевоплощения. Ведь действие — материал, из которого актер создает свои сценические произведения, материал его творчества. И согласно многим теориям о сценическом действии, оно является возбудителем чувств и логика действий приводит к перевоплощению. Так ли это? И что же такое сценическое действие? В чем его особенность? Существует ли связь между сценическим действием и чувством? Какова роль действия в процессе перевоплощения? На эти и на многие другие вопросы нам и предстоит ответить в последующих главах.



## ГЛАВА СЕДЬМАЯ ДВИЖЕНИЯ, ДЕЙСТВИЕ И СЦЕНИЧЕСКИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

♦ Сценические движения и действие ♦ «Живое движение» Бернштейна ♦ «Аффективное действие» Запорожца ♦ Образ (представление) и действие ♦ Сценическое действие и чувство ♦ «Метод физических действий»

**Д**ействие, в определении С. Л. Рубинштейна, описано так:  
«Соотношение цели с условиями определяет задачу, которая должна быть разрешена действием. Целенаправленное человеческое действие является по существу своему решением задачи. Отношение к этим условиям, сочетаясь с отношением к цели, составляет внутреннее психологическое содержание действия. Задача, в которой цель соотнесена с условиями, определяющими ее осуществление, определяет психологическое строение действия. Поскольку внутренние психические процессы у человека обнаруживают то же строение, что и внешнее действие, есть основания говорить не только о внешнем, но и о внутреннем действии.

Достижение результата, составляющего цель конкретного действия, может в силу своей сложности потребовать целого ряда актов, связанных друг с другом определенным образом. Эти акты, или звенья, на которые распадается действие, являются частичными действиями, или *операциями*.

...Всякое действие, направляясь на определенную цель, исходит из тех или иных *побуждений*. Более или менее адекватно осознанное побуждение выступает как мотив.

...*Поступок* — это *действие*, которое воспринимается и осознается действующим субъектом как *общественный акт*, как проявление субъекта, которое выражает *отношение* человека к другим людям» [19, гл. 13].

### РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ДЕЙСТВИЙ

...Обычно различают рефлекторные, инстинктивные, импульсивные и волевые действия. Рефлекторных действий вне инстинктивных не существует: собственно рефлекторны только движения, не включающиеся в различные действия.

...По существу при изучении поведения человека приходится иметь дело с двумя видами собственно действий (в отличие от движений) — с *волевыми* и *импульсивными*.

Специфически человеческим видом является волевое действие, т. е. сознательный акт, направленный на осуществление определенной цели.

...Импульсивное действие — это аффективная разрядка. Оно связано с аффективным переживанием.

## ДЕЙСТВИЕ И ДВИЖЕНИЕ

Движение человека вне действия может быть предметом изучения лишь физиологии двигательного аппарата. Движения, особенно так называемые произвольные, обычно служат для выражения действий, посредством которых осуществляется поведение; поэтому свойства движений могут быть по большей части поняты лишь исходя из этих действий.

...Движения человека являются собственно способом осуществления действия, направленного на разрешение определенной задачи. Поэтому характер или содержание этой последней определяет движение.

Различают движения *непроизвольные* и *произвольные*.

...Достаточно перейти от абстрактного анализа движения вообще хотя бы к самому беглому обзору основных видов движений, чтобы убедиться, что моторика неразрывно сплетена со всей психической жизнью человека, тысячью нитей с ней связана.

Все пишущие о технологии или психологии актерского творчества согласны в том, что материалом творчества актера является действие, что, собственно, само собой разумеется, является аксиомой, ибо вытекает из самого значения слова «актер» — действующий человек. А что, собственно, еще может делать человек (актер) в роли на сцене, на глазах у зрителей? Он только и может, что действовать: ходить, говорить, спорить, совершать поступки, да еще и мыслить, т. е. рассуждать, принимать решения, что тоже есть действие, а еще переживать, любить, ненавидеть, т. е. что-то чувствовать, но и, следовательно, выражать свои чувства, опять же, каким-то образом действуя.

П. М. Ершов уделяет понятиям «движения» и «действие» много внимания и подробно анализирует их в книге «Технология актерского искусства» [18].

Впрочем, он со всех сторон рассматривает эти понятия, как они даны Станиславским, постепенно приближаясь к главному в «системе» — «Методу физических действий». Действия у Ершова самым непосредственным образом связаны с задачей, что абсолютно справедливо. Он считает возможным дать два дополняющих друг друга определения «действия».

1. Действие есть стремление к цели, объективно, физически осуществляемое.

2. Действие есть мышечное, физическое движение, рассматриваемое с точки зрения его цели.

«Наблюдая действующего человека, мы можем не отдавать себе отчета в том, что мы видим его *действия*. Мы видим действие, когда усматриваем, понимаем, регистрируем для себя еще и преследуемые цели, которым

движения, интонации, выражения мыслей данного человека в данном случае подчинены» (18, с. 54). И дальше: «Итак, воспринять движение как действие — значит воспринять то или иное психическое состояние или переживание как *стремление к цели*, а это стремление — в единстве с *мышечными движениями*. Это и значит видеть мышечные движения в единстве с их целью, психически обусловленной» [18, с. 55].

Это определение точнее и понятнее, чем определение Б. Е. Захавы «*Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели*». Здесь явная тавтология: действие — это волевой акт, а ведь «акт» и есть «действие».

Итак, «движение человека вне действия, — как пишет Рубинштейн, — может быть предметом изучения лишь физиологии двигательного аппарата».

Движения есть способ осуществления действия.

Движения определяют характер действия.

Движения служат для выражения действия.

И наконец, не наличие или отсутствие цели делает движения действием, а сами движения являются «способом осуществления действия», в то время как само действие служит для разрешения определенной задачи.

И здесь в определении действия, уточним — целенаправленного действия, — оба автора (Ершов и Захава) сходятся в определении «сценической задачи» и способа ее разрешения: задачу определяет соотношение цели с условиями, а разрешается она действием. Целенаправленное действие, собственно, и является решением определенной задачи.

Существуют в психологии действия такие понятия, как внутреннее психологическое «содержание действия» и «структура действия». Первое (содержание) определяется отношением к условиям задачи в сочетании с отношением к цели, второе (структура) — соотносением цели с условиями задачи, определяющими ее осуществление.

Но понятие «действие» не исчерпывается понятием «целенаправленное действие».

Специфически человеческим видом является волевое действие, т. е. сознательный акт, направленный на осуществление определенной цели.

И здесь, казалось бы, все ясно: оба автора дают научное определение действия. Уточняем, волевого целенаправленного действия.

Ну а как же быть с таким видом действий, как импульсивные действия? «...Импульсивное действие, — пишет Рубинштейн, — это аффективная разрядка. Оно связано с аффективным переживанием». Но мы-то знаем, что актер на сцене наряду с «волевыми целенаправленными действиями», которые участвуют в разрешении сценической задачи, как раз ценится способностью к этим самым «аффективным переживаниям и импульсивным действиям». Собственно, для того, чтобы вызвать эти самые «импульсивные действия и аффективные переживания», и строилась вся «система» Станиславским и все другие «методы». Нам кажется, что сводить сценическое

действие лишь к «волевым актам поведения» (Захава) или «стремлению к цели» (Ершов) значит обеднить и упростить понятие сценического творчества актера и сценического действия в частности.

Главные вопросы в изучении сценического действия, с нашей точки зрения, — это *вопросы роли действия в синтезе чувственного и рационального, аффекта и интеллекта, в строении, регуляции человеческого действия, эмоций и чувств и их трансформации в сценические чувства*. Многие авторы, пишущие на тему «сценическое действие», не анализируют сами понятия «движения и действия», как они рассматриваются в общей психологии. Но, как справедливо говорит Выготский, актерская психология составляет только часть общей психологии. Этой «общей психологии» нам как раз и не хватает при рассмотрении разнообразных теоретических исследований по психотехнике и технологии актерского искусства. Увы, мы не можем и не беремся охватить или проанализировать даже малую толику написанного в психологии на тему «движения и действие», но хотя бы как-то заделать эту прореху в исследованиях актерской психологии мы попытаемся.

### «ЖИВОЕ ДВИЖЕНИЕ» Н. А. БЕРНШТЕЙНА

Как же осуществляется управление целесообразными движениями? Общий ответ на этот вопрос был дан уже И. М. Сеченовым, который писал, что *«чувствование повсюду имеет значение регулятора движения, другими слова, первое вызывает последнее и видоизменяет его по силе и направлению»* (1947). Исследования Н. А. Бернштейна позволили *уточнить механизм «регулирования движений чувствованиями»* в сложных актах человеческого поведения. Центральное место в организации движения занимает *образ будущего действия* или известное *представление* о предстоящем действии (а не только цель). В соответствии с общим пониманием движения первоначальное представление о действии обязательно должно быть неопределенным в сравнении с его окончательным представлением в исполнительных командах для мышц. Проще говоря, *образ действия* не может и не должен быть конструктивным по отношению к конкретным деталям двигательного акта. В *образ действия* входит абстрактная оценка *позы тела* и выделенные перцептивные свойства, которые могут понадобиться для управления движением путем внесения в это движение детализированного перцептивного содержания. Причем объединение координируемых двигательных структур на каждом уровне происходит с помощью соответствующих, зрительно выделенных свойств внешней среды.

В какой связи находятся движения и действия? Факт тесной, органической связи между движением и действием настолько очевиден, что обыденное сознание часто не делает здесь различия и отождествляет их. На самом деле они не тождественны. Для того чтобы понять природу связи этих двух процессов, необходимо учесть основные качества действия, которые, согласно А. Н. Леонтьеву (1972), заключаются в целенаправленности и предметности. Действие всегда предполагает известное целесообразное

преобразование. Связь действия с движением определяется той функцией, которую последнее выполняет в целенаправленном акте.

Как становится возможным переход, или, точнее, перевод, движения в образ. Движения одушевленного тела, воспроизводящие форму других тел, внутренне связаны с поиском, включающим в себя ориентацию на будущее. Такие движения мы называем, вслед за Н. А. Бернштейном, *живыми движениями* (1966). Проблема их происхождения есть вместе с тем проблема происхождения чувствительности, ощущения, психики. Это следует понимать в том смысле, что живое движение может рассматриваться как генетически исходная единица анализа психической реальности. *Наиболее существенным признаком, отличающим живое движение от механического, является то, что живое движение представляет собой не только и не столько перемещение тела в пространстве и времени, сколько овладение пространством и временем и преодоление их.* Другими словами, *живое движение — это активный хронотоп.* Живое движение, по Бернштейну, — *это развивающийся функциональный орган, обладающий собственной биодинамической тканью* (под функциональным органом, в соответствии с идеей А. А. Ухтомского, следует понимать всякое временное сочетание сил, способное осуществить определенное достижение). Столь сложное образование, каким вырисовывается живое движение, должно обладать определенными жизненными функциями, для характеристики которых Н. А. Бернштейн использовал понятие «*двигательная задача*». Задача построения движения в уникальной реальной предметной ситуации является фантастической по своей сложности. Чтобы решить ее, тело, обладающее психикой, вынуждено каким-то путем постичь сложнейшую физику конкретной *предметной* ситуации и согласовать ее с телесной биомеханикой. Решение подобных задач действительно требует формирования сложнейших функциональных органов, в ткань которых должны входить не только физические, но и когнитивные и эмоционально-оценочные компоненты, которые сам Н. А. Бернштейн соотносил с «*моделями потребного будущего*». Живое движение Н. А. Бернштейна — *это не реакция, а Акция*, не ответ на внешнее раздражение, а *решение задачи*.

Н. А. Бернштейн на основании обобщения всей совокупности свойств моторики в ее взаимоотношениях с внешним пространством ввел понятие «*моторное поле*». Моторное поле строится посредством *поисковых, пробующих движений, зондирующих пространство во всех направлениях.* Далее, при анализе живого движения мы сталкиваемся с ситуацией, в которой *движение выступает условием возникновения и развития чувствительности, ощущения.* В свою очередь, ощущение является условием дальнейшего развития движения, его *трансформирования из произвольного в произвольное.* Ощущение, с этой точки зрения, есть в такой же степени основа движения, как и его результат, в такой же степени импульс к движению, как и его тормоз. Приспособительный эффект двигательного акта неотделим от когнитивного. Все это свидетельствует о том, что *биодинамическая ткань живого движения должна содержать в себе (или порождать)*

*элементы «чувственной ткани», представляющей строительный материал для формирования образа. Чувственная ткань — это сохраняющийся в пространстве потенциального субъективного моторного поля симультанный слепок (схема) биодинамической ткани или застывшая биодинамическая ткань (большого или меньшего числа реализованных движений). Чувственная ткань — это длящийся двигательный опыт, сохраняющийся после завершения движения и участвующий в построении нового движения. Образы — это субъективные феномены, возникающие в результате предметно-практической, сенсорно-перцептивной и мыслительной деятельности. Образ — это целостное, интегральное отражение действительности, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, время, движение, цвет, форма, фактура и т. д.). Важнейшей функцией образа является регуляция деятельности.*

Итак, по Бернштейну, действия — цепочки движений, объединенных задачами.

*«Произвольная реакция по заданной инструкции, — писал Бернштейн, — разворачивается во времени как процесс взаимодействия различных функциональных систем, обеспечивающих отражение реальной ситуации и воздействие на нее. Схема этого процесса может быть представлена следующим образом:*

- воздействие стимула на рецептор, которое вызывает формирование нервного сигнала;
- передача нервного сигнала в корковые центры анализатора;
- оценка ситуации и принятие решения, передача команд двигательным центрам коры;
- передача нервного сигнала мышцам и — как результат всего процесса — собственно движение».

Действие — относительно законченный элемент деятельности, направленный на выполнение одной простой текущей задачи.

Каждое осмысленное, целенаправленное движение возникает как ответ на двигательную задачу, определяющуюся прямо или косвенно совокупной ситуацией. В том, каким именно двигательным актом индивид (животное или человек) наметит решение этой задачи, заложен и корень той или другой программы, которая будет реализовываться задающим элементом. Что же представляет собой такая программа управления движением и чем она управляется в свою очередь?

«Неизбежен вывод, — пишет Бернштейн, — что, говоря макроскопически о программе двигательного акта в целом, мы не находим для нее другого определяющего фактора, нежели образ или представление того результата действия (концевого или поэтапного), на который это действие нацеливается осмыслением возникшей двигательной задачи». По Бернштейну, для выполнения того или другого движения мозг не только посылает определенную «команду» к мышцам, но и получает от периферийных органов чувств сигналы о достигнутых результатах и на их основании дает новые, корректирующие «команды».

Таким образом, происходит процесс построения движений, в котором между мозгом и периферийной нервной системой существует не только прямая, но и обратная связь. Бернштейн выдвинул гипотезу, что для построения движений различной сложности «команды» отдаются на иерархически различных уровнях нервной системы. При автоматизации движений эта функция передается на более низкий уровень.

*Уровень А* — уровень тонуса (рубро-спинальный уровень палеокинетических регуляций). У человека расположен в спинном мозге и группе красного ядра. Уровень А полностью определяет тонус мышц туловища и шеи (осанка), а также отвечает за возбудимость мышц конечностей.

*Уровень В* — уровень мышечно-суставных увязок (уровень синергии и штампов, таламо-паллидарный уровень). У человека базируется в паллидумах и таламусах. Уровень В обеспечивает следующие функции:

- обширные мышечные синергии, т. е. способность вести высокослаженные движения всего тела, вовлекающие в согласованную работу многие десятки мышц;
- способность стройно и налаженно вести движение во времени, обеспечение правильного чередования сокращения мышц и движения конечностей;
- способность к штампам, к чеканной повторяемости движений.

*Уровень С* — уровень пространства (пирамидно-стриальный уровень пространственного поля С). Расположен в стриатуме и пирамидной двигательной системе коры. Уровень С обеспечивает целевые перемещения в пространстве: локомоции, спортивно-гимнастические перемещения, точные, целенаправленные движения рук и других органов, преодоление сопротивлений, метательные и ударные движения, *подражательные движения*.

*Уровень D* — уровень действий (теменно-премоторный уровень действий). Базируется в нижних отделах теменной доли и в премоторной зоне. Обеспечивает выполнение действий — целые цепочки последовательных движений, которые все вместе решают ту или другую двигательную задачу. Для уровня D характерна предметность (хотя и не всегда), цепное строение и приспособительная изменчивость действий, доминирование левого полушария.

*Группа E* — уровни, лежащие выше уровня действий D. Локализация в коре рассеянная. Обеспечивает символические действия (речь и письмо); двигательные цепи, объединенные не предметом, а отвлеченным заданием; движения, изображающие предметное действие; предметные действия, для которых предмет является не непосредственным объектом, а средством для воспроизведения в нем или с его помощью абстрагированных, непредметных соотношений.

Обратимся к исследованиям известного отечественного психолога Александра Владимировича Запорожца, работы которого мы уже приводили в предыдущих главах (см. «Подражание»). Этот выбор не случайный, ибо кто еще из психологов ближе к нашей теме, как не ученый, у которого было пусть короткое, но значительное театральное прошлое, определившее его

интересы как психолога. В юные годы он был учеником Леся Курбаса, великого украинского режиссера. Это ученичество и определило его интерес как ученого к проблематике формирования, строения, регуляции человеческого действия, эмоций, чувств. Запорожец писал о том, что он может сравнить А. С. Курбаса лишь с такими великими мастерами и преобразователями мирового театрального искусства, как К. С. Станиславский, Гордон Крег, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов или С. М. Эйзенштейн. (К великому сожалению, сегодня в зарубежном театральном мире знают о Лесе Курбасе больше, чем у нас в России). Вспоминая уроки своего первого учителя, Запорожец писал о том, что Курбас ставил перед молодыми актерами задачу овладения сценическим поведением и эмоциями в терминах преобразования или превращения собственных движений. «Мне представляется, — писал Запорожец, — достойной пристального изучения, оригинальной и глубокой по своему психологическому содержанию идея «перетворенного руху» («превращенного движения» (*укр.*)). Поэтому вовсе не случайно во второй половине 1920-х годов Запорожец стал учеником и последователем именно Л. С. Выготского, а не других в то время значительно более известных психологов, таких как П. П. Блонский, К. Н. Корнилов, Г. Г. Шпет, у которых ему также довелось учиться во Втором Московском университете. «Мне всегда думалось, — писал Запорожец в статье «Мастер: воспоминания о Лесе Курбасе», — что существует известное сходство взглядов Л. Курбаса на синтез чувственного и рационального в творчестве актера и идей, развиваемых Л. С. Выготским, относительно единства аффекта и интеллекта. Теперь уже, зная «Психологию искусства» Л. С. Выготского, можно сказать о близости взглядов на искусство этих выдающихся людей» [19, т. 2, с. 32]. Не случайно, что Выготский направил именно Запорожца в студию Эйзенштейна для планирования и организации совместных исследовательских работ, которым, к сожалению, не суждено было осуществиться. В области изучения действия Запорожцем была создана целостная и самобытная теория — *теория психологии действия*. Проблема действия конкретизировалась им в сфере моторики, чувствительности, перцепции, мышления, эмоций, личности. Запорожца интересовало действие во многих своих ипостасях: сенсорное, ориентировочное, перцептивное, умственное, эмоциональное, эстетическое, игровое, учебное, наконец, действие в собственном смысле слова, т. е. движения и произвольное действие. Иногда он использовал термин «психическое действие». В. П. Зинченко, многие годы проработавший с Запорожцем и считающий себя его учеником, написал: «А. В. Запорожец пришел в психологию, чтобы понять аффективное, осмысленное, произвольное сценическое действие. Но так сложилась его научная судьба, что ...к своей «первой любви» — аффективному действию — он обратился в конце жизни, когда был загружен административными обязанностями... В этом он повторил научную судьбу своего учителя Л. С. Выготского, который лишь прикоснулся к «аффективной и волевой тенденции», стоящей за мыслью». А дальше, — спросим мы, — кто продолжил эту работу в области сценического действия? Кто развил эти идеи о психологии актерского

творчества? Вопрос риторический. Из того, что было исследовано и описано А. В. Запорожцем, для нас необычайно важным является его основополагающая идея, обоснованная им в книге «Развитие произвольных движений»: «...важнейшим условием возникновения и развития произвольных движений и действий является формирование образа ситуации и образа тех практических действий, которые должны быть выполнены в этой ситуации». И другая, не менее важная проблема: *проблема овладения человеком собственным поведением и эмоциями посредством превращения, претворения собственных движений и действий.*

В своих работах А. В. Запорожец широко использовал представления о механизме сенсомоторных координации, об интегральном образе поведения и о построении движений, развитые выдающимися физиологами И. М. Сеченовым, Ч. Шерингтоном, А. А. Ухтомским, Н. А. Бернштейном, которые ставили проблему формирования образа, выступающего в роли регулятора поведения. Однако они решали ее в самом общем виде, уделял особое внимание исполнительской части действия. *Логика исследований привела Запорожца к необходимости дифференцировать ориентировочно-исследовательские, пробующие и собственно исполнительские действия. Но центр тяжести в его исследованиях был перенесен на формирование образа, принятие цели и задачи действия.* Теория развития произвольных движений Запорожца и теория построения движений Бернштейна не являются взаимодополнительными. Задача их объединения и дальнейшего развития стоит перед современной психологией деятельности и физиологией активности.

А. В. Запорожец, подобно Н. А. Бернштейну, *рассматривал движение как функциональный орган индивида, обладающий собственной биодинамической тканью.* Этот орган, согласно Бернштейну, эволюционирует, инволюционирует и обладает свойством реактивности.

К этим свойствам Запорожец добавил еще одно, важнейшее. *Движение обладает чувствительностью.* Таким образом, Запорожец пришел к фундаментальному выводу о том, что *ощущаемость движений не только обязательный спутник их произвольности, но и необходимая ее предпосылка. Прежде чем превратиться в произвольно управляемое, движение должно стать ощущаемым.*

*Впервые в мировой литературе, —* отмечает В. П. Зинченко, — *Запорожец включил образ ситуации и образ действия в ткань двигательного акта для того, чтобы хоть как-то внятно дать описание этого сложнейшего процесса возникновения и развития произвольных движений и действий.*

Движение, прежде чем превратиться в произвольное, должно стать *ощущаемым.* Действие расчленяется на две фазы: *ориентировочно-поисковую, опробующую, и исполнительную.*

Развернутая ориентировочно-исследовательская деятельность способствует образованию *установки*, которая определяет общую стратегию и направление двигательного поведения в соответствии с жизненными интересами личности.

Ориентировочная фаза моторных действий — это развернутое обследование ситуации, имеющее двигательное выражение. Такое обследование приводит к возникновению *образа*, в котором воспроизводятся особенности ситуации. Появление этого образа предвосхищает осуществление исполнительного звена действий.

**Образ** — это целостный, интегральный, функциональный субъективный феномен, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, время, движение, цвет, форма, фактура и т. д.).

Посредством образа и под его контролем осуществляется планирование и регулирование исполнительной фазы действий.

С появлением образа ориентировка не угашается, а приобретает иной характер — характер сопоставления, сличения обстоятельств с имеющимся образом. *«Очень ярко эти подравнивания двигательного поведения к имеющемуся образу выступают при подражании»* (Запорожец).

Процессы развития произвольных движений, описанные Запорожцем, как нам кажется, имеют колоссальное значение для теоретического и практического исследования психологии творчества актера.

Актер создает сценический образ (ориентировочная фаза), который и определяет систему и характер поведения актера-образа на протяжении спектакля (исполнительная фаза). Сценическое проявление этого образа происходит в действиях, движениях и эмоциях, переживаниях актера. И здесь мы имеем дело уже со сценическим перевоплощением. Процесс сценического существования в образе на протяжении всего спектакля, видимо, и может происходить благодаря этому постоянному «подравниванию двигательного поведения к имеющемуся образу». Совершенно очевидно, что этот процесс «особенно ярко выступает при подражании», ибо, как мы и утверждаем, возникший, а потом и сконструированный в нашем воображении образ (ориентировочная фаза) только благодаря механизму подражания (имитации) переводится в моторно-двигательную систему (исполнительная фаза), что и является предпосылкой перевоплощения актера в образ.

### **СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ И «МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ». СЦЕНИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО**

Если со сценическим действием в теории и практике разных методов театрального искусства более или менее можно разобраться, то со сценическими «переживаниями» есть «договоренность» внутри того или иного метода, но нет научной ясности.

В театральной педагогике, основой которой в нашем театре является система Станиславского, существует аксиома: **возбудителем чувств является действие, или (повелительное) — действуйте в логике персонажа и верных предлагаемых обстоятельствах роли и не заботьтесь о чувстве. Само придет.** Спросите любого студента театрального института, любого актера:

что является возбудителем чувства? — и он не задумываясь ответит — действие! Это как таблица умножения. Так его учили по системе Станиславского, основной постулат которой гласит: **действуйте, и чувство само придет к вам. Откуда? Из подсознания.** В этом утверждении и в теории, и в педагогической практике — суть системы Станиславского. Цитируем:

«Нельзя до конца выяснить проблему сценических переживаний, не ответив на вопрос: каким же способом актер вызывает в себе нужные сценические эмоции?»

Действие — это капкан для чувства... самое верное средство для овладения чувством — это действие... действие является возбудителем сценических чувств.

...Поэтому Станиславский говорит: начните целесообразно и логично, добиваясь определенного результата, действовать физически, и психическое возникнет само собой. Действуйте, не беспокоясь о чувстве, и чувство придет». [20, с. 38–40].

Но ведь Станиславский еще говорил, что *«главное — не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему»*. Странно, не правда ли? Станиславский говорит о магическом «если бы», но нигде не говорит о магическом слове «действие».

Такое впечатление, что Станиславский, создав учение о сценическом действии («методе физических действий»), сам испугался рассудочности своего метода (куски, задачи и пр.) и заговорил лишь о естественном зарождении «позывов» к нему (действию). Ведь Станиславский говорил, что действие — «капкан» для чувства, требовал действовать и не думать о чувствах. Настаивал на том, что при правильном органичном действии чувство незамедлительно явится само, и пр. И вдруг — «главное — не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему». Действительно, к чему мучить актера и забивать ему голову формулированием задач, поисками точного глагола для определения действия в данном куске и т. д., когда главное, как выясняется, это позывы к действию. Откуда же берутся эти «позывы»? Для нас, вне всяких сомнений, *«позывы» — это ощущения микродвижений (идеомоторный акт). И тогда верное целенаправленное действие, и импульсивное, и аффективное, рождается из этих самых «позывов», а они в свою очередь являются не чем иным, как результатом работы воображения. И это единственный и естественный способ ощутить зарождение движений и действия, почувствовав позыв к нему.*

Замечательно на наш взгляд стремление Б. Е. Захавы связать воображение, действие и чувство. Здесь он ближе других подошел к теории, которую мы стараемся сформулировать на страницах этой книги. «Мы не забыли, что материалом в искусстве актера являются его действия, — пишет Захава. — Поэтому для актера фантазировать — значит действовать, но не на самом деле, а пока еще только в воображении, в своих творческих мечтах... 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.

...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... 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)* [20, с. 116–117]. И здесь Б. Е. Захава как бы примиряет и Станиславского, и Михаила Чехова.

С. Л. Рубинштейн как-то заметил: «В игре актера подлинная сущность выразительного движения и выразительного действия выступает особенно отчетливо (и здесь его и нужно бы изучать). Через выразительность своих движений и действий актер не только раскрывает чувства зрителю, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать». Вот только одно упускает Рубинштейн — выразительность движений и действий идет от **образа**, созданного **воображением актера**, и через них он действительно выражает свои чувства.

Для Станиславского действие — материал для творчества актера. Свой метод Станиславский назвал «Метод Физических Действий», что и явилось краеугольным камнем его системы. Вот почему мы снова должны обратиться к «системе» Станиславского и к ее основе — «Методу Физических Действий» (МФД).

Одним из интереснейших исследований МФД мы считаем монографию П. В. Симонова «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций» [30]. Читая книгу, мы были не очень внимательны к предисловию автора. Нас не оставляла в покое навязчивая мысль, будто автора не столько заботит физиологическое обоснование МФД, сколько использование МФД для каких-то своих научных целей. Но вернувшись к невнимательно прочитанному предисловию, мы убедились в полной «невиновности» автора перед актерами и режиссерами, пользующимися другими «методами». Симонов пишет: «...В поисках конкретных приемов произвольного воздействия на произвольные реакции мы и обратились лет десять тому назад к методу К. С. Станиславского... Наша книга отнюдь не претендует на «физиологическое обоснование» теории сценического творчества. Мы озабочены гораздо больше тем, что физиология высшей нервной деятельности человека может взять у Станиславского, нежели стремлением оказать помощь театральной педагогике и театроведению».

Не виновен!

И тем не менее автор оказал неоценимую услугу нашей театральной школе, анализируя МФД, пусть и для решения своих задач. И мы не вправе обвинять, да что там обвинять, даже спросить автора, а почему он не объяснил то, что он и не собирался объяснять.

Вот что пишет Симонов: «...Как ни велика сила воображения артиста, ему не так-то легко воспроизвести в зрительных, слуховых, осязательных образах все то, о чем рассказывает текст пьесы. Тем более что его воображение все время вступает в конфликт с непосредственной реальностью окружающего: вместо Офелии перед ним партнерша Марья Васильевна Иванова... (А как же детская вера и наивность, столь необходимые актеру качества? — Э. Б., робкий комментарий). Но есть пункт, где вымысел сливается с действительностью, где обнаруживается поразительное *совпадение* изображаемого и существующего, где артист Петров почти во всем подобен Гамлету. Это сфера *действий* Гамлета-Петрова, структура их двигательной активности в сценических пространстве и времени... Ясность, «ощутимость» физических действий вводит исполнителя в сферу жизни изображаемого лица».

С нашей точки зрения, Симонов отказал воображению актера в лидирующем положении. И здесь он верно следует за Станиславским. Обидно и то, что Симонов следует за Станиславским и в отношении к пресловутому Театру представления, отказывая последнему в подлинности переживаний. Вот как он его (искусство представления) отделяет, впрочем, почти дословно пересказывая Станиславского: «...В отличие от актер-ремесленника актер искусства представления стремится пережить несколько раз чувства (сколько раз? — Э. Б.), совпадающие с чувствами действующего лица. Переживая нужное ему чувство, актер запоминает внешнее выражение этого чувства и учится повторять внешнюю картину эмоции без соответствующего переживания. Память на движения, интонации, мимику — «мускульная память», как совершенно точно обозначает ее Станиславский, — развита у артистов представления чрезвычайно... Нужно ли говорить, что воспроизведение эмоций в искусстве представления значительно богаче, естественнее, правдоподобнее, чем в актерском ремесле. Искусство представления дало театру целую плеяду блестящих исполнителей. Мы являемся современниками и свидетелями таких мастеров, как актеры театра Французской комедии, английской труппы Питера Брука, французского Народного Театра, возглавляемого Жаном Виларом. Искусству представления принадлежит творчество выдающихся советских художников А. Коонен, Э. Гарина, С. Мартинсона и др. Однако театру представления в значительной мере присущи недостатки, которыми наделен актер-ремесленник... По существу, искусство представления есть изощренное сценическое ремесло».

Потрясающе!!! Актеры Брука, Вилара, Комеди Франсэз... ремесленники!!! Вот так... И какие актеры! Бедный Скофилд! Бедный Йорик! И своих не пожалел. И все-таки Симонов вслед за Станиславским не лишает актеров Театра Представления возможности «пережить несколько раз чувства, совпадающие с чувствами действующего лица». Как им это удастся без «системы» Станиславского? — спросите вы. Но Симонов обосновывает «ущербность» подражательного метода с точки зрения «физиологии эмоций»:

«...должно быть ясно, сколь обедненной и схематизированной представляется картина внешнего выражения эмоций при подражательном

воспроизведении ее отдельных, бросающихся в глаза признаков. Эта внешняя картина лишается тех особенностей поведения, которые присущи именно данному, изображаемому актером лицу. (Все время идет путаница между значением слова «представлять», т. е. «внешне копировать, механически, формально показывать только внешнее поведение, и искусственно созданным понятием «Театр представления», к которому исторически был причислен весь европейский театр, не знавший, опять же в силу исторических причин, системы Станиславского. — Э. Б., скромный комментарий).

Так ли это? Ведь мы в этой работе тоже следуем научным исследованиям в области физиологии эмоций и психологии искусства. И главной проблемой психологии искусства актера, как выясняется, является отношения между *воображением и чувством*. И нам кажется, будет справедливым перефразировать Симонова следующим образом: «Но есть пункт, где вымысел сливается с действительностью, где обнаруживается поразительное *совпадение* изображаемого и существующего, где артист Петров почти во всем подобен Гамлету. Это сфера **воображения**, но не Гамлета-Петрова, а актера-Петрова, **воображения, результатом работы которого является двигательная активность актера в сценических пространстве и времени**».

Нельзя не согласиться с Симоновым в том, что «...врожденные и приобретенные нервные пути тысячами нитей связывают физические действия с эмоциями, с бесконечно разнообразными оттенками человеческих переживаний». Но ведь действия (движения) в актерской профессии сами по себе уже являются продуктом работы воображения, т. е. они (действия, движения) вторичны, когда речь идет о произвольных движениях, какими и являются действия актеров.

Кстати, вспомним, как великий французский актер Луи Жуве определял **действие**:

*«А что такое действие? Акция живого существа, персонажа, то, что порождается персонажем. Действие дает тебе возможность идти по следам персонажа, отождествлять его, подражать ему»*. Это, конечно же, рассуждения актера «театра представления», но Луи Жуве тоже говорит о действии как о подражательном акте.

Всеволод Мейерхольд предлагает свое «биомеханическое» понимание возникновения чувства: «Раз мы опираемся на объективную психологию, психология у нас, разумеется, есть, но руководит нами не переживание, а постоянная вера в четкость своей технической игры. Когда я показывал Зинаиде Николаевне (Райх) в третьем акте сцену Стефки, некоторые, может быть, заметили, что у меня наворачивались слезы, хотя, могу вас уверить, эмоции Стефки с моими ни в коем случае не совпадают. Я просто, показывая, принял такой ракурс, который вызвал по моей приспособленности нужную реакцию; был задет нерв, управляющий соответствующей мышцей, а она, мерзавка, которая заведует выпуском слез, возьми да и выпусти. Совсем как пример Джемса.

...Такой же опыт показывала Гонако в известной вам сцене с тарелочками. Она показывала такую изоощренность техники, так распорядилась

своими рефлексами, что когда она изображала кошку, казалось, что даже зрачки у нее становились продолговатыми. Известная итальянка Тина ди Лоренцо поражала тем, что научилась, подлая, краснеть и бледнеть на сцене, когда захочет. Она совсем исключила румяна и пудру из своего сценического обихода и, наоборот, чище умывалась перед выходом. Она сумела добраться до того аппарата, который заставляет нас краснеть и бледнеть, — ведь мы же машины» [24, с. 92–93].

В статье «Идеология и технология в театре» (Беседа с руководителями самодеятельных коллективов 12 декабря 1938 года) интересен ответ Мейерхольда.

*Вопрос.* Актер в своей работе над ролью должен идти от движения к мысли или от мысли к движению?

*Ответ.* Так нельзя сказать. Это слишком примитивная постановка вопроса.

Конечно, всегда, что бы ни делалось на сцене, всегда мысль впереди. Я понимаю ваш вопрос так: когда роль разучиваете, надо сначала копаться в психологической субстанции или должны к этой психологической субстанции прийти, изучив движение? Мысль всегда должна быть впереди. Тут можно сослаться на Джемса. Он рассказывает изумительный случай, за который мы зацепились и провели на практике. Человек сделал вид, что он бежит, испугавшись того, что за ним гонится собака. Когда человек, «испугавшись собаки», побежал, он действительно испугался. Такова природа рефлекса. Один рефлекс другой рефлекс задевает. Это своеобразие нервной системы. Вы так поставьте (вопрос): «Если я принял положение опечаленного человека, то я могу опечалиться». «Поэтому мы (не) говорим, как это делал одно время Художественный театр: мы играем печальный спектакль, будьте любезны, бродите по темным закоулкам, накапливайте собранное, сосредотачивайте внутреннее в себе. Мы проще говорим: пожалуйста, не думайте, не будьте озабочены, — мы будем так строить мизансцены, что они будут вас настраивать соответственно тем положениям физическим, в которые мы будем вас ставить».

Обратимся снова к вопросу о воображении и чувстве. «Обычная психология и обыденное мышление, — пишет Л. С. Выготский, — различают в чувстве три момента. Первый — восприятие какого-либо предмета или события или представление о нем (встреча с разбойником, воспоминание о смерти любимого человека и т. п.) — А, вызываемое этим чувство (страх, грусть) — Б, и телесные выражения этого чувства (дрожь, слезы) — С. Полный процесс протекания эмоции представляли себе в следующем порядке: А, Б, С.

Если приглядеться внимательно ко всякому чувству, легко заметить, что оно всегда имеет свое телесное выражение. Сильные чувства как бы написаны у нас на лице, и, взглянув на человека, мы без всяких объяснений можем понять, гневается он, испуган или благодуствует.

...Если обычная схема чувства устанавливает последовательность А–Б–С, т. е. восприятие, чувство, мимика, то истинное положение дел, как

полагает Джемс, больше соответствует другой формуле — А–С–Б: восприятие — мимика — чувство.

Иными словами, Джемс предполагает, что те или иные предметы обладают способностью непосредственно рефлекторным путем вызывать в нас телесные изменения и уже вторичным моментом восприятия этих изменений явится само по себе чувство. Встреча с разбойником, предполагает он, рефлекторно, без посредства всякого чувства, вызывает в нас дрожь, сухость в горле, бледность, порывистое дыхание и прочие симптомы страха. Само же чувство страха есть не что иное, как совокупность вот этих изменений, сознаваемых организмом. Бояться означает ощущать свою дрожь, свое сердцебиение, свою бледность и т. п. Почти так же воспоминание о смерти родного и близкого человека рефлекторно вызывает слезы, опускание головы и т. п. Грусть сводится к ощущению этих симптомов, и грустить означает воспринимать свои слезы, свою согбенную позу, опущенную голову и т. д.

Обычно говорят: мы плачем, потому что мы огорчены, мы бьем, оттого что мы раздражены, мы дрожим, потому что мы испуганы. Правильнее было бы сказать: мы огорчены, потому что мы плачем, мы раздражены, потому что мы бьем, мы испуганы, потому что дрожим (*Джемс У.*, 1912. С. 308).

**То, что прежде считалось причиной, является на самом деле следствием, и наоборот — следствие оказывается причиной.** Джемс убеждает нас в том, что *и в инстинктивных, и в эмоциональных процессах простое воспоминание о данном объекте или образ его могут быть достаточными для возникновения реакции.* Человек может даже приходить в большую ярость, думая о нанесенном ему оскорблении, чем непосредственно испытывая его на себе. Джемс пользуется выражением «объект эмоции», безразлично применяя его как к тому случаю, когда этим объектом служит имеющийся налицо реальный предмет, так и к тому, когда таким объектом служит просто воспроизведенное представление.

Свою теорию эмоционального выражения он строит на том, что *телесное возбуждение следует непосредственно за восприятием вызвавшего его факта, и «сознание нами этого возбуждения в то время, как оно совершается, и есть эмоция».* В качестве примера Джемс пишет: «Мы потеряли состояние, огорчены и плачем, мы повстречались с медведем, испуганы и обращаемся в бегство, мы оскорблены врагом, приведены в ярость и наносим ему удар». <...> «Согласно защищаемой мною гипотезе, — пишет Джемс, — порядок этих событий должен быть несколько иным; именно, первое душевное состояние не сменяется немедленно вторым: между ними должны находиться телесные проявления, и потому наиболее рационально выражаться следующим образом: *мы опечалены, потому что плачем, приведены в ярость, потому что бьем другого, боимся, потому что дрожим, а не говорить: мы плачем, бьем, дрожим, потому что опечалены, приведены в ярость, испуганы».*

Аргументы У. Джемса в пользу этой гипотезы более чем убедительны: каждое восприятие путем известного рода физического воздействия

оказывает на наш организм широко распространяющееся действие, предшествующее возникновению в нас эмоции или эмоционального образа.

«Если мы, гуляя в лесу, вдруг замечаем что-то темное,двигающееся, наше сердце перестает биться и мы задерживаем дыхание мгновенно, не успев еще образовать в голове своей **никакой** определенной идеи об опасности».

*«...Всякая телесная перемена, какова бы она ни была, отчетливо или смутно ощущается нами в момент своего появления».*

И наконец, самый важный пункт своей теории Джемс формулирует парадоксальным образом: «если мы представим себе какую-нибудь сильную эмоцию и попытаемся мысленно вычитать из этого состояния нашего сознания одно за другим все ощущения связанных с ним телесных симптомов, то в конце концов от данной эмоции ничего не останется, никакого «психического материала», из которого могла бы образоваться данная эмоция».

«Я совершенно не могу представить себе, что за эмоция страха останется в нашем сознании, если устранить из него чувства, связанные с усиленным сердцебиением, с коротким дыханием, дрожанием губ, с расслаблением членов, с “гусиной” кожей и с возбуждениями во внутренностях. Может ли кто-нибудь представить себе состояние гнева и вообразить при этом тотчас же не волнение в груди, прилив крови к лицу, расширение ноздрей, стискивание зубов и стремление к энергичным поступкам, а, наоборот, мышцы в ненапряженном состоянии, ровное дыхание и спокойное лицо? Лишенное чувственного тона признание того факта, что известные обстоятельства весьма печальны, — и больше ничего. То же самое обнаруживается при анализе всякой другой страсти. **Человеческая эмоция, лишенная всякой телесной подкладки, есть один пустой звук... для нас эмоция, отрешенная от всяких телесных чувствований, есть нечто непредставимое.** Чем более я анализирую мои душевные состояния, тем более я убеждаюсь, что «грубые» страсти и увлечения, испытываемые мною, в сущности, создаются и вызываются теми телесными переменами, которые мы обыкновенно называем их проявлениями или результатами».

*«Эмоции суть чувственные процессы, которые обусловлены внутренними нервными токами, возникающими под влиянием внешних раздражений».*

«Если моя теория справедлива, — пишет Джемс, — то она должна подтвердиться следующим косвенным доказательством: согласно ей, вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию». Примеры Джемса достаточно просты и убедительны: «Всякий знает, — пишет он, — до какой степени бегство усиливает в нас паническое чувство страха и как можно усилить в себе чувства гнева или печали, дав волю их внешним проявлениям. Возобновляя рыдания, мы усиливаем в себе чувство горя, и каждый новый припадок плача еще более усиливает горесть, пока не наступает, наконец, успокоение, обусловленное

утомлением и видимым ослаблением физического возбуждения. Всякий знает, как в гневе мы доводим себя до высшей точки возбуждения, воспроизводя несколько раз подряд внешние проявления гнева. Подавите в себе внешнее проявление страсти, и она замрет в вас. Прежде чем отдаться вспышке гнева, попробуйте сосчитать до десяти — и повод к гневу покажется вам до смешного ничтожным. Чтобы придать себе храбрости, мы свистим и тем действительно придаем себе уверенность. С другой стороны, попробуйте просидеть целый день в задумчивой позе, поминутно вздыхая и отвечая упавшим голосом на расспросы окружающих, и вы тем еще усилите ваше меланхолическое настроение. Расправьте морщины на челе, проясните свой взор, выпрямите корпус, заговорите в мажорном тоне, весело приветствуя знакомых, и если в вас не каменное сердце, то вы невольно поддадитесь мало-помалу благодушному настроению». И наконец, Джемс не прошел мимо проблемы воспроизведения эмоций в актерской профессии: «По словам многих актеров, — пишет он, — превосходно воспроизводящих голосом, мимикой лица и телодвижениями внешние проявления эмоций, они при этом не испытывают никаких эмоций. Другие, впрочем, согласно свидетельству д-ра Арчера, который собрал по этому вопросу среди актеров любопытные статистические сведения, утверждают, что в тех случаях, когда им удавалось хорошо сыграть роль, они переживали все эмоции, соответствующие последней. Можно указать весьма простое объяснение этого разногласия между артистами. В экспрессии каждой эмоции внутреннее органическое возбуждение может быть у некоторых лиц совершенно подавлено, а вместе с тем в значительной степени и самая эмоция, другие же лица не обладают этой способностью. Актеры, испытывающие во время игры эмоции, не способны, не испытывающие эмоций — способны совершенно диссоциировать эмоции и их экспрессию». Итак, отметим для себя чрезвычайно важное положение для актерской профессии «о связи движения и эмоциональных реакций»: если мы искусственно вызовем те или другие внешние выражения чувства, не замедлит явиться и само чувство. Всякое внешнее выражение облегчает наступление соответствующего чувства: бегущий легко пугается и т. п. «Это хорошо знают актеры, — пишет Л. Выготский, рассматривая теорию Джемса, — когда **та или иная поза, интонация или жест вызывают в них сильную эмоцию** (выделено мной. — Э. Б.) [10, с. 156–157].

«Чувство вообще всегда составляет одну из самых спорных сторон в даровании актера, — писал Лессинг в «Гамбургской драматургии» [23]. — Оно может быть там, где его не замечают; его могут находить там, где его вовсе нет. Ведь чувство есть нечто внутреннее, о чем мы можем судить только по внешним проявлениям. Может случиться, что какие-нибудь особенности в устройстве организма совсем не допускают этих проявлений или ослабляют их и делают двусмысленными. Актер может иметь такие черты лица, такое выражение и тон голоса, с которыми мы привыкли соединять совершенно иные способности, совершенно иные страсти, совершенно иные настроения, чем те, которые он должен обнаруживать и выражать в данную

минуту. В этом случае, как бы ни были сильны чувства, им овладевшие, мы ему не поверим, потому что, на наш взгляд, он противоречит самому себе. Напротив, другой актер может быть одарен счастливой организацией... он в такой высокой степени наделен всеми средствами, нужными для пантомимы, что в таких ролях, которые он играет не самобытно, но подражая какому-либо хорошему образцу, он покажется нам проникнутым самыми глубокими чувствами, а между тем все, что он говорит и делает, есть не больше, как механическое обезьянничание... если только он обучился самым проявлениям гнева у актера, проникнутого истинным чувством, и верно умеет подражать им: порывистой походке, топанью ногами, грубому тону голоса, то визгливому, то желчному, если он, повторяю, хорошо подражает только этим вещам, которые можно перенять, то через это душа его придет непременно в то смутное состояние гнева, которое, со своей стороны, подействует на тело и вызовет в нем те самые изменения, которые зависят не от одной только воли» [23, с. 111].

Итак, «...чувство не возникает само по себе в нормальном состоянии. Ему всегда предшествует тот или иной раздражитель, та или иная причина — внешняя или внутренняя (А). То, что заставляет нас бояться или радоваться, и будет тем раздражителем, с которого начинается реакция. Затем следует ряд рефлекторных реакций, двигательных, соматических, секреторных (С). И, наконец, круговая реакция, возврат собственных реакций в организм в качестве новых раздражителей, восприятие вторичного порядка проприорецептивного поля, которые и представляют собой то, что прежде называлось самой эмоцией (В)» [10, с. 157].

(В скобках заметим, что Симонов тоже обращается к этой схеме Джемса, но не соглашается с ней. Мы же позволим себе согласиться с Джемсом, а заодно и с Выготским).

Процитируем Выготского, который настаивает на том, что **«...все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве»** (выделено мной. — Э. Б.). Обратите внимание: не о действии и чувстве, а о воображении и чувстве. Почему? Видимо, потому, что произвольное действие, являясь необходимым фактором возникновения эмоций, само по себе уже продукт работы творческого воображения, т. е. вторично. «...Другую функцию воображения, — продолжает Выготский, — следует назвать эмоциональной; она состоит в том, что всякая решительно эмоция имеет свое определенное, не только внешнее, но и внутреннее выражение, и, следовательно, **фантазия является тем аппаратом, который непосредственно осуществляет работу наших эмоций»** (выделено мной. — Э. Б.).

«Если мысленно отнять от эмоции, как бы вычесть из нее, *все телесные изменения* (читай — физические действия или движения. — Э. Б.), *легко увидеть, что ничего не останется от чувства»*. Но все эти движения и действия в свою очередь являются из воображения, т.е. управляются аппаратом воображения. Этот аппарат, с нашей точки зрения, имеет несколько

механизмов, уже ранее описанных нами. **Эти механизмы — идеомоторный акт, по сути являющийся первой фазой механизма подражания, и сам процесс подражания как вторая фаза.**

И если Симонов, исследуя механизмы движения, ссылается на рефлексоторную теорию Сеченова, то мы в свою очередь тоже ссылались на Сеченова, но исследуя механизмы подражания.

Но вернемся к основополагающему для нас положению теории Джемса о том, что, *«вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию»*. Как можно произвольно вызвать в себе внешние проявления эмоций? Разумеется, сначала увидеть их в своем воображении, а затем симитировать. Иначе говоря, создать в воображении образ и затем ему подражать. Не об этом ли писал Дени Дидро и не подтверждает ли теория Джемса «метод лицедейства» Дидро:

**Актер в своем воображении «создает некий идеальный образ, которому затем пытается подражать в движениях, действиях, жестах...»**

Это, с нашей точки зрения, и есть путь к сценическому перевоплощению.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

# ТВОРЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Воображение в широком смысле слова — любой процесс, протекающий в образах.

*С. Л. Рубинштейн*

Созидающее воображение проникает своим творчеством всю жизнь: личную и общественную, умозрительную и практическую во всех ее видах; оно вездесуще.

*Т. Рибо*

♦ Механизм творческого воображения ♦ Функции воображения и представления

« Творческой деятельностью мы называем такую деятельность человека, которая создает нечто новое, все равно, будет ли это созданное творческой деятельностью какой-нибудь вещь внешнего мира или известным построением ума или чувства, живущим и обнаруживающимся только в самом человеке.

Если мы взглянем на поведение человека, на всю его деятельность, мы легко увидим, что в этой деятельности можно различить два основных вида поступков. Один вид деятельности можно назвать *воспроизводящим*, или *репродуктивным*; он бывает связан теснейшим образом с нашей памятью; его сущность заключается в том, что человек воспроизводит или повторяет уже раньше создавшиеся и выработанные приемы поведения или воскрешает следы от прежних впечатлений... деятельность моя не создает ничего нового... основой является более или менее точное повторение того, что было (картины детства, дома и пр. — Э. Б.).

Кроме воспроизводящей деятельности, легко в поведении человека заметить и другой род деятельности, именно деятельность *комбинирующую* или *творческую*.

*...Всякая такая деятельность человека, результатом которой является не воспроизведение бывших в его опыте впечатлений или действий, а создание новых образов или действий, и будет принадлежать к этому второму роду творческого или комбинирующего поведения.* Мозг есть не только орган, сохраняющий и воспроизводящий наш прежний опыт, он есть также орган комбинирующий, творчески перерабатывающий и созидающий из элементов этого прежнего опыта новые положения и новое поведение.

*...Эту творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга, психология называет воображением или фантазией» [12, с. 235].*

Все психологи согласны в том, что воображение и творческая деятельность человека зависят от разнообразия его прежнего опыта. И этот опыт представляет материал, из которого создаются построения фантазии. Фантазия опирается на память и располагает ее данными, комбинируя из нее все новые и новые сочетания. Это одна из форм связи фантазии с действительностью. Второй (высшей) формой связи является более сложная связь между готовым продуктом фантазии и каким-нибудь сложным явлением действительности.

Воображение способно расширить опыт человека за счет материала, черпнутого им из чужого опыта (рассказы, описания, телевидение и пр.). Здесь мы встречаемся с двойственной и взаимной зависимостью воображения от опыта: воображение опирается на опыт, в одном случае, и сам опыт опирается на воображение, во втором.

*Особой формой связи между деятельностью воображения и реальностью является эмоциональная связь. И это как раз та форма связи, которая доминирует в актерской профессии и в других видах творчества эстетического. «В случаях творчества не эстетического, — говорит Т. Рибо, — роль аффективной жизни простая, в случаях же эстетического творчества роль эмоционального элемента двойная. Здесь мы находим эмоциональный фактор в самом начале как первый двигатель, затем как сопутствующий элемент при различных фазах создания, в виде некоторого дополнения их. Но «сверх того, — пишет Рибо, — аффективные состояния становятся материалом творчества... Хорошо известен факт, являющийся почти общим правилом, что поэты, романисты, драматурги, музыканты, а часто даже скульпторы и художники переживают чувства и страсти своих героев, отождествляют себя с ними» [27, с. 133]. (Что уж говорить о чувствах и страстях актера. — Э. Б.) Следовательно в этом втором случае существуют два аффективных потока: один, составляющий эмоцию, предмет искусства; другой, побуждающий к созданию и развивающийся вместе с ним.*

Эмоция способна подбирать впечатления, мысли и образы, созвучные нашему настроению. *Чувство имеет не только внешнее, телесное выражение, но и выражение внутреннее, сказывающееся в подборе мыслей, образов, впечатлений.* Психологи это явление назвали **законом двойного выражения чувств**. Страх выражается не только в бледности, в дрожании, в сухости в горле, измененном дыхании и сердцебиении, но также и в том, что все воспринимаемые в это время человеком впечатления, все приходящие ему в голову мысли обычно окружены владеющим им чувством. **«Люди давно научились путем внешних впечатлений выражать свои внутренние состояния, так же точно и образы фантазии служат внутренним выражением наших чувств.** Горе и траур человек знаменует черным цветом, радость — белым, спокойствие — голубым, восстание — красным. Образы и фантазии и дают внутренний язык для нашего чувства. Это чувство

подбирает отдельные элементы действительности и комбинирует их в такую связь, которая обусловлена изнутри нашим настроением, а не извне, логикой самих этих образов» [12].

Это влияние эмоционального фактора на комбинирующую фантазию психологи называют **законом общего эмоционального знака**. Сущность этого закона сводится к тому, что *впечатления или образы, имеющие общий эмоциональный знак, т. е. производящие на нас сходное эмоциональное воздействие, имеют тенденцию объединяться между собой, несмотря на то что никакой связи ни по сходству, ни по смежности между этими образами не существует.*

«Образы, — говорит Рибо, — сочетаются взаимно не потому, что они были даны вместе раньше, не потому, что мы воспринимаем между ними отношения сходства, но потому, что они имеют общий аффективный тон. Радость, печаль, любовь, ненависть, удивление, скука, гордость, усталость и пр. могут сделаться центрами притяжения, группирующего представления или события, не имеющие рациональных отношений между собою, но отмеченные одним и тем же эмоциональным знаком или меткой, например, радостные, грустные, эротические и пр. Эта форма ассоциации очень часто представляется в сновидениях или мечтах, т. е. в таком состоянии духа, при котором воображение пользуется полной свободой и работает наудачу, как попало». Когда мы называем голубой тон холодным, а красный — теплым, то мы сближаем впечатление голубого и холодного только на том основании, что они вызывают в нас сходные настроения.

Однако существует еще и **обратная связь воображения с эмоцией... (когда) воображение влияет на чувство**. Это явление можно было бы назвать **законом эмоциональной реальности воображения**. Сущность этого закона формулирует Рибо следующим образом: «**Все формы творческого воображения, — говорит он, — заключают в себе аффективные элементы**».

Это значит, что *всякое построение фантазии обратно влияет на наши чувства, и если это построение и не соответствует само по себе действительности, то все же вызываемое им чувство является действительным, реально переживаемым, захватывающим человека чувством*. Представим себе простейший случай иллюзии. Входя в сумерках в комнату, ребенок принимает по иллюзии висящее платье за чужого человека или разбойника, забравшегося в дом. Образ разбойника, созданный фантазией ребенка, является нереальным, но страх, испытываемый ребенком, его испуг являются совершенно действительными, реальными для ребенка переживаниями.

Именно этот психологический закон должен объяснить нам, почему такое сильное действие оказывают на нас художественные произведения, созданные фантазией их авторов. Страсти и судьбы вымышленных героев, их радость и горе тревожат, волнуют и заражают нас, несмотря на то, что мы знаем, что перед нами не реальные события, а вымысел фантазии. Это происходит только потому, что **эмоции, которыми заражают нас со страниц книги или со сцены театра художественные фантастические образы, совершенно реальны и переживаются нами по-настоящему серьезно и глубоко.**

Последняя форма связи фантазии с реальностью заключается в следующем: *построение фантазии может представлять собой нечто существенно новое, не бывшее в опыте человека и не соответствующее какому-нибудь реально существующему предмету; однако, будучи воплощено вовне, принявши материальное воплощение, это «кристаллизованное» воображение, сделавшись вещью, начинает реально существовать в мире и воздействовать на другие вещи.* Примером может служить любое техническое приспособление — машина или орудие. «Можно сказать, пишет Выготский, — что такие продукты воображения в развитии своем описали круг». Элементы, из которых они построены, были взяты человеком из реальности. *Внутри человека, в его мышлении, они подверглись сложной переработке и превратились в продукты воображения. Наконец воплотившись, они снова вернулись к реальности, но вернулись уже новой активной силой, изменяющей эту реальность. Таков полный круг творческой деятельности воображения.*

Так же в области эмоционального воображения, т. е. воображения субъективного, возможен такой полный круг. Дело в том, что «именно тогда, когда мы имеем перед собою полный круг, описанный воображением, оба фактора — интеллектуальный и эмоциональный — оказываются в равной мере необходимыми для акта творчества». (Выготский). Чувство, как и мысль, движет творчеством человека. «Всякая господствующая мысль, — говорит Рибо, — поддерживается какой-нибудь потребностью, стремлением или желанием, т.е. аффективным элементом... Всякое господствующее чувство (или эмоция) должно сосредоточиться в идею или в образ, который дал бы ему плоть, систему, без чего оно остается в расплывчатом состоянии... Таким образом, мы видим, что эти два термина — господствующая мысль и господствующая эмоция — почти равноценны друг другу потому, что и тот и другой заключают в себе два неотделимых элемента и указывают лишь на преобладание того или другого».

Пушкин говорил о реальности переживания, вызванного вымыслом: «Над вымыслом слезами обольюсь».

Пример полного круга, который описывает художественное произведение, дает нам Л. Н. Толстой, когда рассказывает о том, как возник у него образ Наташи в «Войне и мире»: «Я взял Таню, перетолок с Соней, и вышла Наташа». Таня и Соня — это его свояченица и жена, две реальные женщины, из комбинации которых и произошел художественный образ. Эти взятые из реальности элементы комбинируются далее не по свободной прихоти художника, а по внутренней логике художественного образа.

В прекрасном примере выразил эту логику фантазии Вундт, когда говорил, что мысль о браке может внушить мысль о погребении (соединение и разлучение жениха и невесты), но не мысль о зубной боли.

Механизм творческого воображения, как его описывает Л. С. Выготский, представляет собой сложный и многоступенчатый процесс.

В самом начале этого процесса стоят всегда восприятия внешние и внутренние, составляющие основу нашего опыта. Накопление материала, из которого будет строить фантазия, завершает этот процесс.

Процесс переработки материала. Составные части этого процесса:

А. Диссоциации — сложное целое как бы рассекается на части. Далее — одни забываются, другие — сохраняются. Диссоциированные элементы изменяются под влиянием внутренних факторов. Что-то преувеличивается или преуменьшается, искажается и т. д. Это умение выделить отдельные черты сложного целого имеет значение для всей решительно творческой работы человека над впечатлениями.

Б. Ассоциации — объединение диссоциированных и измененных элементов.

В. Комбинация отдельных образов, приведение их в систему, построение сложной картины.

Полный круг этой деятельности будет завершен тогда, когда воображение воплощается, или кристаллизуется, во внешних образах.

**Последняя и самая важная черта воображения — стремление его к воплощению: это и есть подлинная основа и движущее начало творчества.** Всякое построение воображения, исходя из реальности, стремится описать полный круг и воплотиться в реальность.

«Меня всегда окружают образы», — говорил Макс Рейнгардт.

«Все утро, — писал Диккенс, — я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит».

Гёте сказал: «Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: “Мы здесь!”»

Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате, — это была Сикстинская Мадонна.

Микеланджело воскликнул в отчаянии: «Образы преследуют меня и поуждают взять их формы из скал!»

*«Дабы создание произошло, — говорит Рибо, — нужно сперва, чтобы пробудилась потребность, затем, чтобы возникло сочетание образов, наконец, чтобы оно выразилось объективно, осуществилось в подходящей форме».*

Воображение стремится в силу заложенных в нем импульсов стать творческим, т. е. действенным, активным, преображающим то, на что направлена его деятельность.

Можно согласиться с положением Рибо: «Созидающее воображение проникает своим творчеством всю жизнь личную и общественную, умозрительную и практическую во всех ее видах; оно вездесуще».

Формулируя закон развития творческого воображения, Т. Рибо писал:

«Представляет ли развитие творческой силы какую-то осязаемую правильность? Наблюдение дает эмпирический закон, т. е. закон, выведенный из фактов, сокращенной формулой, конденсацией которых он является. Закон этот можно определить следующим образом.

*Творческое воображение в своем полном развитии проходит два периода, отделенных друг от друга критической фазой: период независимости, или расцвета, критический момент и период окончательной формулировки, представляющий несколько сторон» [27, с. 220].*

Далее Рибо, описывая этот закон, дает ему графическое выражение, известное ныне как «кривая Рибо».

Нас интересует прежде всего вопрос, имеет ли этот закон с его периодами отношение к нашей имитационной теории, а точнее, — есть ли какие-нибудь прямые подтверждения правильности нашей теории в рассуждениях Рибо.

На самых первых этапах, — пишет Рибо, — *«развитие воображения сводится большей частью к подражанию. Следует объяснить этот парадокс. Творчество начинается с подражания. ...Природа наделяет только одним — творческим инстинктом, т. е. потребностью творить в известном направлении. Этого внутреннего фактора недостаточно. Помимо того, что вначале воображение располагает только очень малым материалом, ему еще не хватает техники, необходимых приемов, чтобы стать реальностью. Пока автор не нашел формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать ее у другого...»* [27, с. 207–208].

Казалось бы, здесь речь идет о чисто формальном подражании, заимствовании, копировании и пр., а не о подражании как психологическом механизме творчества, который сопутствует любому творческому процессу.

Но вот в описании «первого периода» развития творческого воображения Рибо пишет: *«У нормального человека он начинается около трех лет, охватывает детство, юность, молодость; он бывает то длиннее, то короче. Прежде всего он резюмируется в играх, в романтических выдумках, в мифических и фантастических концепциях мира...»* [27, с. 221]. В главе «Игра и сценическая игра» мы установили, ссылаясь на Выготского, с одной стороны, что **«игра есть не что иное, как фантазия в действии. фантазия же не что иное, как заторможенная и подавленная, необнаруженная игра»**, и, с другой стороны, ссылаясь на Рибо, что **«...игра, преобразуясь и усложняясь, становится первоначальным искусством, которое одновременно есть пляска, музыка и поэзия (и актерское искусство как древнейшее. — Э. Б.) тесно связанные в одно целое, по-видимому, неразложимое»**. Наконец, если, по Рибо, этот первый период творческого воображения «резюмируется в играх», которая «преобразуясь и усложняясь, становится первоначальным искусством», а подражание является главным механизмом, реализующим образы воображения («подражание... мне кажется, столь же центрально и столь же связано с мнимой ситуацией...» — Выготский), то несомненно в этом «первом периоде» подражание выступает не только в значении обязательного копирования: в силу того, что «автор не нашел формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать ее у другого». И наконец, интересно следующее замечание Рибо:

*«...у некоторых воображение, хотя очень сильное, едва выходит из первого периода, сохраняя постоянно свою юношескую, почти детскую форму, едва затронутую минимумом рассудочности. Заметим, что здесь идет речь не о наивности характера, свойственного некоторым изобретателям, благодаря которой их называют «взрослыми детьми», а о наивности*

*и простоте, присущих самому воображению. Эта исключительная форма составляет принадлежность только эстетического творчества» [27, с. 223].*

Это «замечание» имеет для нас принципиальное значение в том смысле, что профессия актера уникальна именно своей «детскостью», инфантильностью, ведь актеры «играют», как дети.

(Можно ли представить себе взрослого солидного человека, который поднимает с пола сцены бутафорский череп и говорит: «Бедный Йорик»? Или обращаясь к молоденькой хорошенькой девушке на глазах у людей, собравшихся в зале, произносит: «Офелия, уйди в монастырь!» Нормальные люди на это не способны. Способны ненормальные — дети и актеры.). Именно поэтому актеров мы можем отнести к категории «некоторых», которых, благодаря их наивности, называют «взрослыми детьми». Если у Рибо «художники вообще» в первый период — подражатели: пока «автор не нашел формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать ее у другого», — то актер обречен никогда не найти окончательной формы для выражения своего произведения, ибо актер, как известно, творит сам из себя и творит разные образы, разные характеры, создавая каждый раз новые формы для выражения сути своего персонажа, иначе говоря, перевоплощаясь в нового героя. Эта уникальность актерской профессии определяет и уникальность развития его воображения, и уникальность механизмов реализации продуктов своего воображения. Таким уникальным механизмом мы и считаем подражание. И следовательно, мы вправе предположить, что воображение актеров не выходит из «первого периода», благодаря чему они и остаются «взрослыми детьми», и в законах актерского творчества продолжают работать те же механизмы, которые сопровождали их детское наивное драматическое творчество, а именно *воображение и подражание. В этой сохраняющейся и постоянно развивающейся способности к подражанию и игре заключается специфическая особенность актерского искусства.*

В предыдущей главе мы подчеркивали, что «...важнейшим условием возникновения и развития произвольных движений и действий является формирование образа ситуации и образа тех практических действий, которые должны быть выполнены в этой ситуации» (Запорожец).

В применении к актерской профессии понятие «образ» воображения нуждается в уточнении.

«Для продуктивной деятельности, — пишет Л. Б. Ительсон, — необходима способность воссоздавать в голове образы предметов (явлений), которые в данный момент не воспринимаются, и умение регулировать свои действия этими образами. Такие *психические образы предметов и явлений, которые в данный момент не воздействуют на органы чувств или вообще отсутствуют в окружении индивида, называют представлениями.* Использование представлений для целесообразного регулирования поведения, для решения практических и познавательных задач, встающих перед индивидом, именуют *образным мышлением*».

«Все предметы обыденной жизни, — говорит Выготский, — не исключая самых простых и заурядных, являются, так сказать, *кристаллизованным воображением*».

Большую роль исследованию представлений отводит В. А. Ганзен: *«Представление, или вторичный образ, — это воспроизведенный субъектом образ предмета, основывающийся на прошлом опыте этого субъекта и возникающий в отсутствие воздействия предмета на его органы чувств. Как и восприятие, представление наглядно. Однако от восприятий оно отличается меньшей яркостью, фрагментарностью (при наличии целостного образа объекта в нем могут отсутствовать некоторые детали), неустойчивостью (им присуща изменчивость, «текучесть» деталей, свойств). Образы представления отличаются от образов восприятия также обобщенностью. Обобщенность образа может быть выражена в разной степени, а именно от конкретного представления предмета в условиях частного момента до абстрактного образа целого класса объектов. Представления полимодальны, т. е. включают в себя тактильно-кинестетические, визуальные, слуховые и прочие составляющие. Представления разных людей отличаются по степени яркости / отчетливости / устойчивости / полноты образа».*

*«Представления являются образами памяти в том случае, если в образе воспроизводится прежде воспринятое и если отношение образа к прошлому опыту субъектом осознается. Если же представление формируется безотносительно к прежде воспринятому, хотя бы и с использованием его в более или менее преобразованном виде, то представление является не образом памяти, а образом воображения.*

*Представление и воображение являются одновременно и воспроизведением — пусть очень отдаленным и опосредованным, — и преобразованием действительности. Надо отметить, что если воспроизведение — основная характеристика памяти, то преобразование — основная характеристика воображения.*

Основное отличие памяти от воображения — в ином отношении к действительности. *Образы памяти несут и сохраняют результаты прошлого опыта, образы воображения их преобразуют»* (Ганзен, Мироненко).

## ФУНКЦИИ ВООБРАЖЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ<sup>1</sup>

1. *Репродуктивными образами, или представлениями памяти, именуются психические образы, представляющие прошлые наши восприятия.*

2. *Фантастическими образами, или представлениями воображения, именуются все сказочные образы (кот ученый, избушка на курьих ножках и др.). Они не были в опыте вообще ни у кого; складываются из элементов, которые встречались в перцептивном опыте человека, которые существуют в реальности, фантастическими являются только их комбинации, их сочетания.*

<sup>1</sup> *Ительсон Л. Б.* Лекции по общей психологии. Минск: Харвест, 2003.

3. Сами элементы, из которых складывается образ, реальны и связь этих элементов реальна. Однако в перцептивном опыте данного человека или вообще людей такая конкретная связь чувственных переживаний не встречалась. Примером могут служить *художественные образы*. (Образ Наташи Ростовой. «Я взял Таню, — говорит Толстой, — перетолок с Соней, и вышла Наташа».)

Образование общих представлений.

**Образы-синекдохи** — (часть вместо целого — выделяются одна или несколько отличительных деталей. «Хищник» — вызвало у испытуемых образ зубастой пасти. «Радость» — образ широкой улыбки до ушей).

**Образы-схемы** — упрощения образа («носик, ротик, оборотик...» и «человечек», полученный с ее помощью).

**Образы-воплощения**. В представлении объединены существенные отличительные черты целого класса объектов или явлений. (Образы Анны Карениной, князя Мышкина и т. п.)

«Существуют ли в поведении человека такие действия, — пишет Ительсон, — которые не решают никаких предметных практических задач, а направлены на символическую цель, т. е. имеют задачей изобразить, обозначить что-то? Такие действия действительно есть. Это — *имитация, подражание*».

*Подражание представляет первый способ представить отсутствующее обозначение* (Ж. Пиаже).

Для того чтобы *подражательные действия превратились в изобразительные*, мало способности к таким действиям. Нужен еще один шаг — смена цели действия.

У высших животных *целью подражательных действий* является научение, перенимание поведения и опыта старших. *Игра*, в конечном счете, имеет у них ту же практическую цель — тренировку соответствующих действий.

Шаг «вперед и вверх», который требуется сделать, — это *социализировать подражательные действия — превратить их из средства освоения определенной информации в средство сообщения определенной информации — средство коммуникации*. Такое использование подражательных действий заставляет выделять одну их функцию — быть средством обозначения чего-то другого (на первых этапах в филогенезе — магические, обрядовые действия). Теряя свою трудовую функцию, становясь только средством коммуникации, подражательные движения постепенно начинают изменять свою структуру. Они **редуцируются**, принимая вид эскизной схематической имитации реального процесса или действий, т.е. *лишь символического изображения*. Таким образом, *развернутое подражание превращается в символическое упрощенное изображение, превращается в жест*. Так, например, у индейцев Северной Америки существовали простые жесты, означающие «дерево», «лист» ...Показав сначала жест «дерева», потом «лист», потом как этот «лист» падает с «дерева», индеец сообщал своему собеседнику о том, что была осень. Именно здесь кроется начало той *свободы оперирования информацией*, которую дают представления.

Когда же *внешняя имитация* заменяется *внутренней имитацией* мы говорим об универсальном *механизме интериоризации*:

Внешние действия переходят во внутренние.

Соответственно движения заменяются чередованием соответствующих мышечных напряжений.

*Изображение предмета с помощью подражательных движений заменяется изображением предмета, «вылепленным» из соответствующих мышечных ощущений.* (О том, что это возможно, свидетельствуют наблюдения над слепо-глухими, а также наблюдения над собой самих слепо-глухих).

Внутреннее воспроизведение образов предметов выступает здесь прямо как имитация тех мышечных ощущений, которые возникали при взаимодействии с этими предметами. Пока образ строится лишь из внутренних кинестезических (орфография автора) мышечных ощущений, мы остаемся на уровне сенсомоторного мышления.

Сенсомоторный образ, сенсомоторная имитация предметов понятны — это ощущения, которые порождаются нашими мышечными напряжениями.

Некоторые факты и соображения позволяют нащупать пути к ответу. Прежде всего упомянем в этой связи о так называемых *идеомоторных актах*.

*Гипотеза — внутренняя имитация определенной схемы перцептивных действий может выступать как способ изображения определенной структуры ощущений, т. е. определенного образа восприятия.*

С точки зрения этой гипотезы **образ представления** выступает как продолжение перцептивной деятельности внутри. Он носит характер не отпечатка, а **активной копии, внутренней имитации чувственной структуры объекта, осуществляемой с помощью интериоризации соответствующих перцептивных действий.**

Опыты В. П. Зинченко (регистрация движения глаз в самом процессе представления человеком объекта и «лабиринт», где наблюдаются сходные перцептивные движения) дают основание предполагать, что *представления — это вовсе не следы бывших восприятий объектов, а скорее следы коммуникативных действий, изображавших эти объекты путем имитации. То есть они представляют собой интериоризованную имитацию.* Поэтому в них сохраняется то, что есть в имитации и отсутствует в восприятии, а именно переживание нереальности воспроизводимого образа.

Поэтому в них есть черты, которые отсутствуют у восприятий, но обязательно есть в имитативных (изображающих) действиях, а именно фрагментарность, неполнота, последовательное построение образа по частям во времени. Иными словами, именно *происхождение образов представления из имитации, из интериоризации изобразительных действий, имитирующих данный предмет, лучше всего объясняет такие коренные особенности представлений, как символический, схематичный и динамический характер.*

Как складывается эта внутренняя имитация структуры ощущений, изображающей определенный объект? **Внутренняя имитация практической**

**деятельности по созданию предмета будет выражаться в постепенном построении чувственного образа этого предмета. Еще Кант отметил:**

«Мы не можем мыслить линии, не проводя ее мысленно, не можем мыслить окружности, не описывая ее, не можем представить трех измерений пространства, не восстанавливая из одной точки трех перпендикуляров друг к другу...» (Отсюда) — чувственное воплощение образа вещи выступает как результат мысленного (или идеального) выполнения деятельности по производству этой вещи.

*Итак, в основе предметного представления реальности лежит продуктивная деятельность. Представления как бы внутренне воспроизводят практическую деятельность по конструированию соответствующего предмета. Программа такой внешней практической деятельности по изготовлению вещи после интериоризации превращается в программу внутренней психической деятельности по изготовлению образа этой вещи, т. е. представления.*

Это программы *идеальной деятельности по конструированию образа определенных категорий предметов. Иными словами, программа создания образа представляет собой правило, метод нашей целесообразной деятельности.*

**Эта программа любых конкретных программ конструирования образов и есть основа способности к представлениям, основа деятельности по созданию образа — воображения.**



## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ ВООБРАЖЕНИЕ И ВОЛЯ

Воображение в области интеллекта эквивалентно воле в области движения.

*Т. Рубо*

Под волей я понимаю ту сумму психической энергии, которой располагает сознание. Согласно этому, волевой процесс был бы процессом энергетическим, вызываемым сознательной мотивацией. Поэтому психический процесс, обусловленный бессознательной мотивацией, я бы не назвал волевым процессом. Воля есть психологический феномен, обязанный своим существованием культуре и нравственному воспитанию, но в высокой степени отсутствующий в примитивной ментальности.

*К. Юнг*

♦ Волевой акт и волевое поведение ♦ Волевое и импульсивное поведение ♦ Волевая деятельность

Самое простое и общепринятое в психологии определение воли — это способность к выбору деятельности и к внутренним усилиям, необходимым для ее осуществления. Для волевого акта характерно не переживание «я хочу», а переживание «надо», «я должен», осознание ценностной характеристики цели действия. Волевое поведение включает принятие решения, часто сопровождающееся борьбой мотивов (акт выбора), и его реализацию.

Психический феномен воли явление чрезвычайно сложное, и нам остается только представить на страницах этой книги лишь некоторые точки зрения ученых на эту проблему.

Интересны высказывания А. Н. Леонтьева, начитанные им на магнитофонную ленту, (так называемая домашняя лекция), так как специально этот выдающийся ученый проблемой воли не занимался. «Прежде всего волевым актом, — говорит Леонтьев, — по справедливости можно называть только действия или процессы целеподчиненные. Значит, волевые процессы (я предпочитаю говорить — волевые действия) противопоставляются и отличаются от всех тех процессов, которые не имеют признака целеподчиненности. Под целью понимается некоторый предполагаемый сознаваемый результат, к которому должно привести действие. И таким образом процессы как бы разделились на две группы: **непроизвольные** (к ним

относятся автоматические, инстинктивные, импульсивные действия, т. е. действия по прямому побуждению, действия под влиянием аффекта, страсти), и преднамеренные, произвольные, т. е. целеподчиненные<sup>1</sup>. ...Но одного указания на целеподчиненность волевых действий недостаточно, потому что существует очень много действий, которые целенаправлены и в этом высоком смысле произвольны, но тем не менее никогда не называются и не могут быть названы волевыми на психологическом языке. ...Поэтому в психологии продолжают поиски тех особенных примет, черт, признаков, отличающих именно волевые акты от неволевых. **Прежде всего среди этих признаков часто выделяется наличие выбора. Воля есть там, и только там, где целеподчиненное действие происходит в условиях выбора между двумя или многими возможными действиями.** Перед Спенсером стоит дилемма: либо ехать в Австралию, либо жениться и остаться в Англии. Спенсер принимает решение на основе изобретенной им «моральной арифметики»: обстоятельства отъезда, равно как и обстоятельства женитьбы и пребывания в Англии, он баллирует по каждому пункту, расценивая их каким-то количеством очков, затем сосчитывает очки. Выходит, что больше пунктов собирает решение ехать в Австралию. Он остается в Англии и женится. То же происходит с пасьянсом Безухова, который колеблется, уезжать ли ему, оставлять ли ему Москву вместе с войсками или оставаться в Москве, занимаемой Наполеоном. Он раскладывает пасьянс, получает ответ на вопрос и — делает наоборот. В связи с волей как выбором часто приводят ситуацию Буриданова осла. Даже есть остроумная мысль, которая состоит в том, что осел не обладает возможностью волевого действия и поэтому остается голодным между сеном и соломой, а человек умнее осла, и поэтому, не имея возможности разумно решать, он бросает жребий, а потом следует ему и, таким образом, не умирает от голода. **Итак, волевое действие — это действие, осуществляемое по выбору. Выбор есть признак волевого действия. Где нет выбора, там нет волевого действия.** Если же мы говорим о выборе, то естественно ввести еще одно понятие — **принятие решения.** Волевой акт есть действие в условиях выбора, основанное на принятии решения. Вот вам и развернутая характеристика волевого действия. **Тогда вся проблема переходит на проблему выбора — как он строится, на проблему принятия решения — как оно принимается и что это такое, а исследуя эти образующие волевого действия, тем самым мы изучаем и само волевое действие, по крайней мере в некотором приближении.** Но трудность состоит в том, что ни первый, ни второй критерий не оказываются удовлетворительными. А примеры состоят в том, что осуществленный выбор не обеспечивает соответствующего ему действия (Спенсер сознательно выбрал поездку в Австралию, а фактически остался в Лондоне). Более того, есть ситуации, которые не предоставляют никакого выбора и тем не менее вызывают действие, очень ярко выраженное и, бесспорно, всеми одинаково расцениваемое как волевое. Ситуация очень простая — **приказ командира.** Выполнить

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: *Леонтьев А. Н.* Воля // Вести Моск. ун-та. Сер. 14, Психология. 1993. — № 2. С. 3–14.

чрезвычайно трудно и, как говорится, **надо мобилизовать всю волю**. Подняться в атаку и оторваться от земли очень трудно, но альтернативы нет. Она никогда не обсуждается, ее и нет. Действительно, нет альтернативы, выбора нет, нужно действовать, и всё. Выбор только мы присочиняем, психологически его нет, реально нет. **Другая ситуация — наркомания**. Очень большой, можно сказать, подвиг воли — бросить наркотик, но ведь разве пользованию наркотиком есть альтернатива? Нет, это не альтернатива, это то, что есть, что течет, не целеподчиненное и вообще не действие. И вдруг появляется волевое действие, выкидывается коробка с сигаретами, или разбивается бутылка водки, или выбрасывается наркотик. Тем более **не происходит вот это знаменитое принятие решения**. Словом, **выбор и принятие решения — просто необязательные моменты, характеризующие волю**. А может быть, обязательно наличие преодоления препятствий по пути к достижению цели, и когда препятствия нет, то действие неволевым? Если подниматься в атаку понарошку, а не в боевой обстановке (взял и поднялся, лежал, а теперь стою или бегу), никто не признает это действие волевым. Оно произвольное, целеподчиненное, может быть даже альтернативным (например, в условиях военной игры), но только не волевым в узком смысле, когда говорят: «человек волевой», или «требуется большая сила воли», или «это по-настоящему волевое действие». Если мы сказали, что мы удерживаем целенаправленность и знание дела, т. е. разумную целенаправленность, то тогда, естественно, нам надо искать только специфику. Мы можем допустить и колебания (что лучше — севрюжины или осетрины положить на тарелку?), и выбор. Но чего-то не хватает. Может, не хватает усилия? Итак, **третья характеристика — преодоление препятствий**, т. е. наличие препятствий. Если действие совершается беспрепятственно, оно не может быть волевым, даже если оно с выбором и с принятием решения. ... Тут возникает еще другое осложнение. **Волевые явления не всегда бывают действиями**. Еще средневековые писатели описывали три рода волевых явлений. Первое — это *фацера*, т. е. действие; второе — это *нон-фацера*, **недействие — очень тяжелое, оказывается, воздержание от действия**. Например, я держу подразделение под артиллерийским обстрелом; очень трудно *не* бежать; и мне трудно, и подразделению трудно, но приходится. Или под бомбежкой стоять на крыше, в крышевом охранении, что делали почти все взрослые москвичи подходящего возраста. Свистит ведь в воздухе, хочется сбежать с чердака вниз — никто не бежит, держатся. И наконец, **третье — самое тонкое, самое высокое — вати, что проще всего перевести как «терпение»**, но нельзя сказать, что это точнее всего. Это то, что очень интересный психолог, автор первой русской военной психологии генерал Драгомиров называл **упругостью**, которую он приписывал русским войскам как величайшее их качество: отступаем, но не ослабляем давления в сопротивлении, опять отступаем, но не ослабляем сопротивление. Это натягивающаяся резиновая нить. Еще неизвестно, когда ты ее дотянешь до некоторой величины, не откинёт ли она тебя, как резинка из рогатки. **Держание известного спокойствия, если угодно, — это то, что называется психической**

**упругостью.** Психическая упругость довольно картинно описывает саму суть дела. **Значит, воля не всегда выражается в действии, и проблема еще более осложняется. Это и приводит к необходимости вести анализ, учитывая сразу возможность приписывать характеристику волевому процессу (акту) безотносительно к тому, в какой форме он происходит.**

Вот еще небольшая иллюстрация к состоянию *нон-фацера*. Рассказывают, что некогда во времена инквизиции некий молодой итальянец был арестован, заключен в тюрьму, ему было предъявлено обвинение в тяжких грехах, и на основании этих обвинений итальянец был подвергнут пытке. Пытка в глазах святой инквизиции — это было своеобразное испытание на правоту или неправоту подозреваемого, обвиняемого. Предполагалось, что если человек не грешен, чист перед Богом, то он вытерпит любые пытки, не взяв на себя ложного признания, и тогда, если он вытерпит пытку, святая инквизиция объявляет его невиновным и не подвергает «казни без пролития крови», т. е. путем сжигания на костре. И вот бедный итальянец был подвергнут ужасным пыткам; сидели секретарь инквизиции и инквизитор, который вел допрос. И допрос ничего не дал: итальянец ни в чем не признал себя виновным. Когда пытка кончилась и инквизитор объявил решение признать этого итальянца невиновным, а тюремщики стали расковырять и освобождать узника, то инквизитор, обратившись к ранее обвиняемому, а теперь реабилитированному молодому итальянцу спросил: «Ты не вымолвил ни одного слова признания, но я слышал, как уста твои шептали «Я вижу тебя» (*io te vedo*). Не иначе, как сама святая дева являлась тебе и укрепляла тебя на то, чтобы перенести жестокие пытки». — «Ваше святейшество, — отвечал бывший теперь уже узник, — перед моими глазами мне действительно являлось нечто, но это нечто было тем костром, на котором вы сожгли бы меня, вырвись у меня хоть одно слово признания». Такая ситуация в проблеме воли привела меня к необходимости предпринять некоторый независимый анализ. Прежде всего я отказался от разыскания в отношении очень сложных форм, таких как внутренние акты, внутренние поступки, воздержание от действия, вытерпливание и т. д., и решил возвратиться к обыкновенному внешнему действию, рассмотрев аналитически возможности его характеристики в условиях обычного анализа, который теперь часто называют анализом, в основании которого лежит так называемый деятельностный подход. Представим себе обыкновенное волевое, т. е. целенаправленное, действие. За целью лежит мотив в соответствии с общим положением, которое называют деятельностным подходом в психологии. И тогда легко представить себе очень простую схематическую картину. За целью («указанной кем-то или самим собой) может лежать положительный мотив. Тогда действие происходит и энергетически (т. е. по затраченному времени, силе, объему работы, который надо провести) находится в известном соотношении с силой мотивации, точнее — мотива. Оно идет и не попадает в категорию волевых. Можно представить себе обратную картину: за целью лежит отрицательный мотив — неделания, и тогда действие просто не идет. Простая альтернатива: положительный

мотив — действие идет, отрицательный мотив — действие не идет. Проще быть не может. Но дело все в том, что **действия всегда — это надо запомнить — полимотивированы**. Когда я осуществляю какое-нибудь действие, то я вступаю в отношения не только к одному, а к нескольким предметам, которые сами по себе могут выступать как мотивы. Будем рассматривать как простейший случай полимотивированности наличие двух мотивов (на самом деле можем иметь в виду три, сколько угодно, это не играет роли в схематическом анализе). Опять возьмем банальный случай — оба мотива положительные. Действие идет. Рассмотрим второй случай — оба мотива отрицательные. Действие не пойдет нипочем. Зачем ему идти? А теперь рассмотрим такой вариант: **один мотив положительный, а другой — отрицательный. Возникает ситуация поступка. Это уже не просто действие. Это волевое действие**. При этом совершенно все равно, осознаются ли оба мотива, осознается только один или оба не осознаются. Важно, чтобы эти мотивы были. В ситуации экзамена я нахожусь в двойном отношении: к своим профессиональным обязанностям (к своему долгу) и к экзаменуемому. Экзаменуя, я не могу не иметь дела с экзаменуемым, но я также не могу не иметь дела с программой, требованием. Что возникает? Возникает отвратительная ситуация. Я не могу поставить четверку, потому что никакой четверки в ответе нет, и я не могу поставить тройку, потому что этим я лишаю стипендии человека, явно в ней очень нуждающегося. Какое бы решение я ни принял и что бы я ни сделал в этих условиях, поведение (действие) будет волевым: я поставил *все-таки* тройку... или я *все-таки* поставил четверку... **Итак, волевое действие есть действие, осуществляющееся в условиях полимотивации, когда различные мотивы имеют различные аффективные знаки, т. е. одни являются положительными, а другие — отрицательными. Вот, собственно, первое определение, грубое, недостаточно развитое, указывающее лишь на общее свойство, на общий подход к проблеме**. Принимая эту формулу, мы не требуем обязательности осознания мотивов. Но мы не требуем еще и другого: мы не требуем **характеристики этих мотивов, а эту характеристику надо требовать**. Почему же все-таки человек действует так, а не иначе? Почему он не может попросту бросить жребий или нипочем не хочет его бросать? Если мне предложат поставить тройку или четверку по жребию, я буду скорее прислушиваться к себе, к тому, что во мне происходит. Во мне происходит какой-то процесс, это и есть воля — процесс внутренний, очень тонкий и очень сложный. Это каркас, на который я натягиваю свой анализ, грубая схема, векторное сложение мотивов, самое вульгарное, кстати. Потому что они вступают друг с другом в очень сложные отношения. Значит, проникновение в проблему воли потребовало от нас проникновения в мотивационную сферу личности, **вот почему воля — глубоко личностный процесс**. И если мы не рассмотрим отношения, которые возникают внутри сознания, порождаясь его развитием, если мы не рассмотрим эти внутренние процессы как **самопорождающиеся, мы не сможем решить проблему воли**. ...Итак, мы пришли к некоторой схеме всякого действия, которое может быть названо волевым. Еще раз

эта схема: действие реализует объективно два разных отношения, т. е. осуществляет две различные деятельности, следовательно, подчиняется двум различным мотивам. В случае, когда один из этих мотивов является отрицательно эмоционально окрашенным, а другой, напротив, положительно, то возникает ситуация, типичная для осуществляющегося волевого действия. Если оба мотива являются положительными, то действие идет, но выпадает из категории волевых. То же самое с отрицательными мотивами, действие просто не идет, его нет. Безусловно, можно определить, что всякий мотив имеет положительную или отрицательную окраску; безоговорочно, существуют такие альтернативы, по которым их можно расклассифицировать. Простой критерий состоит в том, что если нет другого мотива, а действие идет, значит, есть положительный мотив; если действие не идет, то мотив отрицательный или вообще не мотив. Таким образом, *всегда есть критерий очень жесткий: имеет ли данный мотив побудительную силу? Если он ее не имеет, тогда это не мотив.* Либо он имеет положительную побудительную силу — действовать, либо побудительную силу отрицательную — не действовать. Если передо мной пламя жаровни или свечи, то действие поднесения руки в обычных условиях не совершается, наоборот, есть тенденция к ее отдергиванию, а в случае с Муцием Сцеволой, напротив, действие идет, потому что тогда есть, будем говорить, супермотив (я вношу условный термин, никакого терминологического значения не придавая), и получается типичное волевое действие.

Теперь о проверке предположения, которое можно в связи с этим высказать. *Сосуществование двух мотивов, т. е. включенность действия в две различные деятельности (а это означает два различных отношения к миру, к предмету потребности, т. е. к мотиву), имеет в качестве своей характерной черты разные уровни, на которых строится действие, осуществляющее оба отношения.* Надо развести эти уровни и придумать такую экспериментальную схему, которая могла бы быть предметом исследования. Эксперимент... был мной проведен в составе бригады исследователей еще за несколько лет до войны в процессе решения некоторых актуальных вопросов парашютизма. ...Речь шла о прыжках с парашютной вышки, которая существовала и существует до сих пор в Парке культуры и отдыха. Высота этой вышки — это высота крыши примерно семиэтажного дома. Человек поднимался на нее, к нему пристегивалась так называемая система, т. е. то, что связывает прыгающего с самим куполом парашюта, а затем ему предлагали сделать шаг вперед с площадки этой башни, т. е. шагнуть, так сказать, с седьмого этажа в пространство. Надо сказать, что иногда эти прыжки шли хорошо и гладко, иногда возникали известные трудности — человек отказывался прыгать. На парашютной вышке отказы практически были очень редки. Нас заинтересовал вопрос о том, почему, во-первых, эти случаи достаточно редки; во-вторых, с чем они связаны? Мы построили такую физиологическую гипотезу. Представили себе дело так: функция нижнего (будем говорить, подкоркового) уровня при движении состоит в том, чтобы подготовить выполнение предметного движения, т. е. собственно

движения соответствующих конечностей — в данном случае рук, ног, которые должны выполнить прыжок, ну и так дальше. Словом, подготовить скелетную мускулатуру. Эта функция **обычно называется функцией тонической**, в соответствии с представлениями Бернштейна. Уровень, о котором идет речь, является фоновым, т. е. необходимо образующим **некоторый фон, на котором разыгрывается физическое движение**. Отсюда возникло такое предположение: может быть, на этом более низком уровне организации движения у человека осуществляется вообще только вот эта своеобразная тоническая подготовка. **Что касается физики движения, то она задается верхними, высшими, корковыми, очевидно, процессами**. Это допущение в высшей степени вероятно с точки зрения наших физиологических знаний об организации движений, об уровнях построения движения, как это называл Николай Александрович Бернштейн. С этой точки зрения в высшей степени вероятным является допущение, что **если ты оцениваешь высоту, с которой необходимо прыгнуть, пустоту, в которую надо шагнуть, то первоначальная оценка вызывает мгновенную преднастройку**, т. е. **тонические изменения в мускулатуре, подготавливающие движения не вперед (т. е. движения прыжка, или, точнее сказать, шага в «никуда»), а движения противоположно направленные, т. е. на отодвигание от края этой условной пропасти**. В то же время подается формирующаяся на высоком уровне команда «вперед». Получается **дискоординация, несоответствие тонической подготовки и начинающегося осуществляться фазического движения**. Тоника говорит: «От края!», а фазика — «Через край!» При этих условиях можно понять и как возникает собственно переживание волевого усилия, т. е., попросту говоря, почему трудно поднять руку, когда рука, как говорят обычно, не поднимается... **А выполнение прыжка можно образно сравнить с движением, так сказать, против шерсти, против течения. Течение уже запущено, а реальное действие требует движения противоположной мышечной группы**.

...По поводу онтогенетического развития волевых действий в собственном смысле, когда нужно заставлять себя нечто сделать. Это диссертационная работа ...К. М. Гуревича. Перед ним была поставлена задача — **поймать момент зарождения и первоначального развития волевого поведения у детей**. Первые опыты шли по такой схеме: **надо было что-то выполнить неприятное, неинтересное и нудное, при этом выполнение этого нудного занятия обуславливалось тем, что по окончании его ребенок мог поиграть в игрушку, которую ставили перед ним**. Вариант этого опыта заключался в том, что (так же, как и в первом случае, проверив, что задание не выполняется ребенком без дополнительного мотива) игрушку не ставили перед ним, а показывали и убирали в шкаф. В одном случае этот привлекательный предмет был в поле восприятия, в другом случае — нет. Результаты были неожиданные, хотя и не очень: **волевое, произвольное действие раньше идет при отсутствии побудительного предмета, чем в присутствии его**. Мы проверяли этот вывод с мамами одним простым вопросом: если ребенок у вас плохо кушает, а вы ему обещали после того, как он съест, скажем,

манную кашу, дать конфету, **то что надо** — **обещать или положить конфету перед ним?** Мамы согласно отвечали: конечно, не надо класть перед ним, иначе совсем прекратит есть кашу, а будет все смотреть на эту конфету. Мы получили сходные, аналогичные же результаты. **Значит, легче в воображении иметь решающий мотив, чем перед глазами физический,** — это довольно парадоксально. **В развитии, казалось бы, от внешнего к внутреннему, а здесь, наоборот, с внутренним образом лучше идет, чем с реальным предметом. Это первый парадокс.**

Другой эксперимент шел по «социальному типу», ...т. е. через обусловливание не предметной обстановкой, а требованием экспериментатора, в данном случае Гуревича. Оказалось, что **предметная необходимость действует слабее, чем социальная.** Если первую ситуацию можно вместить в формулу «любишь кататься, люби и саночки возить», вторая ситуация вмещалась в анекдот насчет офицера и денщика. Денщик у себя возится и все время кричит и стонет. Офицер спрашивает: «Иван, что ты там кричишь?» — «Пить очень хочется». — «Поди, напейся». — «Идти не хочется». Прошло некоторое время, офицер служебным тоном говорит ему: «Иван». — «Слушаю, ваше благородие», — отвечает денщик. «Поди принеси стакан воды». Бежит, приносит стакан воды. Офицер говорит: «Пей». Тот выпил и успокоился.

Получилось общее правило, *что генетически произвольные действия возникают, во-первых, раньше, следовательно, проще, если можно так выразиться, при идеальном побудителе, чем при реальном, и — второй парадокс — скорее в социальном подчинении, чем в подчинении объективным предметным условиям.* Вот и все. Тогда кое-что просвечивает. Например, когда нет социальной обстановки, т. е. нет требований со стороны окружающих, то мы заменяем это *самокомандой: раз-два-три — прыгнул, что часто и практикуется в волевом действии.* В общем, я бы сказал так: принимая во внимание несколько гипотез... проясняются многие существенные факты, давно известные в психологии. ...Тут выявляется и **природа волевого усилия**, что совершенно оригинально. Почему, выполнив волевое действие, человек чувствует себя так, будто он проделал огромную работу, хотя объективно она очень невелика? **Потому что она шла на мышцах без предварительного тонуса, против тонуса.** Это очень тяжело. Например, давно очень прочно, серьезно показано, что развитие моторики у детей раньше всего идет по линии развития тоники. Без тонической подготовки никакое движение нельзя рассчитать, оно не возникает. Поэтому медицинская идея о том, что младенцев, дескать, нельзя носить на руках, пускай они лежат в кроватках, — это неправильная идея. Получается отставание в двигательном развитии. Ведь когда ты его носишь на руках, он не как куля лежит, он все время работает тонически, т. е. у него напряжены мышцы, и это напряжение мышц подготавливает их к выполнению движений. Обычное физиологическое правило. В качестве резюме по всей теме я мог бы сказать только одно: что этот самый грубый анализ фактов из области волевых действий в узком значении этого термина, конечно, отнюдь не исчерпывает психологическую проблему воли. Напротив, это не более чем введение».

Мы не будем комментировать этот совершенно блистательный, с нашей точки зрения, анализ волевого действия. И мы только сократили эту запись, но не пересказывали, ибо игра ума этого великого ученого — А. Н. Леонтьева поистине захватывает. А его рассуждения вводят нас, пожалуй, в эпицентр проблем изучения воли как деятельности.

Другой подход к проблеме воли мы находим в психологии установки Д. Узнадзе. Узнадзе рассматривает волевой акт как волевое поведение.

а) в случае воли, — пишет Узнадзе, — импульс актуальной потребности никогда не вызывает действия, волевое поведение никогда не опирается на импульс актуальной потребности;

б) в случае воли происходит объективация входящих в процесс активности моментов: «я» и поведения: «я» противостоит поведению;

в) волевое поведение не является поведением, протекающим в настоящем, оно будущее поведение: воля перспективна;

г) это будущее поведение со стороны «я» заранее предусматривается, и его реализация зависит от «я»: воля всецело переживается как актуальность «я» [33, с. 320].

По Узнадзе, волевой процесс содержит в себе по крайней мере три периода [33, с. 322]:

**Подготовительный период решения**, который выявит, какое решение принять и по каким соображениям; **период принятия самого решения** и, наконец, **период выполнения решения**.

...**Подлинно волевое поведение** всегда сопровождается своего рода переживанием: «Это я могу сделать», «Выполнение этого в моей власти».

...**Законченность и цельность** для него... — специфическая особенность. Каким бы сложным ни было волевое поведение, оно является от начала до конца *упорядоченным поведением*. Поскольку его отдельные части, отдельные действия служат одной цели, постольку они составляют одно цельное поведение, в котором каждое из них занимает определенное место. (В период репетиций мы иногда дробим поведение на ряд действий, постепенно стараясь объединить их в нечто целое — в поведение. С этой точки зрения сценическое поведение является поведением *упорядоченным*, так как для выполнения задачи ряд действий упорядочивается в нечто целое, в единый акт поведения. Об этом — ниже.).

Эта особенность воли, — продолжает Узнадзе, — наиболее отчетливо проявляется в случае *планового поведения*. Плановое поведение является единым целостным, но сложным поведением. Намечена основная цель, определены средства, с помощью которых должна быть достигнута эта цель, и эти средства подготавливают и обуславливают друг друга, находятся в некоем иерархическом отношении друг с другом и, таким образом, объединяются в одно сложное структурное целое. И вот вопрос именно в этом: как строится эта структура? Как воля добивается того, что наше поведение часто принимает вид сложной иерархической системы действий? Нужно ли предусматривать каждое частное действие, каждый отдельный шаг, активно его подбирать? Нужно ли постоянно вмешиваться в протекание

**поведения и давать ему целесообразное направление или же целесообразное течение волевого поведения происходит и без такого непрерывного вмешательства субъекта?**

(Мы сознательно подчеркнули эти вопросы, так как для сценической практики это «и наши вопросы» — играть ли отдельное частное действие, выполняя сценическую задачу, «активно его подбирая» и т. п.?).

**В психологии воли одним из непререкаемых, экспериментально обоснованных фактов является упорядоченная целесообразность волевого поведения.** *Это значит, что когда человек что-либо решает, например, пойти на концерт, а, скажем, не остаться дома и работать, этого решения вполне достаточно, чтобы он и без специального обдумывания осуществил целый ряд соответствующих действий: встал, соответственно оделся, вышел из дому и пошел по направлению к концертному залу; если по пути встретится какое-либо препятствие, он все же будет продолжать действовать сообразно своей цели.*

...Человеку не требуется заранее обдумывать каждый шаг, всегда специально оценивать каждое свое действие со стороны его целесообразности. Нет, у него возникает **тенденция целесообразного поведения...**

Таким образом, волевое поведение характеризуется упорядоченностью и целесообразностью.

**...Словом, течение волевого поведения, т. е. поведения решенного, преднамеренного, такое же, как и течение импульсивного поведения: пока остается в силе решение завершить поведение, это последнее протекает как в случае импульсивного поведения.** Тогда в чем же различие между импульсивным и волевым поведением? **Очевидно, это различие следует искать в периоде выполнения волевого поведения.**

Акт решения занимает особое место в процессе воли. В экспериментальной психологии известно понятие *первичного волевого акта*.

...Содержание этого понятия таково: а) во время акта решения субъект чувствует довольно отчетливое мышечное напряжение в той или иной части тела: у него возникают определенные *ощущения напряжения* (психолог Ах называет это *наглядным моментом воли*); б) кроме этого, у субъекта есть *ясное представление того, что ему надлежит делать*, и примечательно, что эта будущая деятельность переживается им как *собственная* будущая деятельность (предметный момент); в) в то же время субъект всегда свидетельствует о возникновении в момент решения одного специфического переживания, которое он может выразить только следующим образом: «Я хочу»... «Теперь я действительно хочу» (актуальный момент).

Как надо понимать это переживание? ...Это подлинный акт, подлинное переживание: *будущая деятельность, которая должна произойти, должна быть осуществлена мною, моим «я», которое этого хочет.* Это «я хочу» является тем актуальным фактором, который регулирует будущую деятельность. В нем переживается, что произойти должно именно это, а не что-либо другое, что всякая иная возможность исключена: оно — *переживаемая активность*, и описать его, как говорит Мишот, невозможно;

г) ...в момент решения субъект чувствует некое *усилие*, которое, как выяснилось, тем больше, чем сильнее концентрация воли (момент состояния).

Во время подлинного акта решения в сознании проявляют себя эти четыре фактора, или момента, и все четыре вместе создают то специфическое целостное переживание, которое имеет место во время этого акта и которое каждому из нас знакомо. Из этих моментов только один имеет специфически волевое значение: *актуальный момент, переживаемая активность* — переживание «я хочу»... Ни напряжение, ни усилие не имеют для воли существенного значения. Воля сама по себе абсолютно свободна от усилия. Однако это не мешает ей вызывать иногда необычайно интенсивное усилие. ...Мышечное напряжение и усилие в первую очередь связаны с выполнением движений, составляющих моторное содержание поведения [33, с. 331].

...Таким образом, волевой акт может быть охарактеризован следующим образом: *когда человеку нужно что-либо решить, появляется момент, когда он сразу чувствует, что вот сейчас он «действительно хочет», возникает переживание «самоактивности», в котором тут же, теперь, дано то, что должно произойти в будущем, именно то, что я «действительно хочу».* Следовательно, в акте воли переживается отношение субъекта к будущему поведению; оно является исходящей из «я» переживаемой активностью, в которой определяется отношение субъекта к будущему поведению... слово «решение» указывает на то, что прерывает прежнее состояние и вступает в совершенно новое, в котором не сохранилось ничего от старого состояния [33, с. 332]. ...У субъекта возникает установка именно того поведения, по отношению к которому он переживает «я хочу», и реализация этой установки является содержанием его последующей деятельности... во-первых, акт воли надо искать не в моменте выполнения, а в моменте решения и, во-вторых, протекание процесса выполнения имеет свою основу, одинаково успешно действующую и в том случае, когда она выявляется в результате собственного волевого акта или под влиянием какого-либо другого обстоятельства [33, с. 337]. И, наконец, Д. Узнадзе подводит итог в различии волевого и импульсивного поведения. «...Роль мотива состоит в том, что то или иное физическое поведение он превращает в определенное психологическое поведение... — основой волевого поведения становится определенная установка. Но ведь и в основе импульсивного поведения лежит установка! Какая же тогда разница между **волевым и импульсивным поведением**? С этой стороны действительно нет никакой разницы между этими основными формами поведения: в основе обеих лежит установка. В случае **импульсивного поведения установку создает актуальная ситуация.** Яснее: у живого существа возникает определенная конкретная установка. Она находится в определенной конкретной ситуации, в которой должна удовлетвориться его конкретная потребность. На основе взаимоотношения этой актуально переживаемой потребности и актуально данной ситуации у субъекта появляется определенная установка, которая и ложится в основу его поведения. Так рождается импульсивное поведение. Естественно, что переживание субъекта тут таково, что он не чувствует

свое “я” подлинным субъектом поведения: он не объективирует ни свое “я”, ни поведение, поэтому импульсивное поведение никогда не переживается как проявление самоактивности “я”» [33, с. 357]. Вопросы связи различного рода аффектов (эмоций, чувств) с воображением мы будем рассматривать подробно в главе «Воображение и чувство». Сейчас только отметим, что не менее интересны (с точки зрения актерской профессии) связи аффектов, воображения и волевого поведения, *волевого процесса*. Мы считаем, что такое понятие, как *сценическое поведение* (уточним — *подражательное поведение*), окажется фундаментальным для нашей теории сценического перевоплощения, так как в сценическом поведении отражаются все компоненты психологии актера, берущей начало в творческом воображении.

В рассмотренных выше взглядах на проблему воли как волевого поведения мы обращаем внимание главным образом на те характеристики этого вида поведения, которые имеют непосредственное отношение к актерской профессии, а именно:

- а) произвольность волевого поведения;
- б) наличие аффективных (эмоциональных) компонентов;
- в) предварительное планирование будущего поведения, так сказать, предвидение положительных результатов.

В. Вундт волевые процессы не отделяет от аффектов, и потому его теория, как нам кажется, очень важна для изучения актерской психологии и объяснения многих особенностей волевых сценических действий и поведения в целом.

Вильгельм Вундт писал, что [8, с. 44] «...с аффектами тесно связан... класс важных сложных длительных процессов — *волевые процессы*. Часто еще и в наше время принимают волю за особый, специфический психический элемент или же сущность ее усматривают в представлении действия с известным намерением. Более точное исследование волевого процесса по его субъективным и объективным признакам показывает, однако, что он **самым тесным образом связан с аффектами и поэтому может наряду с ними считаться течением чувствований. Нет ни одного акта воли, в который не входили бы более или менее интенсивные чувствования, соединяющиеся в аффект. Характерное отличие волевого процесса от аффекта заключается, в сущности, лишь в конечной стадии непосредственно предшествующего волевому действию и сопровождающего его процесса. Если эта конечная стадия отпадает, то остается чистый аффект.** Так, например, мы говорим об аффекте гнева, если человек выказывает свое гневное возбуждение только в выразительных движениях; напротив, мы говорим о действии под влиянием аффекта, если человек в гневе, например, свалит своего противника ударом на пол. Во многих случаях аффекты и их содержание чувствований, образующие конституирующие составные части волевого процесса, бывают слабые, но совсем они никогда не отсутствуют. Произвольное действие без аффекта, на основании чисто интеллектуального обсуждения, как оно допускалось многими философами, вообще невозможно. Но волевые процессы, конечно, отличаются при этом от обыкновенных аффектов некоторыми

признаками, придающими воле ее **своеобразный характер**. Во-первых, определенные, входящие в волевой процесс представления, более или менее окрашенные в чувствования, находятся в непосредственной связи с конечной стадией, **волевым поступком**, и последний подготавливается этой связью. Мы называем такие подготавливающие, связанные с чувствованиями, представления *мотивами*, или «побудительными причинами» действия, «побуждениями» к поступку. Во-вторых, эта конечная стадия состоит из характерных чувствований, которые повторяются при всех волевых явлениях в сходной по существу форме. Обыкновенно мы называем их чувствованиями *деятельности, активности*. Они слагаются... **из чувствований возбуждения, напряжения и разряда** («триада Вундта»). При этом возбуждение и напряжение предшествуют заключительному действию, разряд в связи с возбуждением сопровождает его и продолжается еще некоторое время спустя. Решающее влияние на характер волевых процессов оказывает, в особенности, количество мотивов и их воздействие друг на друга. Если налицо имеется лишь один мотив, подготавливающий аффект и его разрешение в действие, то мы называем такой волевой процесс *действием по влечению*. Действия животных, по-видимому, почти все являются такого рода простыми волевыми действиями.

...Действия, возникающие из многих борющихся друг с другом сильно окрашенных чувствованиями мотивов, мы называем, напротив, *произвольными действиями*, или, если мы вполне сознаем предшествовавшую борьбу противоположных мотивов, *действиями по выбору* [8, с. 47].

...[и] апперцепция ...может рассматриваться как *элементарный волевой процесс*, который в то же время бывает налицо в качестве существенного, всегда вновь появляющегося в характерных для воли чувствованиях активности, фактора во всех как внутренних, так и внешних волевых действиях. В этом кроется побудительная причина того, что мы считаем волю нашим сокровеннейшим, тождественным с самим существом нашим, достоянием; представления же противостоят воле как нечто внешнее, на что она реагирует в своих чувствованиях. Таким образом, **в последней основе своей воля совпадает с нашим «я»**: а это «я» не является ни представлением, ни специфическим чувствованием, но заключается в тех элементарных волевых процессах апперцепции, которые, постоянно изменяясь, неуклонно в то же время сопровождают процессы сознания и, таким образом, созидают непреходящий субстрат нашего самосознания. Ближайшими внешними порождениями этого «я» будут затем чувствования, которые представляют собою не что иное, как реакции апперцепции на внешние переживания; дальнейшими его порождениями будут сами эти внешние порождения, представления, из которых те, которые всегда присутствуют в нашем сознании, — представления нашего собственного тела, — тесно сливаются с действующими также и при их восприятии волевыми процессами. Поэтому для наивного сознания они сливаются с нашим «я» в единство [8, с. 48].

Таким образом, **мы видим в аффектах, настроениях и волевых процессах такие психические содержания, которые все отличаются друг от друга**

своим характерным течением, однако нигде не содержат специфических элементов, почему все их и всегда можно вновь разложить на те же самые формы чувствований. Как ни своеобразен в особенности волевой процесс, однако своеобразность его никогда не обуславливается специфическими элементами представления и чувствования, но исключительно способом сочетания этих элементов в аффекты с их конечными стадиями, слагающимися опять-таки из общих форм чувствований. Однако остается ответить еще на один вопрос, который еще не разрешен путем сведения всех чувствований к вышеупомянутым шести главным формам чувствований: удовольствию, неудовольствию, напряжению, разряду, возбуждению и успокоению. Представляется ли каждая из этих форм совершенно одинаковой по качеству, где бы она ни появлялась вновь? [8, с. 49].

...Вышеизложенные наблюдения (исследование по метроному. — Э. Б.) показали нам, что существенною составною частью такого течения аффектов являются сменяющиеся чувствования напряжения и разряда, иногда также возбуждения и успокоения и, наконец, чувствование наслаждения, которое мы получаем, в особенности, в конце ряда тактов, вследствие соединения составных частей его в ритмически расчлененное целое. Отсюда ясно, что центр тяжести воздействия чувствований вообще лежит каждый раз в конце ряда тактов, ибо там различные переплетающиеся друг с другом ритмические чувствования соединяются в целое.

**Чувствование** — как это при опытах с ритмами ясно видно в его возникновении из предшествовавших впечатлений, — **всегда связано с актом апперцепции**. Поэтому его можно рассматривать как *специфический вид реакции апперцепции* на содержания сознания, стоящие в связи с непосредственно апперципируемым впечатлением [8, с. 52].

С этим стоят в связи еще два последних вопроса. **Каким образом приобретают чувствования свойство выступать всегда в контрастирующих парах, например удовольствия и неудовольствия и т. д.? Почему эти контрастирующие чувствования выступают именно в трех парах, или короче, в трех направлениях?** ...Ответить на этот вопрос — то же, что объяснить, например, почему синий цвет — синий, а красный цвет — красный. Однако ввиду связи чувствований с совокупностью процессов сознания можно попытаться вывести на основании этой связи основные отношения контрастирующих чувствований. Чувствования, рассматриваемые с этой точки зрения, т. е. как вид реакции апперцепции на данные содержания, дают нам исходную точку для понимания контрастирующих пар чувствований. Мы нашли, — пишет Вундт, — что акт апперцепции представляет собой простой волевой акт. Но каждый волевой акт скрыто содержит в себе или стремление, или противодействие: ибо воля наша или стремится к какому-нибудь предмету, притягивается им, или, наоборот, отвращается от него. В этом, как теперь ясно видно, выражается основное выражение контрастов чувствований, которое лишь разветвляется по различным направлениям в основных формах чувствований. Из этих направлений контрастирующая пара — удовольствие, неудовольствие — может рассматриваться

как непосредственно связанная с качественным свойством впечатления или представления, модификация стремления и противодействия: **к чему мы стремимся, то связано с удовольствием, и от чего мы отвращаемся, то связано с неудовольствием.** С другой стороны, контрастирующую пару — возбуждение, успокоение — можно поставить в прямую связь с интенсивностью, с какой действует апперцепция, будет ли при этом содержание, вызывающее акт апперцепции, возбуждать в качественном отношении удовольствие или неудовольствие или же будет безразличным.

...Эта интенсивная сторона реакции и переходит в контрастирующую пару: возбуждение и успокоение [8].

Теме творческого воображения, которая превосходно разработана Т. Рибо, была посвящена отдельная глава. К трудам этого великого ученого мы обращаемся постоянно, касается ли это темы «игра» или «эмоции». Но вот очень плодотворно для нашей теории, как нам кажется, снова обратиться к Рибо в рассмотрении проблемы «воображение и воля».

В теории Т. Рибо о волевых процессах мы находим ответ на главный исходный постулат нашей теории: **все в профессии актера начинается в воображении.** Т. Рибо считает волевою деятельность аналогичной деятельности творческой и связывает волевое действие с творческим воображением.

«Какая из форм деятельности духа наиболее аналогична творческой деятельности? — пишет Рибо. — **Волевая деятельность**» — **отвечаю я без малейшего колебания. Воображение в области интеллекта эквивалентно воле в области движения**» (выделено мной. — Э. Б.).

1. Волевая сила устанавливается медленно, прогрессивно, встречает препятствие. **Индивидуум должен стать господином своих мускулов и при их посредстве распространить свою власть на другие предметы. Рефлексы, инстинктивные движения и движения, выражающие эмоции, являются первоисточниками преднамеренных движений. Она должна координировать, ассоциировать их, так как она разъединяет, чтобы создавать новые ассоциации.** Она господствует по праву победы, а не по праву рождения. Таким же образом и творческое воображение не является во всеоружии. Материалом для него служат образы, являющиеся здесь эквивалентом мускульных движений; творческое воображение тоже проходит через период попыток. **Вначале... оно всегда подражательно и только постепенно достигает свойственных ему сложных форм.**

2. Это первое сближение — не самое существенное.

Есть аналогии более глубокие: **прежде всего полнейшая субъективность как воли, так и творческого воображения.** Воображение субъективно, индивидуально, антропоцентрично. Оно стремится от внутреннего к внешнему, к объективированию. Знание (интеллект в полном смысле слова) обладает противоположными чертами: оно объективно, безлично, получает материал извне. Для творческого воображения регулятором служит внутренний мир, здесь внутреннее преобладает над внешним. Регулятором знания является внешний мир, внешнее преобладает над внутренним. Мир моего воображения есть мой мир, противоположный миру знания, который

принадлежит всем людям. Совершенно обратное представляет воля. О ней можно было бы повторить буквально слово в слово то, что мы сказали о воображении. Это повторение бесполезно. Дело в том, что в основе воли и воображения лежит наша индивидуальная причинность, которая не зависит от нашего мнения о природе причинности и воли.

3. Воля и воображение носят телеологический характер, действуют только в виду какой-нибудь цели, в то время как знание ограничивается констатированием фактов. Всякое желание направлено на что-то определенное, важное или вздорное. Изобретают всегда для чего-нибудь, будь то Наполеон, создающий план кампании, или повар, комбинирующий новое блюдо.

4. ...В своей нормальной совершенной форме воля приводит к действию, но у людей нерешительных, подверженных абулии, колебания никогда не прекращаются или принимаемое решение остается невыполненным, не способным реализоваться, осуществиться. Напротив, творческое воображение в своей совершенной форме стремится проявиться во внешнем мире, выразиться в творении, которое существовало бы не только для творца, но и для всех. Наоборот, у простых мечтателей воображение остается внутри в виде смутного абриса, оно не воплощается в эстетическое или практическое создание. Мечтательность эквивалентна проблескам воли. Мечтатели в творчестве — то же, что подверженные абулии в сфере воли.

Бесполезно добавлять, что установленное нами сближение между волей и творческим воображением является только частичным, и цель этого сближения заключается в выяснении роли двигательных элементов» (выделено мной. — Э. Б.).

...В жизни интеллекта творческое воображение представляет образование третичного порядка, если принимать за первый слой ощущения и простые эмоции, а за второй — образы, их ассоциации и некоторые элементарные логические процессы. Творческое воображение как составное может быть разложено на элементы, которые мы изучим под следующими названиями: умственный фактор, аффективный, или эмоциональный, фактор и фактор бессознательный. Но этого недостаточно: аналогия должна быть дополнена синтезом. Всякий продукт творческого воображения, каков бы он ни был по своему внутреннему значению, представляет собой органическое целое, проникнутое принципом единства [27, с. 119–121].



## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ ЭМОЦИИ

- ♦ Теории эмоций ♦ Теория дифференциальных эмоций
- ♦ Мимика, пантомимика и обратная связь ♦ Мимические выражения и регуляция эмоционального переживания ♦ Чувства и сценические переживания

В сценической теории и практике мы чаще используем не слова «эмоции или чувства», а слово «переживание». Как мы уже неоднократно повторяли, в психологии актера нас прежде всего интересует, **переживает** ли актер то, что переживает его герой, должен ли он переживать, чувствовать, испытывать эмоции персонажа; как добиться правды (или правдивости) актерских переживаний и т. п. Другими словами, реальные переживания актера или повторны, или его чувства — это *со-чувствия*? По этому вопросу существуют и крайние точки зрения, и умеренные, так сказать, *серединные*. Дидро отвечает на этот вопрос отрицательно, правда, с одной очень многозначительной оговоркой, допуская актерские слезы, но такие, которые «текут из мозга». А его последователи считали, что если актер сам чувствует, переживает эмоции персонажа, это мешает ему контролировать свое поведение на сцене и реакцию зрителей. Все сторонники школы «переживания» полагают, что если актер не чувствует, не переживает реально соответствующие эмоции своего героя, он может только представлять их, т. е. формально показывать эти переживания. Отсюда требование не играть, а быть, т. е. идентифицировать себя с героем. Михаил Чехов считал, что чувства актера — это *со-чувствия*, *со-переживания* персонажу. А может быть, существует некая особая категория «чувствований», переживаний, присущих только актерам? Почему Пушкин говорил о «правдоподобии чувствований»? Вопросов много, как много таинственного и загадочного в этой профессии. С другой стороны, в сценической практике важны и такие понятия, как «эмоциональное состояние» актера (психофизическое самочувствие), «природа чувств», «эмоциональная атмосфера», «эмоциональный настрой», «эмоциональность» актера на репетиции и спектакле и т. п. И все эти вопросы связаны с такими понятиями, как эмоции и чувства, или, говоря иначе, со сценическими переживаниями.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению такой особой и специфической категории, как сценические эмоции и чувства (сценические переживания), нам следует подробнее остановиться на вопросе, а что же такое эмоции и чувства человека, как их понимает психология.

Сперва мы хотели бы привести общепринятые в психологии определения.

**Эмоция** (от *лат.* *emoveo* — потрясаю, волну) — психическое отражение в форме непосредственного пристрастного переживания жизненного смысла явлений и ситуаций, обусловленного отношением их объективных свойств к потребностям субъекта. В процессе эволюции эмоции возникли как средство, позволяющее живым существам определять биологическую значимость состояний организма и внешних воздействий. Простейшая форма эмоций — так называемый *эмоциональный тон ощущений* — непосредственные переживания, сопровождающие отдельные жизненно важные воздействия (например, вкусовые, температурные) и побуждающие субъекта к их сохранению или устранению. В экстремальных условиях, когда субъект не справляется с возникшей ситуацией, развиваются *аффекты*. Эмоции относятся к внутренней регуляции *поведения*.

Являясь субъективной формой выражения *потребностей*, эмоции предшествуют деятельности по их удовлетворению, побуждая и направляя ее.

Высший продукт развития эмоций человека — устойчивые **чувства** к предметам, отвечающим его высшим потребностям. Сильное, абсолютно доминирующее чувство называется *страстью*.

Эмоции могут вызывать также изменения общего эмоционального фона — так называемые **настроения**.

Характер и динамика ситуативных эмоций определяются как объективными событиями, так и чувствами, из которых они развиваются (например, из любви может развиться гордость любимым человеком, огорчение из-за его неудач, ревность и т. п.). Отношение к отраженным явлениям как главное свойство эмоций представлено в их качественных характеристиках (к ним относится знак — положительный, отрицательный — и модальность — удивление, радость, отвращение, негодование, тревога, печаль и т. д.), в динамике протекания самих эмоций — длительность, интенсивность и др. — и их внешнего выражения (эмоциональной экспрессии) — в мимике, речи, пантомимике. Эмоции человека различаются степенью осознанности. Конфликт между осознанными и неосознанными эмоциями чаще всего лежит в основе неврозов.

Эмоции выступают и в роли регуляторов человеческого общения. Одним из средств общения являются *выразительные движения*, имеющие сигнальный и социальный характер.

**Чувства** — одна из основных форм переживания человеком своего отношения к предметам и явлениям действительности, отличающаяся относительной устойчивостью. В отличие от ситуативных *эмоций* и *аффектов*, отражающих субъективное значение предметов в конкретных сложившихся условиях, чувства выделяют явления, имеющие стабильную мотивационную значимость. А. Н. Леонтьев считает чувства особым подклассом эмоциональных явлений. Этой же позиции придерживаются Л. В. Благонадежина и П. В. Симонов, которые считают, что чувства — это эмоции, возникающие на базе социальных и духовных потребностей, т. е.

потребностей, возникших в ходе исторического развития человечества. В словаре социально-психологических понятий «Коллектив, личность, общение» (1987) чувства отождествляются с переживаниями. А. А. Зарудная полагает, что «эмоции и чувства — это разнообразные переживания человека, вызванные удовлетворением или неудовлетворением потребностей». Формирование чувств является необходимым условием развития человека как личности. Чувства человека общественно обусловлены и историчны. В онтогенезе чувства появляются позже, чем ситуативные эмоции; они формируются по мере развития индивидуального сознания под влиянием воспитательных воздействий семьи, школы, искусства и пр. В процессе формирования личности чувства организуются в иерархическую систему. Содержание доминирующих чувств определяет одну из важнейших характеристик направленности личности.

Приступая к изучению эмоций в различных теоретических аспектах этой проблемы, мы не беремся полностью рассмотреть эту сложнейшую категорию психологии и отсылаем любознательных к фундаментальному труду Е. П. Ильина «Эмоции и чувства» [21].

Мы же воспользуемся трудом Ильина для выяснения вопросов, которые помогут нам разобраться в понимании сути эмоциональных процессов, способов эмоционального реагирования и пр. для понимания сценических эмоций и реальности или нереальности сценических эмоций и чувств.

С того времени как ученые стали задумываться над природой и сущностью эмоции, — пишет Е. Ильин, — возникли две основные позиции.

*«Интеллектуалистическая ...по Гербарту, эмоция представляет собой связь, которая устанавливается между представлениями. Эмоция — это психическое нарушение, вызываемое рассогласованием (конфликтом) между представлениями [21, с. 66].*

*Сенсуалисты, наоборот, заявляли, что органические реакции влияют на психические явления. Эти две позиции позднее получили развитие в когнитивных теориях эмоций и в периферической теории эмоций У. Джемса — Г. Ланге, основанной на эволюционных идеях Ч. Дарвина. Суть дарвиновской идеи: «...эмоции либо полезны, либо представляют собой лишь остатки (рудименты) различных целесообразных реакций, которые были выработаны в процессе эволюции в борьбе за существование. Разгневанный человек краснеет, тяжело дышит и сжимает кулаки потому, что в первобытной своей истории всякий гнев приводил людей к драке, а она требовала энергичных мышечных сокращений и, следовательно, усиленного дыхания и кровообращения, обеспечивающих мышечную работу». Вундт («ассоциативная» теория) ... «с одной стороны, придерживался точки зрения Гербарта, что в некоторой степени представления влияют на чувства, а с другой стороны, считал, что эмоции — это прежде всего внутренние изменения, характеризующиеся непосредственным влиянием чувств на течение представлений. «Телесные» реакции Вундт рассматривает лишь как следствие чувств. По Вундту, мимика возникла первоначально в связи с элементарными ощущениями, как отражение эмоционального тона ощущений; высшие*

же, более сложные чувства (эмоции) развились позже. Однако когда в сознании человека возникает какая-то эмоция, то она всякий раз вызывает по ассоциации соответствующее ей, близкое по содержанию низшее чувство или ощущение. Оно-то и вызывает те мимические движения, которые соответствуют эмоциональному тону ощущений. Так, например, мимика презрения (выдвигание нижней губы вперед) сходна с тем движением, когда человек выплевывает что-то неприятное, попавшее ему в рот».

По У. Джемсу, эмоции всегда связаны с определенными физиологическими реакциями. Независимо от У. Джемса датский патологоанатом К. Г. Ланге опубликовал работу, в которой высказывал сходные мысли. Но если для первого органические изменения сводились к висцеральным (внутренних органов), то для второго они были преимущественно вазомоторными. Радость, с точки зрения Ланге, есть совокупность двух явлений: усиления моторной иннервации и расширения кровеносных сосудов. Отсюда происходит и экспрессивное выражение этой эмоции: быстрые, сильные движения, громкая речь, смех. Печаль, наоборот, является следствием ослабления двигательной иннервации и сужения кровеносных сосудов. Отсюда, вялые, замедленные движения, слабость и беззвучность голоса, расслабленность и молчаливость. ...С позиций теории Джемса — Ланге, акт возникновения эмоции выглядит следующим образом: *раздражитель — возникновение физиологических изменений — сигналы об этих изменениях в мозг — эмоция (эмоциональное переживание)*. Изобразите гнев — и вы сами начнете переживать это чувство; начните смеяться — и вам станет смешно; попробуйте с утра ходить, еле волоча ноги, с опущенными руками, согнутой спиной и грустной миной на лице — и у вас действительно испортится настроение. С другой стороны, подавите внешнее проявление эмоции, и она исчезнет [21, с. 71]. Так Ильин пересказывает Джемса. **«Смысл этого парадоксального утверждения, — пишет Ильин, — заключается в том, что произвольное изменение мимики и пантомимики приводит к произвольному появлению соответствующей эмоции»** (выделено мной. — Э. Б.). «Действительно, — продолжает он, — довольно странно, что критики «периферической теории» эмоций (так назвали теорию Джемса — Ланге. — Э. Б.) почему-то не замечают, что *она реалистично объясняет возникновение эмоционального тона ощущений*. Ведь нельзя же всерьез полагать, что переживания приятного или неприятного появляются раньше, чем возникнет реакция рецепторов на тот или иной раздражитель...»

Другой факт, на который критики У. Джемса не обращают никакого внимания, состоит в том, что под физиологическими изменениями он понимал и психомоторные изменения (экспрессию), в частности — мимику (отсюда — грустно, потому что плачем). Результатом дискуссии явились взаимные уступки. Противники этой теории признали, что телесные проявления эмоций влияют на саму эмоцию, давая ей новую силу, интенсивность, а У. Джемс в позднейших изложениях своей теории признал, что чувства страдания и удовольствия могут вызывать телесные изменения, т. е. предшествуют им. Кроме того, Джемс изменил свой взгляд на механизм

появления телесных изменений. Если раньше он полагал, что они появляются как простая безусловно-рефлекторная реакция организма на внешний раздражитель, то впоследствии он отнес эти изменения к более сложным формам двигательных реакций. Эти реакции предполагают осознание того значения, которое имеет для человека внешнее впечатление. Последнее «понимается» человеком, является для него «предметом» эмоционального переживания, т. е. исходит из высших центров управления поведением».

Все это касается произвольного выражения эмоций. Все эти понятия правомерны, ибо истоками их является как раз не бытовое использование научных терминов, а научное. Более того, эти понятия в сценическом использовании включают понятия экспрессии, т. е. экспрессивного выражения эмоций в действиях и движениях. При более подробном рассмотрении понятия «переживание» выясняется множество факторов, влияющих на само качество «переживания» и многообразие оттенков и красок, существующих внутри самого понятия. И одним из важнейших таких качеств является понятие «эмоциональное состояние». Большинство ученых чаще всего эмоции определяют как *переживание человеком в данный момент своего отношения к чему- или кому-либо (к наличной или будущей ситуации, к другим людям, к самому себе и т. д.)*. В эмоциях, или чувствах, очень ярко проявляется тенденция *специфически окрашивать переживания* и деятельность человека, давая им временную направленность и создавая то, что, образно выражаясь, можно *назвать тембром, или качественным своеобразием психической жизни*. До сих пор не существует общепринятого определения понятия «состояние» и классификации состояний человек. С другой стороны, Ильин согласен с теми, кто понимает «состояние» как эмоциональное реагирование. «С моей точки зрения, — пишет Ильин, — (такое понимание состояния — Э. Б.) ...имеет принципиальное значение, так как оно дает возможность точнее понять суть эмоции, ее функциональное значение для организма, преодолеть односторонний подход к ней лишь как к *переживанию* своего отношения к кому- или чему-нибудь». <...> «*Что такое состояние...* — пишет Ильин. — Я не отождествляю эмоциональные и психические состояния; есть психические состояния, которые не осложнены эмоциональными переживаниями: бдительной настороженности («оперативный покой» по А. А. Ухтомскому), решимости в безопасной ситуации и др. ...Я определяю психофизиологическое состояние как *целостную реакцию человека на внешние и внутренние стимулы, направленную на достижение полезного результата*. Данное определение психофизиологического состояния предполагает, что оно — причинно обусловленное явление, реакция не отдельной системы или органа, а *личности в целом*, ...всякое состояние является как переживанием субъекта, так и деятельностью различных его функциональных систем. Оно имеет внешнее выражение не только по ряду психофизиологических показателей, но и в поведении человека. ...Состояние характеризует синдром, т. е. совокупность симптомов, а не отдельный симптом».

«Итак, — резюмирует Ильин, — **эмоциональная сторона состояний находит отражение в виде эмоциональных переживаний (усталости, апатии,**

скуки, отвращения к деятельности, страха, радости достижения успеха и т. д.), а физиологическая сторона — изменении ряда функций, в первую очередь вегетативных и двигательных. И переживания, и физиологические изменения неотделимы друг от друга, т. е. всегда сопутствуют друг другу» (выделено мной. — Э. Б.).

Если «эмоциональное состояние» не что иное, как «эмоциональное реагирование», то всякие ли значимые явления, события, объекты способны вызвать эмоциональное реагирование? По В. Вундту и Н. Гроту, любое воспринимаемое событие является значимым и вызывает эмоциональный отклик. Р. Лазарус (1968) же считает, что эмоции возникают в тех исключительных случаях, когда на основе когнитивных процессов делается заключение о наличии угрозы и невозможности ее избежать. Таким образом, по Лазарусу, эмоциогенными являются только экстремальные ситуации, которые оцениваются как таковые вследствие каузальной атрибуции. «...Действительно, — пишет Ильин, — наблюдая за поведением человека, прежде чем эмоционально отреагировать на его поступок, мы сначала либо приписываем, либо не приписываем его поступку цель, которая противоречит нашим интересам, достоинству и пр. Эмоциональное реагирование может быть и при оценке виртуальной ситуации, например, зрители, плачущие в кино или на спектаклях при трогательных сценах. Именно в этом случае, пожалуй, можно говорить не о значимой ситуации, а о собственно эмоциогенной ситуации, которая по механизму эмпатии и заражения вызывает эмоциональную реакцию зрителей».

В конце XIX — начале XX века в психологии выделяется новое понятие — «эмоциональный тон ощущений», что явилось существенным шагом вперед в изучении эмоциональной сферы человека и животных. В это время наличие эмоционального тона («чувства») как особого вида психических явлений (В. Вундт, О. Кюльпе) оспаривалось многими психологами. ...Так, в разряд эмоций заносится боль, хотя ее нельзя отнести даже к эмоциональному тону ощущений. Боль — это ощущение, а возникающий под ее воздействием эмоциональный тон ощущений называется *страданием*. Эмоциональный тон ощущений является филогенетически наиболее древней эмоциональной реакцией. Он связан с переживанием *удовольствия или не-удовольствия* в процессе ощущения. Поэтому Н. Н. Ланге относит их к элементарным физическим чувствам... «*Оно есть “свидетель, а не пророк”*. Это *контактный* вид эмоционального реагирования» (П. В. Симонов). Именно это отличает, по его мнению, эмоциональный тон ощущений от других эмоциональных реакций. ...*Для эмоционального тона ощущений характерно реагирование на отдельные свойства объектов или явлений: приятный или неприятный запах химических веществ или вкус продуктов; приятный или неприятный звук, раздражающее или радующее глаз сочетание цветов и т. д.* Первая функция эмоционального тона ощущений — *ориентировочная*, которая состоит в *сообщении организму, опасно или нет то или иное воздействие, желательно ли оно или от него надо избавиться*. «Чувство удовольствия влечет за собой повышение жизнедеятельности и движения,

направленные на сохранение и усиление приятного впечатления, а неудовольствие и страдание, наоборот, понижают жизнедеятельность и вызывают движения оттягивания, обороны, самозащиты», — писал Н. Н. Ланге (1996) [21]. (Вспомним фрейдовский конфликт между «принципом реальности» и «принципом удовольствия»).

В. К. Вилюнас пишет, что «есть основания утверждать, что к ответной реакции побуждает субъекта не вызывающее боль воздействие, а сама боль, не пищевое подкрепление, а положительное эмоциональное его восприятие, т. е. не сам по себе раздражитель, а то эмоциональное состояние, которое он вызывает». У животных и человека в головном мозге имеются «центры удовольствия» и «центры неудовольствия», возбуждение которых и дает соответствующие переживания. Второй функцией является *обеспечение обратной связи*, задача которой — *сообщать человеку и животным, что имевшаяся биологическая потребность удовлетворена или не удовлетворена...*

Третья функция связана с *необходимостью проявлять определенные виды поведения до тех пор, пока не будет достигнут нужный организму результат*.

О целесообразности наличия эмоционального тона ощущений, а проще — удовольствия и неудовольствия (отвращения), получаемого от ощущений, писали еще Аристотель, Спиноза и др. Г. Спенсер полагал, что соответствие удовольствия полезным для организма раздражениям, а неудовольствие — вредным, вырабатывалось постепенно в долгой эволюции. Поэтому Н. Н. Ланге пишет, что появление чувственного тона ощущений нам задано природой и не зависит от нашей воли. Появление удовольствия–неудовольствия определяется не только качеством раздражителя, но и его силой. ...Очень интенсивное удовольствие называется экстазом, а очень сильное неудовольствие — страданием.

## ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ТОН ВПЕЧАТЛЕНИЙ

Эмоциональный тон удовольствия или неудовольствия, наслаждения или отвращения может сопровождать не только ощущения, но и *впечатления* человека от процесса восприятия, представления, интеллектуальной деятельности, общения, испытываемых эмоций [21, с. 46]. Еще Платон говорил об умственном наслаждении, удовольствии, которое он относил к высшим удовольствиям, не имеющим ничего общего с низшими удовольствиями и страданиями. Они связаны, отмечал Платон, с интеллектуальным созерцанием. Н. Н. Ланге писал, что в эмоциях есть особое элементарное чувство удовольствия и страдания, которое несводимо к органическим и кинестетическим ощущениям. «Поэтому я полагаю, — пишет он, — что целесообразно выделить еще один вид эмоционального тона — эмоциональный тон *впечатлений*. Если эмоциональный тон ощущений — это физическое удовольствие–неудовольствие, то эмоциональный тон *впечатлений* — эстетическое удовольствие–неудовольствие». Важно подчеркнуть, что, с точки зрения Ланге (совершенно справедливой), *эмоциональный*

*тон впечатлений входит составной частью в эмоции.* Именно это обстоятельство и дает основание делить эмоции на положительные и отрицательные, т. е. метить их знаком. Поэтому можно сказать, что *эмоциональный тон впечатлений — это знак эмоции.* «Следовательно, — делает вывод Ильин, — эмоциональный тон впечатлений не сводим к конкретной эмоции. Например, страх может вызывать не только отрицательные переживания, но и положительные: в определенной ситуации человек может получать удовольствие от переживания страха. Можно получать удовольствие и от грусти. Таким образом, эмоция одна, а эмоциональный тон разный». Эмоциональный тон впечатлений обладает свойством обобщенности. ...Можно только пожалеть такого кулинара, у которого органолептическое восприятие пищи происходит на уровне отдельных ощущений (горько, кисло и пр.), а не на уровне эмоционального восприятия «вкусно» или «невкусно». Можно пожалеть и человека, который воспринимает в музее картину не как красивое или некрасивое произведение искусства, а как сочетание отдельных красок. Эмоциональный тон впечатлений, в отличие от эмоционального тона ощущений, может быть *бесконтактным*, т. е. не связанным с прямым воздействием физического или химического раздражителя, а является следствием представления (воспоминания о приятно проведенном отпуске, о победе любимой команды, о своем удачном выступлении и т. д.). Очевидно, этот эмоциональный тон тоже связан с центрами «удовольствия» и «неудовольствия», только их возбуждение идет не через афферентные пути, а более сложным путем — через корковые отделы, связанные с психической деятельностью человека: слушанием музыки, чтением книги, восприятием картины. Поэтому можно говорить о том, что эмоциональный тон впечатлений имеет социализированный характер. ...Эмоциональный тон *впечатлений* может сопровождаться эмоциональным тоном *ощущений* и, следовательно, физиологическими изменениями в организме человека (отражаются интероцептивные и проприоцептивные ощущения). Это особенно наглядно проявляется при катании людей на американских горках или спуске на лыжах с крутого склона, когда от страха замирает сердце, перехватывает дыхание и т. д. Здесь удовольствие возникает не только от переживания страха и сознания его безопасности, но и от физических ощущений.

...Итак, можно отметить следующее.

*Эмоциональный тон ощущений* — это низший уровень врожденного (безусловно-рефлекторного) эмоционального реагирования, выполняющий функцию биологической оценки воздействующих на организм человека и животных раздражителей через возникновение удовольствия или неудовольствия. ... (поэтому) необходим физический контакт с раздражителем.

*Эмоциональный тон впечатлений* является следующим шагом в развитии эмоционального реагирования. Он связан с социализацией человека в процессе его онтогенетического развития и, следовательно, с механизмом обусловливания, не требует для своего возникновения непосредственного физического контакта с раздражителем, но сохраняет те же функции, что и эмоциональный тон ощущений.

Эмоциональный тон может придавать определенную окраску не только эмоциям, но и таким социализированным эмоциональным феноменам, как чувства. Примером этого может служить чувство презрения, которое базируется на отвращении.

Следует сделать акцент на том факте, что эмоциональный тон ощущений и впечатлений не только двухполюсный, но также имеет внутри каждого полюса дифференцированные переживания [21, с. 48]. Отрицательный полюс эмоционального тона может выражаться через отвращение, неудовольствие, страдание (физическое и душевное); положительный полюс характеризуют удовольствие (наслаждение), блаженство. Эти дифференцированные переживания эмоционального тона являются в эволюционном ряду как бы предэмоциями. Эмоциональный тон ощущений и впечатлений обладает большей инертностью, чем само ощущение или какой-либо образ восприятия. При направлении внимания на впечатление оно усиливается, что создает возможность смаковать удовольствие. И наоборот, при отвлечении внимания удовольствие делается незаметным. **Человек может легко управлять эмоциональным тоном ощущений. Для этого нужно только применить соответствующее раздражение или вызвать у себя определенное представление** (выделено мной. — Э. Б.).

После столь убедительных доводов в пользу не только необходимости, но и значимости эмоционального тона ощущений и впечатлений в нашей жизни, ученые задают вопрос: почему природа не ограничилась эмоциональным тоном ощущений, а создала еще эмоции, да еще в такой разнообразии? Чтобы получить ответ на этот вопрос, нужно подробно рассмотреть, что такое эмоция, и выявить ее отличие от эмоционального тона ощущений.

Ученые дают разные ответы на вопрос, что такое эмоция. Так, Б. И. Додонов пишет, что «термины, обозначающие психические явления, обычно называемые эмоциями, не имеют строгого значения, и среди психологов до сих пор идут дискуссии на тему “что значит что”» [21, с. 23]. Ильин решил не включаться в эту дискуссию, предпочитая использовать понятие «эмоция» в широком смысле, включающем и чувства.

У. Джемс полагал, что «эмоция есть стремление к чувствованиям». В то же время он писал, что «как чисто внутренние душевные состояния, эмоции совершенно не поддаются описанию. Кроме того, такого рода описание было бы излишним, ибо читателю эмоции как чисто душевные состояния и без того хорошо известны. Мы можем только описать их отношение к вызывающим их объектам и реакции, сопровождающие их».

П. К. Анохин, определяя эмоцию, пишет: «Эмоции — физиологические состояния организма, имеющие ярко выраженную субъективную окраску и охватывающие все виды чувствований и переживаний человека — от глубоко травмирующих страданий до высоких форм радости и социального жизнеощущения».

Л. С. Рубинштейн в понимании сущности эмоций исходил из того, что в отличие от восприятия, которое отражает содержание объекта, *эмоции выражают состояние субъекта и его отношение к объекту.*

Многими авторами эмоции связываются именно с переживаниями. Например М. С. Лебединский и В. Н. Мясищев так пишут об эмоциях: «Эмоции — одна из важнейших сторон психических процессов, характеризующая переживание человеком действительности. Эмоции представляют интегральное выражение измененного тонуса нервно-психической деятельности, отражающееся на всех сторонах психики и организма человека.

Г. А. Фортунатов называет эмоциями только *конкретные формы переживания чувств*. П. А. Рудик, давая определение эмоциям, отождествляет переживание и отношение: «Эмоциями называются психические процессы, содержанием которых является переживание, отношение человека к тем или иным явлениям окружающей действительности...». По Р. С. Немову, эмоции — это «элементарные переживания, возникающие у человека под влиянием общего состояния организма и хода процесса удовлетворения актуальных потребностей». Несмотря на разные слова, используемые психологами при определении эмоций, суть их проявляется либо в одном слове — *переживание*, либо в двух — *переживание отношения*. Однако Л. М. Веккер считает, что «определение специфичности эмоций как переживания событий и отношений в противоположность когнитивным процессам как знанию об этих событиях и отношениях недостаточно хотя бы потому, что оно описывает эмоции в терминах именно видовых характеристик и не включает в себе родового признака. Это определение по сути тавтологично». Полемизируя с С. Л. Рубинштейном, Веккер пишет, что эмоции, конечно, выражают отношения субъекта, но их определение через противопоставление выражения отношений их отражению недостаточно. «...Эмоции скорее представляют собой субъективные отношения человека, чем являются их выражением, поскольку выражаются отношения в мимике, пантомимике, интонации и, наконец, в собственно языковых средствах». Из этого следует, что для Веккера эмоции — это субъективные отношения, и тогда, естественно, эти отношения (эмоция) выражаются через экспрессивные средства. Соотношение между субъективными отношениями, эмоциями и экспрессией, по Веккеру, должно выглядеть так: *субъективное отношение (эмоции) — экспрессия*. Конечно, экспрессия является средством выражения, но не субъективных отношений, а эмоций, отражающих эти отношения. Субъективные же отношения выражаются (а точнее — проявляются) через эмоции. «С моей точки зрения, — пишет Ильин, — отношения между субъективными отношениями, эмоциями и экспрессией выглядят иначе:

Субъективные отношения — эмоции — экспрессия

...На мой взгляд, более реальный подход к пониманию сущности эмоций, — пишет Ильин, — имеется у К. Изарда...: «*Эмоция — это нечто, что переживается как чувство (feeling), которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия*». Только слову feeling я дал бы более точный в данном контексте перевод: не чувство, а ощущение. Иначе опять начнется путаница в понимании эмоций и чувств. Кроме того, вместо «нечто» можно было бы сказать «реакция». Исходя из вышеизложенного,

я рассматриваю эмоцию как рефлекторную психовегетативную реакцию, связанную с проявлением субъективного пристрастного отношения (в виде переживания) к ситуации, ее исходу (событию) и способствующую организации целесообразного поведения в этой ситуации».

В этом определении акцент сделан на роли эмоций в организации целесообразного в данной ситуации поведения, а не только на переживании отношения к этой ситуации, что свойственно традиционным определениям эмоций. ...Переживание — не цель реагирования, а лишь специфический способ отражения в сознании потребностной ситуации. Как писал У. Джемс, «разве мы проявляем наш гнев, печаль или страх движениями ради какого-нибудь удовольствия?».

Подводя итог сказанному, можно отметить следующее:

Эмоция — это намного более высокий уровень эмоционального реагирования, чем эмоциональный тон. ...эмоция имеет ряд преимуществ, поэтому играет несравнимо большую роль в жизни животных и человека.

Эмоции — это реакции на ситуацию, а не на отдельный раздражитель.

...человек оценивает ситуацию, создаваемую (этим) раздражителем, и реагирует возникновением эмоции на эту ситуацию, а не на сам раздражитель.

Эмоции — это часто *заблаговременные реакции* на ситуацию и ее оценка. ...Человек реагирует на еще не наступивший контакт с раздражителем. ...Эмоция выступает в качестве механизма *предвидения значимости* для животного и человека.

Эмоции — это *дифференцированная оценка* разных ситуаций. В отличие от эмоционального тона, который дает обобщенную оценку (нравится — не нравится, приятно — неприятно), эмоции более тонко показывают значение той или иной ситуации.

Эмоции — это не только способ оценки предстоящей ситуации, но и механизм *заблаговременной и адекватной подготовки* к ней за счет мобилизации психической и физической энергии. Этого механизма эмоциональный тон, очевидно, лишен.

Эмоции, как и эмоциональный тон, — это *механизм закрепления положительного и отрицательного опыта*. Возникая при достижении или недостижении цели, они являются положительным или отрицательным подкреплением поведения и деятельности [21, с. 51–52].

Более реальный подход к пониманию сущности эмоций, а для нашей «имитационной теории» и более практичный, имеется в так называемой Теории дифференциальных эмоций. Теория дифференциальных эмоций получила свое название из-за *центрации на отдельных эмоциях, которые понимаются как отличающиеся переживательно-мотивационные процессы*. Эта теория имеет в своей основе пять ключевых допущений:

- Девять фундаментальных эмоций образуют основную мотивационную систему человеческого существования.
- Каждая фундаментальная эмоция обладает уникальными мотивационными и феноменологическими свойствами.

- Фундаментальные эмоции, такие как радость, печаль, гнев и стыд, ведут к различным внутренним переживаниям и различным внешним выражениям этих переживаний.
- Эмоции взаимодействуют между собой — одна эмоция может активировать, усиливать или ослаблять другую.
- Эмоциональные процессы взаимодействуют с побуждениями и с гомеостатическими, перцептивными, когнитивными и моторными процессами и оказывают на них влияние.

Теория дифференциальных эмоций признает за эмоциями функции детерминант поведения в широчайшем диапазоне от насилия и неумышленного убийства, с одной стороны, и самопожертвования — с другой. Эмоции рассматриваются не только как основная мотивирующая система, но и как личностные процессы, которые придают смысл и значение человеческому существованию.

Личность — это сложная организация шести систем: гомеостатической, эмоциональной, перцептивной, когнитивной, моторной и системы побуждений. Каждая система имеет определенную степень автономности или независимости, но все они соотнесены между собой. *Гомеостатическая система* является сетью взаимосвязанных систем, которые действуют автоматизированно и бессознательно. Основными среди них являются эндокринная и сердечно-сосудистая системы, которые, взаимодействуя с системой эмоций, влияют на личность. Гомеостатические механизмы рассматриваются как вспомогательные по отношению к эмоциональной системе, некоторые регуляторы метаболизма, такие как гормоны, важны и для регуляции, и для возникновения.

*Система побуждений* основана на тканевых изменениях и обеспечивает информацию о потребностях тела. Наиболее общие побуждения — голод, жажда, секс, поиск комфорта и избегание боли. Побуждения важны как основа выживания, но при обычных обстоятельствах (после того, как потребности выживания и комфорта удовлетворены) побуждения (за исключением секса и боли) психологически значимы лишь в той мере, в какой они влияют на эмоции.

Наиболее важны для функционирования личности и для социального взаимодействия четыре системы: *эмоциональная, перцептивная, когнитивная и моторная*. Эти четыре системы совместно формируют основу уникального человеческого поведения. Продуктивность человека является производной гармоничного взаимодействия этих четырех систем. Неэффективное же поведение и дезадаптации — результат нарушения или неправильного осуществления системного взаимодействия.

Согласно теории дифференциальных эмоций, шесть систем личности создают *четыре основных вида мотивации: побуждения, эмоции, аффективно-когнитивное взаимодействие и аффективно-когнитивные структуры*.

1. *Побуждения* являются результатом изменения в тканях, происходящего обычно циклично.

2. Эмоции рассматриваются как переживательно-мотивационные феномены, имеющие адаптивные функции.

3. *Аффективно-когнитивное взаимодействие* — это мотивационное состояние, возникающее из-за взаимодействия между аффектом или комплексом аффектов и когнитивными процессами. Такие взаимодействия многочисленны и меняются в зависимости от конкретных отношений субъекта с окружающей средой.

4. *Аффективно-когнитивные структуры* являются результатом повторяющегося взаимодействия отдельного аффекта или комплекса аффектов с некоторым набором или конфигурацией знаний. Сложная аффективно-когнитивная структура может образовывать аффективно-когнитивную ориентацию, более глобальную личностную черту, комплекс черт или диспозицию, например интроверсию.

Любой из этих четырех основных типов мотивации может являться в течение некоторого времени основной детерминантой поведения.

Важным допущением теории дифференциальных эмоций является признание особой роли отдельных эмоций в жизни человека. Исследователи, занимающиеся прикладной психологией — инженерной, педагогической или клинической, — так или иначе приходят к пониманию специфичности отдельных эмоций. Люди, с которыми они работают, испытывают именно счастье, гнев, страх, печаль или отвращение, а не просто «эмоцию». Современная практика отходит от использования таких общих терминов, как «эмоциональная проблема», «эмоциональное нарушение» и «эмоциональное расстройство». Психологи пытаются анализировать отдельные аффекты и аффективные комплексы и воздействовать на них как на различные мотивационные феномены в жизни индивида.

Теория дифференциальных эмоций определяет эмоцию как сложный процесс, имеющий нейрофизиологический, нервно-мышечный и феноменологический аспекты (Изард).

*На нейрофизиологическом* уровне эмоция определяется по электрохимической активности нервной системы, в частности коры, гипоталамуса, базальных ганглиев, лимбической системы, лицевого и тройничного нервов.

*На нервномышечном* уровне эмоция — это прежде всего мимическая деятельность, а вторично — пантомимические, висцерально-эндокринные и иногда голосовые реакции.

*На феноменологическом* уровне эмоция проявляется либо как сильно мотивированное переживание, либо как переживание, которое имеет непосредственную значимость для субъекта. Переживание эмоции может создавать в сознании процесс, совершенно независимый от познавательных процессов.

*Когда нейрохимические процессы через врожденные программы вызывают комплексные мимические и соматические проявления, а с помощью обратной связи эти проявления становятся осознанными, появляется отдельная фундаментальная эмоция, которая одновременно является мотивирующим, и смыслообразующим переживанием.* Феноменологически

положительные эмоции имеют врожденные характеристики, которые склонны усиливать чувство благополучия, поддерживать его и побуждать к нему. Они облегчают взаимодействие с людьми, а также понимание ситуаций и связей между объектами. Отрицательные эмоции ощущаются как вредные и трудно переносимые и не способствуют взаимодействию. Как уже указывалось, хотя определенные эмоции склонны быть положительными, а другие — отрицательными, эти термины не могут применяться жестко к каким-либо эмоциональным переживаниям без рассмотрения их в жизненной ситуации.

Теория дифференциальных эмоций представляет эмоциональные элементы как систему, так как они взаимосвязаны и динамическими, и относительно стабильными способами. Некоторые эмоции в силу природы лежащих в их основе врожденных механизмов организованы иерархически. Дарвин (Darwin, 1872) заметил, что внимание может постепенно изменяться, переходя в удивление, а удивление — «в леденящее изумление», напоминающее страх. Подобно этому, Томкинс (Tomkins, 1962) доказал, что градиенты стимуляции, вызывающей интерес, страх и ужас, представляют иерархию, где градиент, необходимый для появления интереса, наименьший, а для ужаса — наибольший. Например, новый звук заинтересовывает ребенка. Если при первом предъявлении незнакомый звук будет достаточно громким, он может напугать. Если звук очень громкий и неожиданный, он может вызвать ужас. Другая характеристика эмоций, которая входит в их организацию как системы, — очевидная полярность между некоторыми парами эмоций. Исследователи от Дарвина (Darwin, 1872) до Плутчика (Plutchik, 1962) наблюдали полярность и приводили доказательства в пользу ее существования. Радость и печаль, гнев и страх часто рассматриваются как противоположности. Другие возможные полярные эмоции — интерес и отвращение, стыд и презрение. Подобно понятиям положительных и отрицательных эмоций, понятие полярности не должно рассматриваться как жестко определяющее взаимоотношения между эмоциями.

Противопоставление не всегда означает отношение взаимного исключения — «либо-либо». Противоположности иногда связаны друг с другом, или одна из них вызывается с помощью другой (например, «слезы радости»). Определенные эмоции, иные, чем пары полярных противоположностей, могут также при определенных обстоятельствах иметь взаимосвязи. Интерес может сменяться страхом, презрение может переходить в радость и возбуждение, вызывая «воинственный энтузиазм» (Lorenz, 1966). Две или несколько фундаментальных эмоций, взаимодействуя с некоторым набором когнитивных, могут образовывать аффективно-когнитивную структуру или ориентацию. Есть и другие факторы, которые помогают определить эмоции как систему. Так, все эмоции имеют некоторые общие характеристики. Все эмоции, отличаясь от побуждений, не цикличны: ничто не вызывает интерес, отвращение или стыд два-три раза в день соответственно пищеварению или метаболическим процессам. Все эмоции воздействуют

на побуждение и другие системы личности, усиливая или уменьшая различные мотивации. Например, эмоции отвращения, страха или горя могут редуцировать или совершенно подавлять сексуальное влечение. Даже поведение, мотивированное гомеостатическими механизмами, постоянно подвергается влиянию таких эмоций, как радость, страх, горе, гнев.

Томкинс (Tomkins, 1962) обнаружил, что существуют определенные врожденные ограничения эмоциональной системы и они, в свою очередь, влияют на степень детерминированности поведения человека. В то же самое время свобода присуща самой природе эмоций и эмоциональной системы:

(а) Эмоциональную систему по сравнению с двигательной человеку трудно контролировать. Эмоциональный контроль, возможно, успешнее достигается с помощью мимики и двигательного компонента эмоции в сочетании с такими когнитивными процессами, как воображение и фантазия.

(б) Эмоции, привязанные к влечениям и возникающие лишь благодаря им, ограничены в свободе, например, как в случае, когда радость вызывается только едой.

(в) Существуют ограничения эмоциональной системы благодаря синдромному характеру ее неврологической и биохимической организации. Когда возникает эмоция, вовлекаются все компоненты эмоциональной системы, причем с очень большой скоростью.

(г) Память о прошлом эмоциональном опыте накладывает другое ограничение на эмоциональную свободу. Яркие эмоциональные переживания прошлого, представленные в памяти и в мыслях, могут сдерживать или, наоборот, побуждать человека.

(д) Другое ограничение свободы эмоций может налагаться природой объекта эмоции, как, например, в случае безответной любви.

(е) Эмоциональное общение может быть ограничено своего рода запретом, например, смотреть в лицо, особенно в глаза, друг другу.

(ж) Другой фактор, ограничивающий эмоциональное общение, — сложные взаимоотношения между языком и эмоциональной системой. Мы не научены точно выражать свои эмоциональные переживания.

Описывая роль эмоций, Томкинс заключает: «*Причина без эмоции бессильна, эмоция без причины слепа. Сочетание эмоции и причины гарантирует высокую степень человеческой свободы*» (Tomkins, 1962). Хотя большинство людей не достигает точности в осознании своих эмоций, сложность эмоциональной системы тем не менее способствует увеличению компетентности человека. Эмоциональная система обладает десятью типами свободы, не присущими системе побуждений.

- Прежде всего, *это свобода во времени*, не существует основного ритма или цикла, как у побуждений.
- Эмоции обладают *свободой интенсивности*, тогда как побуждения характеризуются повышением интенсивности до тех пор, пока они не будут удовлетворены.

- Эмоция имеет значительную *свободу плотности*, с которой она действует (плотность эмоции — продукт ее интенсивности и продолжительности).
- Свобода эмоциональной системы такова, что *эмоция может возникать из-за «вероятности события»*. Благодаря этому эмоция гарантирует предвосхищение, являющееся центральным процессом при обучении. Например, эмоция страха заставляет ребенка, который когда-то обжигался, избегать огня. Эмоция может также предвосхищать благоприятные события.
- Эмоциональная система обладает *свободой объекта*. Хотя эмоции, возбуждающиеся влечениями, обладают ограниченным набором объектов, которые могут эти влечения удовлетворить, соединение эмоций с объектами через знание чрезвычайно расширяет набор объектов положительных и отрицательных эмоций.
- Эмоция может быть *связана с конкретным видом опыта* — мышлением, ощущением (сенсорикой), действием и т. д.
- Эмоции *свободны для комбинации с другими эмоциями* и для их модуляции и подавления.
- *Свобода в способе возбуждения и угашения эмоций*. Как правило, большинство людей стараются сделать максимальными положительные эмоции и минимальными — отрицательные, но даже различные аспекты одной и той же деятельности могут вызывать или гасить и отрицательные и положительные эмоции.
- Эмоции относительно *свободны в возможности замещения объектов привязанности*. (Именно трансформация эмоций, а не влечений связывается с фрейдовским понятием сублимации).
- Эмоции обладают *огромной свободой с точки зрения целевой ориентации или возможных альтернатив реакций*. Согласно Томкинсу, «то, что вызывает положительные эмоции, обычно имеет самоподкрепляющее действие; и ситуации и объекты, которые вызывают положительные эмоции, широко распределены в пространстве» (Tomkins, 1962).

Вопрос о причинности эмоций в более общем смысле звучит так: что же детерминирует эмоцию? Какие внутренние и внешние явления и условия вызывают изменения в нервной системе, ведущие к возникновению эмоции? Эмоции обладают бесчисленным множеством детерминант. В самом общем виде это — три типа взаимоотношений субъекта и окружающей среды и пять типов индивидуальных процессов, влияющих на нейронную активацию эмоции, — представлено в следующем списке.

А. Взаимоотношения субъекта с окружающей средой, которые вызывают эмоцию:

- Восприятие, следующее за стимуляцией, являющееся производным от избирательной активности рецептора или чувственного органа.
- Восприятие окружающей среды (прежде всего, ориентировочный рефлекс).
- Спонтанное восприятие, или активность, присущая воспринимающей системе.

Б. Индивидуальные процессы, которые могут вызывать эмоции:

- Память (как активная, так и испытанная).
- Воображение.
- Образное и предвосхищающее мышление.
- Проприоцептивные импульсы от пантомимической или другой двигательной активности.
- Эндокринная деятельность, воздействующая на нервный или мышечный механизм эмоции.

В теории дифференциальных эмоций *мика* и *обратная связь от мимической активности* играют чрезвычайно важную роль в эмоциональном процессе и в эмоциональной регуляции. Однако люди, описывая сильные эмоции, обращаются скорее к изменениям в висцерально-эндокринной системе (например, говорят «внутреннее чувство»), нежели к проприоцептивным и кожным импульсам, возникающим при мимической деятельности. На это существует ряд причин.

Больше ста лет тому назад Ч. Дарвин (Darwin, 1872) заложил основу исследования роли мимических комплексов в эмоциях. На основе его наблюдений можно сделать вывод о том, что выразительное поведение является либо последовательностью эмоций, либо их регулятором. Рассматривая регуляторную функцию выразительного поведения, Дарвин утверждал: «Свободное выражение эмоции с помощью внешних признаков усиливает ее. С другой стороны, подавление настолько, насколько возможно, всех внешних проявлений смягчает нашу эмоцию». Это положение Дарвина стало *шагом к гипотезе о роли обратной связи в эмоциях*. Можно было бы ожидать широкого и интенсивного изучения вслед за Дарвином роли в эмоциях соматической системы и, в частности, выражения лица, однако вместо этого умами психологов завладели представления У. Джемса и направили внимание исследователей эмоций на автономную систему и висцеральные функции.

Вот здесь, в вопросе обратной связи, мы подходим, как нам кажется, к одному из важнейших положений нашей имитационной теории и практики сценического перевоплощения. *Гипотеза о природной обратной связи* представлена следующим образом.

Джемс сформулировал в теории эмоций гипотезу об обратной связи, но не так, как это сделал Дарвин. Джемс *определял эмоцию как восприятие телесных изменений (в основном висцеральной природы), производимых стимульной ситуацией*. Так, он рассматривал эмоцию как индивидуальное сознание ощущений, вызываемых такими феноменами, как сердцебиение и прерывистое или быстрое дыхание. В теории Джемса (James, 1884) нашло место, однако, и *действие поперечно-полосатой мускулатуры, понимаемое как телесное изменение*. После описания определенных висцеральных железистых реакций, включенных в эмоцию, Джемс замечает:

*«И что не менее важно, но менее признано, поскольку этому факту не уделялось до сих пор специального внимания, — это непрерывное*

*взаимодействие произвольной мускулатуры с нашими эмоциональными состояниями. Даже когда нет изменений..., ее внутреннее напряжение меняется, удовлетворяя требованиям каждого появляющегося настроения, и ощущается как разница напряжения» (James, 1884).*

Однако эта идея Джемса в течение долгого времени не получала своего развития. Видимо, произошло это из-за объединения многими исследователями позиций Джемса и Ланге (Lange, 1885). Ланге же полагал, что эмоция состоит из вазомоторных изменений во внутренних и железистых органах и что секреторные, моторные, когнитивные и переживаемые феномены лишь вторичные аффекты. Роль соматической системы и мимической обратной связи в эмоциях игнорировалась на протяжении последующих семи десятилетий. (Более подробно об истории гипотезы обратной связи см.: Izard, 1971).

Теория Джемса — Ланге быстро завоевала популярность. Психологи явно удовлетворились объяснением, следующим из этой теории, что *субъект «печален, потому что он плачет; боится, потому, что он бежит»*. (Заметим, что эти примеры демонстрируют феномены широкой обратной связи.) Постепенно в теории эмоции Джемса — Ланге (Lange, 1885; Wenger, 1950) понятие телесных изменений, сопутствующих эмоции, стало синонимичным висцеральной деятельности, иннервированной автономной нервной системой.

Основываясь на выводах Дарвина и ранних работах Джемса, Ф. Оллпорта, Томкинса и Гельгорна, Изард выдвинул гипотезу о том, что мимические комплексы — один из интегральных компонентов эмоции. Хотя выражение лица — часть эмоции или эмоционального процесса, ни оно, ни какой-либо другой взятый отдельно компонент не образуют эмоции. В его теории эмоция состоит из трех взаимосвязанных компонентов:

- нейронной активности мозга и соматической нервной системы;
- деятельности поперечно-полосатой мускулатуры, или мимической и пантомимической экспрессии, и обратной связи «лицо—мозг»;
- субъективного переживания.

Каждый компонент обладает достаточной автономностью, поэтому в некоторых необычных условиях он может быть оторван от других, но, как правило, эти три компонента взаимозависимы и взаимодействуют друг с другом в эмоциональном процессе. Осознание изменения выражения лица или мимической обратной связи фактически совпадает во времени с осознанием субъективного переживания специфической эмоции. Одним из вариантов процесса активации эмоции может быть эмоциональный процесс, экспрессивное выражение которого частично или полностью подавлено. Например, в некоторых ситуациях выражение гнева является нарушением социальных норм. Тогда субъект волевым усилием подавляет все внешние проявления, которые сигнализируют о гневе. Тем не менее он все равно может испытывать гнев. Это объясняется следующим образом.

Во-первых, выражение гнева может реально возникать, но быть столь кратковременным, что не воспримется наблюдателем. Хаггард и Айсакс

(Haggard, Isaacs, 1966) продемонстрировали существование таких, «микромоментных выражений». *Такие выражения и дают обратную связь, требуемую для возникновения субъективного переживания.* Больше того, некоторые исследования (Schwartz, Fair, Greenberg, Freedman, Klerman, 1974) показали, что субъекты, *зримо представляющие ситуацию, вызывающую эмоцию, демонстрируют предсказуемые изменения в напряжении лицевых мышц (на электромиограмме), даже когда на лице не появляется никакого выражения.*

Во-вторых, субъект может испытывать гнев даже тогда, когда моторные импульсы от подкорковых центров полностью блокируются, предотвращая любое движение или изменение в мышцах. В этом случае активация эмоции происходит, видимо, потому, что эфферентное (моторное) сообщение, хотя и не воздействует на мышцы лица, тем не менее направляет сенсорные импульсы, которые стимулируют эмоционально-специфичную обратную связь, идущую обычно от мимического выражения. Таким образом, обратная афферентация, или внутренняя петля, заменяет обычную эфферентно-афферентную (внешнюю) петлю.

В-третьих, через процесс типа классического обусловливания субъект может выработать связь между отдельным проприоцептивным комплексом раздражителей, свидетельствующих о выражении гнева, и субъективным переживанием гнева. В этом случае *«память» или «чувства», соответствующие гневу, могут заменять реальное выражение и эмоциональный процесс вновь будет полным за счет петли обратной афферентации.*

Подавление экспрессивного выражения заставляет нервную систему проделывать огромную работу — блокировать нормальный эмоциональный процесс, осуществлять его окольным путем. Постоянное использование такого непрямого процесса активации эмоции может вести к психосоматическим или психологическим отклонениям.

При некоторых условиях обратная связь от выражения отдельной эмоции может не достигнуть сознания, и поэтому не возникнет эмоциональное переживание. Процесс подавления, в силу которого экспрессия не будет репрезентирована в сознании, может сам существовать как сильная эмоция. Например, сильная эмоция интереса может поддерживать высокоинтенсивную когнитивную деятельность, мешающую конкурирующей эмоции достичь сознания. Подавление может также вести к появлению сильного побуждения. Так, голод может заставить человека есть вещи, которые обычно вызывают у него отвращение и отвергаются (будет подавлена эмоция отвращения).

Два вывода следуют из вышеизложенных рассуждений.

Во-первых, когда начальные нейронные и экспрессивные компоненты эмоции не достигают полной корковой интеграции и осознания, в нервной системе остается неизрасходованная энергия. Эта энергия может быть направлена в ретикулярную формацию ствола мозга с повышением в результате неспецифической активации активности автономно иннервируемых органов. Хроническое повторение этих эффектов может вести к развитию психосоматических симптомов.

Во-вторых, если нейронный и экспрессивные компоненты достигают определенного уровня интеграции, появляющееся субъективное переживание может храниться в некоторой системе типа системы памяти. В этом случае субъективное переживание может проявляться спустя некоторое время:

- (а) как функция стимулов, связанных с этим переживанием,
- (б) через активный процесс восстановления или
- (в) за счет спонтанной нервной активности.

Такая задержка эмоционального переживания подобна отсрочке эмоции в понимании Томкинса (Tomkins, 1962).

*Как уже указывалось, при обычных условиях мимическое выражение, или определенный комплекс изменений напряжения соответствующих мышц лица, ведет к эмоциональному переживанию. Ситуации, в которых отдельное выражение лица не ведет непосредственно к эмоции, по-видимому, редки. Исключением из этого правила являются произвольные выражения.*

Произвольные выражения, проявляющиеся при социальной коммуникации, могут не активировать эмоциональный процесс по двум причинам: либо потому, что произвольные и непроизвольные выражения включают различные нервные структуры, либо потому, что сенсорная обратная связь может блокироваться одним из уже описанных процессов подавления. Социальная улыбка — один из примеров произвольного выражения, которое может не только не вызвать радости, но и не соответствовать эмоциональному переживанию. *Тем не менее открытое и преднамеренное использование специфического произвольного выражения для активации соответствующего субъективного переживания может быть эффективным, если индивид хочет испытывать это чувство и если подавляющие процессы не слишком сильны.*

Теория дифференциальных эмоций постулирует постоянную *представленность эмоции в сознании.*

*Мимическое выражение и регуляция эмоционального переживания.*

Из теории эмоционального процесса следует, что выражение лица, когда оно соответствует выражению фундаментальной эмоции, может играть роль в контроле или регуляции эмоционального переживания.

В качестве заключения, далее приводятся определения некоторых ключевых терминов.

**Эмоция (фундаментальная, отдельная)** — это сложный феномен, включающий в себя нейрофизиологический и двигательно-выразительный компоненты и субъективное переживание. Взаимодействие этих компонентов в интраиндивидуальном процессе образует эмоцию, являющуюся эволюционно-биогенетическим явлением; у человека выражение и переживание эмоции врожденно, общекультурально и универсально.

**Комплексы эмоций** — это комбинация двух или нескольких фундаментальных эмоций, которые при определенных условиях склонны появляться одновременно или в одной и той же последовательности и которые взаимодействуют таким образом, что все эмоции в комплексе имеют некоторое мотивационное воздействие на индивида и его поведение.

**Побуждение** — это мотивационное состояние, вызываемое изменениями в тканях организма. Примерами побуждений являются голод, жажда, усталость и т. д. Мотивационная интенсивность всех побуждений, исключая боль, по своей природе циклична. Два побуждения — боль и секс — обладают некоторыми характеристиками эмоций.

**Аффект** — это общий неспецифический термин, который включает все вышеперечисленные мотивационные состояния и процессы. Таким образом, аффективная сфера состоит из фундаментальных эмоций, комплексов эмоций, побуждений и их взаимодействия. Аффективная сфера также охватывает состояния или процессы, в которых один из аффектов (например, эмоция) взаимосвязан с когнитивным процессом.

**Взаимодействие эмоций** — расширение, ослабление или подавление одной эмоции другой.

**Взаимодействие эмоции и побуждения** — мотивационное состояние, характеризующее усилением, ослаблением или подавлением побуждения эмоцией или эмоцией побуждением.

**Взаимодействие с аффектом.** Аффект интенсифицирует, ослабляет, блокирует или изменяет качество перцептивного процесса, когнитивного процесса или деятельности.

Аффективно-когнитивная структура или ориентация представляет собой связь аффекта или комплекса аффектов с образами, словами или мыслями.

Теория дифференциальных эмоций, и в частности «гипотеза обратной связи», не только объясняет, но и снимает спорный вопрос в театральной практике — идти при создании образа «от внешнего к внутреннему» или от «внутреннего к внешнему», — научно объясняя правомерность обоих подходов. В то же время она дает нам ключ к практическому применению «имитационной теории», отвечая тем самым на наше утверждение: **подражая внешнему выражению эмоций (мимика, пантомимика, интонация речи) актер может испытывать реальные чувства персонажа, но при одном необходимом условии: включения творческого воображения в начальной фазе всего процесса.**

Вопросы эмоциональной экспрессии мы рассмотрим в специальной главе. И эта часть учения об эмоциях как никакая другая ближе всего подводит нас к теме сценических переживаний, движений и действий, выразительного поведения, понимания психологических механизмов в осуществлении эмоциональных реакций. Нас прежде всего интересуют мимические и пантомимические способы выражения эмоций и психомоторные, т. е. непосредственно связанные с выразительными действиями и движениями. Но прежде чем перейти к этой практической части психологии актерского творчества, рассмотрим связи воображения и эмоций (чувства).



## ГЛАВА ОДИНАДЦАТАЯ ВООБРАЖЕНИЕ И ЧУВСТВО

...чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции.

*Л. Выготский*

♦ Аффективная память ♦ Реальны или нереальные сценические переживания ♦ Закон реальности воображения  
♦ Закон реальности чувств

Самым спорным вопросом в теориях об актерской профессии до сих пор остается вопрос об эмоциях и чувствах, переживаемых актером на сцене.

Вопрос о переживаниях в сценической игре принципиальный и с точки зрения психологии актерского творчества, и с точки зрения практической работы актера на сцене. Многие исследователи предполагают 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.

Б. Е. Захава писал: «...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... 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”» [20, с. 27].

Итак, должны ли сценические чувства быть реальными (Станиславский) или «со-чувствиями» (Михаил Чехов)? Хотя позже Станиславский говорил о сценических чувствах как о «повторных», но настаивал на «повторности» реальных жизненных чувств. Об этих разногласиях по основополагающим вопросам психотехники актера Михаил Чехов приводит беседу со Станиславским за границей в берлинском кафе в 1928 году (М. Чехов. «Жизнь и встречи»):

«...Станиславский вызвал меня на беседу о его системе, мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызывавших разногласие. Первым из них был вопрос об “аффективных воспоминаниях”.

Станиславский находил, что воспоминания из личной, интимной жизни актера, если сосредоточиться на них, приведут к живым, творческим чувствам, нужным актеру на сцене. Я же позволял себе возражать ему, что истинно творческие чувства достигаются через *фантазию*. По моим понятиям, чем меньше актер затрагивает свои *личные* переживания, тем больше он *творит*. Он пользуется при этом очищенными от всего личного творческими чувствами. Душа его *забывает* личные переживания, перерабатывает их в своих подсознательных глубинах и претворяет их в художественные. Прием же “аффективных воспоминаний” Станиславского не позволяет душе забыть личные переживания. Мое мнение подтверждалось для меня еще и тем, что “аффективные воспоминания” часто приводили актеров (преимущественно актрис) в нервное и даже истерическое состояние».

Остановимся на этом первом пункте беседы двух великих мастеров театра. Вся их творческая жизнь была посвящена доказательству своей правоты по этим основополагающим законам актерского искусства. В результате каждый развивал свое понимание, экспериментировал, создавал студии и пр. и пр. и каждый остался верен своей идее уже в период создания своих творческих методов.

Итак, первый пункт беседы — вопрос об «аффективной памяти».

### АФФЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ

Что же Станиславский понимал под «аффективными (эмоциональными) воспоминаниями»? 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.

...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...» [20, с. 28].

В книге Станиславского «Работа актера над собой» читаем:

«...Прежде — по Рибо — мы звали ее (память на чувствования. — Э. Б.) **«аффективной памятью»**. Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому мы условились называть память на чувствования **эмоциональной памятью**... Подобно тому, как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, 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.

Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье, — у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память.

...Искусство и душевная техника актера 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** (выделено мной. — Э. Б.)

К сожалению, недостаточность внимания наших педагогов в театральных вузах и режиссеров в театрах, воспринявших *гипотезу* Станиславского (от Рибо) о роли эмоциональной памяти в творчестве актера, приводит к тому, что эту гипотезу считают *аксиомой*. Так педагоги и продолжают учить, а режиссеры продолжают требовать от актеров «подкладывать» свои собственные эмоциональные воспоминания под переживания и чувства изображаемого персонажа.

Вот почему мы считаем необходимым остановиться подробнее на этом вопросе и обратиться к первоисточнику, т. е. к учению Рибо. [27]. «Мы подошли теперь к главному вопросу, — пишет Рибо, — существует ли действительно аффективная память?»

...У одних аффективный образ возникает слабо или не воскресает вовсе, у других он воскресает в значительной степени или вполне. Чтобы выяснить различие этих двух форм памяти, рассмотрим отдельно составные элементы и механизм каждой из них.

Ложная, или абстрактная, аффективная память состоит в представлении о каком-то событии с добавлением известного аффективного *отпечатка* (я не говорю «аффективного *состояния*»). Эта форма, несомненно,

наиболее часто встречающаяся. Что остается в памяти от мелких случайностей длинного путешествия? — Воспоминание о местах, где они происходили, об их подробностях и еще о том, что они *были* неприятны. Что остается от угасшей любви, кроме образа известного лица, воспоминаний об уходе, о различных приключениях и еще о том, что это было связано с радостью? Что остается у взрослого человека от воспоминаний о детских играх?.. Во всех случаях этого рода аффективный отпечаток в воспоминании только *познается*, но не чувствуется, не ощущается; он представляет собой только один из интеллектуальных признаков и присоединяется ко всему остальному как аксессуар... Я называю эту аффективную память “абстрактной” и вот почему. Аффективные состояния, подобно интеллектуальным, подлежат абстракции и обобщению. Человек, видевший много людей или слышавший много лающих собак и квакающих лягушек, создает себе обобщающий образ человеческой формы, собачьего лая, лягушачьего кваканья. Это схематичное, полуабстрактное, полуконкретное представление, соединенное путем накопления грубых сходных черт и устранения различий. Точно также тот, кто несколько раз испытал зубную боль, колики или мигрень, приступы гнева или страха, ненависть или любовь, создает себе таким же путем обобщенный образ этих состояний. Это первый шаг. ...Термины “эмоция”, “страсть”, “чувствительность” и т. д. — не более чем абстракция, и для того, чтобы оживить их, придать им реальное значение, необходимы опыты аффективного характера, конкретные данные.

Настоящая, или конкретная, аффективная память состоит в воспроизведении в *настоящую минуту* прошедшего аффективного состояния со всеми его признаками... [Воспоминание] ...заключается в воскрешении самого аффективного состояния как такового, т. е. состояния *чувствуемого*. ...наше сознание живет только в настоящем. Чтобы какое-то воспоминание, как бы отдалено оно ни было, существовало для меня, нужно, чтобы оно входило в узкое поле сознания *настоящего*, иначе оно погружается в пропасть бессознательного и превращается в ничто. Для нас существует, таким образом (не говоря о настоящем-будущем), настоящее-настоящее и настоящее-прошедшее, принадлежащее памяти.

...Существует *аффективный тип*, настолько же ясно и резко очерченный, как тип зрительный, слуховой и моторный.

Существует не только общий аффективный тип, в нем различают несколько разновидностей, можно даже допустить предположение, что именно частичные типы встречаются наиболее часто.

Воспроизведение известного состояния зависит гораздо более от мозговых и внутренних условий..., чем от самого первоначального впечатления. Сильно чувствовать эмоции и живо воспроизводить их — различные, друг друга не обуславливающие процессы» [27, с. 499].

Вот на это исследование Рибо и ссылается Станиславский, делая «аффективную память» одной из основ своей «системы» воспитания актера и психологии актерского творчества. После выхода в свет учения Рибо

об «аффективной памяти» в ученых кругах незамедлительно развернулась ожесточенная дискуссия. Эта дискуссия была особенно интенсивной в 1908–1910 годах, когда шла полемика между Рибо и Кюльпе. Группа психологов, отрицавшая аффективную память, указывала на то, что когда мы вспоминаем о каком-нибудь приятном, интересном, ужасном и тому подобном событии, то воспоминание — это образ или мысль, а не чувство, т. е. интеллектуальный процесс. *Это воспоминание (образ или мысль) о происшедшем вызывает у нас то или иное чувство, которое, таким образом, является не воспроизведением бывшего чувства, а совершенно новым чувством; чувство, как таковое не воспроизводится.*

В 1908 году на международном конгрессе в Гейдельберге Кюльпе сделал доклад о своих экспериментах по воспроизведению чувств, поставив под вопрос существование представления чувств.

А вот и реакция самого Рибо на критические замечания своих коллег. (Собственный комментарий Рибо к гл. 11 [27, с. 510–511]). «Установление типа аффективной памяти вызвало, как я и ожидал, критические статьи и опровержения. Мой главный противник Титчнер поместил по этому поводу... довольно обширную статью, в которой он упрекает меня, что я *не привел ни одного примера чистой аффективной памяти*, т. е. такой, в которой вполне отсутствовал бы элемент ощущения или идеи, где бы чувство воспроизводилось как таковое (as such). **Мне кажется, что привести доказательные примеры такого рода почти невозможно** (выделено мной. — Э. Б.). Удовольствие, огорчение или эмоция всегда связаны с каким-то ощущением, представлением или действием. Возрождение их всегда приносит то интеллектуальное состояние, которое входило в общий комплекс и составляло его опору. Но вопрос не в том, является ли воспоминание, по крайней мере, у некоторых, сухим констатированием известного факта или оно может быть *прочувствовано*? В последнем случае (этот случай встречается) мы имеем дело с воспоминанием об аффективном состоянии как таковом. **Второе возражение: можно ли сказать о данной эмоции, что она представляет собой воспроизведение предыдущей, а не новую эмоцию? Воспроизведение эмоции есть непременно эмоция, но отмеченная повторением** (выделено мной. — Э. Б.). Не возвращаясь к сказанному выше, я замечу только, что современные психологи, с замечательным терпением изучающие механизм памяти, пренебрегают изучением ее самых общих условий. Первым из таких условий является то, что всякое воспоминание должно быть *превращением*, по которому прошедшее делается настоящим, а сами мы в данную минуту живем в прошедшем. Воспоминание об эмоции как таковой не составляет исключения: она должна сделаться настоящей, должна быть реальной — сильной или слабой».

И наконец, под напором неоспоримых научных доказательств отсутствия аффективной памяти Рибо вынужден *отступить* от своей первоначальной категорической позиции и отчасти согласиться с доводами оппонентов.

«Ввиду новых полученных данных и новых критических замечаний, — пишет Рибо, — я еще раз резюмирую полученные мной результаты:

1. У большинства людей *аффективная память отсутствует*:

2. У *некоторых* существует *полуинтеллектуальная-полуаффективная память*, т.е. эмоциональные элементы воспроизводятся лишь с трудом, отчасти при помощи интеллектуальных состояний, с которыми они связаны;

3. У *немногих* существует *полная аффективная память*, интеллектуальный элемент служит лишь средством для вызова воспоминания и исчезает очень быстро (выделено мной. — Э. Б.).

Станиславский, ссылаясь на Рибо, почему-то оставляет в стороне выводы, к которым приходит сам Рибо в результате активной дискуссии: *«я не привел ни одного примера чистой аффективной памяти... привести доказательные примеры такого рода почти невозможно; ...у большинства людей аффективная память отсутствует; (лишь) у немногих существует полная аффективная память»*. Мы склонны допустить, что признание Рибо не было известно Станиславскому, ибо такое признание нельзя было бы проигнорировать. Можно предположить, что Станиславский просто не следил за ходом этой дискуссии и не был знаком с окончательными выводами Рибо. С другой стороны, утверждение Рибо, что *«у немногих существует полная аффективная память»* не может стать основанием, на котором Станиславский стал бы строить все здание своего учения о сценических переживаниях. Ведь признание Рибо о наличии «аффективной памяти» у *немногих* (аффективный тип) делает ее исключением из общего правила, иначе говоря, явлением исключительным, редким, особенным, а не закономерным и всеобщим. Может быть, Станиславский относил *актеров* к числу этих «немногих» аффективных типов людей? Но тогда он говорил бы об «аффективной (эмоциональной) памяти» как об обязательном специфическом компоненте актерского дарования или об актерях как о людях, принадлежащих к аффективному типу. Нет, Станиславский понимал «аффективную (эмоциональную) память» как один из видов памяти, присущей человеку вообще. Так можно ли в **основу** «системы» класть положение об аффективной памяти (эмоциональных воспоминаниях), если экспериментально и принципиально доказано ее отсутствие или если ее наличие признается фактом сомнительным даже в исключительных случаях? Интересно, что наличие эмоциональной памяти подвергнуто сомнению уже в наше время (1981) ученым, чей интерес распространялся (что редко) на проблемы психологии актерского творчества, П. В. Симоновым. Основанием этому послужили его исследования по *произвольному воспроизведению актерами различных эмоций*, что напрямую относится к теме наших рассуждений. Вот что пишет Симонов по этому поводу: «Нам не раз приходилось читать о так называемой эмоциональной памяти. (Странно, но Симонов не говорит “где читать”, не ссылается здесь на Станиславского. А ведь Симонов прекрасно знает, какую роль Станиславский отводит «эмоциональной памяти» в творчестве актера, но Симонов, по-видимому, избегает дискуссии... со Станиславским на эту тему. — Э. Б.). «Согласно этим представлениям, — пишет Симонов, — эмоционально окрашенное событие не только оставляет неизгладимый след в памяти человека, но,

став воспоминанием, неизменно вызывает сильнейшую эмоциональную реакцию каждый раз, когда какая-либо ассоциация напомнит о пережитом ранее потрясении. **Доверчиво следуя этой аксиоме** (выделено мной. — Э. Б.), мы просили своих исследуемых вспомнить о событиях их жизни, связанных с наиболее сильными эмоциональными переживаниями. **Какое же было наше изумление, когда такого рода намеренные воспоминания только в очень ограниченном проценте случаев сопровождались выраженными сдвигами кожных потенциалов, частоты сердцебиений, дыхания, частотно-амплитудных характеристик электроэнцефалограммы.** Вместе с тем воспоминания о лицах, встречах, жизненных эпизодах, отнюдь не связанные в анамнезе с какими-либо из ряда вон выходящими переживаниями, подчас вызывали исключительно сильные и стойкие, не поддающиеся угашению при их повторном воспроизведении объективно регистрируемые сдвиги (выделено мной. — Э. Б.)».

Еще до Симонова известный психолог П. П. Блонский...пришел к выводу, что **«произвольное воспроизведение эмоций почти невозможно для многих людей, однако нельзя опровергнуть тот факт, что эмоциональная память может воспроизводиться произвольно»** (выделено мной. — Э. Б.). Но эта проблема уже выходит за рамки нашей темы, ибо, говоря об актерской профессии и о той роли, которую отводит Станиславский эмоциональной памяти в психотехнике актера, речь идет о произвольном воспроизведении эмоций и чувств. И мы подробно говорили об этом в главе «Парадоксы системы Станиславского».

### СЦЕНИЧЕСКИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ. ЗАКОН РЕАЛЬНОСТИ ЧУВСТВ

Вернемся ко второму пункту беседы Михаила Чехов со Станиславским за границей в берлинском кафе в 1928 году.

«Он касался, — пишет Чехов, — того, *как актер должен фантазировать, или, по выражению Станиславского, «мечтать»* об образе своей роли. Если актер играет, например, Отелло, то он должен вообразить *себя* в обстоятельствах Отелло. Это вызовет в нем чувства, нужные ему для исполнения роли Отелло, утверждал Станиславский. Мое возражение заключалось в следующем. Актер должен *забыть себя* и представить в своей фантазии Отелло, окруженного соответствующими обстоятельствами. Наблюдая Отелло (но не себя самого) в своем воображении, как бы со стороны, актер почувствует то, что чувствует Отелло, и чувства его в этом случае будут чистыми, претворенными и не будут втягивать его в собственную личность. Образ Отелло, увиденный в фантазии, воспламенит в актере те таинственные, творческие чувства, которые обычно называются «вдохновением»».

Уже позже, пройдя огромный творческий путь, Станиславский в книге «Работа актера над собой» подведет итог этой теме: «...Секрет в том, что логика и последовательность физических действий и чувствований привели

вас к правде, правда вызвала веру, и все вместе создало “я есмь”. А что такое “я есмь”? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, “я есмь” приводит к эмоции, к чувству, к переживанию.... Там, где правда, вера и “я есмь”, там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание».

И Михаил Чехов в книге «Техника актера» останется верным своим ранним убеждениям: «Переживания на сцене нереальны. Все чувства, желания, все переживания вашего сценического образа, как бы сильны они ни были, все они — нереальны. Не должны быть реальны...

Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся *сочувствием*. Оно-то и строит “*душу*” сценического образа. Наше высшее “я” сочувствует созданному им же самим сценическому образу. *Художник в вас страдает за Гамлета*. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. Шаляпин говорил: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его».

Остановимся на минутку, чтобы объяснить с точки зрения психологии понятие «сочувствие». В психологии это понятие выражается термином «эмпатия». Этот термин ввел в психологию Э. Титченер (1909), опираясь на представление Липпса о вчувствовании как перцептивном акте. В дальнейшем это понятие уточнялось и видоизменялось, но в настоящее время в нашей науке и у американских психологов (Адерман, Бергер, Эпштейн и др.): «эмпатия характеризуется *сопереживанием*, возникающим по механизму эмоционального заражения, т. е. произвольно и неосознаваемо. Здесь эмпатия обладает свойством искренности выражения своих эмоций... (в других трактовках. — Э. Б.) в эмпатии значительную роль играет разум, рациональное восприятие человека или животного, т. е. сопереживание рассматривают как произвольную и осознаваемую эмоциональную идентификацию с другим человеком. В последнем случае, как считает Т. П. Гаврилов (1981), «сопереживание перерастает в *сочувствие*... Эмпатия же обладает свойством искренности выражения своих эмоций» [21, с. 368].

Так что можно с уверенностью говорить, что Михаил Чехов в своем утверждении о «сочувствиях, сопереживаниях» своему герою опирался на вполне научную базу.

Итак, два великих художника театра утверждают прямо противоположное. А Чехов находит поддержку еще и у гениального Шаляпина!!!

А что делать нам? За кем идти? Кому следовать? Где истина? Видимо, следует однажды попытаться разобраться в этом вопросе, прежде чем что-либо утверждать как истину. И ответ на вопрос «где истина?» следует искать в науке, у авторитетных ученых, чья объективность опирается на многочисленные эксперименты в тех сферах, которые нас интересуют в применении к конкретным проблемам психотехники актера. Вот почему мы старались так подробно рассмотреть принципиальные взгляды психологов на вопросы, что такое эмоции и аффективные воспоминания; вот

почему для нас принципиален вопрос о реальности или нереальности сценических переживаний.

Так реальны или не реальны переживания актера на сцене, или же они повторны, или же это «сочувствия»? Если «аффективная память» (или эмоциональная) не является источником «повторных» переживаний актером чувств и эмоций своего персонажа, что мы доказали выше, то что же является таким источником? «Все решительно психологические системы, — говорит Выготский, — пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде **учение о воображении и чувстве** (выделено мной. — Э. Б.).

... Чем является чувство как нервный процесс, какие объективные свойства мы можем приписать этому процессу. Многие авторы согласны в том, что с точки зрения нервных механизмов чувство следует отнести к процессам траты, расхода или разряда нервной энергии... С этим взглядом на чувство как на расход энергии более или менее согласны авторы самых разных направлений. Так высказывается и Фрейд, говоря, что аффекты и чувства соответствуют процессам расходования энергии, конечное выражение их воспринимается как ощущение.

По словам Овсяннико-Куликовского, которые приводит Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» и которые мы уже цитировали в этой книге, *«наша чувствующая душа по справедливости может быть сравнима с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая — это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т. д. Нет, чувства раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают душевную силу. Жизнь чувства — расход души»* [10, с. 253].

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсяннико-Куликовский подробно показывает, что в нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве — закон забвения...

(...И в самом деле, это представляет собой основной для психологии искусства вопрос: как должны мы смотреть на чувство, — только лишь как на трату психической энергии или в экономии психической жизни оно имеет и экономизирующую, сберегающую роль? — но эта проблема вне рамок наших интересов. — Э. Б.).

Мы вслед за Выготским должны **«опереться на такие психологические системы, которые в основу объяснений кладут именно связь фантазии и чувства».**

Психологи (Мейнонг и его школа, Целлер, Майер. — Э. Б.) ...исходят в своих исследованиях из той несомненной связи, которая существует между эмоцией и фантазией. Как показали эти исследования, всякая наша эмоция имеет не только телесное выражение, но и выражение душевное, как говорят психологи этой школы, иначе говоря, всякое чувство «воплощается, фиксируется в какой-либо идее, как это лучше всего видно при бреде преследования», — говорит Рибо. Эмоция, следовательно, выражается не столько в мимических, пантомимических, секреторных, соматических реакциях нашего организма, сколько нуждается в известном выражении посредством нашей фантазии. Так называемые беспредметные эмоции служат лучшим доказательством этого. Патологические случаи фобий — навязчивого страха и т. п. — непременно связываются с определенными представлениями, в большей части абсолютно ложными и искажающими действительность, и находят таким образом свое «душевное» выражение. Так, больной, страдающий навязчивым страхом, в сущности говоря, болен чувством, у него беспричинный страх, и уже потом его фантазия подсказывает ему, что все за ним гонятся и его преследуют. И мы у такого больного находим как раз обратную последовательность событий, чем у нормального человека. Там — сперва преследование, затем, страх, здесь — сперва страх, а затем вымышленное преследование. Это явление очень хорошо формулировал проф. Зеньковский, назвав его **законом двойного выражения чувств**: *всякая эмоция обслуживается воображением и сказывается в целом ряде фантастических представлений и образов, которые служат как бы вторым выражением*. С большим правом мы могли бы сказать, что эмоция помимо ее периферического имеет еще и центральное действие и что речь в данном случае должна идти именно об этом последнем. На этом основано исследование Мейнонга. Мейнонг предлагает различать **суждения и допущения**. Если мы ложно принимаем встречного человека за знакомого, не зная своей ошибки, тогда это **суждение**, если же мы, зная, что это не наш знакомый, все же поддаемся ложному пониманию и глядим на встречного как на знакомого, то здесь имеет место **допущение**. **Допущение**, по мнению Мейнонга, **лежит в основе детской игры и эстетической иллюзии и является источником тех «чувств и фантазий», которые сопровождают обе эти деятельности**. (А чем как не эстетической иллюзией является образ, создаваемый актером на сцене!? — Э. Б.) *Эти призрачные чувства некоторые авторы, например Витасек, понимают так же, как и реальные чувства...* Мысль эту можно было бы назвать **законом реальности чувств**, и смысл этого закона можно было бы формулировать приблизительно следующим образом: *если я принимаю висящее ночью пальто за человека, то мое заблуждение совершенно очевидно, потому что переживание мое ложно и ему не соответствует никакое реальное содержание. Но чувство страха, которое я испытываю при этом, оказывается совершенно реальным* (курсив мой. — Э. Б.). Таким образом, все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают на совершенно реальной эмоциональной

основе... Мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и **мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции».**

А как же в искусстве?

«Психологи, — пишет Выготский, — до сих пор не могли указать разницы, которая существует между чувством в искусстве и реальным чувством.

...Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. **Эмоции искусства суть умные эмоции. ...Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой».** Выготский настаивает на законе Реальности чувств играющих как результате работы нашей фантазии: **«Фантазия является тем аппаратом, который непосредственно осуществляет работу наших эмоций (выделено мной. — Э. Б.).**

...(И вот) функция сублимации, т. е. социально высшей реализации неосуществившихся возможностей, выпадает на долю воображения. В игре, во лжи, в сказке ребенок находит бесконечный источник переживаний, и фантазия, таким образом, открывает как бы новые двери для наших потребностей и стремлений к выходу в жизнь.

...Эта эмоциональная функция фантазии незаметно переходит в игру в новую функцию: в организацию таких форм среды, которые позволяют ребенку развивать и упражнять свои природные склонности. Можно сказать, что **психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения. Игра есть не что иное, как фантазия в действии, фантазия же не что иное, как заторможенная и подавленная, необнаруженная игра».**

К актерскому творчеству мы можем применить это утверждение без всяких поправок, с одним лишь напоминанием о том, что актер всегда **«играет свою роль», играет. И чувства, переживаемые им в роли, реальны. «Должны быть реальны»,** если перефразировать Михаила Чехова. И действительно, в игре и сценической игре ряд механизмов полностью совпадают в психологическом плане:

1. Роль — единица игры и сценической игры.
2. Ролевое поведение и сценическое поведение.
3. «Мнимая ситуация» в игре — «сценическая ситуация» или «предлагаемые обстоятельства» (Станиславский).
4. Психологический механизм игры и сценической игры всецело сводится к работе воображения.

Механизмом игры и сценической игры, по нашему убеждению, является подражание.

В главе «Игра и сценическая игра» мы уже приводили вывод С. Л. Рубинштейна о переживаниях, чувствах играющих: **«Чувства, желания, замыслы той роли, которую выполняет играющий, — это его чувства, желания**

и замыслы, поскольку роль, в которую он воплотился, — это он сам в новых, воображаемых условиях. Воображаемы только условия, в которые он себя мысленно ставит, но чувства, которые он в этих воображаемых условиях испытывает, — это подлинные чувства, которые он действительно испытывает».

Итоги этой главы:

1. Т. Рибо выяснил, что все формы творческого воображения заключают в себе сильные эмоциональные моменты.

2. Л. С. Выготский вывел «закон общего эмоционального знака», суть которого выразил словами: «...Всякое чувство, всякая эмоция стремятся воплотиться в образы, соответствующие этому чувству». Эмоция как бы собирает впечатления, мысли и образы, созвучные настроению человека. Таким образом, богатая эмоциональная жизнь стимулирует развитие воображения.

3. Второй закон, выведенный Л. С. Выготским, называется «законом эмоциональной реальности воображения». Он говорит о том, что «всякое построение фантазии обратно влияет на наши чувства, и если это построение и не соответствует само по себе действительности, то все же вызываемое им чувство является действительным, реально переживаемым захватывающим человека чувством».

С проявлением обоих законов связаны многие «странности» в поведении детей. Известно, как дети любят сочинять и рассказывать различные «страшилки». Нередко это кончается настоящим испугом детей от собственных рассказов, сюжет и герои которых превратились для ребенка в фантастическую реальность. **Срабатывает закон эмоциональной реальности воображения.** Есть все основания считать, что этот закон срабатывает и в театральном искусстве. Исследования особенностей эмоциональной сферы у представителей актерской профессии подтверждают наши выводы о прямой связи между воображением и эмоциями (чувствами). Известно, что актеры отличаются особой эмоциональной возбудимостью и реактивностью, а также богатством чувственно-конкретного воображения. В исследованиях А. П. Ершовой (1968) было выяснено, что у подростков, наиболее способных к актерскому творчеству, «было более выраженное увеличение амплитуды КГР (кожно-гальваническая реакция. — Э. Б.) и частоты сердечных сокращений в ответ на мысленное представление эмоционально окрашенной ситуации».

Н. П. Алексеев и др. (1983) показал, что студенты театрального вуза... характеризуются значительно большей эффективностью управления КГР (ее произвольная активация и произвольное угашение) с помощью *мысленного представления* эмоционально окрашенной ситуации.

В. И. Кочнев (1986) выявил ряд особенностей эмоциональной реактивности более успешных студентов актерского отделения по сравнению с менее успешными. Первые характеризовались более высоким исходным уровнем эмоциональной активности и менее выраженной тенденцией к увеличению этого уровня после удара током. Они же характеризуются

большей амплитудой и меньшим временем КГР на **воображаемый** удар током. У них наблюдалось большее соответствие амплитуды реакции на **воображаемый удар током амплитуде реакций на действительный удар током**» [21, с. 385].

Таким образом, если связь воображение–движение обнаруживается непосредственным наблюдением за проявлением идеомоторного акта, то более скрытая и не обнаруживаемая простым наблюдением связь воображение–чувство подтверждается экспериментально.



## ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

В игре актера подлинная сущность выразительного движения и выразительного действия выступает особенно отчетливо (и здесь его и нужно бы изучать). Через выразительность своих движений и действий актер не только раскрывает чувства зрителю, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать.

*С. Л. Рубинштейн*

♦ Внешнее выражение эмоциональных состояний ♦ Мимика, пантомимика, интонация речи ♦ Эмоции как процесс, организующий поведение

**В** человеческом сообществе, помимо членораздельного языка (речи), выполняющего функции накопления, организации и передачи опыта, существует еще язык выразительных движений, функция которого заключается в непосредственном выражении того, что чувствует человек.

*«Этим языком, — пишет Е. Ильин, — в совершенстве овладевают актеры, приобретая способность пластически передавать эмоции, вызываемые в результате произвольного намерения».* Нас интересует в практическом применении к актерской профессии и обратный процесс: *можно ли, выражая физически ту или иную эмоцию при помощи выразительных движений, вызвать саму эмоцию, прийти к эмоциональному переживанию.*

И здесь мы основываем такую возможность на наличие так называемой мимической обратной связи. На языке Томкинса (Tomkins, 1962) эмоции — это в основном мимические ответы. Он утверждал, *что проприоцептивная обратная связь от выражений лица, трансформируясь в осознанную форму, создает ощущение или осознание эмоции.*

Поскольку нервы и мышцы лица значительно более тонко дифференцированы по сравнению с внутренними органами, выражения лица и их обратная связь являются значительно более быстрыми ответами, чем висцеральные, играющие вторичную роль в эмоциях, обеспечивая лишь основу или аккомпанимент для отдельных выражений лица.

В главе об эмоциях мы уже говорили об относительном согласии многих ученых по этому вопросу. Мы основывались на том, что мимическое выражение может выступать не только в качестве возбудителя эмоций (по закону обратной связи), но и быть регулятором эмоционального переживания.

*Из теории эмоционального процесса следует, что выражение лица, когда оно соответствует выражению фундаментальной эмоции, может играть роль в контроле или регуляции эмоционального переживания.* Дарвин утверждал, что свободное выражение эмоции («посредством наружных признаков») усиливает ее, тогда как подавление внешнего выражения снижает («смягчает») ее (Darwin, 1872). Джемс считал, что если субъект не выражает эмоцию, то «она умирает», и что субъект может «преодолеть нежелательную эмоцию», если будет последовательно использовать внешние движения противоположной желательной эмоции. Похожие мнения выражали и другие психологи (Dumas, 1948; Jacobson, 1967; Pessó, 1969; Gellhorn, 1964, 1970). В то же время ученые ссылались на недостаточность экспериментальных подтверждений этой теории. Нам кажется, что эксперименты С. Блох, о которых пойдет речь ниже, по обучению актерской профессии, идя от внешнего (физического) выражения эмоции к самой эмоции (об этом подробно см. ниже и в Приложении), являются подтверждением того, что изменения позы и выражения лица вызывает и изменяет (регулирует) эмоциональное переживание.

**Выразительные движения — проявление эмоциональных переживаний и намерений индивида посредством мимики (выражение лица, улыбка, движения глаз), пантомимики (движения тела, осанка, жесты), интонации речи.** Биологической основой выразительных движений человека являются реакции высших животных (выражения ярости, страха, родительских инстинктов), которые сопровождаются адаптивным поведением и изменениями в работе внутренних органов, кровеносных сосудов, желез внутренней секреции. При этом человеческие выразительные движения, в силу их значительной роли в социальных отношениях как своеобразного языка для передачи оттенков чувств, оценок, желаний, прошли значительный путь эволюции (дифференциация оттенков, связь с типичными социальными ситуациями). Создаются ритуализированные формы выразительных движений для передачи различных состояний и намерений (выражение недовольства, одобрения, похвалы, гнева, презрения, просьбы, мольбы). В онтогенетическом развитии выразительные движения первоначально формируются как произвольные движения (крик, слезы, улыбка), сопровождающие эмоциональные переживания. При взрослении, когда родители или педагоги начинают указывать на допустимость или недопустимость тех или иных выразительных движений, возникает сознательный контроль, приводящий к их видоизменению (скрытый страх, виноватая улыбка).

Рубинштейн писал: «Широко развитые периферические изменения, охватывающие при эмоциях весь организм, распространяясь на систему мышц лица и всего тела, проявляются в так называемых выразительных движениях (мимике — выразительные движения лица; пантомимике — выразительные движения всего тела и «вокальной мимике» — выражение эмоций в интонации и тембре голоса).

...Выразительные движения — это выразительный «подтекст» к некоторому тексту, который необходимо знать, чтобы раскрыть смысл подтекста».

(Здесь имеется в виду то, что нельзя достоверно судить об эмоциях по одному выражению лица — фотография — а... «для распознавания эмоций, особенно сложных и тонких, выражение лица служит не само по себе, не изолированно, а в соотношении со всеми конкретными взаимоотношениями человека с окружающим». — Э. Б.).

Но и тут распознавать индивидуально своеобразные выразительные движения каждого человека и по ним улавливать все оттенки его чувств, правильно интерпретируя его выразительные движения, мы научаемся лишь в процессе более или менее длительного и близкого общения с ним.

...Вопрос в конечном счете упирается в общую теорию выразительных движений, неразрывно связанную с общей теорией эмоций.

...Для представителей традиционной психологии, интерпретирующих сознание как замкнутый внутренний мир переживаний, выразительные движения — это внешний коррелят или спутник переживаний. Эта точка зрения была развита в теории выразительных движений В. Вундта.

«Аффекты, — пишет он, — это та сторона душевной жизни, по отношению к которой выразительные движения и порождающие их процессы иннервации должны рассматриваться как их физические корреляты». Вундт при этом исходит из того, что *“с каждым изменением психических состояний одновременно связаны изменения им соответствующих (коррелятивных) физических явлений”*. В основе этой теории выразительных движений лежит, таким образом, *принцип психофизического параллелизма*. Она *извне соотносит движение с переживанием; называя это движение выразительным, она трактует его как сопутствующее, сопроводительное*; реальная связь у выразительного движения имеется лишь с порождающим его процессами иннервации. Эта психофизиологическая точка зрения связывает выразительные движения с внутренними органическими процессами и лишь внешне соотносит их с внутренними душевными переживаниями. ...При таких условиях движение и психическое содержание неизбежно распадаются, и выразительные движения перестают что-либо выражать; из выражения в собственном смысле слова оно превращается лишь в сопровождение, в лишенную всякого психического содержания физиологическую реакцию, сопутствующую лишенному всякой действенной связи с внешним миром внутреннему переживанию.

...Для того чтобы подход к выразительному движению от действия, от поведения был плодотворен, необходимо, чтобы в самом действии раскрывалось внутреннее содержание действующего лица. Нужно учесть при этом, что выразительным может быть не только движение, но и действие, не только его намечающееся начало, но и дальнейшее течение.

...Так же как вообще *действие не исчерпывается внешней своей стороной, а имеет и свое внутреннее содержание и, выражая отношение человека к окружающему, является внешней формой существования внутреннего духовного содержания личности, так же и выразительные движения не просто лишь сопровождение эмоций, а внешняя форма их существования или проявления.*

*Выразительное движение (или действие) не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь, формирует его; так же как, формулируя свою мысль, мы тем самым формируем ее, мы формируем наше чувство, выражая его.* Когда У. Джемс утверждал, что не страх порождает бегство, а бегство порождает панику и страх, не уныние вызывает унылую позу, а унылая поза... порождает у него уныние, ошибка Джемса заключалась только в том, что, переворачивая традиционную точку зрения, он также недиалектично взял лишь одну сторону. Но отмеченная им зависимость не менее реальна, чем та, которую обычно односторонне подчеркивает традиционная теория. Жизнь на каждом шагу учит тому, как, давая волю проявлениям своих чувств, мы этим их поддерживаем, как внешнее проявление чувства само воздействует на него. Таким образом, *выразительное движение (или действие) и переживание взаимопроникают друг в друга, образуя подлинное единство.* Объяснение выразительных движений можно дать не на **основе психофизического параллелизма**, а лишь на **основе психофизического единства**.

Но вернемся к эмоциональной экспрессии как ее объясняет психологическая наука.

Эмоции — это психофизиологический феномен, поэтому о возникновении переживания человека можно судить как по самоотчету человека о переживаемом им состоянии, по характеру изменения вегетативных показателей (частоте сердечных сокращений, артериальному давлению, частоте дыхания и т. д.), так и по психомоторике: мимике, пантомимике (позе), двигательным реакциям, голосу. О связи эмоций с физиологическими реакциями организма писали Аристотель (эмоциональные процессы реализуются совместно «душой» и «телом»), Р. Декарт (страсть, возникающая в душе, имеет своего «телесного двойника») и др. Эта связь давно была замечена разными народами и использована в практических целях. Например, в Древнем Китае подозреваемого в совершении какого-либо преступления заставляли брать в рот щепотку риса. Затем, после выслушивания им обвинения, он выплевывал его. Если рис был сухим, значит, у подозреваемого пересохло во рту от волнения, страха, и он признавался виновным. В настоящее время на изменении вегетативных реакций при эмоциогенных фразах основана проверка подозреваемого с помощью полиграфа, обычно называемого «детектором лжи».

Наибольшей способностью выражать различные эмоциональные оттенки обладает лицо человека, т. е. мимические средства экспрессии. Еще Леонардо да Винчи говорил, что брови и рот по-разному изменяются при различных причинах плача, а Л. Н. Толстой описал 85 оттенков выражения глаз и 97 оттенков улыбки, раскрывающих эмоциональное состояние человека (сдержанная, натянутая, искусственная, печальная, презрительная, сардоническая, радостная, искренняя и т. д.).

В 1783 году в Париже была издана книга Иоганна Лафатера «Эссе о физиогномике», в которой автор строит свою классификацию лицевой экспрессии, используя фрагменты картин и рисунков художников (прежде всего Лебрё-

на). Лафатер при классификации «страстей» не ограничился человеческими лицами и фигурами. Значительная часть его огромного труда посвящена систематизации движений и мимике животных, особенно лошадей и собак.

Рейковский (1979) отмечает, что на формирование мимического выражения эмоций оказывает влияние три фактора:

- врожденные видотипичные мимические схемы, соответствующие определенным эмоциональным состояниям;
- приобретенные, заученные, социализированные способы проявления эмоций, произвольно контролируемые;
- индивидуальные экспрессивные особенности, придающие видовым и социальным формам мимического выражения специфические черты, свойственные только данному индивиду.

Наиболее часто проявляемыми мимическими паттернами являются улыбка (при удовольствии) и «кислая мина» (при отвращении).

Различия в улыбке проявляются уже у 10-месячных младенцев. На мать ребенок реагирует улыбкой, при которой активизируется большая скуловая мышца и круговая мышца глаза (улыбка Дачена). На приближение незнакомого человека ребенок тоже улыбается, но активизация возникает только в большой скуловой мышце; круговая мышца глаза не реагирует.

С возрастом ассортимент улыбок расширяется. П. Экман и В. Фризен (Ekman, Friesen, 1982) выделяют три вида улыбок взрослого человека: искреннюю, фальшивую и несчастную, жалобную. Фальшивая улыбка делится ими на две разновидности. Поддельная улыбка выражает не столько радость, сколько желание казаться радостным. Притворная улыбка имеет целью скрыть от окружающих свои негативные эмоции. Фальшивую улыбку характеризуют относительная пассивность круговых мышц глаза, в результате чего щеки почти не приподнимаются и отсутствуют характерные морщинки у внешних уголков глаз («гусиные лапки»). Фальшивая улыбка бывает, как правило, асимметрична, с большим смещением влево у правшей. Кроме того, она возникает либо раньше, либо позже, чем того требует ситуация. Фальшивая улыбка отличается и продолжительностью: ее кульминационный период длится дольше обычного (от одной до четырех секунд). Период ее развертывания и свертывания, наоборот, короче, и поэтому она появляется и исчезает как бы внезапно. По этим признакам фальшивая улыбка распознается довольно легко.

...Как отмечают Г. Остер и П. Экман (H. Oster, P. Ekman, 1968), человек рождается с уже готовым механизмом выражения эмоций с помощью мимики. Все мускулы лица, необходимые для выражения различных эмоций, формируются в период 15–18-й недели утробного развития, а изменения «выражения лица» имеют место начиная с 20-й недели. Поэтому многие ученые считают главным каналом выражения и опознания эмоций лицевую экспрессию. К. Изард и С. Томкинс (Izard, Tomkins, 1966), например, пишут: «Аффект есть прежде всего “лицевой”, а не висцеральный феномен, и интроспективное осознание эмоции есть результат обратной связи от активации мускулов лица, которые, в свою очередь, оказывают сильное

мотивационное влияние на психологические функции». Мимические средства экспрессии изучались А. Диттменом (Dittmann, 1972), А. А. Бодалевым (1981), К. Изардом (1980), В. А. Лабунской (1986), П. Экманом (1973) и др. П. Экман и К. Изард описали мимические признаки первичных, или базовых, эмоций (радость, горе, отвращение-презрение, удивление, гнев, страх) и выделили три автономные зоны лица (нос, щеки, рот (челюсти, подбородок)). Проведенные исследования позволили разработать своеобразные «формулы» мимических выражений, фиксирующих характерные изменения в каждой из трех зон лица, а также сконструировать фотоэталон мимических выражений ряда эмоций. В. А. Барабанщиков и Т. Н. Малкова (1988) показали, что наиболее выразительные мимические проявления локализуются преимущественно в нижней части лица и значительно реже в области лба — бровей. Характерно, что ведущие признаки не локализуются в области глаз. Это, на первый взгляд, странное обстоятельство хотя бы потому, что в художественной литературе большое внимание уделяется выражению глаз. Да и ряд ученых считает, что область глаз среди других черт лица особенно важна для общения (Coss, 1972; Richter, Coss, 1976). Барабанщикова и Малкова объясняют это тем, что глаза представляют собой своеобразный смысловой центр лица, в котором как бы аккумулируется влияние сильных мимических изменений верхней и нижней частей. Как показал Лерш (Жинкин, 1968), глаза, видимые через прорезы в маске, закрывающей все лицо, ничего не выражают.

...Следует учитывать, что характерные мимические изменения для различных эмоций, представляя собой синтез произвольных и произвольных способов реагирования, в большей степени зависят от культурных особенностей данного народа. Известна, например, традиция английского воспитания не обнаруживать внешне свои эмоции. То же наблюдается и у японцев. Например, в работе П. Экмана (1973) выявлен следующий факт. В момент демонстрации «стрессового» кинофильма американские и японские испытуемые по-разному выражали свои переживания при просмотре фильма наедине или вместе с соотечественниками. Когда и американец, и японец находились в кинозале одни, выражения их лиц были идентичны. Когда оба находились вместе с партнером, то японец вместе с американцем значительно сильнее маскировал негативные эмоции позитивными. У разных народов одни и те же выразительные средства обозначают разные эмоции. О. Клайнбер (Klineber, 1938), изучая эмоциональную экспрессию в китайской литературе, выявил, что фраза «глаза ее округлились и широко открылись», означает не удивление, а гнев; удивление отражает фраза «она высунула язык». Хлопанье в ладоши на Востоке означает досаду, разочарование, печаль, а не одобрение или восторг, как на Западе. Выражение «почесал уши и щеки» означает выражение удовольствия, блаженства, счастья.

**Психомоторные средства экспрессии (выразительные движения)** [21, с. 27].

Помимо жестикуляции при сильно выраженных эмоциях наблюдаются целостные двигательные акты — *эмоциональные действия*. К ним относятся

подпрыгивания при радости и сильном переживании за кого-то (например, при соревновании бегунов на короткие дистанции), кувырки и другие ритуальные действия футболистов после забитого в ворота соперника мяча, обнимание, ласкание... Очевидно, что эти психомоторные средства используются для разрядки возникающего эмоционального напряжения, на что указывал еще Ч. Дарвин. Многие выразительные движения также используются для того, чтобы показать свое отношение, чувство к тому или иному человеку или животному, выразить свою эмоциональную оценку происходящего.

Ряд исследователей пытаются создать «грамматику» телесного языка для распознавания эмоций человека (Weits, 1974) или каталоги и таблицы выразительных движений, наиболее типичных для определенных переживаний (Курбатова и др., 1977). Так возникла особая наука — кинесика. (О языке телодвижений, психологии мимики см. подробнее в Приложении. — Э. Б.).

Из звуковых средств экспрессии наиболее характерными являются смех и плач. *Смех* является выразителем нескольких эмоций, поэтому он имеет разные оттенки и смысл [21, с. 28]. П. Экман и У. Фрризен (Ekman, Friesen, 1969) разработали концепцию «невербальной утечки информации». Ими были проранжированы части тела в отношении их способности передачи информации об эмоциях человека. Эта способность определяется ими на основании трех параметров: среднее время передачи; количество невербальных паттернов, которые могут быть представлены данной частью тела; степень доступности для наблюдений за данной частью тела, «представленность другому». С учетом этих критериев самым информативным является лицо человека: лицевые мышцы быстро изменяются в соответствии с переживаниями человека, они могут создавать значительное число выразительных паттернов; лицо является видимой частью тела. Движения ног и ступней занимают в ранжированном ряду последнее место, так как они не отличаются особой подвижностью, имеют ограниченное число движений и часто скрыты от наблюдателя. Однако парадокс заключается в том, что именно по движению ног в ряде случаев можно узнать о переживаемых эмоциях больше, чем по лицу. Зная способность лица выдавать переживаемые эмоции, люди чаще всего обращают внимание на произвольное контролирование своей мимики и не обращают внимания на движения своих ног. Поэтому «утечка информации» об эмоции чаще всего происходит благодаря трудно контролируемым движениям других частей тела. Например, смущение в исполнении Чарли Чаплина — это в большей степени пантомима, чем мимика. Ноги Чаплина часто «произносят» целые монологи, говорящие нам больше, чем застывшая в это же время невинная улыбка на лице.

Обусловленный природой и воспитанием стереотип эмоционального поведения личности резко ограничивает вариации экспрессии [21, с. 30]. Он дает о себе знать всегда, хотя люди того или нет.

Подытоживая вопрос о проявлении эмоций, нужно согласиться, что нельзя назвать отдельный физиологический или поведенческий показатель, который можно было бы рассматривать как «чистую» меру определения

знака и модальности эмоций. Любая эмоция представляет собой сложную интегрированную психофизиологическую систему (состояние), включающую в себя специфические проявления подсистем. Причем у разных индивидов степень проявления этих подсистем значительно варьирует. Например, у легко возбудимых, эмоциональных людей может проявляться бурное проявление экспрессии как *одушевление, восторженность, страстность* в выступлении, *неистовость* в дискуссии, в отстаивании своей позиции.

Еще раз повторим цитату из Джемса: **«Человеческая эмоция, лишенная всякой телесной подкладки, есть один пустой звук. Для нас эмоция, отрешенная от всяких телесных чувствований, есть нечто непредставимое. Чем более я анализирую мои душевные состояния, тем более я убеждаюсь, что “грубые” страсти и увлечения, испытываемые мною, в сущности создаются и вызываются теми телесными переменами, которые мы обыкновенно называем их проявлениями или результатами. ...Эмоции суть чувственные процессы, которые обусловлены внутренними нервными токами, возникающими под влиянием внешних раздражений».**

«Если моя теория справедлива, — пишет Джемс, — то она должна подтвердиться следующим косвенным доказательством: *согласно ей, вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию».*

И наконец, очень важно подчеркнуть, что эмоции не только выражаются в движениях и действиях, но и сами выступают в роли организатора нашего поведения. И об этом очень интересно, на наш взгляд, пишет Ян Рейковский в работе **«ЭМОЦИИ КАК ПРОЦЕСС, ОРГАНИЗУЮЩИЙ ПОВЕДЕНИЕ»**<sup>1</sup>.

Эта работа вызывает у нас особый интерес, так как автор приводит множество экспериментальных материалов. Эти материалы мы рассмотрим подробно в «Приложении», так как они важны для практического применения нашей теории.

Эмоциональный процесс обуславливает формирование не только тех или иных выразительных реакций, но и более сложных, развернутых и продолжительных форм поведения — эмоциональных действий.

«Выразительное движение, — пишет Рубинштейн, — в котором внутреннее содержание раскрывается вовне, — это не внешний лишь спутник или сопровождение, а компонент эмоций. Поэтому выразительные движения и выразительные действия создают — как это имеет место в игре актера — образ действующего, раскрывая его внутреннее содержание во внешнем действии. В игре актера подлинная сущность выразительного движения и выразительного действия выступает особенно отчетливо (и здесь его и нужно бы изучать). Через выразительность своих движений и действий актер не только раскрывает чувства зрителю, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать.

---

<sup>1</sup> Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. М., 1979. С. 133–151.

...Наши *выразительные движения* — это сплошь и рядом *метафоры*. Когда человек горделиво выпрямляется, стараясь возвыситься над остальными, либо наоборот, почтительно, униженно или подобострастно склоняется перед другими людьми и т. п., он собственной персоной изображает образ, которому придается *переносное* значение. Выразительное движение перестает быть просто органической реакцией; в процессе общения оно само становится действием и притом общественным действием, важнейшим актом воздействия на людей.

Если таким образом выразительные движения, насыщаясь своеобразной семантикой, переходят в речь, лишенную слов, но исполненную экспрессии, то, с другой стороны, собственно речь человека, звуковая сторона слов сама включает в себя «мимику» — вокальную, и в значительной мере из этой мимики черпает она свою выразительность. В речи каждого человека эмоциональное возбуждение сказывается в целой гамме выразительных моментов — в интонациях, ритме, темпе, паузах, повышении и понижении голоса, усиливающих построений, разрывов и т. п. Вокальная мимика выражается и в так называемом вибрато — в ритмической пульсации частоты и интенсивности человеческого голоса (при пении в среднем 6–7 пульсаций в секунду). Вибрато связано с эмоциональным состоянием и оказывает эмоциональное воздействие...

Зарождаясь в виде непроизвольного проявления эмоционального состояния говорящего, выразительные моменты речи перерабатываются соответственно тому воздействию, которое они оказывают на других; таким образом, они превращаются в искусно разработанные средства более или менее сознательного воздействия на людей. *У больших мастеров слова из непроизвольных сначала эмоционально-выразительных проявлений речи вырабатываются тончайшие стилистические приемы выразительности, так же как из непроизвольных выразительных движений в творчестве большого актера вырабатывается жест, которым он как бы лепит скульптурно четкий образ человека, волнуемого страстями.*

Так выразительное движение у человека проходит длинный путь развития, в результате которого оно оказывается преображенным; сначала очаровательное, но порой необузданное, еще дикое дитя природы превращается в прекрасное произведение искусства.

Говоря о сценических движениях и действиях, мы всегда подразумеваем как раз «выразительные движения», то есть движения, выражающие как внешние стороны персонажа (походку, характерные ужимки, особенности поведения и пр.), так и внутренние его переживания, мысли, чувства, намерения и пр. Все это мы относим к невербальному поведению. С другой стороны, все те же качества выражаются и при помощи речи персонажа (речевое поведение). Соотношение вербальных и невербальных способов передачи информации актерами со сцены в зрительный зал и призвано дать как можно более полную информацию о жизни персонажа, как количественную, так и качественную. Иначе говоря, через выразительные движения актер способен рассказать о своем прошлом и настоящем, рассказать зрителям обо всех

переживаниях своего героя, об отношениях с другими персонажами, о своих намерениях, сомнениях и надеждах и пр. и пр. Но главная задача и трудность профессии актера состоит в том, что он должен еще и взволновать зрителей, заразить своими переживаниями, вызвать *со-чувствие* и *со-участие*. Актерские *выразительные* движения должны быть одновременно и *заразительными* движениями. Вот почему при приеме на театральные факультеты особое внимание педагоги обращают на способность будущего актера быть не только выразительным (этому в конце концов учат), но и главным образом — заразительным (!). А этому научить нельзя. Это одно из качеств актерского дарования. Как, впрочем, и наивность (детскость) и актерское обаяние. Актерская заразительность — это плод обаяния.

Мы не случайно так подробно останавливаемся на теориях эмоциональной экспрессивности. Было бы странным, если бы ими не заинтересовались психологи, изучающие это загадочное актерское искусство. В приводимом ниже эксперименте его авторы вплотную подошли к нашей имитационной теории. Речь идет об использовании «языка тела» как имитации двигательных проявлений эмоций в подготовке актеров. Следуя буквально и формально этой теории Джемса и его последователей, С. Блох и группа европейских психологов (Bloch et al., 1987) предложила систему подготовки актеров, основанную на хладнокровной, формальной имитации разных эмоций посредством «языка тела». «Ваше тело — инструмент эмоций» — так может звучать девиз этой Школы.

Они обучали актеров способности передавать публике эмоции путем сознательного контроля над тремя группами невербальных сигналов:

1. Поза тела (напряжение или расслабление мышц, настроенность на приближение к партнеру или на уклонение от него).
2. Выражение лица (открытые или закрытые глаза, рот и т. п.)
3. Дыхательные движения (амплитуда и частота).

Этот набор включает три основные формы экспрессивной моторики, которые в наибольшей степени поддаются сознательному контролю и, следовательно, подходят для целенаправленной тренировки.

Следует заметить, что еще Джемс разработал четыре основных типа поз, разделенных на полярно противоположные пары:

1. Приближение: человек подается вперед, выражая внимание.
2. Удаление (противоположность приближению): негативные положения (отклоняется, отворачивается).
3. Экспансия: выражение гордости или тщеславия; человек поднимает голову, распрямляет спину и расставляет конечности в стороны.
4. Закрытость: удрученный вид, потупленный взгляд, опущенные плечи.

Как мы понимаем, Ежи Гротовский использует эту схему Джемса для своих упражнений в Театре-лаборатории (начальный период), но он вводит еще и дополнительные качественные характеристики: теплый, холодный, доминирующий и покорный. (А это уже явное заимствование элемента психотренинга Михаила Чехова, в котором он ввел даже специальный термин «окраска действия»).

Гротовский предлагает симпатию выражать приближением, антипатию — удалением, социальное доминирование — позами, при которых человек распрямляется и «разворачивается», а покорность — «сжатием в комок» — и вялым мышечным тонусом.

Блох и ее коллеги выделяют шесть базовых эмоций:

- Счастье (включая смех, удовольствие и радость).
- Печаль (плач, скорбь и горе).
- Страх (тревога, паника).
- Гнев (агрессия, враждебность, ненависть).
- Эротизм (сексуальность, чувственность, вожделение).
- Нежность (братская любовь, материнские/отцовские чувства, дружба).

В системе Блох каждой эмоции соответствует подробное описание типичных паттернов позы, мимики и дыхания. Каждый из этих паттернов по отдельности отрабатывается в процессе обучения. Затем, после изучения базовых эмоций, переходят к различным их сочетаниям, например:

- Гордость = счастье + гнев (объединенные в подходящей пропорции);
- Ревность = гнев + страх + эротизм.

Результативность этого подхода к обучению актерской игре получила документальную оценку. Первоначально имитация двигательных проявлений эмоций вызывала субъективное переживание соответствующих эмоций, подтверждая результаты исследования Экмана (Ekman et al., 1983).

Эффективность процедуры тренировки оценивали двумя способами: актеры, тренировавшиеся по методу Блох, показывали на полиграфе те же результаты физиологических измерений (электропроводимость кожи, кровяное давление и т. д.), что и неактеры, подвергшиеся гипнозу и под внушением испытывавшие соответствующую эмоцию. *Эта экспериментальная модель позволяет сопоставить техническую и художественную системы актерской игры. Оказалось, что они практически неотличимы друг от друга...*

Драматические сцены, разыгранные актерами, которые обучались по методу Блох, были оценены независимыми зрителями как более «выразительные» по сравнению со сценами в исполнении актеров, обучавшихся по системе Станиславского, с использованием «эмоциональной памяти».

Организаторы эксперимента утверждают, что их система обладает следующими преимуществами над традиционными методами подготовки актеров.

Вносит четкость в картину внешнего выражения эмоций, отделяя необходимые в драматической ситуации чувства от побочных волнений (например, от страха сцены, неловкости, «скачков» адреналина).

Дает актерам и режиссерам инструмент, основанный на внешних проявлениях и не зависящий от эмоций, которые нередко бывают весьма неопределенными и трудно поддаются словесной передаче.

Сохраняют психическое здоровье актеров, избавляя их от необходимости возвращаться к личным переживаниям и возрождать чувства, которые могут быть болезненными. Кроме того, актеру уже не нужно искусственно

вызывать в себе чувства, которые могут распространиться и на его реальную жизнь, приводя к конфликту идентификации, к проблеме в отношениях с людьми и т. д.

В ходе применения этой системы актерской тренировки могут проявляться побочные терапевтические эффекты. В качестве примера приводится случай с некоей актрисой, чья проблема заключалась в смешении чувства эротизма и страха. Научившись разделять их, эта актриса сообщила об улучшении своей интимной жизни.

«Не вызывает сомнений, что многие преподаватели и начинающие актеры сочтут этот подход слишком «холодным» и непривлекательным», — таков вывод и самих авторов тренинга.

Нет необходимости подтверждать сомнения авторов этого вида психотренинга в холодности и непривлекательности. Но это мягко сказано. Сам эксперимент такого рода вызывает несомненно уважение к его авторам. Но нам кажется совершенно нелепым (во всяком случае, далеким от практики живого театра) убеждение авторов этой методики (видимо, тоже далеких от живого театра) в том, что положительным в их обучении считается «противоположность «методу» Ли Страсберга и Станиславского, так как актеру, дескать, не нужно переживать эмоции наяву, это может помешать исполнению роли. Увы, но это скорее дрессура, спортивная тренировка, чем творческий художественный психотренинг, что отчасти признают и авторы этого метода. И действительно, позднее, после периода тренировки, как выяснили Блох с коллегами, *«переживание эмоций угасало и становилось ненужным»*.

Да простят меня авторы, но их намерения напоминают действия хирурга, безжалостно удаляющего здоровый орган из организма пациента как лишний. Действия хирурга оправдывает только удаление больного органа во имя спасения пациента от неминуемой гибели. Авторы этого тренинга предлагают удалить здоровый орган — воображение и актерское волнение, «реальность эмоций и чувств», ошибочно полагая, что они, волнения, мешают актеру. Это все равно, что предложить художнику или писателю избавиться от волнующего вдохновения в процессе творчества. Действительно, актерское волнение — это и есть его вдохновение. И все стремления должны быть направлены на то, чтобы сохранить его, стимулировать эти волнения в процессе живого творчества, ибо это, повторяем, — творческое волнение. Что же касается самого психотренинга, то, как нам кажется, здесь упущена главная творческая и движущая сила в актерской профессии — воображение. А отсюда, — и роль воображения как источника актерского выразительного поведения через механизм подражания. И наконец, пропадает в такого рода подготовке актера один из привлекательнейших элементов актерской профессии — элемент игры. Этим и объясняется то, что «после периода тренировки, как выяснили Блох с коллегами, *«переживание эмоций угасало и становилось ненужным»*». *Исчезают чувства — остаются штампы*, — так можем мы резюмировать результаты этого эксперимента.

Но это та часть методики Блох, которую мы считаем неприемлемой и ошибочной. Рациональное же зерно содержится в самом эксперименте на

материале актерского творчества, подтверждающем теорию Джемса и открытие Изарда и Томкинса «обратной связи», имеющие немало противников в среде психологов, о том, что все эмоции — суть результат определенных физических действий и движений, двигательных паттернов.

Таким образом, система Блох — любопытная иллюстрация того, каким образом научные принципы невербальной коммуникации могут напрямую использоваться в обучении актерскому искусству. И должны использоваться, но не формально, а творчески; иначе говоря, используя творческое воображение как главную созидательную силу всего творческого процесса актерского искусства.

В этом смысле нам на руку этот эксперимент как подтверждение теории Джемса и его последователей, что каждой эмоции соответствует уникальная комбинация двигательных паттернов. Но, повторяем, использование мимики или пантомимики для отработки передачи тех или иных эмоций без подключения работы воображения, без создания воображаемой сценической ситуации, определения сценической задачи и пр. действительно может привести только к механической «тренировке».

Путь подражания, который мы предлагаем, органично включает и этот эксперимент, отчасти подтверждающий правильность нашей теории, но, в отличие от механического и формального подхода, наш психотренинг (см. Приложение) — это путь не механический, а творческий, путь художественной подготовки актера, развивающий его творческие, природные механизмы, ибо вся техническая часть любого тренинга призвана лишь к развитию базовых актерских способностей, раскрытию актерского дарования.

Интересны в этом смысле для нас замечания Николая Евреинова.

«Сценические средства выражения драматического переживания сводятся, как мы знаем, прежде всего к словам; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тот, кто прилежно контролировал себя в партере театра, признает, что мы слушаем больше глазами, чем ушами; и это, по-моему, в природе театра. Пшибышевский, например, прямо заявляет, что “нет никакой возможности выразиться словами, — все тонкости, неуловимые оттенки могут быть переданы только жестами”».

...Остаются жесты, художественно-выразительная жестикуляция, язык движений, выражающих наши волнения и чувства.

...Я охотно допускаю, что мимическое искусство Квинта Росция Галла было столь велико, что обвороженному Кассиодору казалось, будто красноречивые руки этого артиста имели по языку в конце каждого пальца, но когда мне сообщают, что этому Росцию удавалось перевести на язык жестов все речи Цицерона, я склонен думать вместе с Ш. Обером, что сила фантазии у римской публики по крайней мере равнялась таланту любимого ею артиста» [17, с. 109].



## ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ ДВИЖЕНИЕ И РИТМ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА. ТЕМП, МЕТР

♦ Ритм и движение. Темп и метр ♦ Психологические теории ритма ♦ «Ритмика» Далькроза ♦ Ритм и подражание

**В** практической работе актера и в педагогической практике воспитания актера слово «ритм» является обиходным: актеры постоянно слышат — «смени ритм, не тот темпоритм, ритмическое однообразие и т. д. и т. п.».

Справедливости ради следует сказать, что мы используем это понятие, как правило, в его повседневном значении, где оно совершенно не дифференцировано, где не различается ритм, темп и метр. А между тем эти понятия взяты из музыкальной терминологии, где они имеют самостоятельные функции, но, объединенные в особые сочетания наряду с мелодией, и «делают музыку». Скажите музыканту «смени ритм», и он будет крайне удивлен, ибо для него это равнозначно «не играй как написано в нотах», как и «смени метр», что означало бы — «перепиши такты». А как, если длительность нот прописана в партитуре, сочиненной композитором. Такие указания даже теоретически бессмысленны. Смени темп — вот реальные поиски своей трактовки, своего звучания, или «сыграй это место пианиссимо вместо пьяно». Нам кажется, что театральный термин «темпоритм», введенный в театральный обиход Станиславским, — это упрощение, сделанное, так сказать, для удобства. На самом деле оно приводит к нивелированию значений и функций темпа и ритма как функций самостоятельных. Сказать «здесь у тебя не тот темпоритм» означает на самом деле — «разберись с ритмами и темпами действий своего персонажа», или иначе — «ты сам не знаешь, что делаешь на сцене, и потому у тебя полный хаос». На практике актер на пожелание «смени темпоритм» понимает, что все у него хорошо, вот только нужно чуть-чуть подправить, чтобы стало еще лучше. Или иногда еще проще — нужно играть быстрее или медленнее. Потому мы считаем, что понятия «темп» и «ритм», существующие в единстве в процессе выполнения действия, на начальной стадии поисков верного сценического поведения должны быть разведены. Поиски верного ритма действия — это поиски «жизни» персонажа, его эмоциональных состояний, его темперамента и пр., его реагирования на

окружающие обстоятельства и сменяющиеся события пьесы, в то время как темпом мы можем регулировать длительности протекания того или иного ритмически организованного поведения персонажа. Но в процессе исполнения того или иного действия мы воспринимаем действия персонажа в едином темпоритмическом сочетании.

Пожалуй, в театральной практике мы так же ошибочно не различаем движения, действие и поведение. Мы говорим, например, «здесь его движения мягкие и плавные, а вот здесь он действует решительно»; или «странно он у тебя здесь себя ведет». Здесь явно подразумеваются «характер действий персонажа»; так актеры это и понимают вследствие синонимического использования в театральной практике понятий «движение», «действие» и «поведение». Эта приблизительность, неточность, необязательность использования терминологии есть результат невежества наших педагогов и режиссеров в стремлении к упрощению театрального языка, что на деле приводит к затягиванию репетиций, многочасовым дискуссиям с актерами, выяснению значения слов (говорильне), непониманию, а иногда и острым конфликтам, что не способствует творческой атмосфере репетиций и хорошим результатам творческих поисков. Наш театральный словарь давно нуждается в пересмотре в направлении уточнения значений используемых нами в театральной практике терминов. И особенно важно, как нам кажется, разобраться с такими понятиями как *ритм*, *темп* и *метр* в отношении к понятиям *движения*, *действия* и *поведение*.

Говоря о таком сложном и важном понятии в нашей теории, как ритм, прежде всего нам следует договориться о значении этого слова.

Что такое ритм с психологической точки зрения?

Л. С. Выготский писал:

«Ритм, в сущности говоря, потому и означает высшую форму органической деятельности и жизни, что **представляет собой как бы чередование движения и покоя и поэтому гарантирует совершенство и безостановочность движения**. Ритм с психологической точки зрения есть не что иное, **как самая совершенная форма синтеза движения и покоя**. Вот почему беспримечная и удивительная работа неутомимых мышц в нашем сердце возможна только благодаря ритмическому характеру его биений. Только потому, что оно бьется толчками и после каждого удара отдыхает, оно бьется безостановочно всю жизнь» (гл. Мышление как форма поведения [11, с. 193]).

Парадокс движения в том, что оно всегда ритмично. Представить себе движение без ритма можно только теоретически, а ритм без движения и теоретически представить себе невозможно. Говоря о движении, мы подразумеваем «ритм», а, говоря о ритме, видим тот или иной вид движения. Жан Пиаже говорит, что **«ритм лежит и в основе всякого движения, включая движения, в которые в качестве составной части входит моторный навык»** [11].

Когда Л. Выготский говорит о ритме как о чередовании движения и покоя, как о самой совершенной форме *синтеза движения и покоя*, мы понимаем, что «покой» есть лишь временное (перманентное) и необходимое условие, как пауза в музыке, чтобы движение было воспринято нами

ритмичным. Если бы не было остановок (покоя, пауз) в процессе движения, не возникло бы понятие «ритмичность движения». Несмотря на это, движение и ритм не одно и то же, ибо в противном случае мы лишились бы бесконечного многообразия движений, которое ему присуще благодаря наличию ритма. А с другой стороны, ритм — это то, что дает нам возможность произвольно разнообразить движения, управляя его ритмами. Следовательно, справедливо то, что **ритм, являясь одним из атрибутов движения, является в то же время одной из форм организации движения. То же можно распространить и на действия как совокупность движений, и на поведение как совокупность последовательных действий, ориентированных в направлении определенной цели.** Если у науки есть сомнения или противоречия в таком определении, если наука готова оспорить логику наших рассуждений, то в применении этого определения к различным видам искусства вообще и к сценической практике в частности вряд ли стоит этим заниматься. Действительно, сценические движения и действия, а следовательно и поведение, ритмичны по своей природе, ибо они, являясь продуктами воображения, заранее планируются и структурируются в расчете на особый эффект выразительности и, следовательно, ритмически должны быть организованы изначально. Со многими оговорками можно утверждать, что ритм является тем инструментом в руках художника, с помощью которого он создает форму своего произведения, способную воздействовать на нас эмоционально, он заставляет форму звучать: у живописца — это ритмическая организация линий, цвета, пространственных форм; у композитора и музыканта — звуков и мелодий (ритмический рисунок), у актера — движений и действий и т. д.

Иначе говоря, эмоциональному воздействию на нас движений и действий мы обязаны ритму. Вывод для нас очевиден: рассматривать сценические движения, действия и поведение вне их ритмических характеристик невозможно **практически**, если речь не идет о чистой теоретической науке. А так как нас интересует значение и роль ритма в организации *сценических движений, действий и поведения* в целом, то и не целесообразно.

Да и в теории вряд ли это правильный путь для понимания категории «движения», если прав Выготский, утверждая, что ритм, означает высшую форму органической деятельности и жизни. В. Вундт пишет, что *наше сознание ритмично по своей природе*.

Сознание ритмично потому, что вообще наш организм устроен ритмично. Так, движения сердца, дыхание, наша ходьба — ритмичны.

Интересно, что у восточных народов, у которых занятия музыкой, пением и танцами считалось не забавой, а «жизненной потребностью», возведенной в культ и имеющей божественное происхождение и исцеляющую силу, понятие «ритм» не отрывалось от понятия «движение». Мало того, ритм обожествлялся вслед за искусством пения и танца, ритм одухотворялся.

Индийская музыка, к примеру, называемая сангита (сюда входят понятия музыки, пения и танца), является частью индуистской религиозной службы, и даже в раю индусов есть исполнители, певцы и танцоры.

В храмах Индии используют музыкантов и танцоров для игры, пения и танца не только для прославления Бога, но и для молитв.

**Традиции индусов** считают самым священным письменным памятником мистическую легенду об их Господе Шри Кришне, танцующем с гопи. Она повествует, как Кришна, молодой очаровательный Господь индусов, проезжал среди жилищ пастухов, и каждая девушка под впечатлением его красоты и очарования просила его потанцевать с ней ночью в полнолуние. В ночь полнолуния собрались 1600 гопий, и чудесный Кришна предстал перед каждой как отдельный, и все они танцевали со своим возлюбленным Господом в одно и то же время.

**В исламе существует традиция**, где музыка, танцы, все забавы и легкие развлечения строго запрещены. В выходной день, согласно легенде, произошел один случай, когда пророк позвал свою жену Айшу посмотреть на танец и послушать музыку нескольких уличных музыкантов. В это время его великий халиф случайно проходил мимо и был потрясен, увидев пророка, который сам разрешил играть напротив своего дома, чем нарушал собственный запрет на подобные вещи. Когда халиф остановил исполнителей, указывая им на то, что это дом пророка, сам пророк Мухаммед предложил им продолжать, сказав, что сегодня выходной и «нет ни одного сердца, которое не отвечало бы на движение ритма».

Видимо, отсюда движению и ритму на востоке придают не только эстетическое и религиозное, но и философское значение. Вот как пишет об этом в своем трактате «Музыка, танец и ритм» Хазрат Инайят Хан:

*«Движение — это смысл жизни, а закон движения — ритм. Ритм — это жизнь, скрытая в движении, и в каждом облике это привлекает внимание человека: от ребенка, которому нравится движение погремушки и который успокаивается от качания колыбели, до взрослого человека, любая игра которого, спорт или удовольствие, содержит ритм, скрытый тем или иным образом, будь то игра в теннис, крикет, гольф, будь то бокс или борьба. Также интеллектуальные развлечения человека, такие как поэзия и музыка (вокальная или инструментальная), содержат ритм как их истинный дух и жизнь. На санскрите есть высказывание, что тон есть мать природы, а ритм — ее отец.*

**Ритм создает экстаз**, необъяснимый и не сравнимый ни с каким другим источником вдохновения. Поэтому танец был самым обворожительным развлечением всех народов, как цивилизованных, так и первобытных, и скрывался точно так же, как святой и грешник.

**Все люди обладают** склонностью к ритму, сознательно или бессознательно. Западные нации выражают удовольствие хлопанием в ладоши. В знак прощания машут рукой, которая создает ритм.

**Вся тяжелая и трудная работа** становится легче с помощью силы ритма. Эта мысль открывает мыслителю еще более широкую возможность для изучения жизни.

**Ритм в любой форме**, будь то спортивная игра, игра на инструменте, развлечение, поэзия, музыка или танец, есть истинная природа всей

конституции человека. Когда весь механизм тела работает в ритме, удары пульса, сердца, головы, циркуляция крови, голод и жажда — все обнаруживает ритм, а то, что называется болезнью, есть нарушение ритма.

**Когда ребенок плачет**, мать не знает, что его беспокоит; она берет его на руки и кладет на спинку. Это выравнивает циркуляцию крови, пульсации и весь механизм тела; другими словами, приводит тело в порядок и успокаивает ребенка. Колыбельные с похлопыванием, известные в той или иной форме во всем мире, излечивают ребенка от раздражительности, устанавливая ритм во всем организме.

**Ритм играет наиважнейшую роль** не только в теле, но и в уме. Смена радости на печаль, подъем и спад мышления, работа всего ума обнаруживают ритм; смущение и отчаяние возникают при отсутствии ритма в уме.

**Слова «мыслящий» и «безрассудный»** обозначают ритмичное и неритмичное состояние ума, а равновесие, которое является единственной поддерживающей силой в жизни, поддерживается ритмом. Работа дыхания, которое связывает ум и тело, ум и душу, заключается в поддержании ритма каждый момент, во время сна или бодрствования; вдох и выдох можно сравнить с движением и качанием маятника часов. Поскольку вся сила и энергия поддерживаются дыханием, поскольку дыхание является признаком жизни, а его природа — течь с левой и с правой стороны попеременно, все это доказывает, что ритм имеет самое большое значение.

**Так как ритм у человека врожденный** и поддерживает его здоровье, то от ритма зависят все дела человека в жизни; его успех и неудача, правильные и неправильные действия, — так или иначе все объясняется сменой ритма.

**Острая наблюдательность выявляет**, что вся Вселенная является единым механизмом, управляемым законом ритма; подъем и падение волн, прилив и отлив, рост и убывание луны, восход и закат, смена времен года, движение земли и планет — вся космическая система и устройство всей Вселенной управляются законом ритма. Циклы ритма, взаимопроникающие большие и малые, поддерживают естественный ход всего творения. Это демонстрирует начало проявления: движение возникло из неподвижной жизни, и каждое движение обязательно должно выразиться в двух аспектах. Как только вы двинете палочкой, одно движение создаст две точки: одна — его начало, вторая — его конец, одна сильная, другая слабая. Поэтому дирижер будет считать «раз, два»; раз, два: сильный акцент и слабый, одно движение с двумя разными результатами. Именно эта тайна скрыта в двойственности всех фаз и форм жизни. Причина, следствие и смысл всей жизни заключаются в ритме».

Конечно, это скорее Песнь, Ода Ритму, чем научный трактат, но что поделать, если здесь поэтически выражено то, что просто и кратко сформулировано ученым Л. Выготским: *«ритм означает высшую форму органической деятельности и жизни»*.

Хотя ученые до сих пор не пришли к однозначному терминологическому определению «ритма», проблеме «движение и ритм» уделялось в науке достаточно внимания.

Так что же *такое ритм* с научной точки зрения?

Ритм — от *греч.* *rhythmos*, от *rheo* — теку. В изучении ритма преобладают две точки зрения: **эмоциональная (динамическая) и рациональная (статическая)**. При этом одна не исключает другую, ибо **в ритме объединены статические и динамические признаки движения**. Они-то и обеспечивают тот самый **синтез движения и покоя**, о которых говорит Выготский.

Среди определений ритма можно наметить **три основные группы**.

В самом **широком** понимании ритм — **временная структура любых воспринимаемых процессов, образуемая акцентами, паузами, членением на отрезки, их группировкой, соотношениями по длительности и т. п.**

**Ритм речи** в этом случае — произносимые и слышимые акцентуации и членения, не всегда совпадающее со смысловым членением, графически выражаемым знаками препинания и пробелами между словами.

**В музыке ритм** — это ее распределение во времени или (более узко) — последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты (ритмический рисунок в отличие от мелодического).

Такому *описательному* подходу противостоят точки зрения, признающие ритм **особым качеством, отличающим ритмичные движения от неритмичных**: но этому качеству они дают противоположные определения. Одна из них понимает ритм как **закономерное чередование или повторение и основанную на нем соразмерность**. В противоположность определению ритма, основанного на соизмеримости (рациональности) и устойчивой повторности (статике), здесь подчеркивается *эмоциональная и динамическая природа ритма*, которая может проявляться и без метра (в ритмической прозе и *свободном стихе*) и отсутствовать в метрически правильных стихах.

Чередование напряжений и разрешений (восходящих и нисходящих фаз) придает ритмическим структурам характер *периодичности*, что следует понимать не только как повторение определенной последовательности фаз (ср. понятие *период колебаний*), но и как ее «закругленность» (дающую повод к повторению) и завершенность, позволяющую воспринимать ритм и без повторений (ср. понятие *период* в риторике и музыке). Ритмическое впечатление (ритмическое переживание) может быть создано композицией в целом (*завязка и развязка* в литературном произведении аналогичны восходящей и нисходящей ритмическим фазам), ее делением на части (например, драмы эпизодами, картинками, действиями). В отличие от этих композиционных членений к собственно ритмическому строению обычно относят более мелкие членения, **которые являются прообразами двух типов ритмических структур**. Сравнительно с пульсом дыхание ближе к **эмоциональным истокам ритма и дальше от механической повторяемости**: его периоды обладают ясно воспринимаемой структурой и четко разграничены, но их величина, обычно соответствующая приблизительно четырем ударам пульса, легко отклоняется от этой нормы. В речи и музыке дыхание лежит в основе фразировки, определяя величину фразировочной единицы (колонна, или, как ее иногда называли в музыке, «*ритма*»), создавая паузы и естественную форму мелодической *каденции* (буквально «падения» — нисходящей

фазы ритмической единицы), обусловленную понижением голоса к концу выдоха (повышение перед паузой выражает вопрос или незаконченность, позволяющую образовать сложные периоды). **Чередование мелодических повышений и понижений (каденций) образует «свободный, несимметричный ритм»**, без постоянной величины ритмических единиц, характерный для многих фольклорных форм (начиная с первобытных и заканчивая русской протяжной песней), григорианского хорала и др. **Размеренность в таком мелодическом (интонационном) ритме возникает благодаря присоединению пульсационной периодичности**, что в особенности проявляется в песнях, связанных с телодвижениями (плясовых, трудовых, игровых). *В пульсе повторяемость преобладает над оформленностью и разграниченностью периодов, завершение периода есть толчок, импульс, начинающий новый период, удар, по отношению к которому остальные моменты как неударные являются второстепенными и могут быть представлены паузой.*

*Пульсационная периодичность свойственна ходьбе, равномерным трудовым движениям, в речи и музыке она определяет темп — величину промежутков между ударами. Деление пульсацией первичных ритмико-интонационных единиц дыхательного типа на равные доли, порожденное усилием моторного начала, усиливает двигательные реакции при восприятии и тем самым ритмическое переживание.*

**На пульсации основана субъективная оценка времени и, следовательно, «рациональная», времязмеряющая, или квантитативная, ритмика**, характерная для эпох синкретического, но не фольклорного, а профессионального искусства, получившая классическое выражение в античности. Соразмерность здесь обусловлена не физиологическими тенденциями, а эстетическими требованиями. Равенство временных величин становится частным случаем их пропорциональности, наряду с которыми существуют другие «роды ритма» (соотношения «арсиса» и «тезиса» — восходящей и нисходящей частей ритмической единицы) — 1:2, 2:3 и др. **Пропорции в квантитативной ритмике достигают большой сложности, создавая как бы архитектуру во времени.** Ведущая роль танца, например, обусловлена не столько двигательной, сколько его пластической природой, обращенной к зрению, которое для ритмического восприятия в силу психофизиологических условий требует прерывистости движения, смены картин, длящихся определенное время. Именно таким был античный танец, ритм которого заключался в смене танцевальных поз («схем»), разделенных «знаками» или «точками». **Удары в квантитативной ритмике — не импульсы, а границы сопоставляемых по величине отрезков, на которые делится время.** Восприятие времени сближается здесь с пространственным, а понятие «ритм» — с симметрией. Подчинение временных соотношений определенным заданным формулам, отличающее танец от любых других движений, переносится и на жанры, непосредственно с танцем не связанные (например, эпос), где словесный текст укладывается в предустановленные стиховые формулы. Благодаря различиям слогов по длительности стиховой

текст становится мерой (метром) для ритма, но только как последовательность долгих и кратких слогов; собственно ритм («течение») стиха, деление на арсисы и тезисы и определяемая ими акцентуация, не связанная со словесными ударениями, относится к музыкально-танцевальной стороне синкретического искусства. На античную ритмику опираются представления о ритме как о стройности и размеренности и о метре как о проявлении ритма на речевом материале. Но в античности знали и свободный (неметрический) речевой ритм ораторской прозы. Возникшие в конце античности чисто речевые стихи, основанные на словесных ударениях, также получили название «ритмов» в отличие от количественных «метров».

В «ритмическом» стихосложении проявляется третий (после интонационного и количественного) тип ритма — акцентный, свойственный поэзии и музыке, отделившимся друг от друга и от танца. Стиховые размеры регулируют акцентные импульсы, а не временные соотношения. При этом свобода и разнообразие ритмов ценятся выше его «правильности» (подчинения правилам стихосложения).

Аналогичное (стихам) противопоставление ритма и метра возникает и в отделившейся от стихов музыке.

В акцентной ритмике нового времени соотношения длительности теряют самостоятельное значение и становятся одним из средств акцентуации (более долгие звуки выделяются по сравнению с короткими).

В музыке XX века наблюдается тенденция к большей стабильности временных соотношений, что приводит к возрождению некоторых черт количественной ритмики. Эта тенденция подкрепляется кино и звукозаписью, где длительность может быть выражена в пространственном измерении — в метрах киноплёнки или магнитофонной ленты.

Ритм в пластических искусствах является важным средством создания композиции художественного произведения и существенным компонентом в формировании образа. Ритмические построения достигаются с помощью различных элементов симметрии, а также чередованием или сопоставлением любых элементов композиционного характера — контрастами или соответствиями масс, отдельных предметов, линий, зафиксированных движений, светотеневых или цветовых пятен, пространственных членений и пр.

Из всего сказанного мы можем делать выводы, что использование ритмического многообразия в искусстве с эстетической целью не есть изобретение поэтов или музыкантов, а скорее подсмотренное и подслушанное у «природы движения» его физиологическое воздействие на человека, а именно: способность ритма вызывать то или иное эмоциональное переживание, а сознательно организуя движение (пластическое или музыкальное) в соответствующий ритмический рисунок, можно и управлять этими эмоциональными переживаниями. И действительно, одним только изменением ритмов можно передать характер движения похоронной процессии и легкомысленного танца. Известно, что ритмом можно усыпить и ритмом можно привести человека в состояние экстаза.

Ученые и особенно педагоги приходят к заключению, что, возможно, каждому сочетанию движений, ритмов соответствуют определенные сочетания мыслей и чувств.

Так возник уникальный для своего времени специальный музыкально-ритмический тренинг, иначе, «ритмическая гимнастика», Э. Жак-Далькроза. Популярность его гимнастики и влияние на такие виды искусства, как танец и особенно музыкальный и драматический театр (сценическое движение), было огромным.

Праздники ритмических игр в Хеллерау близ Дрездена, где Э. Жак-Далькроз открыл Институт Ритма, собирали тысячи зрителей. Среди гостей на таких праздниках были Б. Шоу, П. Клодель, М. Рейнгард, К. Станиславский, С. Дягилев, В. Нижинский. Положительно о системе Жак-Далькроза отзывался С. Рахманинов. С 1913 года курсы ритмической гимнастики проводились практически по всей Европе. В России уже в 1909 года начались занятия по ритмике в доме В. Поленова, а затем в школе сестер Шесиных. В Петербурге князь С. В. Волконский, рьяный сторонник системы Э. Жак-Далькроза, читал лекции о ритме в различных учебных заведениях, а затем возглавил курсы ритмической гимнастики.

Перевод на русский язык и публикация лекций Жак-Далькроза появились очень оперативно еще в 1907 году.

При жизни Э. Жак-Далькроза называли «пророком ритма».

Знаменитым его сделали прочитанные им в 1907 году, а потом и опубликованные, **шесть лекций** по ритмике, полностью раскрывающие философскую и эстетическую программу швейцарского педагога.

Основатель ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроз дает в них свой ответ на вопросы: **как ритм формирует тело и дух человека**, избавляет от физических и психологических комплексов, помогает осознать свои силы и обрести радость жизни через творчество.

Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950) был поистине человеком уникальным: педагог, композитор, органист и пианист, в течение восемнадцати лет преподававший в Женевской консерватории теоретические и практические дисциплины. Он был педагогом-новатором. **В историю музыки он вошел как создатель системы музыкально-ритмического воспитания. ритмической гимнастики** (впоследствии укоренился термин «ритмика»), в основу которой была положена **связь музыки с движением**. По сути, это была еще одна попытка осуществить синтез различных искусств — музыки, танца, пластики и слова. **Орхестика**, высшее танцевальное искусство в античной эстетике, — вот идеал Жак-Далькроза, к которому он стремился.

Он был поистине великий педагог и тонко чувствовал психологию ребенка. Его любимая идея синтеза искусств была ему важна в первую очередь для раскрытия индивидуальности каждого ученика. Он придавал большое значение нервной системе и деятельности головного мозга, стараясь не перегружать ребенка физически и в процессе обучения создавать атмосферу радости и эмоционального комфорта.

**Идеалом ритма, если можно так выразиться, является точно повторяющиеся колебания маятника или удары метронома.** Эстетическое впечатление от таких ритмических движений объясняется «экономией внимания», облегчающей восприятие и способствующей автоматизации мускульной работы (например, при ходьбе). В речи автоматизация проявляется в тенденции к равной длительности слогов или промежутков между ударениями. Чаще речь признается ритмичной лишь в стихах (где имеется **определенный порядок чередования слогов, ударных или неударных или долгих и кратких**), что приводит к отождествлению ритма с метром (в музыке — с тактом, музыкальным метром).

Но именно в поэзии и музыке, где роль ритма особенно велика, его чаще противопоставляют метру и связывают не с **правильной повторяемостью**, а с «чувством жизни», захватывающей силой устремления вперед и т. п. «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя» (В. В. Маяковский, «Как делать стихи»). Такое «энергетическое» определение сценическому ритму давал и замечательный педагог вахтанговской школы Б. Е. Захава: «Ритм сценический — это есть состояние энергии, выражающееся в отношении между темпом (скоростью) движения и затрачиваемой силой».

Движения на подлинно ритмической основе бесконечно разнообразны как в смысле их временной длительности и их комбинации, так и в смысле динамики, ибо движения, согласованные с музыкой, следуют не только за ритмическим рисунком музыки, но и за всеми оттенками силы, начиная от самых спокойных, уравновешенных и заканчивая требующими полного напряжения мускулатуры.

И все это учитывал и разрабатывал Э. Жак-Далькроз, создавая свою «науку о ритме». При помощи сочетания ритма, музыки и движения Э. Жак-Далькроз пришел к парадоксальному заключению: к необходимости «воспитания ритма при помощи ритма».

За более чем сто лет, прошедшие со времени появления системы Э. Жак-Далькроза, задача, стоящая перед педагогами, не изменилась: в процессе обучения достичь всестороннего гармонического развития учеников на основе глубоких знаний его психологических и физиологических особенностей.

В России дальнейшее развитие система Э. Жак-Далькроза получила в работах его учеников и последователей. Большая заслуга в этом принадлежит Н. Г. Александровой и В. А. Гринер.

Основываясь на учении Э. Жак-Далькроза, помимо своих известных работ по созданию «Логопедической ритмики», своей работы с душевнобольными (с использованием положительного влияния ритмики на моторику и регуляцию поведения больного), В. А. Гринер особое внимание уделяла созданию такой театральной дисциплины, как *сценическое движение*. Она считала, что ритм играет огромную роль в профессии актера и была педагогом в театральном училище им. Б. Щукина (Вахтанговский институт) в области музыкально-ритмического воспитания актера более 30 лет. В. А. Гринер

разработала особую методику преподавания ритмики, отвечающую задачам воспитания драматического актера в рамках вахтанговской методики.

Уже в конце XX — начале XXI века интерес к музыкально-ритмическому тренингу переживает свой ренессанс. Возникают новые институты здоровья, в которых ритмическому воспитанию уделяется огромное внимание. Например, возникла так называемая танцевально-двигательная терапия: это комплекс специальных оздоровительных тренингов, использующих танец как специальную терапию. Разработано множество техник-форматов (упражнений и форматов), которые могут быть легко включены в контекст многих тренингов. Это такие упражнения, как «Континуум» (в его многообразных российских вариантах), «Аутентичное движение», контактная импровизация, «танец пешеходов» (pedestrian dance), «Джаз тела» Габриэлы Рот и многие другие.

Для примера приведем тренинг «Тропа танца» (Dancing Path), известный также как «Танец пяти движений». Авторство его принадлежит «городскому шаману» Габриэле Рот. Она выделила пять первичных ритмов движения, которые, по ее мнению, присутствуют во всех культурах и являются репрезентациями онтологических качеств.

Flowing — плавные, мягкие, округлые и текучие движения; движения «женской» энергии.

Stacatto — резкие, сильные и четкие движения, «мужские» движения.

Chaos — хаотические движения.

Lirical — тонкие, изящные движения, «полет бабочки» или «падающего листа».

Stillness — движение в неподвижности, наблюдение за первичными импульсами движения, «пульсирующая статуя».

Для этого тренинга существует специальная музыка, каждая стадия длится около пяти минут. Перед началом процесса проводится инструктаж, после процесса — проговор. «Танец пяти движений» рекомендуется проходить с закрытыми глазами, полностью отдаваясь, включаясь всем телом в каждый из ритмов.

Установлено, что специально подобранная музыка способна увеличивать работоспособность мышц. В то же время темп движения работающего человека изменяется с изменением темпа музыки. Происходит так, как будто музыка определяет и задает ритм движения человека. Ряд экспериментов с участием студентов различных учебных заведений показал, что под влиянием ритма изменяется не только работоспособность, но и частота пульса и кровяное давление.

В своей книге «Музыка и медицина», Чарльз Хьюз отмечает, что даже в более развитых сообществах ритм играет доминирующую роль, полностью поглощая внимание человека, участвует ли он в танце, создает ли он этот танец или просто является слушателем:

«Такие ситуации (транс, самогипноз. — Э. Б.), — пишет Ч. Хьюз, — случаются, когда *ритмические движения тела воображаются или имеют место в действительности*. Когда речь идет непосредственно о танцоре,

то полная погруженность его в танец может доводить человека до состояния самогипноза. Такая фраза, как «опьянение танцем», столь часто используемая в той или иной форме, может зачастую оказаться большим, чем просто общепринятое выражение».

Такое свойство ритма имеет отношение *аритмическим переживаниям*. И это нас особенно интересует, так как непосредственно связано с актерской профессией. Научкой доказано, что **ритмичные движения при восприятии вызывают своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения. Ритмические переживания непосредственно связаны с мышечными ощущениями, а из внешних ощущений — со звуками, восприятие которых часто сопровождается внутренним воспроизведением.** По сути, это означает, что восприятие ритмических движений непосредственно вызывает **сначала внутреннее подражание им, а затем и стремление к внешнему воспроизведению ритмического рисунка** (на ритмическую музыку мы непосредственно реагируем повторением — постукиванием пальцами по столу, движениями головы, иногда и всем телом и т. п.). Это и есть ритмические переживания. Мы назвали бы это *непроизвольным подражанием*. Здесь, если можно так сказать, механизм подражания работает в «непроизвольном режиме». А критериями ритмического переживания служат его интенсивность, заразительность, эмоциональность.

Ученица Э. Жак-Далькроза В. А. Гринер в сценической практике разделяет ритмы *на внешние и внутренние*:

«*Внешним ритмом* мы называем такой ритм, который воспринимается в форме определенного рисунка движений, т. е. зрительным путем. Станиславский называет его «видимым, а не только ощутимым». «*Под внутренним ритмом* мы понимаем такое душевное состояние, которое рождается под влиянием определенных предлагаемых обстоятельств. Внутренний ритм определяет интенсивность переживаний актера, руководит его поведением» [14].

К. С. Станиславский считал, что внешний темпоритм влияет непосредственно на чувство:

«**Речь идет, — писал он, — о непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпоритм на наше капризное, своевольное, непослушное и пугливое чувство! На то самое чувство, которому нельзя ничего приказывать, которое пугается малейшего насилия и прячется в глубокие тайники, где оно становится недостижимым, то самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путем через манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, непосредственный подход!!! Ведь это же великое открытие! А если это так, то верно взятый темпоритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание** (выделено мной. — Э. Б.).

...Оказывается, мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни. На ум

непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпоритм. Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!» [31, т. 3, с. 186, 187].

(Интересно, что Е. Вахтангов связывал темп с повышением или понижением энергии. «Новое событие, — говорил он, — меняет темп выполнения ряда действий в присутствии нам привычном темпе. Я обедаю. Известие. Нужно спешить и пр. ...Мы будем различать, — писал Вахтангов, — повышенную и пониженную энергию. Пониженная характеризуется состоянием меланхолии, скуки, грусти... Повышенная — бодрость, радость»).

Говоря о влиянии «внешнего темпоритма на наши чувства», Станиславский не уточняет: «внешнего» — по отношению к чему или кому?

Если мы имеем в виду зрителей, тогда понятно: внешний темпоритм исходит от актера к зрителю, т. е. для зрителя актер является неким внешним «источником» ритмического переживания, непосредственно влияющим на чувство зрителей: актер заражает зрителя своим темпоритмом, чем вызывает непосредственное ритмическое переживание, соответствующее определенным эмоциям (резонанс сопереживания).

Если имеется в виду *внешнее выражение* темпоритма, тогда спрашивается, а каким еще, если не внешним, оно может быть, коль скоро речь идет о действиях актера? (Как часто — увы, — мы встречаем актеров, которые что-то там глубоко внутри бурно «переживают», по их же собственным утверждениям, оставаясь внешне холодными и спокойными. И что нам до этих скрытых переживаний?!)

Если же рассматривать, как предлагает Станиславский, «внешний темпоритм» **по отношению** к самому актеру, («верно взятый темпоритм пьесы или роли»), **то тогда непонятно**, «откуда взятый», **откуда он его берет**, да и зачем ему брать его со стороны, говоря вульгарно. Для нас же несомненно: «взятый» из нашего воображения, как и все, что создается актером, «берется» из воображения, порождается воображением, источником его творчества. Конечно, Станиславский, увлекающийся ритмикой Э. Жак-Далькроза, практиковал сценические упражнения под музыку и имел в виду, что к сценическому ритму можно приходиться через музыкальный ритм, внешний по отношению к актеру. С другой стороны, это наше предположение может быть опровергнуто следующим утверждением Станиславского:

**«Они (предлагаемые обстоятельства и темпоритм. — Э. Б.) так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпоритм, а темпоритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах»** [31, т. 3, с. 151].

В другом месте Станиславский пишет: «В первой половине урока мы прислушивались к своему внутреннему переживанию и внешне выявляли его темпоритм с помощью дирижирования. Сейчас же вы взяли чужой темпоритм и оживили его своим замыслом и переживанием. Таким образом, от чувства к темпоритму и, наоборот, от темпоритма к чувству» [31, с. 170, 171].

(И здесь уже подразумеваются «источники» внешние — предлагаемые обстоятельства и внутренние — сам актер, его переживания. — Э. Б.).

Но вернемся к научному открытию, изложенному нами выше: ритмичные движения при восприятии вызывают своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения, иначе говоря, подражать им. Ритмические переживания непосредственно связаны с мышечными ощущениями, а из внешних ощущений — со звуками, восприятие которых часто сопровождается внутренним воспроизведением, т. е. подражанием, уточняем мы. Это общее положение нашло свое экспериментальное подтверждение в еще сравнительно молодой науке — **кине-сике**, изучающей «язык телодвижений» (невербальное общение). «Установлено, — пишет Вера Ф. Биркенбил, — что микродвижения рук, ног, головы и даже движения зрачков глаз происходят в ритме речи человека. Эта самосинхронизация наблюдается у всех людей, за исключением патологических случаев, в частности при физиологическом заболевании мозга (например, шизофрении, детском аутизме, болезни Паркинсона и т. д.). При этом тела людей еще до начала произнесения слова уже готовы к нему: изменяется ритм моргания глаз, “переводится дух” с одновременным распрямлением тела, приоткрывается рот, руки производят “вступительные” движения, тем самым как бы подчеркивая возникающие на доли секунды позднее первые слова. Но еще более шокирующий эффект, — продолжает Вера Ф. Биркенбил, — производит синхронизация микродвижений двух собеседников. Этот так называемый “танец тела” особенно поражает, когда впервые видишь его на киноплёнке. Представьте себе следующую картину — друг против друга сидят два человека, мужчина и женщина; на взгляд стороннего наблюдателя они сидят абсолютно спокойно. У него нога закинута на ногу, потом он ее ставит на пол, затем перекрещивает ноги; она плавно поглаживает свои волосы... Но стоит посмотреть эту сцену в замедленном темпе (несколько кадров в секунду), как выясняется удивительное — их движения в высшей степени синхронизированы друг с другом. В одном и том же кадре оба начинают какое-то движение, например слегка наклоняются друг к другу, и в одну и ту же долю секунды оба останавливаются. В одном и том же кадре они приподнимают свои головы навстречу друг другу, а затем вместе же опускают их точно в одном и том же кадре фильма! Это очень напоминает брачный танец птиц или движения двух марионеток, управляемых общей нитью».

Странно, что этот факт произвел «шокирующий эффект». Спишем такую наивную реакцию на «молодость» науки. Для всех, кто занимался проблемой подражания, этот факт «синхронизации микродвижений» явление не «удивительное», а всего лишь классическое объяснение работы механизма (рефлекса) подражания (Джемс, Сеченов и др.). Напомним, что суть его в том, что при виде каких-то действий, выполняемых другими, у человека возникает желание скопировать их, а природа подражания состоит в автоматическом «считывании» информации и переводе зрительного и звукового образа в модель двигательного акта.

В контексте темы этой главы нас интересует факт участия ритма в этом процессе, т. е. то, что «синхронизация микродвижений» обнаруживает ритмическую природу процесса подражания, в котором движение и ритм представляют единое органическое целое, обладая при этом не только динамическими, но и эмоциональными характеристиками. Прав ли Станиславский, утверждая, что «верно взятый темпоритм пьесы или роли **сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание**»? И нет ли противоречия с утверждениями ученых, которые самому ритму приписывают помимо динамических *эмоциональные* характеристики, вводя понятие «ритмические переживания» и высказывая предположение, что, *возможно, каждому сочетанию движений, ритмов соответствуют определенные сочетания мыслей и чувств?* То есть уже изначально *соответствуют*, а не *вызываются* ритмами?

В применении к творчеству актера эта «синхронизация» происходит не только между партнерами на сцене, но и между актерами и зрителями. Актеры и зрители, «синхронизируясь» едиными ритмическими переживаниями, как бы вступают в общее взаимодействие, органически соединяясь в один творческий процесс, называемый «спектакль». (Идеальный случай — то, к чему стремится каждый актер!).

Как бы то ни было, для нас это «открытие» кинесиков, описанное как «синхронизация», — еще одно экспериментальное подтверждение способности ритма непосредственно воздействовать на предрасположенность человека к подражанию, приводить в действие механизм подражания. Видимо, на этой особенности нашей психики базируется физиологическая способность человека к сопереживанию, к сочувствию.

Для сценической практики в рамках нашей «имитационной теории» это означает следующее:

1) актерское творческое воображение выстраивает некий образ (образец) в движениях и действиях, которые изначально имеют некую эмоциональную окраску, так как эти движения и действия органически синтезированы с теми или иными ритмами;

2) образ стремится к воплощению, что ощущается актером в ритмических «микродвижениях», или импульсах («позывах к действию» по Станиславскому), как непроизвольное проявление природы идеомоторного акта (первой фазы подражания);

3) по закону действия механизма (рефлекса) подражания, актер выражает эти внутренние «микродвижения» во внешних движениях и действиях, воплощая, таким образом, «образ» воображения в двигательные акты, что, по сути, является произвольным подражанием, имитацией движений образа воображения;

4) ритмичные движения и действия актера в образе, его поведение в целом способны вызывать у воспринимающих (у партнеров и зрителей) своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения (автоматическое считывание) или, говоря языком

кинесиков, синхронизируются. Иначе говоря, способность зрителей к сопереживанию тоже обусловлена его способностью к подражанию.

Отсюда вытекает и задача, которую режиссер или педагог, используя имитационную теорию, ставит перед актером изначально: видеть **в воображении** образ в динамике, в ритмических движениях и действиях, в «ритмических переживаниях» так, чтобы он (образ) имел **определенную воспринимаемую ритмическую структуру**, которая в свою очередь воспроизводится актером **подражательно** в движениях, действиях и поведении в целом.

Выдающийся украинский режиссер Лесь Курбас не отделял сценический ритм от ритма музыкального и от воображения, и для него актер — *это умение длительное время пребывать в намеченном воображением ритме*. Обратите внимание, воображением!

Итак, мы считаем, что организатором процесса «ритмических переживаний» выступает **воображение**, а исполнителем — **механизм подражания**.

Перефразируем красивую метафору Веры Ф. Биркенбил: спектакль, с точки зрения психологии, в процессе исполнения актерами и восприятия зрителями, в том единении, психической «синхронизации», которая происходит между сценой и зрительным залом, *очень напоминает брачный танец птиц или движения марионеток, управляемых общей нитью воображения*.



## ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ

- ♦ Психология установки ♦ Движения, действия и поведение
- ♦ Метр как функция организатора движений и действий в единицу сценического поведения ♦ Установка и сценическое поведение ♦ Перевоплощение, подражание и установка

**А**ктер, выполняя ту или иную сценическую задачу, руководствуясь драматургическим материалом (пьеса, роль), заданием режиссера, собственным подходом к решению роли, и в процессе репетиций, и в процессе исполнения роли на зрителях сталкивается с целым рядом сложнейших психических установок. В этом смысле профессия актера одна из наиболее сложных. Уже в актерской задаче *содержится сознательная установка на совершение тех или иных действий*. Без всякой натяжки можно сказать, что *психика актера, всегда готовая действовать или реагировать в известном направлении, имеет установочный характер*. Нам кажется, что даже беглое и поверхностное знакомство с «психологией установки» в какой-то степени может объяснить некоторые сложные психические процессы в работе над ролью и, в первую очередь, облегчить практически труд актера в главном — в конструировании сценического поведения в процессе перевоплощения.

### ТЕОРИЯ УСТАНОВКИ

Понятие «установка» (Einstellung) — сравнительно новое приобретение психологии (1921 год). Его ввели Мюллер и Шуман. Кюльпе определяет установку как предрасположение сенсорных или моторных центров к определенному раздражению или к постоянному импульсу. Эббингауз понимает ее в более широком смысле, как процесс упражнения, вносящий привычное в свершение, уклоняющееся от привычного. Карл Юнг исходит из эббингаузовского понятия установки. «Установка есть для нас, — пишет Юнг, — готовность психики действовать или реагировать в известном направлении. ...Быть установленным — значит быть готовым к чему-нибудь определенному даже тогда, когда это определенное является бессознательным, потому что установленность есть то же самое, что априорная направленность на что-то определенное, независимо от того, находится это определенное в представлении или нет». <...> «Готовность, в виде которой я понимаю

установку, — продолжает Юнг, — состоит всегда в том, что налицо имеется известная субъективная констелляция, определенное сочетание психических факторов или содержаний, которое или установит образ действия в том или ином определенном направлении, или воспримет внешнее раздражение тем или иным определенным способом. Без установки активная апперцепция невозможна. Установка всегда имеет точку направления, которая может быть сознательной или бессознательной, ибо приуготовленное сочетание содержаний безошибочно выдвинет в акте апперцепции нового содержания те качества или моменты, которые окажутся сопринадеждающими с субъективным содержанием. Это означает, что происходит выбор или суждение, которые исключают неподходящее. Что именно подходяще, а что неподходяще, **решается на основании имеющейся наготове комбинации, или констелляции содержаний.** Сознается или не сознается та точка, на которую направлена установка, не имеет значения для выбирающего действия установки, потому что **выбор уже дан установкой априори и в дальнейшем происходит автоматически.** Но практически следует отличать сознательное от бессознательного, потому что **чрезвычайно часто бывают налицо две установки: одна сознательная, а другая — бессознательная.** Этим я хочу сказать, что **сознание имеет наготове иные содержания, нежели бессознательное. Такая двойственность установки особенно ясно обнаруживается при неврозе».**

Понятие установки несколько сродни понятию апперцепции у Вундта, с тем, однако, отличием, что в понятие апперцепции входит процесс, устанавливающий отношение приуготовленного содержания к новому содержанию, подлежащему апперцепции, тогда как **понятие установки относится исключительно к субъективному приуготовленному содержанию.** Напомним, что апперцепция означает не что иное, как участие нашего предыдущего опыта в формировании настоящего. В результате длительной работы внимания, постоянно идущего в одном и том же направлении, складывается и формируется весь наш опыт в том же самом направлении. «Апперцепция, — пишет Выготский, — представляется нам как бы накопленным капиталом внимания. Но она в свою очередь накапливает и образует особый склад нашего поведения, который издавна принято называть характером. В этом трехстепенном образовании опыта мы имеем последовательные ступени: внимание, апперцепция, характер» [11, с. 72]. Апперцепция, по мнению Юнга, — есть как бы мост, соединяющий содержание уже имеющееся, лежащее наготове, с новым содержанием, тогда как **установка представляет собой опору моста на одном берегу, новое же содержание — опору на другом берегу. Установка означает ожидание чего-то, а ожидание всегда вызывает выбор и дает направление.** Содержание, сильно подчеркнутое и находящееся в поле зрения нашего сознания, образует, иногда совместно с другими содержаниями, известную констелляцию, равносильную определенной установке, ибо такого рода содержание сознания способствует восприятию и апперцепции всего однородного, преграждая путь восприятию всего чужеродного. Такое содержание порождает соответствующую ему установку. Это автоматическое явление составляет одну из существенных

основ односторонности сознательного ориентирования. Оно могло бы повести к полной потере равновесия, если бы в психике не было саморегулирующей, компенсирующей функции, исправляющей сознательную установку. В этом смысле **двойственность установки** есть явление нормальное, которое лишь тогда проявляется в виде нарушения, когда сознательная односторонность впадает в крайность. Установка может быть в качестве обычного внимания незначительным частичным явлением, но она может быть и общим, определяющим всю психику принципом. На основе предрасположения, или общего жизненного опыта, или убеждения **может образоваться привычная констелляция содержаний**, создающая постоянно — и часто до мельчайших подробностей — определенную установку. Человек, особенно глубоко ощущающий всю полноту жизненной неудовлетворенности, будет, естественно, иметь установку, всегда ожидающую неудовольствия. Такая крайняя сознательная установка компенсируется бессознательной установкой, направленной на удовольствие. Угнетенный человек имеет сознательную установку на угнетающее, он выбирает в опыте именно этот момент и всюду его чувствует, поэтому его бессознательная установка направлена на власть и превосходство. Вся психология индивида даже в его наиболее существенных чертах бывает ориентирована различно в соответствии с его привычной установкой. **Привычная установка всегда есть результат всех факторов, способных существенно влиять на психическое, а именно: врожденного предрасположения, влияния среды, жизненного опыта, прозрений и убеждений, приобретенных путем дифференциации, коллективных представлений и др.** Без такого безусловно фундаментального значения установки было бы невозможно существование индивидуальной психологии.

Л. Выготский считает, что «установка есть явление индивидуальное и не укладывается в рамки научного подхода. Но в опыте можно различать известные типические установки, поскольку различаются также и психические функции. Если какая-нибудь функция обычно преобладает, то из этого возникает типическая установка. **Смотря по роду дифференцированной функции возникают констелляции содержаний, которые и создают соответствующую установку.** Так, существует типическая установка человека мыслящего, чувствующего, ощущающего и интуитивного. Кроме этих, чисто психологических типов установки, число которых могло бы быть, может быть, еще увеличено, существуют и социальные типы, то есть такие, на которых лежит печать какого-нибудь коллективного представления. Они характеризуются различными «измами». Эти коллективно обусловленные установки во всяком случае очень важны, а в некоторых случаях они имеют большее значение, чем чисто индивидуальные установки». Выготский связывает понятие установки с предваряющими ею **актами внимания**. И это очень важный, с нашей точки зрения, и принципиальный момент в изучении этого психологического феномена. Тем более что в обучении актеров внимание, владение вниманием, умение фокусировать внимание на нужном объекте и т. д. является начальным этапом обучения во всех театральных школах. Важно и то, что в психологии внимание «начинается и в своем

развитии исходит из целого ряда проявлений чисто двигательного характера» (Выготский).

«Стоит приглядеться, — пишет Выготский, — к простейшим актам внимания, для того чтобы заметить, что они всякий раз начинаются с известных установочных реакций, которые сводятся к движениям различных воспринимающих органов. Так, если мы собираемся внимательно разглядывать что-нибудь, мы принимаем соответствующую позу, придаем известное положение голове, нужным образом приспособляем и фиксируем глаза. В акте внимательного слушания не меньшую роль играют приспособительные и ориентировочные движения уха, шеи и головы.

Смысл и назначение этих движений всегда сводятся к тому, чтобы поставить в наиболее удобное и выгодное положение воспринимающие органы, на долю которых выпадает самая ответственная работа. Однако двигательные реакции внимания идут дальше, чем названные выше реакции внешних органов восприятия. Весь организм оказывается пронизанным этими двигательными приспособлениями к восприятию внешних впечатлений.

Так, даже легчайшие акты внимания, как это показало экспериментальное исследование, сопровождаются изменениями дыхательной и пульсовой кривой» [11, с. 163].

Для психологии внимания со стороны двигательной характерно и то, что, с одной стороны, оно вызывает приспособительные движения внутренних и внешних органов, а с другой — торможение всей прочей деятельности организма. Например, темнота способствует внимательному слушанию, тишина — внимательному разглядыванию.

«Однако наибольшую роль в нашей жизни, — продолжает Выготский, — играют такие акты внимания, когда... объект, на который направлена сила нашего внимания, находится не во внешнем по отношению к организму мире, а составляет часть реакции самого же организма, которая в данном случае выступает в роли внутреннего раздражителя.

С реактологической точки зрения внимание следует понимать не иначе, как известную систему реакций установки, т. е. таких подготовительных реакций организма, которые приводят тело в нужное положение и состояние и подготавливают его к предстоящей деятельности. С этой точки зрения реакция установки ничем решительно не отличается от всех прочих реакций» [11, с. 163].

«Реакция установки в этом смысле есть самая обычная реакция организма, но только на ее долю в поведении человека выпадает особая роль — подготовительницы нашего будущего поведения. Поэтому предварительную реакцию установки можно назвать предреакцией».

## ВНИМАНИЕ И УСТАНОВКА

Реакции установки необходимо характеризовать с нескольких сторон.

Первое, что позволяет различать между собой реакции установки, это так называемый их объем, т. е. то количество одновременных раздражителей,

которое при данной установке может быть включено в механизм действия поведения. По подсчетам Вундта, наше сознание может охватить одновременно от 16 до 40 простых впечатлений, в то время как внимание способно подготовить организм к реагированию одновременно на меньшее количество впечатлений — от 6 до 12 — такого же характера. Отсюда делается совершенно ясным избирательный характер реакции установки, которая выбирает из всего нашего поведения маленькую его часть и, видимо, ставит ее в другие условия протекания, нежели все прочие...

Вторым моментом, характеризующим установку, является ее длительность. Дело в том, что установка обнаруживает чрезвычайно неустойчивое, шаткое и как бы колеблющееся состояние.

...Как это ни странно, длительность установки измеряется чрезвычайно ничтожным промежутком времени и в самых больших случаях едва ли превышает несколько минут; после этого начинается как бы ритмическое колебание установки. Она пропадает и возникает вновь, если условия поведения требуют ее поддержания в течение долгого времени. Установка идет как бы толчками с промежутками, пунктиром, а не сплошной линией, регулируя наши реакции толчками и предоставляя им протекать по инерции в промежутках между одним и другим толчком. «Таким образом, *ритмичность становится основным законом наших установок* и требует от нас учета всех вытекающих отсюда педагогических требований» [11, с. 164].

В связи с зависимостью установки от внимания возникает и проблема внутренней и внешней установки. Внимание рассматривается в психологии как процесс произвольный и непроизвольный. Непроизвольное внимание возникает на какие-нибудь внешние раздражители. И, следовательно, причина установочных реакций лежит не в организме, а вне его, в неожиданной силе «нового раздражителя, который завладевает всем свободным полем внимания, оттесняет и тормозит прочие реакции» (Выготский). При произвольном внимании предметом внимания становится собственное переживание, поступок или мысль: мы стараемся что-нибудь припомнить, сознательно сосредоточиться на какой-нибудь идее и т. п.

Здесь эффект установочной реакции вызовет некий внутренний раздражитель. «Мы нисколько не ошибемся, — пишет Выготский, — если признаем, что различие между одним и другим типом установки сводится к различию между природным, или безусловным, и приобретенным, или условным, рефлексом» [11, с. 166].

Общеизвестным считается, что первая стадия обучения актерскому мастерству начинается с упражнений на внимание. Это справедливо, ибо навык фокусировать внимание на том или ином сценическом объекте требует специальных и постоянных упражнений. Сцена с ее многочисленными объектами требует точного отбора тех объектов, которые непосредственно влияют на наши реакции и определяют наше поведение. Усложняется все тем, что сценическое внимание является произвольным и выбор нужного объекта и фокусирование внимания на нем определяет и нужную установку нашего поведения. Более того, речь идет не только о внимании актера, но

и внимании персонажа. От выбора объекта внимания персонажа напрямую зависит не только характер персонажа, но и решение всей сцены, а иногда и роли, то есть все то же сценическое поведение. Этот объект внимания может находиться и вне актера (персонажа), и внутри персонажа. И здесь явная связь с внутренней и внешней установкой. К примеру, рассеянность Гамлета в разговоре с Полонием определяется главным образом на его сосредоточенности на главном объекте: на тени отца, с которым он только что разговаривал, и на внутреннем объекте, чем является мысль, «как действовать дальше». Умение актера владеть одновременно несколькими объектами внимания одновременно является не только результатом тренинга, но и качеством дарования. Тренируя владение вниманием, мы одновременно тренируем наши способности в создании нужных установок.

С психологической точки зрения рассеянность внимания может происходить из слабости внимания, из неумения сосредоточить, сконцентрировать установку на чем-нибудь одном, что приводит к разлаженности всего механизма нашего поведения. С другой стороны, рассеянность необходимый и полезный спутник внимания. Речь идет не о патологических случаях, а о необходимом сужении нашего внимания до той доминанты, которая позволяет выделять наиболее ярко нужный объект, позволяя оставлять как бы в тени, в неясности, рассеянности все второстепенные. Смысл установки всегда сводится к тому, чтобы сузить протекание реакций и за счет их количества выиграть в силе, качестве и яркости. В бытовом смысле и в профессиональном быть внимательным к чему-либо одному непременно предполагает быть рассеянным по отношению ко всему остальному. «Зависимость, — пишет Выготский, — приобретает совершенно математический характер прямой пропорциональности, и мы можем прямо сказать: чем больше сила внимания, тем больше и сила рассеяния. Иными словами, чем точнее и совершеннее установка на одной какой-нибудь реакции, тем менее приспособленным оказывается организм к другим. ...В этом смысле с научной точки зрения правильно будет говорить не о воспитании внимания и борьбе с рассеянностью, но о правильном воспитании того и другого вместе» [11, с. 167].

И наконец, следует сказать о биологическом значении установки, которая возникает из наших потребностей. По определению Гросса, с биологической точки зрения *установка может быть определена как ожидание грядущего, как средство, позволяющее организму реагировать нужными движениями не в самый момент наступления опасности, но при определенном ее приближении в телесной борьбе за существование.* В человеческом поведении внимание «можно сравнить с внутренней стратегией организма. Оно действительно выступает в роли стратега, т. е. направителя и организатора, руководителя и контролера боя, не принимающего, однако, непосредственного участия в самой схватке. С этой точки зрения делаются легко объяснимыми и все черты установки. ...Установке биологически необходимо быстро перебегать с одной реакции на другую, охватывать своим организующим действием все стороны поведения. Такова же природа

ритмичности нашего внимания, которая означает не что иное, как отдых внимания, совершенно необходимый для его длительной работы. Ритмичность следует понимать как принцип не укорочения внимания, а, напротив, удлинения внимания, потому что, насыщая и пересекая работу внимания минутами остановки и отдыха, ритм сохраняет и поддерживает его энергию в течение максимально длительного срока. ...В этом смысле правы те, кто говорит, что (как мотор) внимание работает взрывами, сохраняя силу толчка от одного взрыва к другому» (Выготский).

Какие еще особенности внимания нам нужно знать и учитывать при работе со студентами над вниманием? Прежде всего мы должны учитывать «главного врага» внимания, чем является привычка. Из своего личного опыта каждый знает, что там, где укореняется привычка, исчезает внимание. Из профессионального опыта каждый актер и педагог знает, что при многократном повторении одного и того же упражнения на внимание привычка делает упражнение легким, а внимание исчезает и просто формально имитируется. Иначе говоря, мы делаем вид, что нас привлекает или интересуется объект, *показываем* интерес, формально реагируем на тот или иной раздражитель. *Привычку в психологии принято называть врагом и сном внимания.* В психологии педагогики давно пытались найти способ, как примирить внимание и привычку. Для этого были предприняты попытки разгадать психологическую природу их взаимоотношений. И вывод оказался парадоксальным: *внимание действительно прекращает свою работу, как только поведение становится привычным, но это означает не ослабление внимания, а, наоборот, связано с усилением его активности. Это связано с той особенностью внимания, что оно выигрывает в силе, как только теряет в широте.* «Привычка, автоматизируя действия, подчиняя их автономной работе низших нервных центров, совершенно освобождает и разгружает работу нашего внимания и, таким образом, вызывает как бы относительное исключение из закона сопряженного торможения посторонних реакций при основной установке. ...Строго говоря, и это явление следует понимать не как исключение из общего психологического закона, а скорее как расширение того же самого принципа. И привычные действия, и совершенно автоматические поступки требуют для своего начала и прекращения участия соответствующей установки, и если мы хотим руководничать, совершенно того не замечая, то все же потребно внимание для того, чтобы пойти, остановиться, взять работу и бросить ее, т. е. начало и конец автоматических действий никак не могут обойтись без соответствующей установки. Больше того, эта установка — предварительно взятое направление и темп реакций — будет сказываться в продолжение всего протекания привычных действий. Таким образом, мы имеем право говорить не об одной только установке в нашем организме, но и о ряде одновременных установок, из которых одна — главенствующая, а остальные подчинены ей» (Выготский).

Это положение и утверждение совпадает с физиологическим учением о существовании в нервной системе доминантных и субдоминантных

очагов нервного возбуждения. Физиологи обнаружили чрезвычайно важный факт: при существовании доминанты, связанной с инстинктивным актом, основной очаг возбуждения всякий раз усиливается, когда в нервную систему проникает какое-нибудь постороннее раздражение. Так, если во время обнимательного рефлекса ущипнуть лягушку, уколоть ее, то постороннее раздражение не только не ослабит основной обнимательный рефлекс, но даже усилит его. Известный пример на эту тему, ставший уже классическим, приводит М. Рубинштейн. Это рассказ о строительстве специальных аудиторий для занятий, помогающих студентам максимально сосредоточить внимание во время занятий. Ничто не должно отвлекать студентов, и потому все углы в аудитории были искусно скрадены, все стены были выкрашены в мягкий серый цвет. Результаты оказались прямо противоположные. Обстановка монотонного серого цвета действовала угнетающим образом. Студентов клонило ко сну через несколько минут пребывания в этой обстановке.

Ученые согласились, что установленное физиологами верно и для психологии: и акт внимания требует известных субдоминантных раздражителей, за счет которых он бы питался. «Мейману, — пишет Выготский, — удалось показать, что процесс заучивания протекает лучше не в абсолютной и грубой тишине, но в таких аудиториях, куда доносится заглушенный и едва слышимый шум. Возбуждающее влияние слабых ритмических раздражителей на наше внимание установлено практикой уже давно, и Кант по этому поводу рассказывает примечательный психологический случай с одним адвокатом, который имел обыкновение, произнося сложную юридическую речь, сматывать длинную нитку, держа ее все время в руках перед собой. Адвокат противной стороны, приметивший эту маленькую слабость, перед процессом незаметно утащил нитку, и, по свидетельству Канта, он столь ловким ходом совершенно лишил своего противника способности логической аргументации, или, правильнее говоря, способности психологического внимания, так как, произнося речь, тот перескакивал с одного предмета на другой.

Титченер, по утверждению Выготского, установил, что произвольное или вторичное внимание возникает из конфликта произвольных или первичных вниманий и из проявляющихся при этом несовместимых моторных положений. Таким образом, заключает Выготский, механизм борьбы за общее двигательное поле лежит в основе внимания и вообще всех высших, сознательных форм поведения, возникающих из биологической необходимости разрешить конфликты между реакциями и придать единство поведению.

Поэтому абсолютно прав К. С. Станиславский, требовавший от актера и студента кропотливого анализа предлагаемых обстоятельств (сценических ситуаций) каждой сцены, каждого эпизода. В переводе на язык психологии это означает определение не только доминанты поведения, но и субдоминантных возбуждений, влияющих на общую работу внимания. Недаром один из писателей в пересказе Выготского говорил, что у русского человека все зависит от обстановки, он не может не быть подлецом в кабаке

и оказывается совершенно неспособным на подлость в серьезной и строгой архитектуре.

С выводами, к которым приходит Выготский относительно интегрального целостного характера внимания и его роли в нашей жизни, согласятся, пожалуй, все психологи. Действительно, вряд ли можно оспаривать тот факт, что от работы внимания зависит вся картина воспринимаемого нами мира и самих себя. И соответственно колебания нашего внимания изменяют эту картину мира в нашем восприятии и оценки себя в этой картине мира. Для художников вообще и для художников театра в частности посмотреть на ту же вещь с иначе направленным вниманием означает увидеть ее в совершенно новом виде. Отсюда и тысячи постановок Гамлета и сотни тысяч разных Гамлетов — каждый художник посмотрел на это произведение своими собственными глазами и увидел что-то свое. Известный психологический смысл, пишет Выготский, заключен в популярном рассказе о мудреце, который утверждал, что души человеческие, переселившиеся после смерти в иные тела, будут жить в другом мире. «Ты видишь один раз мир как купец, — сказал он своему согражданину, — другой раз ты увидишь его как мореплаватель, и тот же мир, с теми же кораблями, предстанет тебе, как совершенно другой».

В разработке учения об установке особое место принадлежит Д. Узнадзе. Он рассматривает установку как особое специфическое состояние.

Мы постараемся очень сжато представить здесь основные положения его «теории установки» под углом интересующей нас проблемы сценического поведения.

Установка — некое психическое состояние, которое, не будучи сознательным, все же представляет своеобразную тенденцию к определенным содержаниям сознания.

*Не изолированное психическое состояние, а целостное состояние субъекта.*

Не просто какое-нибудь из содержаний психической жизни субъекта, а момент ее *динамической определенности*.

Это целостная направленность психической жизни субъекта в определенную сторону на определенную активность.

Это основная, изначальная реакция субъекта на воздействие ситуации, в которой ему приходится ставить и разрешать задачи.

Проведенные опыты указывают на наличие в нашей психике не только сознательных, но и *досознательных* процессов, которые, как выясняется, мы можем характеризовать как область наших *установок*

Повторно действующие раздражители способствуют фиксации установки. Установка в начальной фазе обычно выявляется в форме диффузного, недифференцированного состояния и, чтобы получить определенно дифференцированную форму, становится необходимым прибегнуть к повторному воздействию ситуации. На той или иной ступени такого воздействия установка фиксируется, и отныне мы имеем дело с определенной формой *фиксированной* установки.

Для возникновения установки достаточно двух элементарных условий: *какой-нибудь актуальной потребности у субъекта и ситуации ее удовлетворения*. При наличии обоих этих условий в субъекте возникает установка к определенной активности.

Потребности, для удовлетворения которых необходимо что-нибудь субстанциональное, нечто, по получении чего потребность оказывается удовлетворенной, мы называем *субстанциональными*.

В зависимости от условий, в которых приходится жить организму в каждый данный момент, у него появляется потребность к деятельности и функционированию в том или ином направлении. Этого рода потребности мы и называем *функциональными* потребностями.

Нужно, чтобы потребность совпала с наличием *ситуации*, включающей в себя условия для ее удовлетворения.

Потребность и ситуация для ее удовлетворения — два основных условия, которые абсолютно необходимы для того, чтобы могла возникнуть какая-нибудь определенная установка.

Д. Узнадзе суммирует понятие установки так:

«...наши представления и мысли, наши чувства и эмоции, наши акты волевых решений представляют собой **содержание нашей сознательной психической жизни**, и когда эти психические процессы начинают проявляться и действовать, они по необходимости сопровождаются сознанием. **Сознать** поэтому значит представлять и мыслить, переживать эмоционально и совершать волевые акты. **Иного содержания, кроме этого, сознание не имеет вовсе.**

Кроме сознательных процессов, в нем (организме. — Э. Б.) совершается еще нечто, что само не является содержанием сознания, но определяет его в значительной степени, лежит, так сказать, в основе этих сознательных процессов. Мы нашли, что *это — установка*, проявляющаяся фактически у всякого живого существа в процессе его взаимоотношений с действительностью» [33, с. 63].

## ПОВЕДЕНИЕ. ДВИЖЕНИЯ, ДЕЙСТВИЕ И ПОВЕДЕНИЕ

**Поведение** — это общий термин, который широко использовался в разных психологических традициях. Бихевиористы применяли этот термин для обозначения наблюдаемых реакций, но многие ученые использовали его в определении любых организмических функций — аффективных, когнитивных или двигательных. Многие авторы понятию «поведение» предпочитают синонимичный термин — «действие». Действие относится к двигательным актам (включая голосовые, т. е. речь), отличающимся от включенных в выразительный компонент эмоции. Действие отличается от аффективных состояний и процессов. Таким образом, эмоции, эмоциональные комплексы и побуждения рассматриваются не как поведение или действие, а как мотивационные феномены, лежащие в основе поведения. Иной

точки зрения придерживается Л. С. Выготский (Выготский «Психология»). «Что представляет собой человеческое поведение? — пишет он. — Вся формула поведения человека, в основу которого ляжет формула поведения животного, дополненная новыми членами, примет такой вид: 1) наследственные реакции + 2) наследственные реакции на личный опыт (условные рефлексы) + 3) исторический опыт + 4) социальный опыт + 5) удвоенный опыт (сознание)» [11, с. 137].

«И. П. Павлов, — пишет Л. Выготский, — сравнивает работу нашей центральной нервной системы с работой телефонной станции, где замыкаются все новые и новые связи между человеком и элементами мира. Было бы также правильно сравнить нервную систему с узкой дверью в каком-нибудь большом здании или театральном помещении, к которой устремилась в панике многотысячная толпа. Прошедшие чрез дверь — немногие спасшиеся из тысяч погибших, а самая борьба за дверь близко напоминает эту борьбу за общее двигательное поле, которая непрерывно ведется в человеческом организме и придает человеческому поведению трагический и диалектический характер непрерывной борьбы между миром и человеком и между различными элементами мира внутри человека. В этой борьбе ежесекундно меняется соотношение сил и, следовательно, вся картина поведения. Все в ней текуче и изменчиво, каждая минута отрицает предыдущую, каждая реакция переходит в противоположную, и поведение в целом напоминает ни на минуту не приостанавливающуюся борьбу сил. В этой борьбе реакций решающим фактором оказывается не только схватка за общее двигательное поле, но и более сложные отношения между отдельными центрами в нервной системе. ...Принцип доминанты, введенный Ухтомским, оказывается тем самым принципом работы нервной системы, который отдает во власть господствующего рефлекса все прочие рефлексы различных органов и координирует их деятельность в одном направлении... Теперь мы можем определить поведение как восторжествовавшую доминанту и согласившиеся служить ей субдоминантные рефлексы» [11, с. 139–140].

*Поведение есть процесс взаимодействия между организмом и средой.* И, следовательно, в этом процессе всегда возможны как бы *три формы* соотношения, которые фактически чередуются одна с другой.

Первый случай тот, когда организм чувствует свое превосходство над средой, когда поведение протекает без всяких внутренних задержек и осуществляется оптимальное приспособление при наименьшей затрате энергии и сил. Другой случай происходит тогда, когда перевес и превосходство будут на стороне среды, когда организм с трудом, с чрезмерным напряжением начнет приспосабливаться к среде, и все время будет ощущаться несоответствие между чрезмерной сложностью среды и сравнительно слабой защищенностью организма. В этом случае поведение будет протекать с наибольшей затратой сил, с максимальной затратой энергии при минимальном эффекте приспособления. Наконец, третий возможный и реальный случай — это тот, когда возникает некоторое равновесие, устанавливаемое между организмом и средой, когда ни на той ни на другой стороне

нет перевеса, но и то и другое является как бы уравновешенным в своем споре.

Все три случая — основа для развития эмоционального поведения. Что же вносит эмоция нового в поведение? Уже из происхождения эмоций, из инстинктивных форм поведения можно видеть, что они являются как бы *результатом оценки самим же организмом своего соотношения со средой*. И все те эмоции, которые связаны с чувством силы, довольства и т. п., так называемые положительные чувства, будут относиться к первой группе. Те, которые связаны с чувством подавленности, слабости, страдания, — отрицательные чувства — будут относиться ко второму случаю, и только третий случай будет случаем относительного эмоционального безразличия в поведении.

Таким образом, **«эмоцию следует понимать как реакцию в критические и катастрофические минуты поведения, как точки неравновесия, как итог и результат поведения, во всякую минуту непосредственно диктующий формы дальнейшего поведения»** (выделено мной. — Э. Б.).

Вспомним, что эмоциональную реакцию психология определяет как оценочную, вторичную, круговую реакцию проприоцептивного поля. И эмоциональный тон ощущения означает не что иное, как заинтересованность и участие всего организма в каждой отдельной реакции органа (Выготский). Организму не безразлично, что видит глаз, он либо солидаризуется с этой реакцией, либо противится ей. «Таким образом, — говорит Мюнстерберг, — «приятность» или «неприятность» на самом деле не предшествует действию, а сама является действием, которое ведет к продолжению или прекращению стимула».

Итак, *эмоциональная реакция, как реакция вторичная, — могущественный организатор поведения*. В ней реализуется активность нашего организма. Эмоции были бы не нужны, если бы они были не активны. Они возникли инстинктивным путем из самых сложных и ярких движений. Они являлись в свое время организаторами поведения в самые трудные, роковые и ответственные минуты жизни. Они возникали на высших точках жизни, когда организм торжествовал над средой или приближался к гибели. Они осуществляли всякий раз как бы диктатуру в поведении.

Теперь, при изменившихся условиях, внешние формы движений, сопровождавшие эмоцию, ослабли и постепенно атрофируются вследствие ненужности. Но внутренняя роль организаторов всего поведения, которая была их первичной ролью, остается за ними и сейчас. *Вот этот момент активности в эмоции составляет самую важную черту в учении о ее психологической природе*.

Таким образом, *первоначальное управление реакциями возникает из эмоций. Связанная с реакцией эмоция регулирует и направляет ее в зависимости от общего состояния организма. И переход к психическому типу поведения, несомненно, возник на основе эмоции* (Выготский).

Этот активный характер эмоциональных реакций лучше всего выясняется на основе предложенной Вундтом трехмерной теории чувства. Вундт

полагает, что всякое чувство имеет три измерения, причем в каждом измерении оно имеет два направления. Чувство может протекать: 1) в направлении удовольствия и неудовольствия, 2) возбуждения и подавленности, 3) напряжения и разрешения. Три измерения всякой эмоции означают, в сущности говоря, все тот же активный характер чувства. *«Всякая эмоция есть позыв к действию или отказ от действия.* Ни одно чувство не может остаться безразличным или безрезультатным в поведении. Эмоции и являются таким внутренним организатором наших реакций, которые напрягают, возбуждают, стимулируют или задерживают те или иные реакции. Таким образом, *за эмоцией остается роль внутреннего организатора нашего поведения.*

Если мы делаем что-либо с радостью, эмоциональные реакции радости не означают ничего другого, кроме того, что мы и впредь будем стремиться делать то же самое. Если мы делаем что-либо с отвращением, это означает, что будем всячески стремиться к прекращению этих занятий. Иными словами, тот новый момент, который эмоции вносят в поведение, всецело сводится к регулированию организмом реакций» [11, с. 158–162].

Отсюда, делаем вывод мы, правомерен ли вопрос, как действовать на сцене, чтобы вызвать то или иное чувство? Правомерно ли утверждение: действуйте, и чувство придет само собой? Правомерны ли поиски эмоциональной «окраски» действия? Правомерно ли ожидание и выманивание чувств из подсознания? Выясняется, что *как действия невозможны без движений, так и поведение невозможно без эмоций, как действие есть организатор движений, так и эмоции — организатор поведения. И если сама эмоция является действием, как всякая реакция, то можно ли вообще рассматривать отдельно движения, действия и эмоции? Может быть, следует говорить об эмоциональном поведении как о целостном трехкомпонентном акте?* И тогда вопрос сценических переживаний (эмоций и чувств) сводился бы к вопросу о средствах выражения эмоций: мимике, пантомимике, речевой интонации. **Иначе говоря, об экспрессивных средствах сценического поведения.**

Одно из общепринятых определений: *поведение — система взаимосвязанных действий, осуществляемых субъектом с целью реализации определенной функции и требующих его взаимодействия со средой; в научном смысле понятием «поведение» пользуются главным образом для обозначения целесообразной системы действий живого индивида или их совокупности.* Общими предпосылками поведения живых организмов являются: *наличие субъекта, обладающей определенной организацией, которая позволяет ему строить целесообразную систему действий; наличие объекта, на который направлено поведение, поскольку он включает в себе цель поведения; наличие определенной программы поведения и механизма оценки эффективности ее выполнения.* В зависимости от типа организации субъекта различают поведение на биологических, психологических и социологических уровнях; этому соответствуют и уровни изучения поведения.

*Поведение* выступает в психологии как одна из основных категорий этой науки. Бихевиоризм вообще сводил исследование психики к изучению поведения по схеме «стимул — реакция», пренебрегая теми звеньями системы поведения, которые лежат между стимулом и реакцией и формируют поведение. В современной психологии в качестве центральной принято рассматривать категорию не поведения, а *деятельности*. *Поведение при этом выступает как внешний компонент предметной деятельности*. Понятие деятельности, охватывая психику в единстве ее аффективного (эмотивного) и познавательного аспектов, акцентирует структурную устойчивость, целесообразную организацию системы психических действий, т. е. познавательный аспект, логику замысла и его реализации, а также объективно-социальную детерминацию этой системы действий. Понятие «поведение» фиксирует такие формы самовыражения психики, которые менее жестко связаны с интеллектом, но зато более непосредственно зависят от эмоционально-волевой и ценностной сферы сознания; поэтому акты поведения в системе деятельности занимают место отдельных звеньев, моментов, форм. Их важная роль определяется тем, что они аккумулируют в себе внутреннее отношение субъекта к самой деятельности и благодаря этому существенно влияют на ее общую оценку. Это различие поведения и деятельности еще более резко выступает в социологии и социальной психологии. Если деятельность выступает прежде всего как социально-философская категория, то понятие поведение используется при характеристике не всегда осознаваемых форм и стереотипов самовыражения индивида в социальном окружении, усваиваемых им в процессе *социализации*, воспитания. ...В (новом) понятии социальное действие является соединением содержания понятий поведения и деятельности. По сложившейся традиции в психологии *под поведением понимают внешние проявления психической деятельности*. В этом отношении поведение противопоставляется сознанию как совокупности внутренних, субъективно переживаемых процессов. Иначе: факты поведения и факты сознания разводятся на основании метода их выявления.

К фактам поведения относят:

- 1) все внешние проявления физиологических процессов, связанных с состоянием, деятельностью и общением людей, — поза, мимика, интонация и пр.;
- 2) отдельные движения и жесты;
- 3) действия как более крупные акты поведения, имеющие определенный смысл;
- 4) поступки — еще более крупные акты, имеющие, как правило, общественное, социальное значение и связанные с нормами поведения, отношениями, самооценкой.

Согласно Л. Рубинштейну, *поведение — это особая форма деятельности; она становится именно поведением тогда, когда мотивация действий из предметного плана переходит в личностно-общественных отношений (обаэти плана неразрывны; личностно-общественные отношения реализуются при посредстве предметных).*

Главное в поведении, по Рубинштейну, — отношение к моральным нормам. Единица анализа поведения — поступок. И здесь же Рубинштейн, выходя за рамки психологического толкования, оговаривается: «...Она (деятельность. — Э. Б.) становится *поведением* в том особом смысле, который это слово имеет, когда по-русски говорят о поведении человека. Оно коренным образом отлично от «поведения» как термина бихевиористской психологии...» [28, с. 437].

Как видим из приведенных выше определений, у ученых нет четкого терминологического определения поведения, нет согласия в понимании поведения: к какой категории его причислить — психофизической или морально-этической? Да и у самого Рубинштейна в главе «Действие» поведение приобретает уже другую функцию, скажем, психологическую, а не морально-этическую:

«Движения человека вне действия могут быть предметом изучения лишь физиологии двигательного аппарата. **Движения, особенно так называемые произвольные, обычно служат для выражения действий, посредством которых осуществляется поведение**» (выделено мной. — Э. Б.). [28, с. 447].

Принимая это определение и в дальнейшем следуя ему как принятому нами термину, мы вынуждены еще раз вернуться к проблеме собственно движений и действий с точки зрения их свойств и видов. Этот аспект в изучении движений имеет для нас важное значение, так как в дальнейшем мы будем исходить из понимания движений и действий как «строительного материала» для построения сценического поведения. И если свойства и виды движений определяют качество действий, которые они выражают, т. е. качество «материала» для построения поведения, то, они, следовательно, определяют и качество и характер поведения.

Для этой цели мы воспользуемся определениями С. Л. Рубинштейна как общепринятыми в нашей психологии и доступными пониманию:

«*Основными свойствами движений являются: 1) скорость (быстрота прохождения траекторий); 2) сила; 3) темп (количество движений за определенный промежуток времени, зависящий не только от скорости, но и от интервалов между движениями); 4) ритм (временной, пространственный и силовой); 5) координированность; 6) точность и меткость; 7) пластичность и ловкость*» [28, с. 449].

«Мы придерживаемся здесь, вводя, в частности, понятия меткости и ловкости, классификации психомоторных функций А. А. Толчинского, выделяющего следующие шесть свойств движений: 1) меткость, 2) ловкость, 3) координация, 4) ритмичность, 5) скорость, 6) сила» (Комментарий Л. Рубинштейна).

«Характер движений, — продолжает Рубинштейн, — обусловлен, с одной стороны, *объектами*, на которые направлены действия, в состав которых они входят, в частности пространственным расположением объектов, их формой, величиной и прочими свойствами (тяжестью, хрупкостью и т. д.), с другой — *установками субъекта*, в частности установками на *точность*, на *быстроту*. Во временной организации движений часто

проявляется тенденция к их ритмизации, которая содействует и автоматизации и — при правильной ритмизации — облегчает движение».

Отметим для себя эти два немаловажных положения, определяющих свойства движения, — **установки субъекта и ритмизация**.

«Основными видами движения, по Рубинштейну, являются:

- *Движения позы* — движения мышечного аппарата (так называемые статические рефлексы), обеспечивающие поддержание и изменение позы тела, что достигается путем активной тонической напряженности мышц.
- *Локомоции* — движения, связанные с переживанием; их особенности выражаются в походке, осанке, в которых явно отражается психический облик человека, по крайней мере некоторые его черты.
- *Выразительные движения* лица и всего тела (*мимика и пантомимика*), непосредственные проявления эмоций, более или менее тонко и ярко, выразительно отражающие их сложную и напряженную игру. Собственно выразительные движения у человека представляют собой единство и взаимопроникновение движений органического и семантического типа в вышеустановленном смысле слова.
- *Перерастающие* непосредственные выразительные движения, *семантические движения*, — носители определенного значения, которые на каждом шагу вплетаются в нашу жизнь, как то: утвердительный или отрицательный жест головой, поклон, кивок головой и снятие шляпы, рукопожатие, поднятие руки при голосовании, рукоплескание и т. п. Здесь жест, движение, в котором отложилась и запечатлелась подлинная история, выступает как опосредованный историческими условиями своего возникновения носитель и выразитель определенного, очень обобщенного смыслового содержания. В этих движениях связь движений с наиболее сложными и высшими проявлениями психической, душевной жизни человека выступает особенно демонстративно.
- *Речь* как моторная функция в ее динамическом аспекте, который является и носителем, и в конечном счете также компонентом ее семантики. Динамическая сторона речи, ее ритмика, интонационная игра, голосовые подчеркивания, ударения, усиления, отражая мысли и чувства говорящего, играют часто недооцениваемую роль в том воздействии, которую речь оказывает на слушателя.
- *Рабочие движения*, различные в разных видах трудовых операций и профессиональной деятельности, включая сюда и особо тонкие и совершенные, виртуозные движения — пианиста, скрипача, виолончелиста и т. д.» [28, с. 449–450].

Таким образом, для построения сценического поведения как суммарного психического акта, поведения, которое является в свете нашей имитационной теории *поведением подражательным*, нам представляется важным какой «строительный материал» (движения) мы выбираем для построения сценического действия и как эти действия организуются в сценическое поведение.

Для рассмотрения поведения как единого психического акта снова обратимся к психологии установки Д. Узнадзе.

По Д. Узнадзе, «всякая активность означает отношение субъекта к окружающей действительности, к среде. При появлении какой-нибудь конкретной потребности субъект, с целью ее удовлетворения, направляет свои силы на окружающую его действительность. Так возникает *поведение*» [33, с.260].

Субъект развертывает целесообразные акты поведения, приводя в действие силы, соответствующие нужному ему предмету, и активируя их таким образом, как это необходимо для овладения этим предметом.

Д. Узнадзе определяет наличие двух отдельных, существенно различных планов деятельности нашей психики — плана «импульсивной» и плана «опосредованной» деятельности.

### **План импульсивного поведения**

Спецификой его психологически являются в первую очередь непосредственность, включенность субъекта, как и его актов, в процесс поведения, безостановочная абсорбированность и того и другого им.

В условиях импульсивного поведения у действующего субъекта могут возникать достаточно ясные психические содержания, несмотря на то что о наличии у него внимания в данном случае говорить не приходится.

На основе актуальной в каждом данном случае установки в сознании субъекта вырастает ряд психических содержаний, переживаемых им с достаточной степенью ясности и отчетливости для того, чтобы ему — субъекту — быть в состоянии ориентироваться в условиях ситуации его поведения.

### **План объективации**

При возникновении препятствий поведение задерживается на каком-нибудь из актуальных звеньев и возникает новая форма поведения.

Объективация не создает объектов <...> а обращает наличные объекты в предметы, на которых мы концентрируем наше внимание, или, говоря точнее, которые мы объективируем.

Нет сомнения, что это и есть акт той самой задержки, остановки, фиксации, который мы наблюдаем в условиях работы специфического состояния, известного под названием «внимание».

Внимание, по существу, нужно характеризовать как процесс объективации — процесс, в котором из круга наших первичных восприятий, т. е. восприятий, возникших на основе наших установок, стимулированных условиями актуальных ситуаций поведения, выделяется какое-нибудь из них; идентифицируясь, оно становится предметом наших познавательных усилий и в результате этого — наиболее ясным из актуальных содержаний нашего сознания. Нам необходимо специально отметить наличие обоих этих уровней психической жизни — уровня установки и уровня объективации» [33, с. 159–160].

Мы склоняемся к тому, что сценические действия и движения, эмоции и переживания служат «строительным материалом» процесса сценического поведения. И здесь, исходя из чисто прагматических соображений, мы формулируем понятие «сценическое поведение» так: *«Сценические движения обычно служат для выражения сценических действий, посредством которых осуществляется сценическое поведение»*.

Можно сделать предположение, что в процессе репетиций, исходя из замысла образа идет накопление «строительного материала» (движений, действий, эмоций, переживаний и т. п.), его отбор, упорядочение материала в *акты сценического поведения* и, наконец, фиксация поведения как последняя стадия. Процесс репетиций так и складывается: пробы, поиск, снова пробы, обсуждение, уточнение и т. д. и т. п., и, наконец, звучит: повторим и зафиксируем. Через ряд повторений и корректур осуществляется акт отбора и фиксации того или иного периода, отрезка поведения персонажа (актера в роли) в той или иной сценической ситуации. Из этих далее *фиксированных* отрезков, периодов поведения осуществляется своеобразный монтаж актов поведения в одну непрерывную линию, или, правильнее, в непрерывный (условно) процесс фиксированного сценического поведения.

Еще И. П. Павлов определил *сущность актерского искусства как воспроизведение человеческого поведения*. (Обратим внимание, не движений и действий, а поведения). *Фиксированное сценическое поведение*, на наш взгляд, *это синтез движений, действий и переживаний актера-персонажа в сценических обстоятельствах, развернутый в единый непрерывный (условно) процесс существования актера в роли в сценическом пространстве и времени на всем протяжении спектакля*.

С. Михоэлс не устал повторять: «Мы знаем, что актер никоим образом не должен играть характер. Если актер играет характер, он играет с первой минуты результат. Но актер может играть то, что делаем мы с вами в нашей ежедневной жизни, — мы ведем себя определенным образом. У нас есть поведение. Изображать и играть можно только поведение. Через поведение мы постигаем характер. Основное в актере — поведение. Чаплин играет поведение. Сплошь да рядом, в любой момент картины вы можете видеть: он себя определенным образом ведет. Он изобретателен в предпосылках, как никто. Они кажутся необычайными, но он вас убеждает всей логикой дальнейшего поведения. Предпосылка может быть самая неожиданная, а все дальнейшее развитие удивительно логично».

Принципиальный вопрос: какой психический механизм играет роль объединителя, синтезатора движений, действий, переживаний и пр. в процессе сценического поведения? Мы думаем тот же, что и регулирует, группирует, соединяет движения в действия, а именно **воображение**. А инструменты, которыми оно для этого пользуется, — темп, ритм, метр.

Л. С. Выготский относит ритм к одной из основных характеристик внимания и установки: ритмичность становится основным законом наших установок.

«Благодаря ритмичности нашего внимания, — писал Выготский, — мы склонны вносить ритм и приписывать его всем внешним раздражениям независимо от того, обладают они им на самом деле или нет. Иначе говоря, *мы воспринимаем мир не в его расчлененном, хаотическом виде, но как связанное и ритмически целое, объединяя более мелкие элементы в группы, группы — в новые, большие образования.* Становится понятным выражение одного из психологов, что благодаря вниманию мир воспринимается как бы в стихах, где отдельные слоги объединяются в стопы, эти последние — в полустипы, полустипы — в стихи, стихи — в строфы и т. д.» [11, с. 165].

В поисках определения *единицы сценического поведения* мы обратились к понятиям ритма и метра в контексте школы «Ритмики» Э. Жак-Далькроза. (Выше мы останавливались на его учении подробнее). Мы склонны предположить, что *единицей сценического поведения можно назвать ряд движений и действий, организованных и сгруппированных в некий целостный акт поведения, в некую «одинаковость»,* по выражению Далькроза. По его учению, согласованность движений с музыкой такова, что движения выполняются на *метрической* основе в отличие от *ритмической*.

Из общеизвестных определений следует, что *музыкальный метр представляет собой идеальную схему чередования сильных и слабых ударений, с которой реальная акцентуация может расходиться в большей степени, чем в стихах (см. синкопа).* На фоне этой схемы ритмическое разнообразие создают музыкально-смысловые акценты и членения. Сюда относятся: *фразировка* (поскольку музыкальный метр в отличие от стиховых не предписывает деления на строки, музыка в этом отношении ближе к прозе, чем к стихам) и *группировка тактов*; заполнение такта нотами различной длительности, ритмический рисунок.

У Э. Жак-Далькроза *метрические упражнения* чередуются или объединяются в сложный комплекс движения, и многие из них относятся одновременно и к метру, и к ритму и поэтому квалифицируются как *метро-ритмические* (не темпо-ритмические, как у Станиславского. — Э. Б.). Сам Э. Жак-Далькроз дал популярное определение качественному различию метра и ритма: «*Такт (такт и метр понятия практически тождественные) есть некая одинаковость, в которую может быть заключено богатое разнообразие. А ритм и есть то разнообразие, которое заключено в одинаковость*».

Следовательно, мы можем *признать за метром функцию организатора ряда движений и действий в единицу сценического поведения, ибо именно метр заключает в «одинаковость» все ритмическое разнообразие содержащихся в нем движений и действий.*

И действительно, актер в процессе работы над ролью, правильнее сказать, в процессе создания роли, «выстраивает», именно выстраивает линию поведения и весь процесс поведения персонажа в той или иной сценической ситуации. Выстраивает из движений и действий. Процесс «выстраивания» — процесс сознательный, произвольный, ибо прежде чем «конструировать» поведение, актер определяет его план, структуру, характер и пр.

В процессе этого конструирования он пользуется материалом движений и действий, которые могут быть как произвольными, так и непроизвольными. Скажем, нужно подойти к столу, взять чашку и налить себе кофе, то есть произвести ряд физических действий. Здесь вряд ли от актера требуется присутствия сознания, произвольности выполнения, волевого усилия и пр. Несмотря на то, что эти действия могут производиться автоматически, рефлекторно, движения, из которых они строятся, несомненно будут при этом ритмически разнообразными. Более того, у каждого исполнителя в силу его индивидуальных ритмических личностных характеристик, это ритмическое разнообразие, многообразие — непредсказуемо. Но, чтобы организовать этот набор движений и действий в определенное поведение, актер должен, с одной стороны, задавать вопросы, а чего я хочу, для чего я это делаю, с какой целью, т. е. формулировать сценическую задачу, и затем, с другой стороны, разрешить ее с помощью уже конкретных ритмических движений и действий, организуя их в некое метрическое целое, в целостный и законченный акт поведения, в котором эти движения и действия служат надлежащим материалом для построения поведения. На сцене в том или ином спектакле, в той или иной сцене мы видим, как актер системой своих движений и действий, организованных в выразительное поведение, добивается и от партнера того или иного поведения. Предпосылкой поведения служат характер персонажа, взаимоотношения персонажей, их конфликт, обстоятельства пьесы, характер партнера, и пр., короче, все то, что задано уже драматургом и режиссером. Это поведение предсказуемо до того момента, пока не происходит некое событие, возникающее в виде препятствия на пути достижения определенной цели. Новое событие (им может быть и любое новое обстоятельство, любое препятствие) делает поведение непредсказуемым до тех пор, пока мы снова не осознаем мотив и характер уже измененного поведения персонажа и взаимоотношения персонажей в новых условиях их сценического существования. И так — возникает целая система поведения персонажей, состоящая из отдельных целостных актов поведения, единиц поведения. Но прежде эту единицу поведения следует определить. Мы думаем, что в контексте наших рассуждений *единицей поведения является сценическое событие.*

**Итак, если метр является организатором движений и действий, отличающихся ритмическим многообразием, в целостный акт сценического поведения, то единицей поведения является сценическое событие (препятствие, обстоятельства), или, точнее, расстояние между двумя событиями, заполненное поведением. Поведение как бы заключается в рамки двух событий, что и составляет единицу поведения.**

Для практики сцены такое наличие единицы поведения в нашем театральном словаре просто необходимо. Представьте себе, можно ли подсчитать, из какого количества движений и действий состоит тот или иной сценический эпизод? А подсчитать по метрам (тактам) поведение актера в этом эпизоде? Можно и необходимо, дабы придать его поведению сценическую форму.

В том, что это так, можно убедиться на гипотетической сцене: *герой охвачен любовной страстью и приступает к объяснению в любви.*

Его возлюбленная с нетерпением ожидает этого признания. Это объяснение, состоящее из ряда ритмических движений и действий, организовано метром в целостный акт поведения.

*Чьи-то шаги за дверью.*

Возникает некое препятствие (событие), которое (допустим) не может изменить действия персонажа (задачи) по условиям драматургии (таковы, скажем, предлагаемые обстоятельства пьесы), но меняет его поведение. Это обстоятельство не в состоянии изменить намерения героя, но оно выступает в роли препятствия, которое уже меняет темп и ритм, в котором герой приступает к объяснению: он спешит, — новое обстоятельство заставляет его *торопиться* сказать все, что он надумал, к чему готовился, иначе говоря, он продолжает осуществлять свой план объяснения, но начинает нервничать и спешить. Изменились ритмы и темпы движений и действий, организованные уже в новую метрическую структуру, т. е. изменился акт поведения.

*Шаги приближаются,* — и снова изменяется ритм: герой решает — сейчас или никогда. И так далее, и тому подобное. Изменились ли движения и действия персонажа? Изменилась ли задача? Нет. Они несомненно *видоизменились*, приспособиваясь, так сказать, к изменяющимся обстоятельствам. Те же действия, ритмически видоизмененные, организовываются в акты поведения уже иными метрическими отрезками, что и приводит к изменению поведения в целом.

Как правило, на репетициях, добываясь нужного эффекта от такой (условной) сцены, мы многократно повторяем ее. Для чего? Чтобы окончательно установить темп, ритмы и метр этой сцены, добываясь от актеров максимальной выразительности. Мы не меняем задачи, но мы пробуем менять ритмический рисунок сцены: вот здесь вы переходите на шепот, здесь ваша речь становится сбивчивой, здесь вы начинаете дрожать от нетерпения (добавились движения), а здесь вы вдруг забываете, зачем пришли, — состояние ступора... и т. д. и т. п.

И что же мы видим? Поиски нужных темпов и ритмов становится процессом не механического повторения, а собственно актом творчества: с одной стороны, переменной ритмов мы не меняем действий, из которых строится поведение персонажа, но меняем характер поведения, а с другой стороны, переменна характера поведения провоцирует нас на привлечение новых и новых движений и действий для наиболее эффективного построения нужного *выразительного поведения*. И это еще один парадокс в творчестве актера.

На практике эти «дополнительные движения и действия» могут появляться как произвольно, так и непроизвольно, импровизационно, спонтанно, импульсивно. То есть мы не задаемся целью сознательно привлечь новые движения и действия для осуществления изменившегося поведения, а само изменение ритма сцены провоцирует актера на новые движения и действия

в границах единого акта поведения или, как мы можем теперь говорить, в одинаковости, т. е. едином метре.

То же мы наблюдаем и в психологии установки, объясняющей процесс протекания импульсивного поведения. Импульсивному поведению присуще непрерывное течение самого процесса, т. е. некое **метрическое однообразие**. Внезапное препятствие и задержка. Происходит оценка — объективация и идентификация объекта, вызвавшего задержку, что вызывает и ритмические сдвиги, а само препятствие — изменение метра. Процесс принятия решения сам по себе, заключая многообразие ритмов, по сути, укладывается в метр, как в единый акт поведения. И наконец, само принятие решения — новый такт (метр) в поведении персонажа. Решение принято, возникает новый план поведения, меняется его структура, устанавливаются новые ритмы, объединенные в новые такты (метры) для следующей фазы импульсивного поведения, уже соответствующие новой ситуации и новому, иному характеру поведения.

Например, человек размеренно шагает по улице. Идет в магазин. Это он проделывает каждый день (фиксированная установка). Его движения и действия ритмичны, но организованы в одно целое поведение темпом, тактами (метром). Внезапная задержка — черная кошка перебегает дорогу. Оценка (объективация). Человек останавливается. Смена темпов, ритмов, метра. И это уже другое поведение. Человек суеверен. Наступает момент объективации. Ситуация выбора — «теоретический момент» (установка), обсуждение: идти в магазин по этой дороге или пойти в обход? Принятие решения. «Обсуждение». Все это — «теоретический процесс» поведения в психологии установки. Но — «нет времени!» — доминирующее обстоятельство, влияющее на принятие решения. Придется идти по этой дороге. Решение принято. Здесь не меняется цель движения, соответствующая потребности, — купить хлеб, но меняется поведение. И снова при всем ритмическом многообразии этого акта принятия решения он представляет некую «одинаковость» благодаря метру. Человек продолжает идти в магазин, но его установка сменилась на тревожные ожидания каких-то неприятностей по дороге, или дома, или на работе, — черная кошка! Продолжая идти (импульсивное поведение), он в это же самое время размышляет над возможными неприятностями. Теперь его действия и движения объединяются, группируются в более сложную форму поведения другим, или, правильнее, другими, ритмами.

На этом примере мы можем более или менее точно подсчитать, сколько метрических смен произошло и, соответственно, из скольких единиц поведения состояла эта ситуация — «человек идет в магазин». Можно ли заставить актера отрабатывать каждое движение и действие на пути выполнения любой, даже самой простой сценической задачи или следует большую часть работы доверить подсознанию, как советует Станиславский? Или дать актеру четкую предпосылку поведения (образ, метафору поведения) в той или иной сцене, где он сам будет отбирать нужные действия и организовывать их в нужное нам (автору, режиссеру, педагогу)

поведение, используя метр как средство организации этих действий и движений в целостную структуру, в определенную сценическую форму — единицу поведения? Из этих «единиц поведения» и создается партитура роли и партитура спектакля.

Из классического **определения ритма** как *воспринимаемой формы протекания во времени каких-либо процессов* мы знаем, что ритм является основным принципом формообразования временных искусств: поэзии, музыки, танца и др. Искусство актера принадлежит к искусствам пространственно-временным, и метр как раз и является «воспринимаемой целостной формой (одинаковость) протекания во времени сценического поведения». Но главная его (ритма) проблема заключается в следующем: ритм, вернее, разнообразие ритмов, при выполнении тех или иных движений и действий сам нуждается в метре как организующем начале, способном к организации движений и действий актера в единицу сценического поведения, придав ему нужную художественную сценическую форму.

Итак, как правило, поведение каждого персонажа в процессе репетиции отрабатывается в действиях, движениях, речи и фиксируется в периодах поведения до такой степени автоматизма, что мы вправе говорить, что для дальнейшего повторного воспроизведения этих периодов не требуется участие воли, что соответствует правилам действия фиксированной установки в форме импульсивного поведения. Но это правило действует до момента возникновения сценического препятствия, возникновения нового сценического события, меняющего ситуацию и требующего оценки данного события, принятия решения и смены поведения. На сценическом языке мы называем это «оценкой факта». Иначе говоря, по психологии установки, возникновение препятствия как бы прерывает процесс импульсивного поведения и требует объективации нового факта (препятствия) и идентификации его. И тогда импульсивное поведение через объективацию приобретает характер поведения опосредованного, а само поведение уже требует участия воли. Приняв соответствующее своим (персонажа) потребностям волевое решение, персонаж меняет стратегию поведения в случае значительных препятствий или событий или тактику, если эти события происходят в границах одной ситуации (видоизменяет, уточняет, корректирует поведение). В этом случае мы можем говорить о появлении новой фиксированной установки, и дальнейшее поведение снова приобретает форму импульсивного поведения. Так, через смену событий, принятия волевых решений меняется и характер установки, и, соответственно, формы поведения.

Все это, т. е. перенесение или приспособление теории установки к сценическим ситуациям и законам сценического поведения, было бы справедливо и теоретически оправданно если бы не одно «но». Все, что происходит на сцене, происходит «как бы» в жизни, в вымышленной условной ситуации от начала до конца (мнимая ситуация в игре), и актер в образе живет на сцене «как бы всерьез» (ролевая игра), условно, жизнеподобно, подражательно, если можно так сказать, «правдоподобием чувствований» в «предполагаемых обстоятельствах».

Игнорирование этого «как бы», аксиоматичного для сценического искусства положения, завело в тупик не одного исследователя актерского творчества и практика сценического искусства.

К. С. Станиславский, увлекшись в начале создания своей системы новыми (для своего времени) открытиями в психологии, попытался напрямую перенести их в область актерского искусства, но позже был вынужден многократно оговариваться: например, от требований реальности жизненных переживаний актера на сцене Станиславский пришел к утверждению «повторности чувств» на сцене, т. е. условности переживаний, наконец, позже, отбросив на практике многие свои предыдущие утверждения, но не отказавшись от них в теории («система «была опубликована в 1938 году»), пришел к «методу физических действий».

Так как же в отношении «*правдоподобия чувствований*»? Можно, как нам кажется, решить эту проблему с точки зрения психологии установки очень просто, если принять имитационную теорию: да, в актерской практике все сценическое поведение регулируется законами установки и наше «но» снимается утверждением, что формы сценического поведения носят подражательный характер, иначе говоря, актер имитирует на сцене все формы человеческого поведения, описанные нами выше (воспроизводит человеческое поведение по Павлову). Ну а как же сама установка, которая должна естественно создаваться у актеров в процессе репетиций? Куда девается она? И является ли она (возможно ли такое?) тоже *условной*? Все дело в том, что сама *фиксированная установка* действует в психике актера по тем же законам реальности, по которым действует и закон реальности чувств. И если в мнимой, воображаемой, игровой (условной) ситуации чувства актера являются реальными, то мы вправе утверждать, что *и установка на выполнение того или иного вида поведения на сцене является тоже психической реальностью актера*. Видимо, это и дает возможность актеру воспроизводить многократно то или иное поведение произвольно, но «как бы» впервые.

Далее, чтобы разобраться в этом вопросе подробно, следует разграничить два этапа в творчестве актера:

- а) репетиционный период;
- б) сам спектакль, т. е. процесс исполнения роли на зрителях.

Весь репетиционный период можно обозначить как этап поиска образа и воплощения его в соответствующем сценическом поведении. Этот этап можно обозначить как этап сценического перевоплощения актера в образ на основе воображения и подражания. Этот процесс, как мы говорили выше, складывается из поиска необходимого «строительного материала», отбора, накопления, упорядочения и пр.

В этом направлении Р. Г. Натадзе проведен ряд экспериментов с актерами и студентами театрального института по работе установки, в которых раскрывается роль воображения и установки в процессе перевоплощения.

Д. Узнадзе приводит следующий пример в главе «Опыты на базе представления и идей» [33, с. 176].

«В одной из работ, — пишет Узнадзе, — Р. Г. Натадзе вскрывает любопытное явление, которое он формулирует в следующих выражениях: «психологическая сущность сценического перевоплощения заключается в выработке установки, соответствующей представляемой (а не воспринимаемой в данный момент) ситуации (обратите внимание, сущность, а не механизм перевоплощения. — Э. Б.): вызванная представлением установка фиксируется в процессе репетиций»<sup>1</sup>.

«Наш автор приходит к заключению, что фиксировать установку на основе «представления» удастся гораздо легче способным деятелям сцены, талантливым артистам, чем лицам, не имеющим отношения к сцене или отличающимся малой способностью к сценическому перевоплощению. ...положение это безусловно обосновано: оно оправдывается в самых различных комбинациях экспериментальных условий.

*Если они (не работники сцены) пользуются в своем поведении актами мысли, или идеями, ...то одаренные сценическими способностями лица обращаются при разрешении стоящих перед ними задач, как правило, не к актам мысли, а к живым, индивидуальным образам, ко вполне определенным представлениям, возникающим и действующим у них как целостные образы, которые или присутствуют в сознании в своей завершенной целостности, или же их вовсе нет там, т.е. к переживаниям, аналогичным недифференцированным представлениям наших сновидений.* Этим они в корне отличаются от того, что имеется в этих случаях у наших обычных испытуемых, не обладающих специфической одаренностью к артистической деятельности.

*[Различие между ними]... в то время как улиц, одаренных к сценической деятельности, в ситуации наших опытов возникают индивидуально определенные образы или “живые” недифференцированные представления, у других в тех же случаях появляются идеи или мысли, которые начинают определять их деятельность через соответствующие формыустановки» [33, с. 180].*

Итак, мы с удовлетворением отмечаем, что установленная нами схема репетиций в имитационной теории перевоплощения «Воображение — Подражание — Движения и Действия (Поведение)», находит не только подтверждение в психологии установки, но и как бы подводит итог этому процессу: **в процессе перевоплощения воображение способствует выработке фиксированной установки.**

Как это ни странно, но до сих пор мы не задавались вопросом, почему и каким образом актеру удастся после определенного количества репетиций (повторов) вновь и вновь воспроизводить найденное и зафиксированное поведение на последующих репетициях и на спектакле? Отвечая на этот вопрос автоматически, по привычке, мы всегда говорили — «память». Мы считали, что достаточно актеру запомнить логику действий персонажа в определенных предлагаемых обстоятельствах, логика действий приводит

<sup>1</sup> Натадзе Р. Г. О связи способности сценического перевоплощения со способностью выработать фиксированную установку на основе воображения // Психология. 1945. Т. 3.

к запоминанию сквозного действия и пр. Но ведь актер может играть один и тот же спектакль раз в месяц без дополнительных репетиций. А когда спектакль играется годами с перерывами? И в этих перерывах актер играет другие роли и репетирует новые? Почему актер, выйдя на сцену, все помнит? Но, как правило, такие вопросы и не задаются. Помнит и помнит: нечто само собой разумеющееся. В конце концов, помнить — «это его проблема». Мы же знаем твердо, что на практике актер после окончания репетиций все должен *как бы* забыть, а при выходе на сцену *как бы* все вспомнить. Так оно и происходит на практике. Выходя на сцену, актер, естественно, не держит в голове весь спектакль во всех нюансах. Но как-то само собой (?) в процессе игры все наработанное актером на репетициях всплывает в сознании и он действует на сцене, ведомый таинственным «нечто», что им и руководит. В этом случае чаще всего говорится, что это «нечто» и есть подсознание и что наработанное актером образует цепь условных рефлексов, которые при появлении старых и знакомых сценических раздражителей (реплик, предлагаемых обстоятельств и пр.) вызывают рефлекторно, выуживают из подсознания эти наработанные ранее действия и эмоции.

На самом деле вопрос периодического воспроизведения поведения персонажа на сцене и так, чтобы это было «как в первый раз» (справедливое требование к актерам — каждый спектакль это новый спектакль), не так уж прост и, уж конечно, один из важнейших вопросов психологии актерского творчества.

С одной стороны, мы уже говорили, что в своем воображении актер наблюдает поведение своего героя и следует за ним, имитируя, подражая его поведению. Но если рассматривать психологический аспект актерского творчества в свете теории установки, то в данном конкретном случае, т. е. на этапе процесса публичного представления спектакля, возникает вопрос: а может ли актер, как об этом говорил Михаил Чехов, а до него Дени Дидро, все время держать в воображении поведение своего образа и следовать за ним, подражать ему? Как бы нам, отвечая положительно на этот вопрос, не перешагнуть границу психологии и не ступить в область психиатрии. Действительно, если человек все время видит себя стеклянным и соответственно себя ведет, мы уже говорим о навязчивой идее шизофреника. И действительно, может быть, правы те, кто считает, что разница между актером и шизофреником не качественная, а количественная. Что же действительно отличает или, скажем, спасает актера от того, чтобы не совершить этот количественный скачок в качество болезни? Почему многие психологи замечали, что чрезмерное увлечение принципом идентификации актера с ролью по системе Станиславского приводило актеров к нервным расстройствам?

В науке о театре вопрос воспроизведения актером после ряда репетиций одной и той же сцены, эпизодов, а потом и всего спектакля в целом решен просто и объясняется особым, по той же системе Станиславского, свойством памяти: развертывать действие и связанное с ним эмоциональное состояние во времени. На этом свойстве и основана возможность живого повторного

воспроизведения эмоционального куска роли, если до этого «кусок» подготовлен логикой и последовательностью предыдущих действий и подкреплен образным видением и мысленной речью. Иначе говоря, актер должен уметь настроиться на спектакль: создать в себе особое психофизическое самочувствие для данного спектакля и данной роли, вспомнить предлагаемые обстоятельства, обратиться к эмоциональной памяти, вспомнить логику действий, которая непременно приведет к логике чувств, и пр. Для нас же вопрос решается иначе, и ответ мы находим в отношениях *воображения и установки*.

Снова появляется это спасительное слово — **воображение**. Спасительное потому, что без него не было бы творчества вообще, спасительное потому что без него творчество было бы сродни безумию, психической болезни. И не случайно греки считали художников людьми, одержимыми демонами, т. е. безумцами.

Ч. Ломброзо считал гениев безумцами. Многие психоаналитики вслед за Гейне считали поэтов душевнобольными. Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать свое «я» вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания. Эйзенштейн говорил, что есть художники здоровые, например Серов, а есть больные, как Врубель<sup>1</sup>.

Психоаналитики пришли к согласию в том, что искусство вообще занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным». Фрейд указывает на детскую игру и фантазии наяву, на две формы проявления бессознательного, которые ближе к искусству, чем сон и невроз.

В этом смысле мы говорим в быту, что все художники «немножко сумасшедшие». Но все-таки — немножко. И в то же время мы говорим, что все художники — немножко дети, и это тоже справедливо, да и не так обидно. Здесь это «немножко» тождественно понимаю «ненормального поведения» и оправданию его по закону свободы в игре, — неограниченной свободы, ограниченной только ее же собственными правилами. Художники играют! Это даже не их прихоть, а зов творческой природы, творческого воображения, которое, как уже было сказано выше, стремится к воплощению как специфическая потребность творчества. Может быть, и прав Евреинов, говоря об «инстинкте театральности»? Как бы то ни было, актерам нет нужды насиловать свою память на спектакле, так же как и нет нужды все время держать перед внутренним взором образ и следовать его поведению. Дело в том, что все это действительно происходит как бы само собой, но за этим «как бы» скрывается особенность отношений творческого воображения, механизма подражания и установки. Актер действительно перед выходом на сцену включает свое воображение, призывая свой персонаж начать действовать. *Творческое воображение и на этот раз превосходно выполняет*

---

<sup>1</sup> Интересующихся этой темой мы отсылаем к книге: Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М., 1995

свою функцию — оно дает первый импульс, первый толчок поведению актера (идеомоторный акт), затем оно шаг за шагом разворачивает перед внутренним взором художника процесс поведения, которому он следует, подражает в ритмических движениях и действиях, организованных метром в акты сценического поведения, постоянно возвращаясь к первоначальному образу (образцу), сверяя свое поведение с созданным в воображении изначальным и зафиксированным образом (образцом), подравнивая делаемое с задуманным; приблизительно и грубо, но так Воображение вызывает к жизни фиксированную установку, переводя из «внесознания» в область сознания зафиксированный на репетициях процесс поведения актера в образе. Нам кажется, что этот процесс воспроизведения «как бы в первый раз» — и есть игра, азартная игра. И так — от сцены к сцене, от эпизода к эпизоду. Так, видимо, происходит имитационный процесс перевоплощения. У самих актеров это вызывает (должно вызывать) чувство «радости творчества», «удовольствия от игры», творческого волнения, которое в высоком «штиле» именуется **вдохновением**. А если этого не происходит — следует менять профессию.



## ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ИЛИ РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

♦ Речь и язык ♦ Психология речи ♦ Речь — это язык в действии ♦ Сценическое поведение как синтез пластического и речевого поведения ♦ Подражание и речь

«*Речь — это деятельность общения — выражения, воздействия, сообщения — посредством языка; речь — это язык в действии*».

...*Речь — это форма существования сознания (мыслей, чувств, переживаний) для другого, служащая средством общения с ним, и форма обобщенного отражения действительности, или форма существования мышления*», — писал С. Л. Рубинштейн [28, с. 382].

В науке принято говорить о речи как о «речевом поведении» или «речевой деятельности». У одних ученых эти понятия почти идентичны, другие подчеркивают, что «речевое поведение» — понятие бихевиористской психологии, в то время как «речевая деятельность» — понятие более широкое, возникшее из понимания психологами речи как одного из видов деятельности (теория деятельности). Концепцию *деятельности* разработал Л. С. Выготский и его ученики. Эта концепция выглядит так: человек находится с окружающей действительностью не в отношениях *приспособления* (как животное), а в отношениях *активного овладения, воздействия* на действительность.

Это становится для него возможным благодаря тому, что А. Л. Павлов в свое время назвал опережающим отражением действительности, т. е. благодаря способности человека заранее предвидеть и сознательно *планировать* свои действия. А эта способность, в свою очередь, обусловлена тем, что всякая специфическая человеческая, т. е. практическая, трудовая и теоретическая, мыслительная, деятельность человека *опосредована* общественно выработанными и хранящимися в коллективной памяти общества дополнительными средствами. В практической деятельности это *орудия*, в теоретической — *знаки*, в том числе знаки языка. Психика человека формируется как своего рода единство физиологических предпосылок и социальных средств.

«Строго говоря, — пишет А. А. Леонтьев, — речевой деятельности как таковой не существует. Есть лишь *система* речевых действий, входящих

в какую-то деятельность — целиком теоретическую, интеллектуальную или частично практическую»<sup>1</sup>.

Используя в нашей работе бихевиористский термин «речевое поведение», мы как раз рассматриваем его как «систему речевых действий» (поведение), входящих в «актерскую» практическую деятельность.

В рамках «теории деятельности» Выготского развивается новая теория: теория умственных действий, принадлежащая П. Я. Гальперину. Согласно этой теории, *умственные действия человека генетически восходят к внешним действиям.*

Под руководством П. Я. Гальперина были исследованы основные этапы перехода от внешних действий к действиям внутренним, т.е. основные этапы перехода от практической деятельности к мыслительной («интериоризации»). Идея «интериоризации», «вхождение вовнутрь», совпадающая в главном с идеями Гальперина, была хорошо разработана французским психологом А. Валлоном<sup>2</sup>. Суть идеи интериоризации в том, что *формирование сознания предполагает последовательное «свертывание» внешнего действия, превращение его в речевое, а затем в собственно мыслительное. Внутренняя речь как раз и является таким интериоризованным речевым действием.*

На вопрос, какова природа детерминизма, порождающая речевую деятельность, Л. С. Выготский отвечает: «Мысль рождается... из мотивирующей сферы нашего сознания». На пути к словесному выражению она испытывает двоякого рода опосредствование, «не только внешне опосредствуется знаками, но и внутренне опосредствуется значениями». А значение, по Выготскому, есть «единство обобщения и общения, коммуникации и мышления».

Особенно активно Выготский протестовал, считая «методологическим пороком», против исследования речи и мышления как двух независимых, самостоятельных процессов, из внешнего соединения которых возникает речевое мышление. «Значение слова, — писал он, — представляет собой акт мышления в собственном смысле слова». Выготский подчеркивал отсутствие параллелизма между мышлением и речью. «*Мысль не выражается, но совершается в слове*» — вот главная идея Выготского.

Выготский выступает против попыток анализировать целостное речевое мышление, разлагая его на образующие его элементы и ставя проблему как проблему отношения этих элементов. Он считает, что путь исследования — анализ «по элементам» — бесплоден.

«С исследователем, — писал Выготский, — который, желая разрешить проблему мышления и речи, разлагает ее на речь и мышление, происходит совершенно то же, что произошло бы со всяким человеком, который в поисках начального объяснения каких-либо свойств воды, например почему вода тушит огонь, ...прибег бы к разложению воды на кислород и водород как средству объяснения этих свойств».

<sup>1</sup> Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. М., 2003. С. 27.

<sup>2</sup> См. Валлон А. От действия к мысли.

«Анализу “по элементам” Выготский противопоставляет анализ “по единицам”, предполагающий в качестве единицы такую клеточку речевой деятельности, которая сохраняла бы свойства, присущие изучаемому целому. Такой клеточкой будет элементарная “деятельность”, деятельный акт в единстве мотивационной, целевой и исполнительной его сторон». (А. Леонтьев).

Желающих подробно ознакомиться с этой теорией Выготского мы отсылаем к его труду «Мышление и речь». Нам же предстоит рассмотреть проблему речи на сцене, речи актера в свете нашей имитационной теории.

Подражание (движениям, голосовым реакциям) наряду с игрой, как устанавливает Выготский, являются первыми реакциями ребенка на поведение взрослых уже на второй стадии младенческого возраста (между 5-м и 6-м месяцем). Дальше в развитии ребенка игра и подражание занимают весьма значительную роль в формировании его «личности». Об этом мы уже говорили в начале книги, а сейчас лишь хотим подчеркнуть, что *игра как поведение в мнимой ситуации есть, с одной стороны, работа воображения, а с другой — пользуется механизмом подражания как механизмом воплощения воображаемого поведения.*

Рассматривая поведение актера на сцене как подражательное, мы последовательно утверждаем, что *к речь на сцене является подражательной.* Иначе говоря, у сценического действия и сценической речи — одни и те же механизмы: в воображении актер строит некий образ, наблюдая его поведение в действиях и переживаниях, подражая ему и выражая его во внешнем поведении, — и, добавим мы, в характере и особенностях его речи, речевого поведения.

В таком определении мы явно и сознательно допускаем ошибку, против которой так активно протестовал Выготский, разделяя действие (у Выготского — «мышление») и речь, говоря, что в речи **выражаются** действия и переживания. Но здесь, видимо, и кроется **специфика** сознательной работы актера над образом, в процессе которого мы сначала рассматриваем пластическое поведение образа, а потом (или сначала) речевое поведение, как бы разделяя их (аналитический этап работы, репетиционный). Поэтому и термин «речевое поведение» (как «система речевых действий») для сценической теории и практики понятнее, чем «речевая деятельность» (определение «речевой деятельности» актера в рамках «актерской» профессии как одного из видов «практической деятельности» привело бы нас к абсурду).

В процессе работы актера над ролью (как и в процессе упражнений со студентами) мы стараемся увидеть в воображении отдельные движения и действия персонажа (образа), а затем соединить их в некий целостный ситуативный акт (ритмически и метрически организованную структуру), единицей которого мы считаем «поведение» (для удобства назовем его «пластическим»); при этом мы можем *сразу* же услышать голос персонажа, увидеть манеру его «говорения», отметить характерные интонации и т. д. и из отдельных услышанных фраз, отдельных интонаций составить

представление о характере поведения героя в общем и целом. А можем сразу и не услышать, а подбирать, так сказать, голос и характер речи персонажа к манере и характеру его пластического поведения в зависимости от решения той или иной роли. Актер, обдумывая образ, прокручивая в фантазии варианты его поведения, может вдруг услышать только какой-то звук, вскрик, одну интонацию и пр. своего героя, и от этого в его воображении может мгновенно родиться характер движений, действий, пластического поведения его персонажа; он может увидеть его сразу действующим и говорящим каким-то особым образом. Неисповедимы пути творчества. Мы не будем и не должны устанавливать актерам (и художникам) те или иные *правила* творчества, утверждать *что* за *чем* должно следовать, опираясь на какие-либо законы. Творческий процесс индивидуален и зачастую спонтанен. И это главный его закон.

Но мы, утверждая принцип подражательности актерского перевоплощения, убеждены, что установленные нами «правила» перевоплощения актера в образ рассматривают «пластическое поведение» и «речевое поведение» как некий целостный процесс существования актера в образе. И добываясь этой «целостности» процесса существования актера в образе, в единстве пластического и речевого поведения, мы можем сказать, перефразируя Выготского, что *«действия, поведение, переживания актера не выражаются, но совершаются в речи»*. Теоретически этот процесс выглядит как процесс интериоризации: *«свертывание» внешнего действия, превращение его в речевое, а затем в собственно мыслительное. Внутренняя речь как раз и является таким интериоризованным речевым действием»*.

Это же положение подтверждается теорией «умственных действий» Гальперина о том, что внутренней речи всегда предшествует речь внешняя.

Мы приходим к тому, чтобы, во избежание терминологической путаницы, договориться о следующем: под сценическим поведением мы будем понимать некий органический синтез пластического и речевого поведения.

Примеры на бытовом уровне свидетельствуют об этом непреложном законе «интериоризации»: начните рассказывать приятелю о ком-то, кто вас чем-либо заинтересовал или удивил, о случайной встрече в ресторане или на автобусной остановке, и вы тут же, непроизвольно изобразите этот «персонаж» мимически, пантомимически, подражая его голосу или манере; или, передавая голосом что-то, что произвело на вас впечатление в его речи, вы непременно изобразите и манеру артикулировать, какую-то гримасу или позу и т. д. В зависимости от «убедительности» показа ваш собеседник поощрит вас комплиментом типа — ну ты и артист! Вы старались передать ваш персонаж, подражая его поведению, так сказать «целиком» — и в пластике и в речи; вы имитировали его интонации и мимику. И пусть это было примитивно, схематично, пусть это подражание и было «обезьянничаньем», но все равно — это был «актерский показ» на самой начальной стадии имитации, самой примитивной. И вашей задачей было показать «персонаж» целостно, дать некий характер, тип... Вы то на мгновение становились этим

«персонажем», то как бы «выходили из образа», комментируя его (А?! Как тебе?! Ужас какой-то!), и снова переходили к показу... Не так ли поступают профессиональные артисты на эстраде? Или актеры в брехтовском театре, используя специальную технику «оуждения»? В вашем показе были задействованы и воображение, и подражание, и игра как форма организации показа, в нем была и наивность, и заразительность, характерность пластическая и речевая и т. п., — т. е. все главные элементы актерской психотехники имитационной теории перевоплощения. Это был уже театр одного актера, в котором внешние действия органично превращались (интериоризировались) в речевые.

Известно, что Станиславский уделял огромное внимание проблеме так называемых *внутренних видений*. Он называл этот важный компонент актерской технологии «кинолентой видения» и требовал от актера всякий раз «отчетливо видеть» то, о чем он говорит, что пытается «внедрить» в сознание своего партнера. Станиславский рекомендовал внушать не мысли, а именно видения. Но прежде актер сам должен отчетливо видеть то, что он пытается внушить партнеру.

Конечно же, здесь речь идет о творческом воображении, ибо видения — результат работы воображения. Сергей Гиппиус в своей книге «Гимнастика чувств» [13] посвящает этой теме специальную статью — «Внутренние видения и механизм внутренней речи». Примечателен тот факт, что в приводимых им примерах отчетливо проступает тема всей нашей теории — связь между воображением и движением в психологии творчества актера.

«Интересные опыты, — пишет Гиппиус, — поставленные А. Н. Соколовым в электрофизиологической лаборатории Института психологии АПН РФ, выясняют отношения между мысленной речью и внутренними видениями. ...А. Н. Соколов описывает следующий опыт. Испытуемому предлагается повторять про себя какое-нибудь слово и одновременно заучивать какой-либо текст. Вначале повторяемое слово мешает заучиванию. Испытуемый, мысленно произнося это слово-помеху, тем самым вызывает напряжение в органах речи, которое передается в мозг и затрудняет восприятие текста. Говоря языком теории информации, канал связи, то есть внутренняя речь, оказывается загруженным. Но с течением времени человек приспособливается и запоминает текст так же быстро, как и в отсутствие помехи. Очевидно, в своей внутренней речи человек заменяет “проговаривание” слова каким-нибудь зрительным образом-картиной, — который не связан с работой мышц органов речи». Показательны также опыты, выясняющие соотношение между мысленной речью и зрительными образами. «Установлено, что когда у человека возникает какой-либо образ, глаз у него приходит в движение. Так происходит всегда, даже если глаза закрыты, как, например, при сновидениях. Перемещения глазного яблока вызывают разность потенциалов между сетчаткой и роговицей. Запись этих потенциалов (окулограмма) сравнивается с записью напряжений мышц органов речи». Так изучаются связи между первой сигнальной системой — в данном случае зрительными ощущениями — и второй сигнальной системой, или речью.

Мысль может осознаваться человеком как логический и последовательный ряд слов. Та же цель может осознаваться как цепочка видений, потому что видения неразрывно связаны со словами. Наконец, мысль может осознаваться как сочетание отрывочных слов, зрительных образов и других следовых рефлексов, в том числе рефлексов эмоциональной памяти. Освоение жизненного действия в актерском тренинге, — заключает Гиппиус, — включает в себя и освоение механизмов словесного действия. Мы требуем непрерывности действия, а значит, непрерывности всех элементов, из которых оно складывается. В частности, элементов мысленного действия. Условимся, что всякое мысленное действие (в том числе и внутренний монолог) существует в переплетении трех компонентов:

- мысленная речь;
- лента видений;
- микроречь.

Каждый человек легко может «подслушать» и «подсмотреть» у себя и то, и другое, и третье. Последовательный ряд мысленных слов и фраз, беззвучно проговариваемых про себя, назовем мысленной речью. Мысли в виде цепочки непрерывно возникающих видений, когда слова не всегда осознаются, — это лента видений. Третья разновидность наиболее сложна. Это не просто сочетание элементов мысленной речи и видений. Это как бы сокращенная и спешная запись, перемежающаяся кинокадрами; стенографический эмоциональный конспект, в котором одно слово заменяет целую фразу, один следовой рефлекс напоминает о целом комплексе определенного физического самочувствия, а один зрительный образ тянет за собой десяток ассоциаций. Поскольку основой здесь является словесная система, мы называем эту разновидность мысленного действия микроречью. Вряд ли нужно упоминать, что ни одно из перечисленных явлений не существует в чистом виде. Всякая мысль — конгломерат этих трех компонентов с преобладанием одного, другого или третьего. Речевые электромиограммы (то есть записи токов действия речевых мышц) показали в опытах А. Н. Соколова, что механизм внутренней речи построен на принципе обратной связи. *«С одной стороны сама мысль о необходимости произнести какой-нибудь звук вызывает движение органов речи. Но, с другой стороны, колебания языка, губ, гортани, в свою очередь, воздействуют на мозг, заставляя его думать в требуемом направлении.* Импульсы от органа речи передаются в кору головного мозга, создавая там очаги повышенной возбудимости». Можно предположить, что в диалоге двух партнеров слова одного из них, возбуждая мысль другого партнера, приводят в действие его механизмы обратной связи, оживляют определенный участок энергетической системы «язык — видение» и включают на этом участке цепочки образных ассоциаций первой сигнальной системы.

Вероятно, воздействие слова тем эффективнее, чем более оно «заряжено». Подготовленное микроречью, возбужденное видениями, такое слово приводит к большему биологическому потенциалу речевых мышц партнера и обеспечивает повышенную возбудимость определенных участков коры его головного мозга.

В лаборатории Л. А. Чистович (в Ленинградском институте физиологии им. И. П. Павлова) было проведено много экспериментов, которые показали, что *мысль рождается и детализируется в самом процессе речи. При этом речь рассматривается как цепочка целенаправленных действий, отображающих мысль.*

Интересное наблюдение есть у психологов: если человека, у которого затруднена речь, попросить зажать язык между зубами, он хуже понимает смысл обращенных к нему слов.

«Ученые выяснили, что человек в разговоре воспринимает речь партнера (в том случае, разумеется, когда он хочет ее воспринять) не пассивно, а активно, не просто «впускает в себя звуки», а *беззвучно имитирует их, сам того не замечая* (курсив мой. — Э. Б.). Слушание — часть процесса мышления. «Моя мысль, — писал И. М. Сеченов, — очень часто сопровождается при закрытом и неподвижном рте неммым разговором, то есть движениями мышц языка в полости рта... Мне кажется даже, что я никогда не думаю прямо словом, а всегда мышечными ощущениями, сопровождающими мою мысль в форме разговора». Изучение механизмов речи, мысли, видений, изучение связи смысловой стороны речи с ее отображением артикуляционной моторики показывают, как тесно связана микромика с речью. Микромика — незаметные сокращения мимических мышц в то время, когда человек говорит, слушает, думает, — вызывается внутренними видениями, микроречью, оживлением следовых рефлексов, работой образного мышления» [13, с. 330–334].

Выводы, как говорится, напрашиваются сами собой. И в поведении пластическом и речевом мы наблюдаем одну и ту же психологическую тенденцию: *в воображении возникает образ (видение), который через механизм подражания (идеомоторный акт как первая, начальная фаза) вызывает микродвижения (микромику, микроречь в случае речевого поведения).*

Если речь на сцене рассматривать как речевое поведение, то справедливо определить, какие же общие качества присущи этим двум видам поведения: поведению как ряду выразительных движений и действий (пластическому) и речевому поведению. Если идти от противного, то можно сразу сказать, что поведение в движениях и действиях лишено звука в отличие от речевого поведения. Все остальные характеристики речи присущи и пластическому поведению.

О связи эмоций и поведения мы уже говорили. А как в речи отражаются изменения эмоциональных состояний?

Изучению изменения различных характеристик речи при возникновении эмоциональных состояний посвящено довольно много исследований. К характеристикам, по которым судят об изменении речи, относятся интонационное оформление, четкость дикции, логическое ударение, чистота звучания голоса, лексическое богатство, свободное и точное выражение мыслей и эмоций. Установлено, что различные эмоциональные состояния отражаются в интонации, интенсивности и частоте основного тона, темпе артикулирования и паузации, лингвистических особенностях построения фраз; их

структуре, выборе лексики, наличии или отсутствии переформулировок, ошибках, самокоррекции, семантически нерелевантных повторениях.

По данным В. Х. Манерова (1975), наиболее информативными являются параметры, связанные с частотой основного тона (изрезанность мелодического контура, дисперсия и среднее значение частоты основного тона). В частности, изменения частоты основного тона при развитии состояний монотонии и психического пресыщения было выявлено в работе М. А. Замковой и др. (1981). Н. П. Фетискин (1993) выявил признаки неэкспрессивной, монотонной речи. К ним относятся безразличное изложение материала, автономность его изложения («чтение лекции для себя»), редкое использование вопросительной интонации, лирических ударений, ускорения и замедление речи, отсутствие стремления вызвать у учащихся эмоциональный отклик, меньшая громкость речи, теноровый тембр голоса (в отличие от эмоциональных педагогов, у которых чаще встречаются альт и баритон), более высокая частота основного тона. Как показали У. Хеллс и др. (Hells etc., 1988), разные каналы обладают разной возможностью в передаче информации об эмоциях. 45 % информации передается зрительными сигналами и только 17,6 % — слуховыми.

На этом основании можно утверждать, что многословие нашего театра в ущерб зрелищности не улучшает качество спектакля, не способствует лучшему восприятию его зрителями. Кроме того, некоторые исследователи отмечают, что у разных людей эмоции могут выражаться через различные экспрессивные каналы. Л. М. Аболин (1987) показал, что у спортсменов и квалифицированных рабочих доминирующей эмоционально-выразительной характеристикой является двигательный канал (направленность движений, их скорость, темп, амплитуда, слитность). У студентов во время лекций и практических занятий этот канал тоже является ведущим. Однако при волнении во время сдачи экзаменов и зачетов ведущими становятся речевой и мимический каналы. А. Е. Ольшанникова (1977) также отмечает, что различия между людьми могут наблюдаться и в пределах одного канала экспрессии. Так, при наличии в качестве ведущего канала для одного человека основным и типичным является интонационное разнообразие и обилие речевых реакций, а для другого человека — быстрый темп речи и повышенная громкость голоса.

Говоря о выразительных движениях, Е. Ильин пишет: «Исследования жестов и голоса выявляют влияние аналогичных факторов. Так, эксперименты, в которых эмоции определялись по заснятым на киноплёнку движениям рук опытного актёра, показали, что уровень точности оценок является примерно таким же, как при определении эмоций по выражению лица.

В состоянии эмоционального возбуждения обычно возрастает сила голоса, а также значительно изменяются его высота и тембр. Отдельные интонационные колебания высоты могут охватывать целую октаву.

Выражение эмоций голосом, так же как и мимическое выражение, имеет как врожденные видотипичные компоненты, так и приобретенные —

**социально обусловленные и формирующиеся в процессе индивидуального развития «компоненты».** (Выделено мной. — Э. Б.). Врожденными механизмами обусловлены такие проявления, как изменение силы голоса (при изменении эмоционального возбуждения) или дрожание голоса (под влиянием волнения). При усилении эмоционального возбуждения возрастает количество функциональных единиц, актуализированных к действию, что оказывает влияние на усиление активации мышц, участвующих в голосовых реакциях.

Иногда сильное возбуждение может, напротив, проявляться в уменьшении силы голоса (можно говорить шипящим от ярости голосом). Эта форма является следствием сочетания врожденной тенденции к усилению голоса под влиянием эмоций и приобретенной способности не издавать слишком сильных звуков.

Итак, самые тонкие формы психики всегда сопровождаются теми или иными двигательными реакциями. Как пишет Л. Выготский, «Возьмем ли мы восприятие предметов, мы заметим, что ни одно восприятие не происходит без движения приспособительных органов. Видеть — значит совершать очень сложные реакции глаз. *Даже мышление всегда сопровождается теми или иными подавленными движениями, большей частью внутренними речедвигательными реакциями, т. е. зачаточным произнесением слов. Произносите ли вы фразу вслух или продумаете ее про себя, разница будет сводиться к тому, что во втором случае все движения будут подавлены, ослаблены, незаметны для постороннего глаза, да и только. По существу же и мышление, и громкая речь суть одинаковые речедвигательные реакции, но только разной степени и силы*» [11, с. 134].

Эта общая основа для обоих видов поведения — *движение* — была подмечена и экспериментально подтверждена уже в наше время (70-е годы XX века) новой наукой, изучающей невербальное общение, так называемый «язык телодвижений», — кинесикой.

Главное общее, определяющее и связующее эти два вида поведения — темп, ритм и метр.

Язык телодвижений — это невербальный вид общения или поведения, так сказать, речь, но без слов и звука. И если этот невербальный язык называли «музыкой тела», то очевидно, эта аналогия явилась не случайно, а по тем общим признакам, которые проявляются и в музыке, и в языке тела, а если шире — то в поведении. Все наши рассуждения необходимо немедленно соотносить с одной оговоркой — «на сцене». Ибо нас интересуют не открытия в психологии или новые гипотезы сами по себе, а лишь как дополнительные возможности объяснить на основании этих открытий некоторые психические законы актерского искусства.

Итак, аналогия, по которой «язык тела» назван «музыкой тела», отсылает нас к терминологии из области музыки.

Можно сразу сказать, что наше поведение может:

1. «Звучать» как в мажоре, так и в миноре. Это, так сказать, общий ключ к характеру поведения.

2. Наше поведение может звучать как пьяно, так и форте.

3. Наше поведение имеет определенную интонацию. По аналогии с речью, это интонации а) утвердительные, б) вопросительные, в) восклицательные. «Тон делает музыку» — это сказано справедливо.

Легко представить себе на «языке тела» выражение вопроса или восклицания, предваряющее ту же интонацию в речевом выражении. Прежде чем возникает вопрос в речи, этот же вопрос уже подготавливается всеми микродвижениями, соответствующими выражению данного вопроса.

Итак, все виды интонаций, которые мы относим к речи, предваряются мимически и пантомимически, или выражаются на «языке телодвижений», по терминологии кинесики.

Так же как в музыке звучащая нота имеет окраску в виде обертонов, так и поведение имеет свои обертоны, свою окраску. Скажем, интонация вопроса, выраженная мимически, может быть окрашена удивлением, недоумением, подозрением и т.д. Точно так же и речевая вопросительная (и любая другая) интонация имеет массу оттенков, нюансов окраски (обертонов). Видимо, это и дало основание в кинесике употребить метафору «язык тела», а в смысле оберточной окраски характера движения — и «музыка тела». Наиболее яркие подтверждения этой теории мы находим в таких видах искусства, как пантомима и балет, драма и мюзикл. И в том, и другом виде искусства на языке пластики и речи (или вокализированной речи) выражаются самые сложные человеческие переживания.

Итак, **общее в пластическом и речевом поведении** — темп, ритм, метр и интонация.

Главный вывод, к которому мы приходим, определив *психологическую общность двух видов сценического поведения — пластического и речевого*, — это то, что у них *единый источник, которым является творческое воображение, и единый механизм — механизм подражания.*



## ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ ФЕНОМЕН СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

Мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человечеству.

*Шекспир. «Гамлет»*

♦ Понятия «воплощение» и «превращение» ♦ Функциональный «орган» ♦ Подражание и перевоплощение ♦ Эмпатия и перевоплощение ♦ Эмпатическое подражание ♦ Механизм сценического перевоплощения ♦ Закон сценического перевоплощения

**Театральная школа должна «раскрывать и научать»: раскрывать способности и научать работать самостоятельно.**

Позиция автора этой книги основана на убеждении, что сегодняшние исследования в области психологии человека вообще и психологии творчества в частности обязывают педагога и театральную школу подходить к вопросам обучения с позиций современных научных данных об актерских способностях и одаренности.

Можно без преувеличения сказать, что, как мы отбираем (тестируем) абитуриентов на актерский факультет, так мы их и учим: «Выявляем способности «на глазок» и развиваем способности «по интуиции», — как справедливо пишет С. Гиппиус, — якобы руководствуясь принципами «системы Станиславского», достижениями Вахтангова, открытиями Мейерхольда и психотренингом Михаила Чехова, естественно, как каждый из нас их понимает.

Один из самых интересных, на наш взгляд, исследователей системы Станиславского и психологии актерского искусства, теоретик и практик С. Гиппиус пишет: «Создалось такое удивительное положение, когда в одних и тех же стенах театрального учебного заведения мы можем увидеть, как в одной мастерской занимаются только упражнениями на память физических действий — по Станиславскому! В другой мастерской занимаются только упражнениями на внимание, на отношение к факту, на перемену отношения к партнеру и другими упражнениями, созданными Вахтанговым еще 60 лет назад и существующими в наши дни в том же первоначальном виде — по Станиславскому! В третьей аудитории только «отрабатывают внимание», и вот стучат ладони напряженных учеников, механически

отбивающих «пишущую машинку», — по Станиславскому!; в четвертой аудитории даже «пишущая машинка» предана анафеме, и педагоги осваивают с учениками сценическое действие в игровых этюдах, содержащих «комплекс элементов», — тоже по Станиславскому. Что в этих непримиримых направлениях действительно от Станиславского (от духа его системы, а не от буквы), а что — от лукавого? Установить это нужно не для того, чтобы предписать всей театральной педагогике следовать по одному, единственно верному пути.

Получается, что воспитание актера представляет собой некий совершенно особый процесс, не имеющий никаких связей с общими законами обучения и воспитания, исключаящий сознательное и последовательное овладение конкретным материалом, базирующийся только на случайном выявлении подсознательного. Поэтому нигде больше, как именно в театральном образовании, нет таких старомодных и неплодотворных, кустарных приемов обучения. Ученику при таком обучении удастся, в лучшем случае, выявить некоторые из тех творческих качеств, с которыми он явился в мастерскую, а о развитии и совершенствовании его природных задатков, о навыках самостоятельного творчества не может быть и речи.

Не должна ли театральная педагогика уже переходить к подлинно научной методике выявления и совершенствования способностей, таланта? — так должен быть поставлен сегодня заново старый вопрос о театральном обучении. С выявления способностей, тестирования абитуриента, основанной на научной методике их выявления, должна начинаться всякая театральная школа. Перефразируя старинную поговорку, мы в театральные школы принимаем по задаткам, а провожаем по способностям. Хорошо, если таковые выявляются в процессе обучения. Очень часто мы сталкиваемся с тем, что задатки (данные) есть, а способностей, как выясняется позже, не было и нет. Так с задатками и выпускаем, а в лучшем случае своевременно отчисляем.

Иначе говоря, задатки видны, очевидны («на глазок»), тогда как способности к театральному искусству бывают скрыты и неопределяемы «на глазок».

«Уровень современной науки, — пишет С. Гиппиус, — дает возможность установить с достаточной точностью, какие именно физические природные задатки ученика и какие психические его свойства являются предпосылками его артистической одаренности».

Сегодня совершенно очевидно, что подходить к изучению сценического перевоплощения следует не с исследования отдельных способностей, а с точки зрения целостности участия всего организма в данного рода деятельности. Иначе говоря, — с точки зрения теории деятельности. Человеку нужны какие-то *функциональные свойства*, с которыми можно освоить данную деятельность, и он *хочет этого*.

*«Развитие деятельности, — пишет А. Н. Леонтьев, — порождает и функциональные мозговые органы — динамические нейрофизиологические системы, которые формируются, изменяются и перестраиваются*

на протяжении всей деятельной жизни человека («созревание» анатомических структур человеческого мозга, обусловленное также реальной, вне головы осуществляемой, деятельностью субъекта, завершается, как известно, только к 10–12 годам). Деятельность «тут... формирует себе орган, способный ее осуществлять...» а значит, и опредмечивается в нем. Оснащающий себя необходимыми физиологическими органами деятельности субъект, возможно, чем-то напоминает барона Мюнхгаузена, который якобы вытащил себя из болота за собственные волосы, но именно в этом (в частности — в этом) и состоит его универсальность».

П. К. Анохин предложил **теорию функциональных систем**, в которой постулирует принципиально новый подход к физиологическим явлениям. Она изменяет традиционное «органное» мышление и открывает картину целостных интегративных функций организма. Возникнув на основе теории условных рефлексов И. П. Павлова, теория функциональных систем явилась ее творческим развитием. Вместе с тем в процессе развития самой теории функциональных систем она вышла за рамки классической рефлексорной теории и оформилась в самостоятельный принцип организации физиологических функций. *Функциональные системы имеют отличную от рефлексорной дуги циклическую динамическую организацию, вся деятельность составляющих компонентов которой направлена на обеспечение различных приспособительных результатов, полезных для организма и для его взаимодействия с окружающей средой и себе подобными.*

Функциональные системы представляют единицы интегративной деятельности организма.

А. А. Ухтомский ввел в психологию понятие «функциональный орган». «Формирование функциональных органов, — пишет В. Зинченко, — трудная задача. Приведу суждение об этом русского актера Михаила Чехова: «Как чужого, я должен учиться себя наблюдать и рассматривать тело свое, как чужое, как инструмент. Пока я не знаю тело свое, как чужое, оно мной управляет на сцене, а не я им»».

Близкие по смыслу описания преобразования, претворения движений встречаются у режиссеров Мейерхольда, Таирова, Курбаса и у ученых Густава Шпета, Николая Бернштейна, Александра Запорожца. «Живое движение» (Бернштейн) в результате подобных преобразований достигает такой степени одухотворенности и совершенства, что их (движений) телесная биомеханика как бы исчезает. Сказанное Михаилом Чеховым относится к актеру. Но аналогичные требования нужно предъявить и к зрителям. «**Эстетическое восприятие**, — пишет В. Зинченко, — это тоже функциональный орган, который должен сформироваться в том числе и для того, чтобы уметь читать движения актера. *Глаз телесный должен стать глазом духовным или оком души. То же происходит и с восприятием музыки и других форм искусства*».

Функциональные органы, согласно Ухтомскому представляют собой воображения, возникающие в жизни, деятельности индивида в процессе его развития и обучения.

Ухтомский писал, что «с самого начала формирующийся образ предмета есть некоторый проект реальности, и именно эвристический проект реальности, подвергающийся затем многократной проверке и перестраиванию на основании практического сличения с реальностью».

А. А. Ухтомский объективировал субъективное, психическое в «теле» функциональных органов индивида, которые столь же реальны, как морфологически сложившиеся образования. Он определял функциональный орган как «всякое временное сочетание сил, способное осуществить определенное достижение» или распределение активностей в пространстве и времени (хронотоп).

Он уподоблял его динамическому подвижному деятелю. «А. А. Ухтомский к числу функциональных органов, — пишет В. Зинченко, — [относил] ...и психологическое воспоминание, желание, интегральный образ мира. Он подчеркивал, что это новообразования, возникающие во взаимодействии со средой, в активности индивида, который сам деятельно идет навстречу среде. В соответствии с определением органа образ должен обладать силами».

Понятие функциональных органов новообразований индивида затем широко использовали и развивали Н. А. Бернштейн, А. В. Запорожец, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурия. Они наделяли их телесными свойствами и качествами, например биодинамической, чувственной, аффективной тканью, исследовали их развитие, инволюцию, реактивность, чувствительность и т. п. *Функциональные органы, психологические функциональные системы следует рассматривать как материал (материю), из которого в конце концов конструируется духовный организм.* «Они действительно могут рассматриваться как анатомия и физиология духа» (В. Зинченко). Более того, система разнообразных связей внутри организма и между органами представляет собой кровеносную систему, которая может закупориваться (склерозироваться), вызывать ступор, шок.

Аналогом понятия «функциональный орган» в теории Л. С. Выготского является понятие «**психологическая функциональная система**». «Можно предположить, — пишет В. Зинченко, — что для А. А. Ухтомского понятие “функционального органа” было единицей анализа духовного организма. Равным образом, для Л. С. Выготского понятие “психологическая функциональная система”, эквивалентное понятию “способности”, было единицей анализа “душевного организма, обладающего деятельностью» (выделено полужирным мной. — Э. Б.).

Рассматривая психологические механизмы перевоплощения с позиций теории деятельности, мы приходим к убеждению, что такой «функциональной системой» (или «функциональным органом») является **способность к подражанию**.

Сэами, драматург и теоретик японского классического театра Но, следует двум принципам при обработке сюжетов. И главным принципом он считает — **мономанэ** — букв. — подражание, что для него означает «изображение вещей как они есть», подлинных человеческих образов и переживаний.

Сэами считает, что автор и исполнитель Но должны прежде всего **подражать**, т.е. воспроизводить подлинное, существующее во всей его полноте и точности. Это — основной принцип Но. Говоря о подражании, Сэами указывает, что объектом такого подражания должна явиться не только внешняя сторона образа, но главным образом его внутреннее содержание. Для этого каждому автору и исполнителю Но «сначала нужно научиться быть тем, кому подражаешь, и только потом подражать».

Дальше Сэами указывает, как нужно «подражать» всем типам Но: богам, демонам и т. д. «Предметом подражания должен служить не тип, а индивидуальность. Только тогда получается “живое действие”...»

То же утверждает Аристотель в «Поэтике»: «...Некоторые подражают многим вещам при их воспроизведении... Различие между искусствами — относительно *средства*, которым производится подражание, и *способа* подражания. Подражание присуще людям с детства, и они тем и отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания. Продукты подражания всем доставляют удовольствие... подражание свойственно нам по природе, так же, как гармония и ритм...»

То, что у Сэами — **мономанэ**, у Аристотеля — **миметис**. Оба этих термина означают подражание.

Напомним еще раз о понимании подражания в психологии.

**Т. Рибо:** «Подражание не имеет настоящих отличительных признаков инстинкта; оно не приспособляется сразу, а предварительно как бы бродит ощупью, испытывает само себя, терпит неудачу, после того как уже раз достигло успеха, идет назад или прогрессирует очень медленно. Это рефлекс, стоящий выше инстинкта (стремления врожденного и слепого) и ниже волевой деятельности, для которой он служит подготовкой, являясь первой попыткой стремления к определенной цели». [27, с. 566].

**У. Джемс** безо всяких сомнений относит подражание к инстинктам.

А в конце XX века академик Н. Амосов писал о «рефлексе подражания». Суть его он находил в том, что при виде каких-то действий, выполняемых другими, у человека возникает желание скопировать их, а природа подражания состоит в автоматическом «считывании» информации и переводе зрительного или звукового образа в модель двигательного акта. «При рефлексе подражания, — писал Амосов, — как будто прямо включается двигательная программа общего свойства, которую мы называем “желание”».

**Ж. Пиаже**, внесший огромный вклад в изучение детской психологии, в ходе исследования подражания установил ряд стадий этого вида поведения, к которым относил имитацию звуков речи, различных движений рук, пальцев, лица или движений и даже жестов.

**В. М. Бехтерев** рассматривает биологическую природу подражательных реакций как наследственную. Он считает, что стремление или готовность к подражанию является наследственной особенностью нервной системы.

«Кроме круговой реакции, — пишет Бехтерев, — следует различать еще особый вид очень распространенной в животном мире реакции, которая

называется подражанием. Сюда относится между прочим и так называемый миметизм, или подражание в области органических функций.

...При подражании речь не идет об унаследованных нервных путях, как при инстинктах, *так как двигательная реакция здесь приспосабливается к модели*, но стремление или готовность к нему являются наследственной особенностью нервной системы.

**Что касается более высших животных, то здесь речь идет о подражании чаще всего в действиях.**

*Вообще всякое движение, всякий жест или символ возбуждает в другом соответствующее ему впечатление, которое благодаря установившимся сочетаниям стремится вызвать то же движение, жест или символ.*

*В этих случаях речь идет о внешнем подражании, основанном на сочетательно-репродуктивной деятельности нервной системы.*

Посредниками этой формы подражания являются главным образом зрение и слух, частью же осязание.

...При подражании речь идет о более или менее точном воспроизведении всего того, что возбуждает впечатление при посредстве одного из воспринимающих органов.

Само собой разумеется, что для объективной психологии, которую можно было бы назвать психорефлексологией мозговых полушарий, термины «произвольный» и «непроизвольный», «сознательный» и «бессознательный» утрачивают всякое значение. Мы можем говорить лишь: 1) о подражании непосредственном, когда внешнее воздействие, возбуждая впечатление, непосредственно приводит к воспроизведению двигательного акта; 2) о подражании посредственном, когда оно происходит при участии более сложных процессов личной сферы невропсихики... Первое по времени значительно короче второго и отличается почти полной копией объекта подражания, тогда как второе, основанное на более сложной внутренней переработке, хотя и требует больше времени, но является в то же время лишь относительно точным копированием, так как в подражательный акт вносятся те или иные личные влияния.

Допустим, что человек слышит мотив и его тотчас же, не замечая того сам, воспроизводит. Это будет непосредственное подражание.

В другом случае может быть произведена сложная внутренняя работа над тем, чтобы воспроизвести действие, которое наблюдает один человек у другого, признавая его полезным и для себя. Это будет посредственное, или личное, подражание.

В непосредственном подражании... мы имеем дело ...с двумя тесно связанными друг с другом процессами в нервных центрах, следующими за внешними впечатлениями: 1) с процессом образования следов; 2) с процессом их оживления...

То, что называется прошлым опытом, собственно, и стоит в прямой связи с процессом образования следов от ранее бывших воздействий и вызываемых ими рефлексов, безразлично, проявлялись они в момент воздействия или же были задержаны» [2, с. 194–195].

По Гроссу, «стремление к подражанию есть неизбежная промежуточная ступень между инстинктивным и разумным действием. Подражание делает ребенка способным к восприятию того, что было достигнуто прежними поколениями путем упражнений».

А. В. Запорожец считает, что «центральной проблемой психологии подражания является проблема образа, представления об имитируемых действиях, происхождения этого образа и его роли в регуляции поведения подражающего субъекта». Запорожец опирается на рефлекторную теорию подражания, основы которой были намечены И. М. Сеченовым. Рефлекторная теория требовала, чтобы на основе рефлекторного принципа были объяснены не только конечный эффект подражания, но и его центральное, психологическое звено — возникающий у субъекта образ имитируемых действий и то регулирующее влияние, которое он оказывает на последующее поведение. Отсюда следовало рассматривать процесс подражания не как простой, одномоментный, а как сложный, многофазный. «Первая из этих фаз заключается в том, что в результате прослеживания действий другого лица у субъекта складывается образец, образ этих действий, являющийся, — как выразался И. М. Сеченов, — “меркой для подражания”». Однако возникновение образа еще не означает, что воспринятое или представленное действие сразу же может быть воспроизведено. В ряде случаев связи между зрительными и двигательными впечатлениями могут оказаться недостаточными, и первые попытки подражания будут лишь весьма приблизительно соответствовать воспроизводимому образцу. Дальнейшее их усовершенствование составляет вторую фазу подражания: “фазу отработки исполнительных реакций, на протяжении которой субъект путем ряда проб подравнивает свои движения к образцу, пока, — как писал И. М. Сеченов, — мерка и ее подобие не станут тождественными”».

Йохан Хейзинга, рассматривая понимание искусства греками, пишет:

«...Она (музыка) считается миметическим, или подражательным, искусством, и результатом этого подражания является возбуждение этических эмоций позитивного или негативного характера». <...> **Понятием подражания характеризует Платон и позицию художника. Подражатель (mimesis), — вот кто такой художник, говорит он... Так же обстоит дело и с трагическими поэтами. Все они только подражатели...** И не только «трагическими», продолжим мы. Вот только два свидетельства писателей-прозаиков.

«С первой строки моей книги, — пишет А. Жид, — я искал прямое выражение состояний моего героя — слова, которые являются непосредственным выявлением внутреннего состояния, а не рисунком этого состояния... язык меня уведомляет скорее, нежели жест... Я вижу моих героев, но не столько их подробности, сколько их совокупность и скорее — их жесты, походку, ритм движений».

Бальзак мысленно «стенографирует» разговор лиц, «прослеживая связь между модуляциями голоса и мимикой и жестами...»

Наконец, следует сказать и о роли зрителя (читателя), которому художники всех направлений и жанров предназначают (адресуют) свои произведения или послания, как принято сейчас говорить. Известно, что при восприятии художественного произведения включается в работу зрительское воображение, которое призвано проделать в зрителе весь тот путь, который прошел автор от замысла своего произведения к его реализации. (Идеальный вариант.) Но какие психические механизмы задействованы в зрительском восприятии? Расчет авторов-художников всегда очень прост и формулируется одним словом — **сопереживание (эмпатия)**. И в театре это стремление у создателей спектакля «вызвать сопереживание» является едва ли не главной задачей.

Замечательно пишет по этому поводу Николай Евреинов:

«...превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

Шарль Обер справедливо замечает, что мимика по преимуществу является основным элементом театра, так как она представляет собою действие, т. е. часть наиболее ясную, наиболее производящую впечатление и наиболее заразительную на том основании, что зритель, видящий в мимическом изображении более или менее глубокое волнение, побуждается, в силу **закона подражательности**, разделять и ощущать то же волнение, признаки которого он видит. А это последнее обстоятельство самое существенное в театре, так как обуславливая сопереживание с действующим, оно устанавливает тем самым обращение “чужой мне драмы” в “мою драму”» (выделено мной. — Э. Б.) [17, с. 102].

Итак, по «закону подражательности» творит и зритель, ибо зритель всегда является в театре со-творцом. Принято считать, что идеальными зрителями являются дети. Того же мы требуем и от художников, говоря, «будьте как дети». Интересно пишет об этом восприятии театрального спектакля академик В. Зинченко:

«Мой учитель — детский психолог Александр Запорожец так описывал эволюцию поведения дошкольников в театре: со-присутствие, сочувственное содействие, со-чувствие, со-переживание. В итоге соприсутствие превращается в симпатическое со-участие или в со-причастие, из которых может вырасти со-мыслие и эстетическое отношение к происходящему на сцене».

Таких примеров со-причастности зрителей «по закону подражательности» можно приводить бесконечное множество, но нас интересует психологический аспект механизма перевоплощения актера в образ.

«*Перевоплощение*, — писал Коклен-старший, — *это и есть аттестация высшего достижения в искусстве актера*».

«Все мы склонны, по выражению Достоевского, *самосочиняться*, всем нам присуща, по мнению Гёте, страсть к *выдумке* или, по определению Дессуара, — к *превращениям*, — охота к *подражанию чужим переживаниям* (миметизм), — тенденция к *перевоплощению*, — к упоению, по замечанию И. Лапшина, — “*быть в шкуре другого*”», — отмечал Николай Евреинов.

Где, в какой точке сходятся, объединяются, сливаются, замыкаются, как в коротком замыкании, все психические способности и усилия актера, дающие искру высочайшего психического напряжения и последующей разрядки, называемой катарсисом? Ответ — в процессе сценического перевоплощения. Общепринятым и аксиоматичным определением перевоплощения является то, **что оставаясь собой, актер стремится стать другим**. В перевоплощении — самая глубокая сущность актерского искусства. *«Играть роль» — значит предстать перед зрителем не самим собой, а кем-то другим*. С нашей точки зрения это означает, что *Играть означает Подражать*.

В контексте нашей теории мы часто ссылаемся на книгу Й. Хейзинги «Человек Играющий». Актера мы можем назвать **«Человек Подражающий»**.

И здесь следует внести ясность в сам термин **«перевоплощение»**.

Сценическое **перевоплощение** понимается нами как **инобытие актера: специфическое психофизическое существование актера в роли**.

Такое сценическое существование предполагает две формы: *воплощение и перевоплощение*.

**Воплощение** — это *«быть в другом», оставаясь самим собой (incarnation)*.

(Система Станиславского: «“я” в предлагаемых обстоятельствах», «магическое “если бы”»). Критерий здесь — правда жизни).

**Пере-воплощение (re-incarnation)** — *превращение (Transformation)*, — *«быть в другом» и «быть другим»*. (Вахтанговская «Принцесса Турандот» — принцип: актер **играет актера** «комедии дель арте», который **играет роль** в спектакле.

*«Он в предлагаемых обстоятельствах», «магическое “как бы”*). Критерий здесь — правда игры).

Мы ставим, к примеру, Чехова, добиваясь «жизненного правдоподобия, правды чувств и переживаний», и тогда речь может идти о «воплощении образов» (стремление к идентификации); играя же героев Мольера в жанре гротесковой комедии, мы будем добиваться от актеров «перевоплощения» (превращения).

Такое разделение на практике возможно лишь условно, теоретически, как и разделение театрального искусства на «театр представления» и «театр переживания».

**Воплощение** — это как бы переселение, внедрение чего-то в другую форму — или — бытие в другом.

**Перевоплощение** — это «пере-воплощение», превращение уже воплощенного во что-то другое.

Во избежание путаницы мы будем использовать привычный термин «перевоплощение», так как психологический механизм обоих процессов один и тот же. *«Когда индивидуальность, — пишет Дорфман, — совершает процессы воплощения и вовлекается в процессы превращения, объект при этом как бы расщепляется на независимые друг от друга функции*

*и части, которые работают лишь на какой-то один из этих процессов. Такой способ функционирования объектов является возможным, в частности, в режиме многократных дискретных переключений от процессов воплощения к процессам превращения и наоборот. Тем самым один и тот же объект обнаруживает способность выполнять разнопорядковые функции и открывать разные его возможности в процессах **воплощения и превращения**».*

Общеизвестно, что Станиславский в своей «системе» настаивает на том, что нужно «идти от себя» к образу. В скрытой полемике со Станиславским по этому вопросу актер и мыслитель Соломон Михоэлс, ссылаясь на свой личный опыт, размышляет на эту тему: «В чистое перевоплощение я совершенно не верю. Но я утверждаю, что у человека не один голос, а сто голосов. У нас с вами по сто голосов минимум. Можно выбрать любой голос и любую пластику. Я все беру у себя. Это не значит, однако, что образ — это я. А кто такой — я? Если постоянно помнить о себе, я не буду знать, как мне двигаться. Я буду сам себя наблюдать, чтобы знать, как себя изобразить. У каждого из нас неверное представление о собственной внешности, о собственном голосе и вообще — о себе. Поэтому труднее всего было бы «играть себя». Давать актеру такой совет можно только исходя из специальных педагогических соображений». И действительно, можно бы и согласиться с «“я” — в предлагаемых обстоятельствах» как «с педагогической фикцией». Ибо на предложение «идти от себя» правомерен вопрос: от «какого себя?».

Ведь уже в «предлагаемых обстоятельствах» заложена предпосылка этого самого «я». Например, «вечер, одиночество, за окном отвратительная погода, телефон не звонит... Я пью чай». Здесь уже есть образ «себя» — «я грустный, одинокий». Но это в работе над этюдом. В пьесе же уже дана драматургом предпосылка роли, или то, что мы называем «образ». И в репетициях пьесы предложение идти «от себя», когда есть заданный образ, обрекает актера на примитивное играние разных «состояний себя». <...> «Гораздо вернее, — пишет Михоэлс, — было бы говорить, что я, актер, извлекаю из себя образ. Я ничего не делаю над собой, но я как-то перестраиваю себя». Тему «идти от себя» очень часто путают с «играть себя». Многие актеры действительно во что бы то ни стало стараются сохранить на сцене свою органику, свою внешность и пр. Станиславский ничего подобного не имел в виду. Он неустанно повторял — «идти от себя» к сценическому образу. И тем не менее сама «система» очень часто провоцирует актеров «играть себя». Не потому ли «система» пользуется таким успехом в американских киношколах и у киноактеров? Здесь-то как раз самым важным достоинством актера считается органика типажа, жизненная достоверность.

Вопрос «играть себя» или создавать образ, не похожий на себя, возник задолго до Станиславского. Недаром Дидро патетически восклицает:

«Я призываю тебя в свидетели, английский Росций, знаменитый Гаррик, тебя, кого все существующие народы единодушно признали первым актером: воздай честь истине! Не говорил ли ты мне, что как бы сильно ты ни чувствовал, твоя игра будет слаба, если, независимо от страсти или

характера, тобой изображаемых, ты не сумел возвыситься мыслью до величия гомеровского видения, воплотить которое ты стремился? Когда же я возразил, сказав, что, следовательно, ты играешь не самого себя, то каков был твой ответ? Не признался ли ты мне, что решительно остерегаешься этого и бываешь так изумителен на сцене лишь потому, что постоянно показываешь в спектакле созданное воображением существо, которое не является тобой?».

Михаил Чехов не исключает возможности «идти от себя», но видит в этом некую ограниченность творческих возможностей актера, ограничение его фантазии, его свободы. Это и понятно, так как и он путает «идти от себя» и «играть себя».

«Тот, кто неизменно изображает на сцене только самого себя, — писал Чехов, — едва ли знает, какую творческую радость дает актеру перевоплощение, то есть принятие на себя характерных особенностей *другого лица*».

В полное перевоплощение не верит и другой деятель и создатель так называемого эпического театра Бертольд Брехт. В статье «О формулировке “полное перевоплощение”» он пишет:

«Усилия актера перевоплотиться в персонаж пьесы вплоть до утраты собственного «я», в последний раз обоснованные теоретически и в упражнениях Станиславского, служат возможно более полной идентификации зрителя с персонажем... Само собой разумеется, Станиславскому тоже известно, что говорить о цивилизованном театре можно только тогда, когда эта идентификация не является полной: зритель не перестает сознавать, что он в театре. Иллюзия, которой он наслаждается, осознается им как таковая. (Станиславский: «Зритель должен забыть, что он в театре», Вахтангов: «Зритель будет сидеть в театре и ни на минуту не забудет, что он в театре»)» [3, с. 135–136].

Важно, что разных актеров в разные исторические театральные эпохи беспокоила проблема перевоплощения. Нас интересует, как происходит это перевоплощение, какие механизмы задействованы в этом процессе и пр. Вот как определяет сущность и технику перевоплощения знаток «системы Станиславского» П. М. Ершов. Он считает, что главное средство — это переживание. А для того, чтобы подлинно переживать роль, «актеру нужно усвоить — *сделать своими* — мысли, чувства и отношения переживаемого лица». И здесь Ершов цитирует Станиславского: «Действуя, он (актер. — Э. Б.) переживает. Ища действие, он уже живет... Когда вы зафиксируете логику и последовательность действий, у вас явится и линия чувства, которую вы ищете». «Перевоплощение, — писал Станиславский, — не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль?» Вот это настоящее, вот это и есть перевоплощение». [31, т. 2, с. 309–310]. И дальше Ершов суммирует: «В сущности своей, переживание актером роли есть не что иное, как его *увлеченность делами изображаемого лица*. Чтобы переживать роль, необходимо и достаточно не отвлекаться от дел изображаемого лица...» [18, с. 226].

«Играющий актер, — пишут П. В. Симонов и П. В. Ершов, — осуществляет действия, цель которых включает в себя цели изображаемого им на сцене лица, но не тождественна им. В этом и заключается своеобразие актерской игры. Оставаясь собой, актер должен стать другим. Не превратиться в другого, а перевоплотиться. В перевоплощении самая глубокая сущность актерского искусства. «Играть роль» — значит предстать перед зрителем не самим собой, а кем-то другим. Такую игру и называют перевоплощением». (П. В. Симонов, П. М. Ершов. «Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера»).

В книге П. В. Симонова и П. М. Ершова «Темперамент. Характер. Личность» (М., 1984. С. 117–134) это определение процесса перевоплощения уточняется: «Через контролируемые сознанием действия актер не отождествляет себя с изображаемым лицом, но проникает в сферу движущих им мотивов (область, в значительной мере принадлежащая сознанию и подсознанию) вплоть до сверхзадачи образа (область сверхсознания) во имя решения своей сверхсверхзадачи, т. е. удовлетворения своей художественной потребности. Осуществляемые в процессе перевоплощения действия — их называют «сценическими» — отличаются от любых обиходно-жизненных действий тем, что возникают по заказу, как если бы их вызвала реальная необходимость».

Впрочем, все у Ершова здесь справедливо: и «контролируемые сознанием действия», и «движущие мотивы», и «удовлетворение своей художественной потребности», и даже столь банальное утверждение, что сценические действия «отличаются от любых обиходно-жизненных действий тем, что возникают по заказу, как если бы их вызвала реальная необходимость». Если мы очень кратко резюмируем сущность перевоплощения по П. М. Ершову, то это будет звучать так: главное средство перевоплощения — это переживание, но о нем следует забыть, а неукоснительно следовать логике действий роли в предлагаемых обстоятельствах, как нас и учил Станиславский. А переживания? Они сами придут из подсознания, как нас учил Станиславский. И чтобы переживать роль, «необходимо и достаточно не отвлекаться от дел изображаемого лица», — как говорит уже сам Ершов. Собственно, все эти рассуждения не что иное, как популярный пересказ Станиславского. Вот только нет здесь ответа на простой и очень важный вопрос: а *как* это перевоплощение происходит? Откуда оно возникает, чем обусловлено и каким психологическим законам подчиняется в своем течении? Понятно, что о перевоплощении мы судим по характеру поведения актера в роли в широком смысле слова, куда входит и внешний облик (характерность), и внутренние качества образа, чем несомненно являются его переживания (чувства и эмоции), выраженные вовне в выразительных движениях и действиях и поведении в целом. Но какие механизмы задействованы в этом сложнейшем процессе перевоплощения?

Румынский исследователь С. Маркус и его сотрудники считают, что **главные психические механизмы, с помощью которых реализуется процесс перевоплощения, есть творческое воображение и способность повторно**

**переживать различные эмоциональные состояния... Творческое воображение необходимо актеру, дабы не впасть в соблазн имитации...** Для актера, считает С. Маркус, особенно важно **развитие направленного воображения.** (Материалы приводятся из статьи Н. В. Рождественской «Проблемы и поиски в изучении художественных способностей»<sup>1</sup>.)

**Другим психологическим механизмом перевоплощения,** — считает С. Маркус, — **является способность повторно переживать аффективные состояния.** Актер, основываясь на обширных ассоциативных процессах и на **развитой эмоциональной памяти,** реализует в роли различные состояния, которые он должен донести до публики. Эта способность не есть результат полной идентификации, поскольку во время игры исполнитель полностью осознает свою личность.

**Свойство переживать аффективные состояния других,** — считает румынский ученый, — **но сохранять при этом постоянный контроль над исполнением — это другая специфическая особенность актерских способностей.** Речь идет о вере в сценическую иллюзию, когда актеру удается перенести свои собственные чувства в предлагаемые обстоятельства пьесы, преобразуя свои личностные особенности в личность драматического героя.

Другой стороной актерской одаренности, согласно модели румынских психологов, является способность к экспрессии. **Способность актера органически сочетать внутреннюю разработку роли и экспрессивность авторы назвали сценическим воплощением.** По их мнению, это и есть истинная мера таланта в сценическом искусстве. Здесь румынские исследователи впали в явное заблуждение. Да, творческое воображение несомненно является главным психическим механизмом всякого творческого процесса, и это не нужно было доказывать. Что же касается способности **«повторно переживать различные эмоциональные состояния», т. е. аффективной памяти,** это уже было подробно нами рассмотрено с последующим выводом: аффективная память не может быть источником творчества актера в силу сомнительности ее существования как некоего психологического механизма. И наконец, боязнь впасть **«в соблазн имитации»** у румынских исследователей перещеголяла даже боязнь **«представлять»** у самого Станиславского. Творческое воображение как раз провоцирует работу рефлекса подражания. Воображать и представлять — это единый творческий механизм, как **«стимул»** (образ воображения) и **«реакция»** (моторное движение). Утверждать то, что утверждают румынские исследователи, это все равно, что использовать в опытах Павлова **«стимул»,** стремясь избежать выделения слюны у собаки, т. е. самой реакции. Бедная собака, если ей запрещено выделять слюну.

Итак, впад в заблуждение об аффективной памяти изначально, на этой ложной посылке румынские ученые построили свою концепцию перевоплощения. Свою ли? Нет, пожалуй, это опять апологетика «системы» Станиславского в переводе на румынский язык.

---

<sup>1</sup> Психология художественного творчества: Хрестоматия. Минск: Харвест, 2003.

В 1974 г. в Ленинграде при Институте театра, музыки и кинематографии создана первая лаборатория психологии актерского творчества. В разрабатываемой модели актерских способностей, несколько отличной от модели С. Маркуса, был использован концептуальный аппарат теории установки (работы Р. Г. Натадзе) для исследования представления о взаимодействии видов воображения, из которых одно репродуктивное (помогающее актеру проектировать свою личность в предлагаемые обстоятельства роли), а другое творческое. Работа творческого воображения характеризуется приемами: метафорой, сгущением, использованием детали как средства воссоздания целого, ритмическим построением роли и т. д. Механизмы сценического переживания связаны с работой творческого воображения. Переживаются чувства самого актера, по механизму эмпатии сходные с чувствами роли-модели, созданной творческим воображением актера.

В той мере, в какой можно управлять образами воображения, актер управляет и своими переживаниями в роли.

К сожалению, сказать, что «переживаются чувства самого актера, по механизму эмпатии сходные с чувствами роли-модели», значит не сказать ничего нового, а свести весь процесс перевоплощения к идентификации или в лучшем случае к утверждению Михаила Чехова, что чувства актера есть со-чувствия, со-переживания.

«В основе способности к перевоплощению лежат задатки — типологические свойства основных нервных процессов», — таков вывод ленинградских исследователей. — Было доказано экспериментально, что одним из них является высокая подвижность нервных процессов, причем подвижность возбуждения сочетается с некоторой инертностью тормозного процесса (с чем связано устойчивое внимание, обеспечивающее легкость образования доминанты роли). Ядро актерских способностей состоит из трех компонентов: «чувства веры» (установка на действие в воображаемой ситуации), эмоциональной отзывчивости на образы воображения и потребности воплотить опорный образ — модель роли в действии (идеомоторная проводимость) (выделено мной. — Э. Б.). Вот здесь можно бы говорить об экспериментальном подтверждении нашей гипотезы о работе механизма подражания, которую мы пытаемся обосновать теоретически и к которой пришли в результате многолетней практической режиссерской и педагогической работы: установочный характер действия (поведения), стремление образа-модели к воплощению через механизм подражания, где идеомоторный акт является лишь первой фазой подражания. Но, увы, авторы исследования так и остановились на первой фазе и остановились, только признав и зафиксировав сам факт идеомоторной проводимости. Было сказано «А»...

«Проблема диагностики и развития художественных способностей, — пишет Н. В. Рождественская, — одна из центральных проблем психологии.

При этом способности изучаются как целое, хоть и состоящее из компонентов, но несводимое к их сумме. Необходимо обнаружить корреляции

между компонентами способностей, *описать способность как единое целое, отталкиваясь от особенностей самой профессиональной деятельности, и установить динамические показатели проявления способностей, жизненные и экспериментальные.*

Последующим этапом *такого синтетического подхода будет создание модели способности*». И это сказано абсолютно справедливо.

*«Способности можно определить, — пишет В. Шадриков, — как свойства функциональных систем, реализующих познавательные и психомоторные процессы, которые имеют индивидуальную меру выраженности, проявляющуюся в успешности и качественном своеобразии выполнения деятельности»<sup>1</sup>.*

С нашей точки зрения, до тех пор пока из исследований актерской психологии будут исключаться (сознательно или нет) или игнорироваться (уже сознательно) такие психические категории, как Игра и Подражание, не может быть речи о создании научной теории психологии актерского творчества. И если с «игрой» режиссеры и педагоги соглашаются (чаще теоретически, чем практически, ибо нынешняя система воспитания актера оставляет мало места для «игры»), то *подражание до сих пор остается «недостающим звеном»* в построении логической цепочки научной теории перевоплощения; а если сказать иначе, то — «недостающим звеном» при «переходе человека от обезьяны в актера» в творческом процессе перевоплощения. Уточним, *недостающее звено* при переходе человека в актера нужно искать как раз в этом самом «обезьянстве».

Следует сказать, что идеомоторная проводимость или идеомоторный акт не являются признаком актерского дарования. Этот психологический феномен обнаруживается у каждого из нас в той или иной степени интенсивности и никакого отношения к творчеству не имеет. Достаточно сказать, что еще лет 40 назад и до настоящего времени идеомоторика используется в спортивных тренировках: и для тренировки опорного прыжка, и даже в подготовке спортсменов в стрельбе.

Вот какие рекомендации дает доктор педагогических наук И. А. Рудик (из специального пособия для студентов Института физкультуры и спорта. Эта брошюрка называлась «Психологические вопросы спортивной тренировки». И было это в 1967 году).

*«Спортсмен обязан правильно воспринимать свои движения во всех фазах опорного прыжка, иметь запрограммированное, правильное представление об этих движениях и научиться корректировать их в процессе выполнения согласно получаемой проприоцептивной и зрительной информации.*

*...Эффективность идеомоторных представлений обусловлена тем, что по своей физиологической природе они опираются на двигательные импульсы в соответствующих группах мышц: когда мы представляем движение, еще не выполняя его, в мышцах, участвующих в выполнении этих движений,*

<sup>1</sup> Шадриков В. Д. О содержании понятий «способности» и «одаренность» // Психологический журнал, 1983, Т. 4, № 5. С. 38–46.

возникают, хотя и в слабой форме, соответствующие этим движениям импульсы, не способные (ввиду своей малой интенсивности) еще выполнить само движение, но уже определяющие его структуру...

Полученные в опытах материалы свидетельствуют о возможности очень точной дифференциации человеком биопотенциалов, а следовательно, и соответствующих микровозбуждений мышц при идеомоторных представлениях.

...Психологический анализ идеомоторных представлений показал, что содержанием их являются различные параметры представляемого движения: его форма, величина, амплитуда, направление, быстрота, величина затрачиваемого мышечного усилия, ритм, темп, соотношение отдельных элементов (их координированность), а следовательно, и структура движения в целом».

В тренировке стрелков тоже используются особенности идеомоторики. Применение в ходе обучения идеомоторной тренировки позволяет стрелкам выработать способность четкого представления в своем сознании отдельных элементов техники стрельбы, тонко анализировать возникающие при этом мышечно-двигательные, зрительные и другие ощущения, выработать внимание и быстроту реакции. Идеомоторная настройка способствует приведению в готовность всего психофизического аппарата стрелка (специальных ощущений, восприятия и необходимого мышечного тонуса) и создает оптимальное состояние нервных структур, ответственных за реализацию целенаправленных двигательных навыков.

Мы уже знаем, что первое отличие идеомоторного акта от подражательного состоит в том, что идеомоторный акт совершается произвольно, в то время как акт подражания является произвольным, сознательным, т. е. он нуждается в руководстве.

Второе отличие в том, что подражание является необходимым атрибутом игры, что относит его к нашей творческой природе. И тут мы можем говорить, что *актер — это Человек Играющий и Человек Подражающий*.

Мы не случайно определили первую фазу подражания (по Сеченову) как идеомоторный акт, вторую фазу — как собственно подражание. С нашей точки зрения, идеомоторный акт является предподражательной фазой, простейшим и примитивным рефлекторным микродвижением. Это как рельсы железной дороги, в то время как Подражание — высшая творческая фаза — уже железнодорожный состав,двигающийся по этим рельсам по расписанию из пункта А в пункт Б, со всем тем грузом, который предназначен для перевозки. В отличие от идеомоторного акта, эта подражательная фаза у многих может отсутствовать в силу своей недоразвитости в детском возрасте, а в процессе взросления и в силу не востребоваемости этой творческой способности психики — подражать, имитировать. Таким образом, с нашей точки зрения, способность к подражанию является одной из главных способностей актера к перевоплощению.

В определении сценического перевоплощения у Б. Е. Захавы (см. ниже) и в ленинградских исследованиях наконец-то признаны роль воображения

(творческое начало) в перевоплощении наряду с наивностью и верой (игровое начало) и ощущением движений как зародыша чувств (идеомоторный акт). Но... ни слова о подражании. Именно подражание является «недостающим звеном» для создания психологии актерского творчества. Собственно, только с помощью этого «недостающего звена» мы и можем установить последовательность и закономерность самого процесса актерского творчества, установить путь от воображения к перевоплощению. Сделаем еще один шаг от идеомоторики к подражанию, и тогда формулировка Б. Захавы и другие исследования подтвердили бы правильность нашей теории перевоплощения и специфические качества актера, в которые *входят воображение, игра (вера и наивность) плюс подражание*. И (вот парадокс парадоксов!) **Станиславский почти готов был стать нашим союзником, судя по его записи в «Записной книжке»:**

«Подражательные способности. Характерность.

Наблюдательность позволяет артисту схватывать типичное в жизни, а подражательность — воспроизвести типичное на самом себе. [Подражательность] — свойство, заложенное природой в психике человека и проявляемое в самом раннем возрасте. Оно обычно убивается так называемым воспитанием и редко у кого доживает до зрелого возраста.

Когда человек обладает этим свойством, он становится артистом в потенции. Чтоб стать артистом фактически, он должен работать»<sup>1</sup>.

Смеем допустить, что если бы Станиславский использовал на практике свою собственную запись, кто знает, какую бы систему мы получили. Но, увы, запись так и осталась только записью, иначе говоря, идеей, не получившей воплощения.

И тем не менее отметим, что в ленинградских исследованиях 1974 года, был сделан большой и качественно новый шаг в попытке объяснить роль воображения и движения как результат идеомоторного отклика на модель-образ воображения. Был сделан шаг к Дидро и Михаилу Чехову. Но вот... — «недостающее звено». Это эксперимент 1974 года! Прошло 30 лет. И что изменилось в нашей театральной науке и педагогике? Или в работе актера над ролью? Когда в последний раз студентам актерского факультета говорили об идеомоторике? А в первый? Или в пересмотре хотя бы некоторых устаревших, скажем мягко, положений «системы Станиславского» об эмоциональной памяти, о двигателях психической жизни? Ни-че-го!

Мы убеждены, что исследования общей психологии о движениях и действии, о связи «воображение — движение», о зависимости эмоциональных реакций от физических движений только подводят нас к вопросу о перевоплощении, но не решают его. Точно так же как бесплодно и опасно продолжать относить «эмоциональную память», чье существование, мягко говоря, сомнительно, к механизмам перевоплощения. С точки зрения психологии действия в психике человека заложены лишь *предпосылки* к перевоплощению: способность человека к преобразованию или превращению

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Записные книжки // Задачник. М.: ВТО, 1986, Т. 2. С. 290.

собственных движений и действий в сценические формы движений и действий на основе сознательно сконструированного нашим воображением образа. Через механизм превращения собственных движений, он переходит в фазу исполнительную, выражаясь внешне, материализуясь во внешний образ, видимый нами, воспринимаемый нами как ряд выразительных движений и действий. Таким образом, в вопросах перевоплощения мы переходим из области психологии действия в область психологии воображения... **Механизмом перевода, превращения мыслительного образа (воображение) в сценическое поведение, с нашей точки зрения, может быть не что иное как механизм подражания.** Но это лишь часть процесса перевоплощения, так сказать, интеллектуальная часть. Необходимая, но не достаточная. Образ — это явление внутреннее, существующее в воображении (или в воспоминании) как часть мыслительного процесса (ориентировочная фаза). Здесь еще ничего не сказано о том, что же является пусковым механизмом процесса перевоплощения и его главным «действующим лицом». Главным, ибо доверить эмоциональную область перевоплощения, собственно сценические переживания подсознанию (Станиславский) — значит уйти от ответа на самый главный вопрос: какую роль играют эмоции и чувства в процессе создания сценического образа и как эти чувства и эмоции возникают в процессе сценического воплощения.

Так откуда же берутся переживания (эмоции и чувства)? Из подсознания? В процессе логических действий актера в предлагаемых обстоятельствах роли? От увлеченности делами изображаемого лица?

Только ответив на эти вопросы, можно сформулировать принципы перевоплощения, в котором интеллектуальная и эмоциональная составляющие неразделимы. Повторим: ответы на все эти принципиальные вопросы психотехники актерского творчества мы нашли **не в психологии действия, а в психологии творческого воображения.** Впрочем, воображение, пожалуй, единственная категория психики, чья конституирующая роль в творческом процессе перевоплощения признается в последнее время всеми авторами. Мы полагаем, что движения и действия актера при выполнении той или иной задачи сами по себе никаких чувств и эмоций могут и не нести (формальное действие) и не вызывают их из глубин подсознания. Но **«именно в движениях нам приходится искать начало творческой способности воображения»** (Рибо). Попробуйте согласно схеме Джемса (побежал и испугался) принять унылый вид, изобразить на лице мимику печали, и вы почувствуете состояние печали и уныния. Но повторите этот опыт несколько раз, и вы почувствуете, что уже ничего не чувствуете. Ибо все это носило чисто формальный, механический характер. В таком же направлении проделайте ряд других целенаправленных действий, и вы снова убедитесь в отсутствии какой-либо эмоциональной окраски. Но если ваше **воображение построит образ унылого человека с печалью на лице, ощутив ряд движений в микромасштабе, а затем выполнив тот же ряд целенаправленных действий** — тут же сработает механизм подражания образу-модели вашего воображения и вызовет в вас эмоции печали и тоски

в соответствующем поведении. Со-действуя с этим образом, подражая ему в движениях и действиях, вы реально испытаете эмоции и чувства этого человека. Повторяя этот эксперимент, но опираясь всякий раз на *воображение*, вы как бы боитесь от штампа, неизменно ведущего к стиранию всяких эмоциональных переживаний. Более того, воображение будет добавлять нюансы и новые штрихи к уже однажды созданному образу, что в свою очередь добавит новые оттенки к вашим эмоциональным переживаниям.

Мы постараемся описать наше понимание процесса перевоплощения.

Сценический образ, возникающий в воображении актера, представляется нам в двух фазах:

- Первая: статический образ — внешний вид (характерность). Сюда входит грим, костюм, голос, походка и пр.
- Вторая: динамический — внутренний образ, отражающий характер поведения, темперамент и пр.

*Первая стадия.* Мы начинаем сначала конструировать образ в воображении и затем рассматривать в воображении поведение образа в той или иной сценической ситуации; он выступает перед нашим внутренним взором не только в движениях и действиях (поведении), но и в соответствующих переживаниях.

*Вторая стадия.* Образ стремится к воплощению, ибо «стремление воображения к воплощению, это и есть подлинная основа и движущее начало творчества» (Выготский). В процессе сценического воплощения воображение дает нам не простую схему движений и действий, а прежде всего — эмоционально-чувственное поведение. Именно здесь **«чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом»** (Выготский).

Если это так, то чем же являются движения и действия? Какую роль играют они в процессе перевоплощения? Именно воображение способствует преобразованию или превращению наших собственных произвольных движений и действий (поведения) в сценические формы движений и действий на основе сознательно сконструированного нашим воображением образа. Иначе говоря, **через механизм превращения собственных движений образ переходит в фазу исполнительную (воплощение), выражаясь внешне, материализуясь во внешний сценический образ, видимый нами, воспринимаемый нами как ряд выразительных движений и действий уже сценического образа. Механизмом перевода, превращения образа воображения в сценический может быть не что иное, как Подражание.**

С другой стороны, творческое воображение, совершая полный круг, через механизм подражания превращает движения и действия образа в наши собственные движения и действия, а его переживания становятся нашими реальными переживаниями по закону реальности фантазии и реальности чувств.

«Всякое построение фантазии, — говорит Выготский, — обратно влияет на наши чувства, и если это построение и не соответствует само по себе

действительности, то все же вызываемое им чувство является действительным, реально переживаемым, захватывающим человека чувством». При этом в процессе воплощения образа актер то приближается к нему, то отдаляется от него, то сливается с ним. Таков феномен актерского **раздвоения** (см. след. главу): мы можем контролировать и корректировать поведение нашего образа как в сфере логического поведения, так и в сфере переживания, подравнивать его к созданному нашим воображением образцу. **«Очень ярко эти подравнивания двигательного поведения к имеющемуся образу выступают при подражании»** (Запорожец). «Мы видим, — пишет Б. Е. Захава, ученик Вахтангова, блестящий педагог, — что актерское воображение напоминает собой ту его разновидность, которая особенно свойственна человеку в детстве и в ранней юности, когда он склонен подолгу мечтать, воображая себя то великим полководцем, то популярным 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» [20, с. 117].

Таким образом, **игра как некий приобретенный в детстве в ролевых играх условный рефлекс, как отработанная в детстве первичная драматическая форма и подражание, как механизм ее реализации является обязательным сообщником актера в процессе перевоплощения.** Чувство игры, ее магическое «понарошку» или «не взаправду», отбрасывает актера в детство, включая механизм подражания по тому же условному рефлексу детства, по которому возникает и сама игра. **Актер действительно «плачет, как пациент, и радуется, как играющий»** (Выготский).

Михаил Чехов почти наглядно описывает сам процесс перевоплощения: «Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе. Представьте себе, что вам нужно изобразить на сцене человека, характерные черты которого вы определяете как лень, неповоротливость (душевную и телесную), медлительность и т. п. Тело его вы видите полным и неуклюжим, рост — низким, плечи и руки опущенными и т. п. Вы создали этого человека в своей фантазии. Что делаете вы для того, чтобы воплотить его со всеми его душевными и телесными особенностями? *Вы воображаете на месте вашего тела другое тело*, то, которое вы создали для вашей роли... В этом «новом теле» вы начинаете чувствовать себя другим человеком. ...Воображаемое тело — это, как продукт вашей творческой фантазии, есть *одновременно и душа и тело* человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене». В другом месте Михаил Чехов закрывает тему «идти от себя»: «Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам (Диккенсу, Гете, Рафаэлю, Микеланджело. — Э. Б.) свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили

бы ему: “Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя... Ты сосредоточен на самом себе, ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!”»

Итак, мы вынуждены прийти к выводу, что чувства, произвольные действия и движения напрямую зависимы от нашего воображения. Так прав ли Станиславский, утверждая, что действие является возбудителем чувств? Ведь сами-то действия, как мы убедились, являются продуктом работы воображения. И это положение подтверждает, как это ни парадоксально (еще один парадокс!), и сам Станиславский: «...Между тем активность воображаемой жизни имеет для актера совершенно исключительное по важности значение. Воображение его должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие» [32, с. 78]. И в другом месте: «*Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения*» [32, с. 98].

Но что это за действия, что за движения, которые являются результатом верной жизни воображения? И если выше мы говорили, что *воображение способствует преобразованию или превращению наших собственных произвольных движений и действий в сценические формы движений и действий на основе сознательно сконструированного нашим воображением образа*, то априорно можем говорить, что воображение не может рождать **обычное действие и движение**, так сказать, «как в жизни», «взаправду». Качество этого рожденного от воображения действия (поведения) уже сценического действия следует рассмотреть особо. И дать ему, этому особенному сценическому действию (поведению), соответствующее определение в свете нашей «имитационной теории перевоплощения». Такое определение может быть декларировано следующим образом: **сценические движения, действия и поведение в целом — это движения, действия и поведение подражательные**. Позволим себе привести пример из книги М. Чехова «О технике актера» (глава «Индивидуальные чувства. Действия с определенной окраской»). Приведенные ниже рассуждения принципиальны, так как они касаются основополагающего вопроса всех теорий актерского искусства, а именно: **что является возбудителем чувств, или, иначе, как вызвать в актере соответствующее сценическое чувство**. «Атмосфера» у Чехова способствует пробуждению творческих чувств актера. И Чехов предлагает технический прием для пробуждения этих чувств:

«Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое *действие*, сделали простой *жест*. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое *действие*, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас произвести то же действие, придав ему на этот раз определенную *окраску*.

Пусть этой окраской будет *осторожность*. Вы выполнили ваше действие с прежней легкостью. Однако теперь в нем уже был некоторый душевный оттенок; может быть, вы почувствовали легкое беспокойство

и настороженность... Что же, собственно, произошло? *Окраска осторожности*, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были, все же связаны с *осторожностью*, вызвавшей их. Выбранная вами *окраска* заставила звучать в вашей душе целый *аккорд* чувств в тональности «*осторожность*». Насиловали ли вы свою душу, для того чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на *действие*, но не чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали ему *окраску* осторожности.

...Творческим чувствам нельзя *приказать* непосредственно. Их надо увлечь. Своим действием, которому придана определенная *окраска*, вы увлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заключить, что *действие* (*всегда находящееся в вашей воле*), *если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер)*, вызовет в вас чувство [36, с. 389–390].

Если использовать терминологию Станиславского, «окраска» у Чехова является манком для чувства. Как нам кажется, Михаил Чехов ничего нового про психотехнику актера по сравнению с «методом» Станиславского не сказал, за исключением привнесения своего понятия «окраски» и «психологического жеста» как особого вида актерского тренинга. Вспомним, что Станиславский к «двигателям психической жизни» относил ум, волю и чувство или представление, суждение и воле-чувство. «Кроме того, — пишет Станиславский, — ум, воля и чувство не могут существовать одни, сами по себе, без взаимной поддержки. Поэтому они действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от друга зависимости (умо-воле-чувство, чувство-воле-ум, воле-чувство-ум)» [32, с. 293–297].

Разница в том, что то, что у Чехова дано отдельно — действие — от воли, чувство — от окраски действия, у Станиславского все объединено в триаде актерской задачи: чего я хочу (хотение), что я делаю (действие), как я делаю (приспособление). Чехов не отрицает необходимости задачи, но в психотехнике прибегает к понятию окраски (индивидуальной атмосферы), в то время как Станиславский, говоря о приспособлении, отвечает тем самым на вопрос «как»: как производится действие, — что указывает на характер действия. А *характер* действия, как говорит сам Чехов, это и есть его *окраска*.

Нам кажется, что Б. Е. Захава, описывая технологию актерского творчества (сам процесс), сумел примирить Станиславского, Чехова и даже Дидро, придав *вахтанговскую окраску* своему определению: «...для актера фантазировать — значит внутренне проигрывать. Воображая, актер не вне себя рисует предмет своего воображения, ...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.* (Здесь Захава пересказывает Станиславского. — Э. Б.).

*...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 (а здесь — повторяет М. Чехова. — Э. Б.).*

*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 популярным 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 это уже Вахтангов. — Э. Б.), а его самое драгоценное профессиональное качество, проявляющее себя в способности верить в правду вымысла, очень часто называют актерской наивностью. ...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... 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) (лучше — идеомоторным актом. — Э. Б.) Соответственно все, что возникает при этом в психике актера, правильнее назвать не чувствами, а зародышами чувств (или эмоциональными представлениями) [20, с. 116–117].*

Нам кажется, что в этом определении Б. Е. Захава ближе всех подошел к нашей теории.

Что же происходит на самом деле с «окраской», «зародышами чувств», приспособлениями, характером действия, если мы посмотрим на эту проблему с точки зрения нашей имитационной теории?

Принципиальным остается внимание Станиславского и Михаила Чехова к самой главной категории, основополагающей категории в исследовании психологии актерского искусства, а именно к *сценическому действию*. А дальше все копыя ломаются вокруг проблемы возникновения сценических чувств в их связи с тем же сценическим действием. Актер действует, должен действовать в предлагаемых обстоятельствах (Станиславский) или в предлагаемых ситуациях (Чехов), решая своими действиями ту или иную сценическую задачу. С другой стороны, сценические чувства должны рождаться то ли из подсознания, приспособления, то ли от окраски действий, но опять-таки — из подсознания. Во всяком случае, о них не следует заботиться. Так утверждают оба автора. И тем не менее все актеры прежде всего *заботятся* о чувствах, переживаниях своих персонажей: как их выманить из подсознания.

Нам кажется, что «имитационная теория перевоплощения» в состоянии дать правильный и убедительный ответ на вопрос, что же такое сценическое действие и в каком отношении оно находится со сценическим переживанием. И этот ответ таков:

**Сценическое действие — это подражательное действие.**

И в этом определении его качественное отличие от всех описанных в психологии видов действий (собственно в психологии такой вид действий отсутствует вовсе), ибо помимо своего назначения быть способным к решению определенной задачи, оно несет в себе эмоциональную окраску, т. е. является действием аффективным. Подражательное действие, если пользоваться привычной терминологией Станиславского, отвечает сразу на все три вопроса сценической задачи: чего я хочу, что я делаю и как я это делаю. Подражательное действие уже является действием с «окраской», если пользоваться терминологией М. Чехова. Подражательное действие, являясь продуктом работы творческого воображения, непосредственно ведет к перевоплощению. И наконец, подражательное действие уже само по себе является игрой: подражая кому-то, мы играем в кого-то и являемся перед вами уже этим кем-то.

Любое произвольное сценическое поведение есть поведение подражательное. Все движения и действия, увиденные нами в воображении, а затем выраженные вовне, воплощенные в сценическом поведении, уже являются действиями подражательными.

Дети, играющие в доктора и больного, совершают ряд подражательных действий, или, иначе говоря, их поведение подражательно.

Подражательные действия являются действиями эмоциональными, аффективными в силу того, что образцом подражания всегда является эмоционально действующий человек, возникающий в нашем воображении. Если же таким образцом являйся животное, птица, предмет (паровоз) или явление природы (ветер), что тоже правомерно для театра, то в силу характера нашего воображения мы все равно непроизвольно очеловечиваем, одухотворяем любой предмет или явление природы. Невозможно подражать бездушному предмету бездушно, да простится мне этот каламбур. Любой паровоз как предмет для подражания тут же приобретает у нас характер: он и пытит как-то особенно, и двигается в зависимости от чувства «пункта собственного назначения». Попросите любого студента показать автомобиль. И первый вопрос будет: а какой марки? И вопрос справедливый, ибо характер «джипа» очень отличается от характера «мерседеса». А характер этот — от подражания тем действиям и движениям, которые присущи данному образцу, созданному нашим творческим воображением, с одной стороны, и игры с этим «созданием» или в это «создание» — с другой.

Определив сценическое действие как специфическое, присущее только актерской профессии действие подражательное, мы, возможно, подошли к решению вопроса, поставленного А. В. Запорожцем в работе «Развитие произвольных движений». Напомним, Запорожец поставил проблему еще

со времени учебы в театральной студии у Леся Курбаса: «проблема овладения человеком собственным поведением и эмоциями посредством превращения, претворения собственных движений и действий». **Эти превращения, претворения (перетворения — укр.) и есть подражательные движения и действия.**

Таким образом, мы приходим к выводу, что подражательные движения и действия, поведение и сценическое перевоплощение, иначе говоря, Подражание и Перевоплощение, являются одним и тем же процессом, единым процессом, в котором Подражание чему-то или кому-то и есть Перевоплощение во что-то или в кого-то.

На основании этой теории мы сформулировали психологический закон перевоплощения:

Сценический образ, созданный в воображении актера, через механизм подражания реализуется в процессе сценического поведения в выразительных действиях и переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

Воплощение и перевоплощение с точки зрения *сценических переживаний* связаны с понятием **эмпатия**.

Словарь Практического психолога (В. Шапарь) дает следующее определение.

**Эмпатия** — постижение эмоционального состояния, проникновение — вчувствование в переживания другого человека.

Понимание другого человека путем эмоционального вчувствования в его переживания. Термин ввел в психологию Э. Титченер, обобщивший развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса.

Различают:

1) эмпатию эмоциональную, основанную на механизмах проекции и подражания моторным и аффективным реакциям другого;

2) эмпатию когнитивную, базирующуюся на интеллектуальных процессах — сравнении, аналогии и пр.;

3) эмпатию предикативную, проявляющуюся как способность предсказывать аффективные реакции другого в конкретных ситуациях.

Как особые формы эмпатии выделяют:

1) *сопереживание* — переживание тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой, через отождествление с ним;

2) *сочувствие* — переживание собственных эмоциональных состояний в связи с чувствами другого.

Важной характеристикой процессов эмпатии, отличающей ее от других видов понимания, таких как идентификация, принятие ролей, децентрация и пр., является слабое развитие рефлексивной стороны, замкнутость в рамках непосредственного эмоционального опыта.

Установлено, что эмпатическая способность обычно возрастает с углублением жизненного опыта; эмпатия легче реализуется при сходстве поведенческих и эмоциональных реакций субъектов.

По Роджерсу, «*быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения “как будто”. Так, ощущаешь радость или боль другого как он их ощущает, и воспринимаешь их причины, как он их воспринимает. Но обязательно должен оставаться оттенок “как будто”: как будто это я радуюсь или огорчаюсь*» (см. Перевоплощение).

Если этот оттенок исчезает, то возникает **состояние идентификации**. (Я радуюсь или огорчаюсь, см. Воплощение. — Э. Б.).

Позже Роджерс уточняет: это *скорее процесс, чем состояние*.

Роджерс пишет: «**Эмпатический** способ общения с другой личностью имеет несколько граней. Он подразумевает **вхождение в личный мир другого и пребывание в нем, “как дома”**. Он включает **постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого** — к страху, или гневу, или растроганности, или стеснению, одним словом, ко всему, что испытывает он или она. Это означает *временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без оценивания и осуждения. Это означает улавливание того, что другой сам едва осознает*. Но при этом отсутствуют попытки вскрыть совершенно неосознаваемые чувства, поскольку они могут оказаться травмирующими. Это включает сообщение ваших впечатлений о внутреннем мире другого, когда вы смотрите свежим и спокойным взглядом на те его элементы, которые волнуют или пугают вашего собеседника. *Это подразумевает частое обращение к другому для проверки своих впечатлений и внимательное прислушивание к получаемым ответам. Вы доверенное лицо для другого*. Указывая на возможные смыслы переживаний другого, вы помогаете ему переживать более полно и конструктивно. Быть с другим таким способом означает на некоторое время оставить в стороне свои точки зрения и ценности, чтобы войти в мир другого без предвзятости. В некотором смысле это означает, что *вы оставляете свое “Я”*. Это могут осуществить только люди, чувствующие себя достаточно *безопасно* в определенном смысле: *они знают, что не потеряют себя в порой странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят*».

С введением такого понятия, как **эмпатия**, понимание процесса перевоплощения усложняется с психологической точки зрения.

По нашей теории Образ строится актером в воображении как *представление* в движениях и действиях, в которых выражается поведение и переживания персонажа (выразительные движения). Актер воспроизводит на сцене поведение персонажа, подражая ему в выразительных движениях и действиях, через которые и сам входит в его чувства (эмпатия) и передает его переживания зрителям. Образ персонажа разворачивается как процесс в сценическом пространстве и времени.

При более детальном рассмотрении такого определения обнаруживается, что мы выделяем *отдельные* способности (к подражанию и эмпатии), а не даем определение **единой базовой актерской способности к перевоплощению**, и тем самым разделяем целостный процесс перевоплощения.

Выразительные действия действительно выражают переживания персонажа, но при этом актер может сам оставаться абсолютно холодным (отсутствие эмпатии), подражая лишь внешнему поведению персонажа. А если выразительные движения и вызывают соответствующие эмоциональные переживания в актере по физиологическому закону обратной связи, а не по психологическому — эмпатии, то после нескольких повторов эмоциональность угашается и сходит на нет. Остается форма, т. е. выразительные движения, лишь означающие соответствующие эмоции. Это подтвердили исследователи в эксперименте С. Блох, назвав такой способ подготовки актеров «технический». Способность к эмпатии свойственна всем творческим личностям и уж конечно обязательна для того, чтобы стать зрителем или читателем. Известно, что многие люди предпочитают зрелищу чтение. На них большее эмоциональное воздействие оказывает чтение, их фантазия свободнее, и переживания глубже. Не говоря уже о воздействии музыки на переживания человека, где мелодия и ритм оказывают сильнейшее непосредственное эмоциональное воздействие.

Итак, выразительные движения *выражают переживания персонажа*, но при этом могут и *не вызывать сопереживаний, сочувствий самого актера*. Образ воображения, т. е. то представление, в котором отражен персонаж, носит поведенчески-эмоциональный характер, выражающийся в соответствующих выразительных движениях. Актер способен наблюдать это поведение и объективно, безучастно, как бы со стороны. Актер может занять позицию наблюдателя и комментатора по отношению к своему персонажу. На этом построена вся система «эпического театра» Брехта.

Брехтовский актер стремится «показать», «что и как» переживает его персонаж, сам оставаясь в стороне. Главная задача такого театра — заставить публику *размышлять, а не сопереживать, сочувствовать*. И это удается актерам брехтовского направления: сознательно избегать эффекта эмпатии. Поэтому в брехтовском театре термин «революционное» отсутствует. Брехт говорит, что они прибегают к идентификации, но лишь на самом начальном этапе репетиционной работы, стремясь дальше к «эффекту очуждения», когда главной заботой актера становится передать «мое отношение» к переживаниям, а не само переживание, подражать (показывать) поведению персонажа и комментировать его, а не сопереживать. Как видим, здесь эмпатия уступает место «очуждению», сознательно заменяется им. По всей видимости, и Дени Дидро и актеров, о которых он писал и которых наблюдал, анализировал, не заботил вопрос о переживаниях актера: главное — переживания публики, т. е. способность к эмпатии становилась определяющей для публики, а не для исполнителя. Исполнитель передает переживания персонажа, а не свои собственные. Из практики мы знаем, что актеры и «театра Дидро» и «театра Брехта» свидетельствовали о сопереживаниях, сочувствиях своим персонажам, независимо от теорий. И конечно же, здесь вопрос не в отсутствии или наличии сопереживания, а в той дистанции между актером и персонажем (раздвоение), которая определяется характером «инобытия актера», т. е. воплощением или перевоплощением,

а в конечном счете — культурно-исторической традицией данной театральной эпохи, по теории Выготского.

Мы же со своей стороны можем утверждать, что актер обречен «сочувствовать» своему персонажу, независимо от того, переживает он его чувства как свои собственные или передает нам свои собственные сочувствия к переживаниям персонажа. И для этого актер становится актером: ради игры, в которой он может быть другим, что означает и действовать и чувствовать как другой. Как и у детей, у актеров потребность в игре есть потребность в подражании и сопереживании. Напомним, что эмпатия — это «как будто»: чувства персонажа — «как будто» мои собственные. И действия персонажа «как будто» мои собственные. Это «как будто» определяется механизмом подражания, имитации. Я есть «как будто» другой — это театр, а Я есть другой — это уже из области психиатрии, клиника.

Актер подражает персонажу в действиях и переживаниях. Можно сказать, что он, подражая, переживает или, переживая, подражает поведению персонажа, выражая это в выразительных движениях и действиях. С этой точки зрения процесс перевоплощения — единый и неразделимый. И если подражание и переживания органично сочетаются в этом процессе, мы должны говорить о механизме перевоплощения как о *«функциональной системе» или двухфункциональном органе, в котором органично соединены функция подражания и функция эмпатии*. Таким образом, **базовая способность актера к перевоплощению** должна рассматриваться не как сумма способностей к подражанию и к эмпатии, ибо в таком определении мы разводим эти два понятия на две, пусть и зависимые, функциональные способности, что неверно. Так говорят о внешнем и внутреннем подражании (Михаил Чехов. Н. Рождественская, стремясь к определению базовой актерской способности, вынуждена прибегнуть к определению через сумму способностей и выделения «ядра актерских способностей», что никак не отражает единства входящих в него психологических механизмов). Следовательно, дабы отразить эту двухфункциональность в одном органе, мы должны изобретать свое определение. Видимо, точнее всего было бы говорить, **что базовая способность актера — это эмпатическое подражание, имеющее единый психофизиологический механизм**. И, как нам кажется, *только в этом случае мы можем говорить о «полнокровном» перевоплощении, о перевоплощении как об инобытии, когда действительно актер не только передает в выразительных движениях и действиях чувства персонажа, но и сам через них входит в чувства* (Рубинштейн). И тогда Я уже действую как будто Он, Я есть как будто Он и переживаю как будто Он. Это и есть перевоплощение.

И в этом подходе реализуется синтез Условности сочувствия, сопереживания (как будто) и Безусловности его выражения в подражании через выразительные действия.

Внутри «самой функциональной системы» (или органа) мы можем установить неравнозначность соотношения уровней способности к подражанию и к эмпатии. Это важно, во-первых, как предмет для исследования способностей (предрасположенности) к тому или иному виду актерской

деятельности (в драматическом театре, музыкальном, на эстраде и пр.), а во-вторых, для создания научной базы при тестировании абитуриентов.

Например, мы установили, что у абитуриента:

1. Уровень Подражания — высокий; уровень Эмпатии — низкий.

Мы регистрируем явное доминирование способности к *внешнему подражанию*. Эта способность ярко проявляется у артистов эстрады при *создании пародий, шаржей, звукоимитации и в других пародийных жанрах*.

2. Уровень Подражания — высокий; уровень Эмпатии — высокий.

Это показатели способности к искусству драматического актера.

3. Уровень Подражания — низкий; уровень Эмпатии — высокий.

Это чаще всего способность быть хорошим зрителем.

Соотношение уровней подражания и эмпатии, корреляция их между собой, регистрирует уровень способности к перевоплощению.

И здесь, как нам кажется, открываются новые возможности для проведения экспериментов и создания специальных тестов при приеме на актерский факультет.

Эксперимент можно проводить в два этапа:

1. **Технический**. Должен продемонстрировать, как *через подражание*, методом поэтапного *подравнивания* соответствующего «двигательного поведения» под образ-представление (план, модель) осуществляется процесс превращения (перевоплощения).

2. **Художественный** (творческий). Должен продемонстрировать, как *через эмпатическое подражание* методом поэтапного подравнивания соответствующего *двигательного поведения и сопереживания* под образ-представление (план, модель) осуществляется процесс превращения (перевоплощения).

При психологическом исследовании базовая способность тестируется с помощью нескольких методик; результаты этих методик коррелируют между собой. Так можно использовать в нашем исследовании методики проективные, методики по исследованию эмпатии, эмоциональной возбудимости и пр.

Для исследования базовой способности — *способности к эмпатическому подражанию* — можно проводить исследования по схеме измерения способностей, предложенной Тепловым.

В исследовании фиксируется:

- способность создавать в воображении яркое представление (модель, образец);
- четкое идеомоторное ощущение микродвижений;
- способность к выразительным действиям, соответствующим эмоциям;
- эмоциональная подвижность в процессе эмпатии;
- способность регулировать (подравнивание) соответствие между образом (представлением) и воспроизведенным образом.

И наконец, хочется отметить, что на подражательных действиях строится и поведение (реакция, переживания) зрительного зала. Наблюдая за действиями актеров в театре (в кино или на телевизионном экране) в том

или ином образе, мы, увлекаясь происходящим, действуем и переживаем вместе с ними, совершая все те же подражательные действия и движения (пусть в микромасштабе) (синхронизация в кинесике), которые совершают и они, и вместе с тем мы не забываем награждать их аплодисментами, ни на секунду не забывая, что мы являемся участниками игры. Посмотрите хотя бы однажды на поведение детской аудитории на детском спектакле. Вот уж поистине талантливые и благодарные зрители!

Даже слушая увлекательный рассказ нашего приятеля, увлекшись сами, мы сопереживаем героям его истории и подражаем при этом самому рассказчику, непроизвольно шевеля губами, ахая и охая в наиболее драматических моментах, короче, мы *сопереживаем* с ним историю и *сопереживаем* рассказчику истории, вызвавшую и в нас сочувствие. Так и в зрительном зале: мы переживаем вместе с актерами историю, которую они нам рассказывают, и сопереживаем с актерами, переживающими каждый свою роль в этой истории.

Мы вправе заключить, что *эмпатическое подражательное действие и выразительное поведение являются специфическим и универсальным феноменом всего творческого двустороннего театрального процесса, объединяющего актеров и зрительный зал в одно понятие — театральное искусство.*

Подведем итоги этой главы:

- Связь между Воображением и Движением в творчестве актера, в его поведении на сцене, осуществляется через механизм Подражания (*Imitatio*).
- Воображение — главное творческое начало в актерском искусстве.
- Выразительные действия (поведение) актеров являются эмпатическим подражательным поведением в процессе перевоплощения.

С введением понятия *эмпатия* наш гипотетический закон перевоплощения уточняется и формулируется следующим образом:

Сценический образ, созданный в воображении актера (представление), через механизм эмпатического подражания реализуется, воспроизводится в выразительных движениях и действиях в процессе сценического поведения и в переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

В этом суть Имитационной теории перевоплощения.



## ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ АКТЕРСКОЕ РАЗДВОЕНИЕ

В актере — два человека: один — творящий, другой — служащий ему материалом. Двойственность эта служит характерною чертою актера.

*Коклен-старший*

♦ Двойственность сценического существования ♦ Механизм актерского раздвоения

*А.* Д. Громова-Давыдова в своих воспоминаниях о Михаиле Чехове («Вспоминая великого артиста») не случайно упоминает о конкретном опыте «сценического раздвоения», на который великий актер обратил пристальное внимание и в дальнейшем настаивал на необходимости этого чувства раздвоения. «...Михаил Александрович однажды очень подробно рассказал нам с Виктором об удивительном «раздвоении личности» во время исполнения им роли клоуна Скида в постановке Рейнхардта в Вене... Это произошло в третьем акте, в кульминационном моменте, во время большого трагического монолога... [он] вдруг раздвоился: он ощутил себя и в Скиде, и над ним, и над зрителями, над всем залом, и над партнерами, и одновременно внутри всего. Он диктует своему Скиду, который сидит на полу. Чехов слышит его как бы со стороны... и он чувствует и слышит, как странно, совершенно удивительно замер весь зал... Чехов сказал, что это ощущение «раздвоения» было у него и раньше, в других ролях. Он почувствовал, что может все, — появилась неведомая огромная сила владения образом в этом «раздвоении». «...Я увидел чувства моего Скида, — рассказывал Михаил Александрович, — его волнение и боль... Внезапно он менял темп, то прерывал свои фразы паузами... Я стал угадывать, что произойдет через мгновение в его душе... Я руковожу его игрой, и я в зрительном зале, и возле себя самого, и я могу все».

...На двойственность человеческого существа во все времена указывали великие художники. Шаляпин говорил: «Дон Кихот у меня играет, а Шаляпин ходит за ним и смотрит, как он играет». Шаляпин всегда отделял себя от образа. Федор Федорович, младший сын Шаляпина... говорил: «Когда отец плакал на сцене, он плакал от сочувствия к образу, а себя никогда не доводил до истерии» [37, с. 173].

«...Актер, обладающий нормальным сознанием, — писал уже позже сам Чехов, — должен во время игры на сцене “видеть” самого себя так же

свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры как бы со стороны. Истинное творческое состояние в том и заключается, что актер, испытывая *вдохновение*, выключает себя самого и предоставляет *вдохновению* действовать в нем. Его личность отдается во власть *вдохновению*, и он сам любит результаты его воздействия на свою личность».

Прежде Чехов да и другие актеры, свидетельствующие о раздвоении, приписывали эту роль — следить и руководить своим персонажем — самому себе, своего рода *alter ego* самого актера. Как видим из вышеприведенной цитаты, позже Чехов предлагает исключить самого себя как творца во время процесса сценической игры, а предоставить действовать *вдохновению*, а самому уже любоваться «результатами его воздействия на свою личность». Здесь отдает неким мистицизмом, тогда как ранее Чехов говорил о раздвоении на «я» играющего, творящего и на «я», руководящего игрой первого «я». И все-таки мы не можем довольствоваться лишь указаниями на существование столь сложного и важного феномена, как раздвоение в актерской профессии. Более того, мы считаем, что такое двойственное существование актера на сцене творчески необходимо и что необходимо развивать эту способность актера к раздвоению. Но для этого мы должны попытаться приблизиться к пониманию того, кем же является это второе «я» актера в процессе сценического воплощения роли и насколько важен сам факт такого раздвоения, такой «двойственной» жизни актера.

Мы в жизни очень много разговариваем сами с собой: спорим, убеждаем, рассуждаем. Наша внутренняя речь порой монологична, но в ситуации принятия решений — диалогична. После спора с начальством или с женой мы по инерции продолжаем спор еще длительное время: ищем слова, которые следовало бы сказать, а мы не сообразили вовремя, а вот теперь нужные слова найдены, а... ну да ладно, вот в следующий раз... и т. д. В диалогической внутренней спокойной беседе мы осознаем, что это разговор не с самим собой, а с кем-то другим внутри нас. Иногда мы персонифицируем этого «некто» внутри нас, и тогда он является в образе или в «голосе» авторитетного по тому или иному вопросу для нас человека. Когда нам особенно грустно и одиноко, мы беседуем с близкими нам людьми, с которыми по какой-то причине не можем поговорить реально. А может быть, тех, кто нам действительно сейчас нужен, уже нет в живых. Одинокие люди часто беседуют со своими домашними животными. Люди старые часто до того увлекаются беседами со своим «внутренним» собеседником, что вдруг начинают говорить вслух, не замечая присутствия посторонних людей. Люди верующие обращаются с молитвой к Богу. Молитва может быть не только обращением к Богу с просьбой, но и просто душевной беседой. Короче говоря, мы редко бываем одни в нашем внутреннем мире. И это замечательно. Это один из спасительных от одиночества даров человеку. И мы привыкаем к такого рода раздвоению на «я» и на этого «некто» внутри меня. И это состояние становится нормальным и привычным.

Поэтому состояние «раздвоения» актера на сцене мы тоже вполне можем признать нормальным и привычным, учитывая нормальность и привычность такого состояния в жизни. Вот только следует выяснить необходимость и целесообразность такого раздвоения, его пользы или вреда. Помогает ли оно актеру или, напротив, мешает, отвлекает ли от сценического действия в процессе воплощения роли? И если в жизни мы каждый раз можем персонифицировать этого «некто» в зависимости от наших жизненных проблем и настроений, то как поступать на сцене, кем он должен быть, этот «некто»? Зададим себе вопрос: кто был нам ближе всех в период работы над ролью, над спектаклем — от замысла и первых шагов на сцене до премьеры? Чей голос преследовал нас в период всего процесса репетиций то грубоватым окриком, то мягким поощрением? Кто радовался за нас и огорчался вместе с нами? С кем мы спорили, кого убеждали? И так далее и тому подобное. Конечно же это был наш режиссер. И не важно, как вы к нему относитесь и какими ваши отношения будут в дальнейшем, но в период работы над ролью и спектаклем вы всецело доверились ему, должны были довериться. И это важнейшее правило в театре — полное доверие режиссеру в период работы. Вы имеете право спорить, доказывать, не соглашаться, предлагать свое решение и пр., ибо вы — автор роли, но последнее слово остается за режиссером: он — автор спектакля. И если он не полный идиот (а такое тоже случается в театре), он себе же на пользу и на пользу спектаклю отберет все лучшее из предложений актера и поможет актеру, в свою очередь, убрать все лишнее в данной роли. Это тот минимум, который дается самыми плохими режиссерами.

Вам обоим нужен успех, что в конечном счете примиряет, толкает к поиску компромисса часто даже очень несговорчивых актеров и режиссера. Но мы в данном случае имеем в виду отношения идеальные: превосходный режиссер встретился с блестящим актером. И такому режиссеру актер с радостью отдает свой талант, полностью доверяет ему, прислушивается внимательно к его советам, безбоязненно предлагает свои решения, с легкостью отказывается от каких-то собственных идей, если режиссер убеждает его, что вот «такое» решение лучше для данной роли и данного спектакля... В конце концов, ведь режиссер выбирает актера на роль.

Итак, работа сложилась, творческий процесс был очень увлекательным, интересным и плодотворным. И вот этот период закончен. Вы выходите на публику. И где ваш режиссер? Он или в зале, или за кулисами. А вы? Вы остались один на один с партнерами и зрителями. Вы полностью сосредоточены на образе, который тщательно проработали, в мельчайших деталях, которому вы и следуете в процессе спектакля. Вы хорошо отрепетировали все его, образа, ужимки и повадки, все его переживания, жесты и позы, вы слышите интонации его голоса и пр. Вы становились на последних прогонных репетициях все увереннее и увереннее, если бы только режиссер не останавливал, не прерывал процесс. Но ведь нужны замечания по свету, по костюмам... за все это отвечает режиссер, и сейчас он занят спектаклем, а не вами лично. Ах, как это все мешает! Но после прогонов и генеральных

репетиций режиссер все еще делает замечания, что-то корректирует, что-то меняет. И вот — премьера. Занавес. Публика. Первые реплики. И пошло, и покатилося. Тут уж режиссер не вылетит на сцену, не остановит, не вмешается. Все теперь ваше, и только ваше — это ваша роль, и это уже ваш успех или... провал!

Ребенок родился, и вы должны растить его. В одиночестве? Нет, со зрителями, с партнерами. Но ведь это как в интернате?! А как же родители? Вы с режиссером зачинали это «дитя», а теперь он где-то там, за кулисами в лучшем случае. Или уже в другом театре работает над следующим спектаклем.

Писатель продолжает общение со своими героями до того момента, пока сам не сочтет возможным поставить точку. До этой «точки» его герои могли спорить с автором, но и он мог управлять ими. Но вот точка поставлена. И дальше — его герои ему не принадлежат. Они принадлежат теперь только читателю. В такой же ситуации художники и скульпторы. Дирижер всегда с оркестром, на всех концертах. Дирижер вместе с музыкантами творят свое искусство публично. А драматический актер? Он творит свою роль на каждом спектакле как бы заново. Как в первый раз. И при этом он сам каждый день другой: другое настроение, самочувствие и, наконец, другой зрительный зал. Каждый вечер на глазах у публики он продолжает растить и воспитывать свое «дитя», которое делает пока что первые неуверенные шаги, еще не выговаривает все буквы, путает понятия и т. д. и т. п. Как никогда актеру нужна сейчас свобода творчества и радость творчества, но уже на глазах у зрителей: сегодня, здесь, сейчас. Он все еще в поисках верных приспособлений, свежих интонаций. То, что было найдено на репетициях и казалось верным, на публике не прозвучало, то, что было смешным на репетициях, не принято на спектакле публикой. Здесь потерян темп, а там затянута монолог. Короче говоря, сомнения, разочарования, неуверенность, но и поиски, но и совершенствование. Актер предоставлен самому себе, теперь все в его руках. После первых нескольких спектаклей, когда все были охвачены, опьянены премьерным волнением, впервые почувствовав дыхание зрительного зала, на третьем-четвертом спектакле наступает удивительная трезвость: явно проступают все недоработки, все неточно решенные сцены и пр. Спектакль, как принято говорить в театре, еще сырой.

Как хорошо ремесленнику! Сделал, зафиксировал — и поехали. А художник? Он-то явно понимает, что только сейчас на зрителях и вместе со зрителями началась настоящая творческая работа. И не будет ей конца, потому что каждый спектакль — это новый спектакль. И вот уже окончательно овладев собой на зрителе, актер начинает все отчетливее слышать во время спектакля внутренний голос, который, пусть не всегда внятно, но достаточно понятно подсказывает ему: вот здесь ты пережал, а вот здесь заторопил, там наиграл; у партнера что-то сегодня с голосом, а у героини ужасная прическа; что-то сегодня зритель вялый. Так и начинается раздвоение.

А вот если спектакль «не пошел»? И тут ты начинаешь чувствовать, что все валится, спектакль распадается на отдельные сцены, партнеры перестают видеть и слышать друг друга: творчество закончилось, начались будни

спектакля. Средний актер ищет причину в партнерах, в публике (не та сегодня публика!), хороший и профессиональный — всегда ищет причину в себе: здесь изменить ритм, здесь мягче и т. д. Все сводится к главному: как вернуть утраченное после первых спектаклей живое ощущение роли? Ушла жизнь из спектакля, осталась форма, ушла игра и радость творчества.

И здесь особенно явно чувствуется, что из спектакля ушел *режиссер*. Ушел тот, чье присутствие на репетициях уже стало неотъемлемой частью спектакля, его компонентом. Тот, кто постоянно подбадривал, или подсказывал, или показывал, что-то менял или добавлял, короче, не давал погаснуть той искре творчества, которая постоянно воспламеняла воображение актера. Он, режиссер, был автором этой театральной игры, в которой только ему одному удавалось объединить все усилия талантливых актеров в стройный и гармоничный ансамбль, где каждый знал свою роль и место роли в этой увлекательной игре, называемой спектакль. Следовательно, единственный выход, как нам кажется, это вернуть режиссера в спектакль. Где его место в спектакле? Оно в *нас* самих, оно в *воображении актера*. Только вернув режиссера, мы можем вновь обрести уверенность в себе, избавиться от одиночества и обрести творческую свободу. А главное, только он может помочь нам обрести то, что Михаил Чехов называл «власть над образом». И мы должны пустить его в себя. Вместо уже ставшего привычным нашего внутреннего монолога, в котором мы постоянно упрекаем себя, критикуем и съедаем, мы возвращаемся к спасительному внутреннему диалогу. Диалогу с режиссером, нашим помощником, соавтором, другом, если хотите. Если в начале работы над образом, на первом этапе, мы говорили о нашем персонаже «он прошел, он задумался, а здесь он засмеялся», то на следующем — мы уже говорим «я прошел, я задумался, а здесь я засмеялся». В вашем внутреннем диалоге с режиссером вы уже слышите его указания — «ты прошел, ты задумался, а здесь ты засмеялся». Иначе говоря, по мере воплощения образа в действиях и переживаниях, по мере приближения к задуманному нами образу, по мере овладения ролью мы все ближе подходим к моменту идентификации себя с ролью, с образом.

Но и здесь нас подстерегает опасность, о которой пишет Г. Вильсон:

«В ходе спектакля актер должен до некоторой степени «погружаться» в роль, однако не менее важно, чтобы он все время мысленно наблюдал за представлением как бы со стороны публики. Возможно, именно в этом и состоит различие между актерской игрой и эгоцентрическим потворством своим желанием. Эффект самогипнотической идентификации с изображенным персонажем можно в определенном смысле сравнить с эффектом алкоголя: перспектива актера ограничивается до такой степени, что сам он считает свою игру великолепной, хотя публика может вовсе и не разделять этого убеждения. С точки зрения публики, такой актер теряет контакт с реальностью и уходит в мир собственных фантазий» [7, с. 124].

Потеряв контакт с реальностью, уйдя в мир собственных фантазий, вы начинаете терять бдительность, объективность. Вам все начинает нравиться. Вы привыкаете. А как же иначе? Ведь это ваш «ребенок», ваше создание.

И вы любите его, дорожите им, защищаете его. И это нормально. Вы ослеплены своей любовью к нему. Публика здесь не реагирует!? — Публика — дура. Ей не понять тонкости переживаний. И так далее. В этой ситуации не хватает строгости отца, мужского начала. Да, он строг, но справедлив, он хочет как лучше. Михаил Чехов прибегал к своему способу сознательного раздвоения.

«Я понял, — пишет Чехов, — что зрители имеют право влиять на творчество актера во время спектакля и актер не должен мешать этому. Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь... Я, например, часто пользуюсь указаниями А. И. Чабана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая четкость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли».

И снова мы возвращаемся к тому, что не хватает режиссера, которому — и только ему одному — вы можете доверить контролировать вас, одергивать когда нужно, подсказывать и пр. А главное, всегда быть с вами. Вас объединяет любовь к вашему общему созданию, забота о его совершенствовании и любовь к той игре, которую сотворил для вас режиссер, в которой вы ощущали радость творчества. «Режиссер в вас» слышит зрительный зал, следит за зрителями, да он и сам сейчас зритель. Он представляет и свои интересы, и интересы зрителей, и ваши. Он хочет объединить вас со зрителем в со-творчестве, в со-чувствии, в со-участии. Вам же не справиться самому со зрителями, так как вы озабочены только своим героем, потому что вы — это уже он. Вы отдаете ему свое тело, свои нервы, свою кровь, свои переживания. Ваш интерес в том, чтобы зрители так же переживали за вашего героя, как и вы, поняли или почувствовали, для чего и ради чего вы вышли сегодня на сцену в этой роли, какое послание вы им несете через свое искусство. И здесь режиссер — ваш соучастник. Соучастник в этой игре. Чувство игры, с которого все начиналось, постепенно от репетиции к репетиции затухает, а затем и исчезает, если режиссер не поддерживает его в вас вплоть до выхода на публику. Актер «закапывается» в роль, постепенно начинает относиться к своему образу как к живому человеку, как к реальному персонажу, постепенно идентифицируя себя с ним. И тут ощущение игры полностью утрачивается. Актер забывает, что он вышел на сцену, чтобы играть, что спектакль — это театральная игра, подчас очень серьезная, но игра, называемая искусством театра. И только возвращение к игре может гарантировать легкость исполнения, к которой так стремится каждый актер, и радость творчества, что есть основа всякой игры. И здесь снова — только режиссер может спасти вас от губительной серьезности, от полной идентификации вас с ролью, что уже относится к области психиатрии, а не искусства. То расстояние, душевное пространство, которое существует между вами и образом, должно быть заполнено игрой между вами в образе, в роли, и режиссером, вами же, но уже в вашем воображении. Играя с вами внутри вас, режиссер провоцирует вас на импровизацию, поддерживая тем и продлевая жизнь вашего образа. Эта

импровизация заставляет вас постоянно творить что-то новое, какие-то новые детали в роли, нюансы и пр. Именно импровизация в процессе воплощения роли в спектакле, а не упражнения на импровизацию в процессе поиска роли. Даже если вы ничего не меняете в роли в процессе спектакля, все равно вас не должно покидать ощущение импровизации, а оно суть ощущение игры. Таков, как нам кажется, главный парадокс актерской профессии. Этот феномен в актерском искусстве и назван «раздвоением».

Об этом замечательно написал К. С. Станиславский.

«Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять свое самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист «обращает очи внутрь души», чтоб понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздваиваться, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой — продолжать жить ролью» [32, с. 321].

«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, — писал Т. Сальвини, — но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство».

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что слезы в жизни отличаются от слез на сцене тем, что, плача в жизни, человек испытывает только горе. Плача же на сцене, актер кроме горя испытывает еще и радость от верно испытываемого горя.

«Играть хорошо можно только в хорошем настроении, даже самые трагические роли»<sup>1</sup>.

Такое двойственное состояние актера как создателя (творца) сценического образа и исполнителя, воплощающего на сцене задуманное в воображении, возвращает актеру истинный первоначальный смысл актерской профессии, а именно: актер **играет** свою роль. *Между созданным в воображении образом и желанием (стремлением) во что бы то ни стало воплотить его во внешнем поведении (в движениях и действиях) и внутреннем (чувствах и эмоциях) и самим процессом воплощения, находится промежуточная фаза, вначале ощущаемая и следом осознаваемая как игра.* Актер не только играет перед зрителем свою роль, но и, как творец, он постоянно **играет с образом** в процессе его воплощения. Актер играет с образом, но и **образ играет с актером**, т. е. провоцирует актера на новые приспособления и нюансы поведения. Отсюда столь частые у истинных актеров моменты импровизации в уже много раз сыгранных ролях. Иначе говоря, работа над ролью никогда не прекращается. Эти моменты и есть результат игры. Только в ощущении игры возможна свобода и импровизация. И только ощущение игры может дать актеру ту радость присутствия на сцене, которая называется «радостью творчества».

---

<sup>1</sup> Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Т. 1. С. 205.



## ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ КАК И ЧЕМУ ПОДРАЖАТЬ

Актерское искусство — в уменьи подражать.

*Лопе де Вега*

Нельзя слишком близко подражать природе.

*Дидро*

♦ С. Михоэлс. Предпосылка как метафора ♦ Предпосылка как поэтический замысел образа ♦ Предпосылка и логическое поведение ♦ Самовыражение в искусстве актера

О роли и значении подражания в игровой деятельности мы говорили выше. Сейчас давайте обратимся к свидетельствам актеров и драматургов. Конечно, ученые-экспериментаторы не очень-то доверяют самонаблюдению. Но что поделывать, если признания актеров и драматургов так настойчиво совпадают в том, что нас как раз и интересует: в том, что касается подражания.

«Актер должен настолько войти в “подражание” данному образу, что все его действия на сцене становятся в этом смысле совершенно естественными, как бы бессознательными. Он должен забыть о себе и стать как бы на самом деле изображаемым персонажем» (Сэами).

Мольер наблюдает «манеры» и «гримасы» прообразов своих комических персонажей. Он поучает актрису Бежар («Версальский экспромт»): «Все время имейте образ перед глазами, чтобы вернее передать присущие ему ужимки».

Коклен-старший рекомендует молодым актерам: «Итак, сначала глубокое и внимательное изучение характера; потом первое *я* создает силой воображения образ, а второе *я* воспроизводит его в соответствии с характером — такова творческая задача актера». <...> **«Вот точное слово: перевоплощение — это и есть аттестация высшего достижения в искусстве актера».** — утверждает он.

Интересно, что во всех этих высказываниях подражательная природа актерской профессии ни у кого не вызывает сомнений. Подражать или не подражать, а как-то иначе идти к созданию сценического образа, — так вопрос не ставился. Все рассуждения сводились к тому Как и Чему подражать?

Актер классического английского театра Энтони Шер так готовился к роли Ричарда III для лондонской сцены. «Чтобы лучше понять своего персонажа, Шер изучал характер серийного убийцы Денниса Нильсена... и наблюдал за поведением разнообразных хищных насекомых. Объединение этих элементов позволило актеру впечатляюще воплотить гротескный и зловещий образ короля, страдавшего явными физическими и психическими отклонениями. Очевидно, что путем наблюдения и подражания актер черпает вдохновение, необходимое для успешной подготовки к роли» [7].

Для Бертольда Брехта подражательная природа актерского творчества очевидна:

*«Человек, который только подражает  
И не может сказать ничего о том, чему он подражает,  
Подобен шимпанзе, который подражает куренью того,  
кто его дрессирует,  
Однако не курит при этом.  
А дело в том, что когда подражание бездумно,  
Оно никогда настоящим подражанием не станет».*

Как видим, Брехта больше заботит вопрос «настоящего подражания», т. е. **чему и как подражать**. И дальше в главе «О повседневности» Брехт пишет:

*«Как полезен такой театр,  
Он не похож на попугая или обезьяну:  
Те подражают лишь из стремления к подражанию,  
равнодушные к тому, чему они подражают  
и вы, Великие художники, умелые подражатели,  
вы не должны уподобляться им».*

(«Уличное происшествие»).

Просто и конкретно отвечает на наш вопрос Шекспир в знаменитом монологе Гамлета, обращенном к актерам. Добавим, ко всем актерам и на все времена.

На вопрос *чему* подражать Шекспир отвечает: *цель* (лицедейства. — Э. Б.) *как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток».*

На вопрос *как* подражать Шекспир отвечает как не следует этого делать: *«есть актеры... которые, если не грех так выразиться, и голосом не обладают христианским, и поступью не похожи ни на христиан, ни на язычников, ни вообще на людей, так ломались и завывали, что мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку»<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Шекспир У. Гамлет / Пер. М. Лозинского.

Для Шекспира актеры, несомненно, подражатели человеку во всех его истинных проявлениях, призванные правдоподобно являть нам человека во всех его истинных страстях.

Для Брехта актеры — Великие подражатели. И для Дидро. И для Коклена-старшего. Для японского и китайского театра. Для Аристотеля. А за Аристотелем следует и Лессинг: «Сочинять и подражать, имея в виду определенную цель, — это деятельность, отличающая гения от маленьких художников». И великий Гете не прошел мимо этой особенности актерской профессии: «Прежде всего актер должен думать, что он должен не только подражать природе, но также идеально ее воспроизводить, так, чтобы в его исполнении правдивое соединялось с прекрасным».

Обратимся к размышлениям и идеям великого еврейского актера Соломона Михоэлса<sup>1</sup>. Как это ни странно, но в нашей театральной литературе крайне редко встречаются ссылки на его опыт и желание осмыслить его теоретические идеи. А они того стоят! (Хотя бы потому, что не случайна встреча Михоэлса с Вахтанговым, а позже в работе над «Королем Лиром» и с Лесем Курбасом).

Нас интересует опыт Михоэлса как размышления над процессом зарождения сценического образа, т. е. замысла роли. Этот мучительный для многих процесс у Михоэлса описывается как радостный и поэтический. Михоэлс подходит к работе над ролью как философ и поэт. И сочинение роли у Михоэлса — это всегда поиски нужной поэтической метафоры, предшествующей всей логической и аналитической разработке роли. И этой поэтической сценической метафоре, рожденной в начале творческого процесса, Михоэлс дает очень приземленное название: **предпосылка. А дальше — логическое поведение.**

«В своей работе я строго отделяю момент так называемой «предпосылки» от момента, когда вступает в ход логика моего воображения, разрабатывающего основную природу предпосылки. Я считаю, что подлинное творчество — в предпосылке. Если можно — условно, разумеется, — говорить о божественном (а вы знаете, что Пушкин говорил о божественном начале в творчестве, о том, что «божественный глагол до уха чуткого коснется»), то оно, «божественное», — именно в предпосылке. Легче всего проследить эту закономерность, взяв примеры патологические, потому что они наиболее ярко, наиболее резко все это выражают. Сумасшедшие, например. Если вы проследите их поведение, оно вас потрясет, во-первых, неожиданностью предпосылки, непонятностью, парадоксальностью предпосылки и, во-вторых, невероятной последовательностью логики, с которой предпосылка осуществляется в их жизнедеятельности.

Трудно понять, как человек приходит к заключению, что он стеклянный (предпосылка. — Э. Б.), но зато потрясает логика, с которой он потом во всем своем поведении верен этой фантастической предпосылке. В работе любого художника имеется такая фаза предпосылки. **Эта фаза — наиболее**

<sup>1</sup> Воспоминания о Михоэлсе, М.: Искусство, 1964.

творческая, тут происходит возникновение гипотезы, тут рождается ощущение — либо зрительное, либо пластическое — будущего образа. А потом уже дается могучий толчок логике воображения. После того как мною принята и воображением опробована эта предпосылка, она последовательно развивается в актерском поведении» (выделено мной. — Э. Б.)».

Вот формула, которой, как нам кажется, мы можем следовать в построении сценического образа на всех этапах, если принимаем «Имитационную теорию». Кстати сказать, «Нос» Н. В. Гоголя — наиболее яркий пример фантастической предпосылки в литературе. И у Свифта, и у Рабле — сплошь фантастические предпосылки.

«Когда я впервые почувствовал, что Лир вливается в мой идейный мир, — продолжает Михоэлс, — что Лир может послужить мне и что сквозь образ Лира я смогу высказать самое заветное... то сразу же появился и жест, когда король проводит рукой по обнаженной голове, словно бы хочет потрогать потерянную уже корону. Это предпосылка. Повторяю, это предпосылки, это не логика воображения, не работа над актерским поведением. Это увиденное. Это необходимо увидеть.

Я работаю уже много лет над “Ричардом III”. И почти с первой минуты встречи с этим образом я увидел ряд картин, которые сейчас могу очень четко нарисовать. Я увидел горб Ричарда, не в зеркале, не на теле Ричарда, а — в солнечный день увидел тень этого горба, тень Ричарда. Глазами Ричарда увидел свой собственный горб. Был солнечный праздничный день. Люди радовались. А он вдруг увидел оскорбительно уродливую тень своего горба. Иногда, когда приходит Ричард со своим горбом и видит перед собой статных, стройных людей, то эти люди, его окружающие, немножко тоже горбятся, чтобы “звучать в унисон”.

В несыгранной мною роли Гамлета я мысленно видел сцену на кладбище и живую голову Гамлета рядом с черепом Йорика. Обе головы — живая и мертвая — осклабились, обе улыбаются. Вот что мною увиденно».

О предпосылке к роли Вениамина (Вениамине III) Михоэлс писал: «Вениамин предстал передо мною как человек, который был как бы рожден для полета, у него даже место для крыльев есть, но кто-то крылья вырвал. Он ходит всю жизнь способный полететь, но там, где должны быть крылья, там у него две раны. Так он и идет и не может взлететь — крылья вырваны.

Замысел — это самая редкая земля в нашем актерском искусстве. Замысел в Художественном театре называют “зерном”. Вот эта «хлебная промышленность», вырабатывающая “зерна”, — это самая редчайшая вещь.

*Поэтическое начало в любом виде искусства есть одно — рождение предпосылки; точно так же как в науке творческим началом является предпосылка.* Интуиция является лишь сокращенным прыжком познания.

Предпосылка — истинное начало творческой мысли, работы — берется из мира сознания и мира идей. Вне идеи нет питания ни для предпосылки, ни для Образа».

Коль скоро в дальнейшем мы будем использовать михоэлсовский термин «предпосылка», следует уточнить его содержание. Всему, что актеру

предстоит «строить» в своем воображении как образ, всему, что Михаил Чехов разрабатывал как образ, который следует имитировать (походку, голос и пр.), всему, что Станиславский называл «зерном» роли, сверхзадачей роли, предшествует ЗАМЫСЕЛ РОЛИ. Этот замысел Михоэлс определил и объяснил словом «предпосылка».

«Почти любой актер будет говорить о своем образе в третьем лице. Я не скажу: я в Лире думаю то-то, а скажу: Лир встает, он делает такое-то движение, то есть актер, играющий Лира, сливающийся с ним в одно лицо, в то же время говорит о нем в третьем лице. Я строго разделяю и отделяю образ от себя. По библейскому преданию Бог сотворил Еву из ребра Адама. Только что я говорил, что “делаю” образы “из себя”. Но делаю я их из одного своего ребра, а не из всего себя. Я понимаю образ прежде всего как возможность раскрытия определенной сферы своего мироощущения».

Предпосылка Михоэлса является не только художественной метафорой, но и конкретной формой самовыражения художника. Тема *самовыражения* в искусстве актера нуждается в специальном и фундаментальном исследовании.

Практически мы очень мало знаем об этом аспекте актерской профессии. Актеры, в отличие от писателей, художников, музыкантов, очень редко в мемуарах или в интервью рассказывают о том, как и почему рождается у них тот или иной образ и как этот образ связан с их личностью. На это есть много причин, но одна из них, видимо, та, что актер, как правило, зависим от драматурга и от режиссера. Вряд ли режиссер будет спрашивать актера, что его сегодня волнует в жизни и в искусстве и что из его «подавленных желаний», «внутренних конфликтов» актер собирается материализовать. Трудно представить себе, чтобы актер и режиссер беседовали, к примеру, на тему сублимации. Хотя и на интуитивном уровне, но именно эта область психики очень развита у представителей актерской профессии; у больших актеров в значительных ролях несомненно присутствует «отреагирование», «сублимация», пользуясь терминами психоанализа. С другой стороны, доказано, что любое расходование психической энергии в виде эмоций, переживаемых и выражаемых актером на репетициях и особенно на спектаклях, производит психотерапевтическое воздействие на психику самого актера. Недаром актерская профессия считается одним из самых здоровых видов художественной деятельности, творчества. (Отсюда и открытие в XX веке Психодрамы).

Думается, что хотя мы и не говорим здесь о личностной потребности самовыражения в искусстве актера, мы можем эту потребность и сам факт самовыражения констатировать как психическую неизбежность, исходя из того, что актер является и Творцом, и Материалом, ибо через роль актер несомненно обнажает не только глубины своего сердца, но и глубины «бессознательного» в психоаналитическом значении этого слова. Об этом очень просто говорил и К. С. Станиславский: «Вся линия роли должна укладываться в вашу человеческую линию жизни, дополняться вашим личным жизненным опытом. Тогда все моменты роли и ваши актерские

задачи станут не просто выдуманнными, а ключьями вашей собственной жизни»<sup>1</sup>.

Все самые потаенные желания и фантазии актера-творца так или иначе проявляются через его специфическую особенность быть творцом и материалом и окончательно выявляются, в той или иной степени материализуются, так сказать, в созданном им сценическом образе. Гамлет Смоктуновского и Гамлет Гилгуда — разные Гамлеты не только по трактовке и концепции, но и потому, что они созданы из личностного психофизического материала. Эти «гамлеты» созданы актерами-личностями.

Мы не ставим перед собой задачи развивать эту тему в отдельной главе, но, говоря о Предпосылке в михоэлсовском смысле, следует хотя бы вскользь ее затронуть. «Образ, как его понимает Михоэлс, — средство раскрытия себя. Образ — есть обнажение (в области мироощущения и мировоззрения) того, что меня сегодня максимально интересует».

Замечательный писатель и психолог Стефан Цвейг писал: «Спасительное действие художественного творчества — избавить, избавить символически, человека от томительных внутренних перенапряжений, перенести гнетущую его силу в другую, безопасную для его духа область. Это — творческое самовысвобождение. И если Гете говорил, что Вертер покончил самоубийством вместо него, то этим он с необычайной выразительностью поясняет, что спас свою собственную жизнь, осуществив задуманное им самоубийство на другом, вымышленном образе, двойнике, выражаясь психоаналитически, он “отреагировал” свое самоубийство в самоубийстве Вертера. Подобное гетевскому признанию мы находим и у Флобера: “Мадам Бовари — это я!”»<sup>2</sup>.

И здесь мы вступаем на неведомую и загадочную землю бессознательного, в процессе исследования которого все психоаналитики мира, вооруженные самыми что ни на есть современными знаниями психологии и экспериментальными открытиями, неутомимо производят свои «раскопки». И психика художника занимает у них срединное место между ребенком и душевнобольным человеком. Для одних художник — параноик, для других — истерик и невротик...

Но все они (психоаналитики) согласны в том, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: «Что ему Гекуба или он ей» Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Ранк отмечает, что «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим — таков, быть может, всякий, — но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное

<sup>1</sup> Цит. по: *Крусти*. Работа Станиславского. С. 189.

<sup>2</sup> *Цвейг С.* Врачевание и психика.

и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы». Известно знаменитое признание Гоголя, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Психологи утверждают, что Шекспир и Достоевский потому не сделали преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. Нельзя не согласиться с выводами психологов в том, что искусство обладает некоторым эффектом психотерапевтического лечения для художника и для зрителя — средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Место художника психологи видят между сновидением и неврозом. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазию наяву.

«Изображение удовлетворения желания, — писал Зигмунд Фрейд, — вполне сходно с игрой детей, которое заменяет у них чисто сенсорную технику удовлетворения... Принцип, господствующий в магии, в технике анимистического образа мыслей, состоит во «всемогуществе мыслей». Оно яснее всего проявляется при неврозе навязчивости. Для образования симптома при неврозах навязчивости решающим является не реальность переживаний, а мышление — невротическая оценка»<sup>1</sup>.

Фрейд такое состояние души называет «психической реальностью». «Всемогущество мыслей, — пишет он, — сохранилось только в искусстве». Фрейд полагал, что искусство является сублимацией конфликта между «принципом удовольствия» и «принципом реальности». Он считал, что художественное творчество является продолжением жизни фантазии: «Значительная доля мифологического мирозерцания представляет собой не что иное, как проецированную во внешний мир психологию».

Итак, даже при беглом рассмотрении вопроса психологии искусства возникает принципиальная проблема, суть которой в том, что никакие психологические исследования не принесут результатов в области психологии искусства, если будет игнорироваться его культурно-историческое (социальное) положение в человеческой деятельности. Как писал Л. С. Выготский: «Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства». С другой стороны, ни одно психологическое и психоаналитическое исследование не сумело сорвать завесу тайны с художественного творчества. Процессы исследований продолжаются. Но по какому пути они пойдут? И здесь мы должны, как нам кажется, снова прислушаться к голосу Л. С. Выготского: «Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного — вот ее наиболее вероятный ответ» [10, с. 91–110].

<sup>1</sup> Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному.

На сегодня психология сумела очень многое объяснить в зависимости акта художественного творчества от механизмов творческого воображения. Из основных психологических факторов, от которых зависит протекание отдельных процессов художественного творчества, особо выделяется такая, как **потребность человека в приспособлении к окружающей среде, а проще говоря — неудовлетворенность**. В основе творчества всегда лежит неприспособленность, конфликт со средой, из которого возникают потребности, стремления и желания. Этот фактор мы могли бы назвать психоаналитическим, где действительно проявляется конфликт между принципом удовольствия и принципом реальности.

Но в творческом процессе существуют и социальные и культурные факторы, влияющие непосредственно на нашу личность и определяющие возможности нашего воображения. Потребность и желания сами по себе ничего создать не могут. Они являются только стимулами и движущими пружинами. «Наличие потребностей или стремлений, — пишет Л. С. Выготский, — приводит в движение процесс воображения, оживание следов нервных возбуждений, дает материал для его работы».

Выготский выделяет факторы, от которых зависит работа воображения:

1. Опыт, потребности и интересы, в которых эти потребности выражаются.

2. От комбинаторной способности и упражнения в этой деятельности, воплощения продуктов воображения в материальную форму.

3. Наиболее важный фактор — окружающая среда. Уже давно в психологии был установлен закон, согласно которому стремление к творчеству всегда бывает обратно пропорционально простоте среды.

Вейсман очень убедительно этот фактор описывает:

«Предположим, что на островах Самоа рождается ребенок, обладающий своеобразным и исключительным гением Моцарта. Что он может сделать? Самое большое — распространить гамму с трех или четырех тонов до семи и создать несколько более сложных мелодий, но он столь же неспособен был бы составлять симфонии, как Архимед — изобрести динамоэлектрическую машину».

Из этого следует, что творчество представляет собой исторически преемственный процесс, где всякая последовательная форма определена предшествующими. Академик Амосов одним из стимулов творчества выделяет и «рефлекс самовыражения»: «удовольствие от действий, по считыванию собственных чувств и мыслей... Главный двигатель деятельности ученых — любопытство, художников — удовольствие от творчества и самовыражение».

Пикассо говорил: «Искусство — это не что иное, как способ жизни человека; это одновременно и отражение мира, и создание его. Натура и искусство — вещи разные. С помощью искусства мы выражаем наше представление о том, что не является природой».

Тан Хоу еще в XIV веке поучал художников: «Обнажай все глубины своего сердца — и твоя кисть станет вдохновенной».

Интересно признание Франца Кафки: «...Огромный мир, который вмещается в моей голове. Но как освободить себя и освободить его без взрыва? Однако уж лучше тысячу раз его взорвать, чем гнать прочь или похоронить в себе. Суметь вытолкнуть вовне внутреннее движение — это великое счастье. То, что пишешь, — это всего лишь шлак пережитого. Искусство — всегда дело, захватывающее личность целиком... Далекое, далеко от тебя разворачивается мировая история, мировая история твоей души».

О катарсисе в актерской профессии в концепции своей формулы «искусства как катарсис» говорит и Л. Выготский [10] и ссылается он на... «Парадокс об актере» Дидро: «И актерское творчество называет он (Дидро. — Э. Б.) патетической гримасой, великолепным обезьянством. Это утверждение парадоксально только в одном, оно было бы верно, если бы мы сказали, что крик отчаяния матери на сцене, конечно, заключает в себе и подлинное отчаяние. Но не в этом торжество актера: торжество актера, конечно, в том размере, какой он предает этому отчаянию... Отчаяние останется отчаянием, но оно разрешено через художественное действие формы, и поэтому очень может быть, что актер не испытывает до конца и сполна тех чувств, которое испытывает изображаемое им лицо... И для психологии искусства это имеет то существенное значение, что указывает на двойственность всякой актерской эмоции, и Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изображал, их уносят с собой зрители. К сожалению, до сих пор на это утверждение принято смотреть как на парадокс, и ни одно достаточно обстоятельное исследование не вскрыло психологии актерской игры. Однако есть все основания полагать заранее, что это исследование, независимо от своих результатов, подтвердило бы ту основную двойственность актерской эмоции, на которую указывает Дидро и которая, как нам кажется, дает право распространить и на театр формулу катарсиса».

Итак, подводя итоги этой главы и пытаясь ответить на вопрос, «как и чему подражать?», мы отмечаем практическое значение введенного нами от Михоэлса термина «предпосылка».

*Предпосылка*, как замысел образа творческим воображением художника, является его содержанием (мысли, идеи, переживания и пр., характер, план и структура будущего поведения и пр.); осознаваемая и сформулированная поэтически, отвечает на вопрос «чему подражать?». Предпосылка, определяя план, структуру, характер поведения, реализуется в *поведении*, которое и отвечает на вопрос «как подражать?», какой способ поведения мы выбрали в данном конкретном случае для реализации созданной нами конкретной предпосылки.

Вспомним пример из Михаила Чехова (Чехов актеру Берсеневу): «Я сейчас увидел вдруг походку Годунова — ведь он тигр или барс, у него и походка какая-то вкрадчивая, вот такая». И он прошелся по сцене тигриной походкой. Берсенев сразу уловил это и всегда так ходил в Годунове. В этой походке был весь внутренний мир Годунова. Здесь налицо предпосылка,

выраженная поэтической метафорой (тигр, барс), и логическое поведение, характер которого определяется предпосылкой.

Итак:

Любой созидательный процесс делится на две части: предпосылку и логическое поведение. Все «интуитивное», «творческое», неизвестно откуда «нисходящее», — все это укладывается в предпосылке — главном и основном рождении идеи. Дальнейший процесс — лишь логическое поведение, диктуемое этой идеей, этой предпосылкой.

Отметим, что воображение здесь совершает полный круг и в психологии актера, и в психологии зрителя. С одной стороны, предпосылка реализуется актером в поведении, а с другой — через логику и характер поведения — зрители «прочитывают» предпосылку замысла актера.

Если обратиться к литературному творчеству, мы увидим, что и здесь замысел образа, созданный писателем, прочитывается нами через *поведение* персонажа.

Дон Кихот, отправляя Санчо с письмом к Дульцинее, наставляет его: «Сын мой, наблюдай за всеми действиями ее и движениями, ибо если ты изложишь мне все в точности, то я угадаю, какие в глубине души питает она ко мне чувства; ...должно тебе знать, Санчо... что действия и внешние движения влюбленных, когда речь идет об их сердечных делах, являют собою самых верных гонцов, которые доставляют вести о том, что происходит в тайниках их души».

Перефразируя строки бессмертного Сервантеса, смеем надеяться, что «действия и поведение актеров на сцене, в ролях, когда речь идет о перевоплощении, являют собою самых верных гонцов, которые доставляют вести о том, что происходит в тайниках актерской души».



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Надо познать всю глубину, все иррациональное и рациональное в своей технике, осмотреться во всех своих возможностях раскрепостить тело, расширить и углубить свое мировоззрение постоянной близостью к иным искусствам, культивированием их понимания. Когда сравниваешь, что соответственно сделано уже в иных искусствах - в поэзии, живописи, музыке, — становится больно и стыдно за свое любимое дело, за это «искусство искусств», за эту невспаханную и незасеянную ниву.

*Лесь Курбас*

Предлагая «имитационную теорию сценического перевоплощения» как основу некой альтернативной системы актерского творчества и основанный на ней психотренинг (см. «Приложение»), мы руководствовались следующим: есть путь, по которому идет русская театральная школа вот уже более 80 лет, — путь «системы Станиславского». Этот путь ведет к так называемому процессу «вживания в образ», а если идти этим путем последовательно, то — к «идентификации» актера и образа. Это путь так называемого психологического театра, театра переживания. Этот путь доказал свою жизнеспособность и результативность.

Предложенная нами имитационная теория ни в коей мере не преследует цели опровергать или отрицать «метод» М. Чехова или «систему» Станиславского. Критический подход автора к их работам скорее служит способом, во-первых, разобраться в их теоретических обоснованиях и, во-вторых, заострить теоретические проблемы, а не отрицать правомерность авторов на их практическое разрешение. Такое отрицание было бы по крайней мере странным, ибо на протяжении более полувека во всем мире эти «методы» дают превосходные практические результаты. С другой стороны, наша теория и не подводит научную базу под эти методы, что было бы логичным. Несомненно и то, что имитационная теория оказалось способной объяснить все положительные практические достижения различных «методов» и «систем» Станиславского.

Для примера возьмем основополагающее положение системы Станиславского «идти от себя» или «я в предлагаемых обстоятельствах». На практике сами «предлагаемые обстоятельства» уже превращают наше жизненное «я» в сценический образ, хотя и эскизно намеченный на первых порах: они заставляют нас искать и строить в воображении сценический образ и вести себя на сцене соответственно поведению этого образа. И это признает сам

Станиславский. Следовательно, «идти от себя» — понятие чисто условное и у самого Станиславского, некая «педагогическая фикция», а «я на сцене» — это уже *другой «я»*, это *мое «я»*, перевоплощенное предлагаемыми обстоятельствами в сценический образ. Этот сложный и трудный для понимания учеников путь объясняется в «имитационной теории» просто: мы в воображении создаем некий образ (образец), нужный нам в той или иной сценической ситуации, и воплощаем его, выражаем его в выразительном поведении (действиях и движениях), подражая поведению этого образа, созданного нашей фантазией. Иначе говоря, следуем за ним, подражая его поведению, понимаемому в самом широком смысле слова: это и действия, и переживания актера в роли.

«Аффективная (эмоциональная) память», на которую опирается Станиславский и, пожалуй, все его последователи, якобы необходима для воскрешения, извлечения «правды чувствований» из своего собственного человеческого опыта. Но поскольку доказано, что «аффективные» или «эмоциональные воспоминания» и переживания прошлого не воскрешаются или воскрешаются частично в редких случаях, что признал в конце концов и сам автор теории «аффективной памяти» Т. Рибо, такое требование теоретически возможно, но выполнение его практически нереально. Следовательно, актеры на такое требование хотя и отзываются, безуспешно насилуя свою память, но на практике они прибегают не к непосредственному воскрешению эмоциональных воспоминаний, а к воспоминанию тех представлений или образов, которые связаны у них с теми или иными чувствами и переживаниями в прошлом или сопутствовали им. И снова здесь творческим началом выступает воображение, создающее нужную картину или образ, которые, в свою очередь, могут вызывать соответствующие переживания по закону реальности фантазии и реальности чувств. И эти представления или образы не обязательно берутся из памяти только собственных переживаний, но и комбинируются воображением из опыта, чтения книг, подсмотренного в жизни или на киноэкране.

Упражнения Станиславского, используемые широко в наших театральных школах, такие как детские игры (кубики, куклы, цирк и пр.), предлагаются для развития воображения, наивности, веры и т. д. На самом деле *они способствуют развитию способностей к ролевой игре, наивности и вере, в которой подражание играет главенствующую роль. Наконец, и все упражнения и этюды на «наблюдения над животными и людьми», предлагаемые для развития наблюдательности и воображения, на самом деле тоже упражнения на подражание.*

Парадоксально то, что несогласие автора «имитационной теории» со многими теоретическими рассуждениями и положениями М. Чехова и К. С. Станиславского, теоретическими обоснованиями ими же из их собственного опыта, с одной стороны, и неопровержимостью их практических достижений на пути внедрения своего опыта (психотренинг) — с другой, как раз и привели нас сперва к необходимости теоретического осмысления педагогического наследия этих двух гениев театрального искусства, а затем

и к созданию «имитационной теории». И это справедливо, ибо «система» Станиславского и «метод» М. Чехова не преследовали научных целей, а являлись не чем иным, как **практическим психотренингом для актеров**. Сами по себе упражнения и этюды, предлагаемые в психотренинге, независимо от их научной интерпретации, приносят положительные результаты. Это подтверждается в несомненных достижениях наших замечательных театральных педагогов, таких как М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногов, Б. Захава, З. Корогодский и многих других. То же можно сказать и о «методах» Ли Страсберга, Майзнера или Блох, Брехта и Ежи Гротовского. «Система» Станиславского впервые определила все области актерского искусства, которые нуждаются в раскрытии, развитии, совершенствовании, т. е. в специальном тренинге. Можно сказать, что все ученики Станиславского, выйдя из его Школы, искали свои пути в способах и методах работы с актерами, исходя из своего представления о театре или театральном направлении, оставаясь как режиссеры-педагоги в рамках его Школы. Е. Вахтангов, В. Мейерхольд и М. Чехов совершенно по-разному представляли «свои театры», по-разному демонстрировали свою приверженность к «театральности», но в педагогической практике развивали идеи Школы Станиславского, что-то добавляя, что-то развивая или видоизменяя. Их психотренинги часто различаются по терминологии, по доминированию тех или иных упражнений и этюдов (опять же для воспитания своего типа актера для своего театрального направления), но все их новые собственные термины практически переводимы на язык «системы». Это и понятно, так как Станиславский утверждал основные и неизменные качества в искусстве актера: искренность, веру в происходящее на сцене, непосредственность, правдивость, наивность, убедительность, короче, актерскую правду на сцене независимо от жанра пьесы, стиля автора или театрального направления. Отсюда и весь психотренинг и все психотренинги можно свести к этому главному — **сценической правде чувств и переживаний**. Ни один педагог и ни одна театральная школа не ставит задачи научить неправде, наигрывать, лгать и т. д., но и не всякая школа способна научить сценической правде так, как это делают в Школе Станиславского.

Был и другой путь, по которому **не пошла** наша театральная школа в силу культурно-исторических условий (говоря простым языком, в силу «строительства социализма в отдельно взятой стране»); этот путь был обозначен, прочерчен и протоптан Вахтанговым, Мейерхольдом, Михаилом Чеховым, Михоэлсом, Курбасом, Таировым и др. Взгляды этих величайших художников русского театра на природу театра и актерской профессии расходились (иногда кардинально по многим вопросам психотехники) с «системой» Станиславского и по многим позициям приближались к взглядам Дидро на театр и актерскую профессию. Двадцатые–тридцатые годы нашей культурной истории XX века были чреватые не только новыми школами и театральными направлениями (многие были открыты, а потом закрыты, отменены и запрещены), но и новыми открытиями в области психологии актерского

творчества. Чего стоит хотя бы «психологический жест» Михаила Чехова или «биомеханика», Мейерхольда, или «Арлекин» Леся Курбаса, — все идеи, которым не суждено было развиваться в особую «систему» воспитания актера в отличие от исторической судьбы «системы» Станиславского.

Оба пути основываются на биологических, физиологических, психологических законах человеческого поведения, человеческой природы. Наше право и право любого художника выбирать тот путь, который ему кажется наиболее эффективным, следуя тем общим законам психологии человеческого поведения и частным, специфическим законам актерского творчества, которые он считает истинными и действия которых он сам над собой признает.

Для нас принципиально важно заключение Выготского в анализе «Парадокса об актере» Дидро: «...воззрение Дидро опирается на факты, и в этом его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества».

Еще раз подчеркнем, что имитационная теория — это не научное обоснование «системы» или различных «методов», но это и не отрицание их **практического опыта**.

Тогда вопрос: а что же это? Просто теория? Но теория, как известно из Гёте, «сера, но зелено вечно дерево жизни»<sup>1</sup>. Имитационная теория не только суммирует предыдущий практический опыт великих педагогов русского театра, разработанные ими упражнения, этюды и пр., но и раскрывает, как нам кажется, законы органической природы актерского перевоплощения, определяя сценическое поведение как поведение подражательное, а искусство актера как Искусство Подражания.

Нам кажется, что практическое значение имитационной теории в том, что она может служить фундаментом для создания альтернативной ныне существующим школам **Русской Театральной Школы**. Русской, потому что в своих исследованиях мы опираемся на опыт русских театральных деятелей прошлого и на живой педагогический опыт наших театральных институтов в настоящем, признанных сегодня лучшими во всем мире; русский еще и означает — близкий нам и понятный нашему менталитету.

С другой стороны, наша теория опирается на законы общей психологии, не имеющей, как известно, национальных границ и ограничений, и этимологически берет начало из «Парадокса об актере» Дени Дидро. В этом смысле имитационная теория служит фундаментом для создания театральной школы в широком значении этого слова и может быть названа «Школой Подражания».

Как же быть с той частью работы актера, которая привычно называется «Работа актера над собой»?

---

<sup>1</sup> Эти слова Мефистофеля из трагедии «Фауст» Гёте в переводе И. Холодковского звучат так:  
Суша, мой друг, теория, везде,  
Но древо жизни пышно зеленеет. — *Примеч. изд-ва.*

«Имитационная теория сценического перевоплощения» акцентирует те стороны актерской профессии, которые нам нужно развивать в актере:

- творческое воображение;
- способность переводить воображаемые движения и действия (образы) двигательные акты (идеомоторика), организованные образом-моделью в сценическое поведение (подражание). Иначе говоря, развивать и совершенствовать механизм подражания. Как? Через игру.

Овладение элементами актерской техники требует постоянных и усиленных упражнений, присущих игровым формам театра. Наиболее полезны упражнения, в которых мы выбираем некий образец для подражания и учимся, подражая, воплощать данный образец в сценическом поведении. Сценический Образ (или «Предпосылка» по терминологии Михоэлса) является продуктом работы воображения, с одной стороны, и исходным материалом для конструирования логики Поведения — с другой. Образ (Предпосылка) и план Поведения (действия, движения) возникают в тот момент, когда начинается работа фантазии, воображения.

Итак, у нас есть формула, следуя которой мы приходим к актерскому перевоплощению:

Образ (Предпосылка) — Эмпатическое Подражание — Поведение, в которой:

- образ (Предпосылка) — Работа Воображения;
- эмпатическое Подражание — механизм реализации Образа (Предпосылки) в процессе сценического поведения.

Идеи «игрового театра» в русском театре XX века прежде других и успешнее других начал декларировать Николай Евреинов, а воплощать — Евгений Вахтангов. Принципом постановки спектакля «Принцесса Турандот» стала открытая и откровенная игра. В этом спектакле, как в фокусе, высвечены принципы вахтанговской школы или «вахтанговской игры». Цель такой игры — радость творчества в процессе создания увлекательного театрального мира.

И закончить эти рассуждения нам хочется парадоксом (снова парадокс!) выдающегося режиссера и педагога Питера Брука. В этом парадоксальном на первый взгляд определении актерской профессии заключено в сжатой форме все то, что мы пытались доказать в этой книге:

*«Актерская игра во многом уникальна по своим трудностям, поскольку актеру приходится пользоваться вероломным, изменчивым и загадочным материалом — самим собой. От него требуют, чтобы он был целиком захвачен, но оставался на расстоянии, — отстранен, но без отрешенности. Он должен быть искренним и должен быть неискренним: он должен научиться быть искренне неискренним и лгать с абсолютной правдивостью. Это почти невозможно, но это очень существенно, и об этом легко забывают».*



**ПРИЛОЖЕНИЕ**  
**ШКОЛА ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ /**  
**ШКОЛА ПОДРАЖАНИЯ**



## ОСНОВЫ ПСИХОТРЕНИНГА СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

Ребенок сначала рисует «из головы», что вздумает и как вздумает, потом, подросши, учится копировать с натуры и, если бесталанен, так и застревает на всю жизнь в «натурном классе», если же талантлив, снова творит «из головы», но уже мудро и сознательно смело. В истории театра нечто подобное: сначала свободное творчество, потом подражание жизни (копия) и, наконец, сознательное возвращение к свободному творчеству нового.

*Н. Евреинов*

В наших театральных школах не уделяют достаточного внимания наблюдению и воспроизведению увиденного.

*Б. Брехт*

### ВСТУПЛЕНИЕ

*Если и задачи предлагаемой нами Школы основываются на убеждении, что Школа должна «раскрывать и научать»: раскрывать способности и научать работать самостоятельно.*

Позиция автора основана на убеждении, что сегодняшние исследования в области психологии человека вообще и в психологии творчества в частности обязывают педагога и Школу подходить к вопросам обучения с позиций научных данных по конкретному предмету обучения.

Предлагаемая Школа явилась органическим продолжением работы автора по созданию «Имитационной теории сценического перевоплощения».

Можно без преувеличения сказать, что как мы отбираем (тестируем) абитуриентов на актерский факультет, так мы их и учим: выявляем способности «на глазок» и развиваем способности «по интуиции», якобы руководствуясь принципами «системы Станиславского» как каждый из нас ее понимает.

«Создалось такое удивительное положение, — пишет Гиппиус, — когда в одних и тех же стенах театрального учебного заведения мы можем увидеть, как в одной мастерской занимаются только упражнениями на память физических действий — по Станиславскому! В другой мастерской занимаются только упражнениями на внимание, на отношение к факту, на перемену отношения к партнеру и другими упражнениями, созданными Вахтанговым еще 60 лет назад и существующими в наши дни в том же первоизданном

виде — по Станиславскому! В третьей аудитории только «отрабатывают внимание», и вот стучат ладони напряженных учеников, механически отбивающих «пишущую машинку» — по Станиславскому! В четвертой аудитории даже «пишущая машинка» предана анафеме, и педагоги осваивают с учениками сценическое действие в игровых этюдах, содержащих «комплекс элементов», — тоже по Станиславскому. Что в этих непримиримых направлениях действительно от Станиславского (от духа его системы, а не от буквы), а что — от лукавого? Установить это нужно не для того, чтобы предписать всей театральной педагогике следовать по одному, единственно верному пути.

Получается, что воспитание актера представляет собой некий совершенно особый процесс, не имеющий никаких связей с общими законами обучения и воспитания, исключаяющий сознательное и последовательное овладение конкретным материалом, базирующийся только на случайном выявлении подсознательного. Поэтому нигде больше, как именно в театральном образовании, нет таких старомодных и неплодотворных, кустарных приемов обучения. Ученику при таком обучении удастся, в лучшем случае, выявить некоторые из тех творческих качеств, с которыми он явился в мастерскую, а о развитии и совершенствовании его природных задатков, о навыках самостоятельного творчества не может быть и речи» (Гиппиус).

Не должна ли театральная педагогика уже переходить к подлинно научной методике выявления и совершенствования способностей, таланта? — так должен быть поставлен сегодня заново старый вопрос. С выявления способностей, тестирования абитуриента, основанных на научной методике их выявления, должна начинаться всякая театральная школа. Перефразируя старинную поговорку, мы в театральные школы принимаем по задаткам, а провожаем по способностям. Хорошо, если таковые выявляются в процессе обучения. Очень часто мы сталкиваемся с тем, что задатки (данные) есть, а способностей, как выясняется позже, не было и нет. Так с задатками и выпускаем, а в лучшем случае вовремя отчисляем.

Иначе говоря, задатки видны, очевидны, тогда как способности к театральному искусству бывают скрыты и неопределяемы «на глазок».

«Уровень современной науки, — пишет Гиппиус, — дает возможность установить с достаточной точностью, какие именно физические природные задатки ученика и какие психические его свойства являются предпосылками его артистической одаренности».

Актерская профессия рассматривается нами в рамках теории деятельности. Актерская профессия — это вид художественной деятельности. Задача актера как в любом виде художественной деятельности — создание художественного образа (продукт деятельности).

Специфическая особенность актерского творчества — *актер сам и творец и материал: он автор замысла образа и он же материал, из которого создается художественный образ. Можно сказать иначе: актер — и автор роли (замысла), и исполнитель, инструментом которому служит он сам — его душа и тело, т. е. его психофизический материал.*

*Актер творит сам из себя, особым образом изменяя себя в каждом новом своем создании, что и позволяет говорить об актерском воплощении в образ (иногда — об идентификации, в английской терминологии — incarnation) и перевоплощении или превращении (re-incarnation, transformation into the character).*

Деятельность «формирует себе орган, способный ее осуществлять, а значит, и опредмечивается в нем». (Леонтьев).

А так как во всех видах творческой деятельности *Воображение* является функциональной системой, формирующей, организующей и регулирующей любую творческую деятельность, то в приложении к актерскому творчеству его следует рассматривать как *функцию*, осуществляющую замысел в творческом процессе, вычленив особые функциональные специфические блоки, регулирующие именно этот вид деятельности; в нашей «имитационной теории сценического перевоплощения» Подражание (Имитация) рассматривается как функциональный специфический орган или механизм, реализующий замысел воображения для выполнения данной конкретной деятельности.

Уточним.

Актер в переводе со всех языков — действующий человек, т. е. человек, который тем или иным образом действует на сцене в обстоятельствах пьесы согласно авторскому замыслу роли, собственному замыслу (и замыслу режиссера, в декорациях художника, в музыкальной атмосфере, созданной композитором и т. д.), выражая через свои действия (поведение, поступки характер, мысли, отношения с другими персонажами) переживания своего героя.

В контексте нашей теории мы часто ссылались на книгу Й. Хейзинги «Человек играющий». Актера мы можем назвать «**Человек подражающий**».

**Спецификой актерской деятельности (процесс воплощения и перевоплощения) является создание образа (продукта) через ряд выразительных движений и действий (мимических, пантомимических) и речевых интонаций. Это — «язык актера», с его помощью он доносит до зрителя мысли и чувства (процесс переживания) своего персонажа, через которые сам входит в эти чувства. (Экспериментальное подтверждение факта обратной связи — от выразительных движений к эмоциям актера — см. эксперимент С. Блох).**

*Специфической функцией воображения здесь является воспроизведение (память) или конструирование художественного образа (воображение) на основе сознательного отбора тех выразительных движений и действий, которые являются представлениями и которые соответствуют данному герою (его мыслям и переживаниям). Выразительные движения и действия служат актеру исходным строительным материалом творчества.*

У художника исходный материал — это краски, у композитора — звуки, у писателя — слова. Этот материал они берут, если так можно выразиться, «на стороне». У актера исходный материал — он сам: его внешние и внутренние данные: его тело и его голос. Но главной способностью (талантом)

актера считается способность создавать сценический образ через выразительные движения и действия (поведение в целом), которые он сам из себя производит согласно задуманному им образу.

Любой творческий акт состоит из двух частей: замысел художественного произведения и воплощение замысла, его реализация, овеществление, в том материале, который представлен в данном виде искусства или в конкретной творческой деятельности.

Итак, по нашей гипотезе:

Функция воображения — создания замысла образа в комбинациях представлений, с предоставлением последних (в разном виде) механизму подражания для дальнейшего использования их в произвольных двигательных актах (выразительных движениях), согласованных с представлениями.

Специфическая функция воображения в актерском творчестве — замысел в форме представлений движений и действий (ориентировочная фаза) и передача механизму подражания функции их воплощения (воспроизведения) и дальнейшего выражения в подражательном акте (исполнительская фаза).

Функция воображения сводится, таким образом, к работе с представлениями, а функция подражания — к воспроизведению представлений в выразительных действиях и движениях.

**В итоге мы приходим к тому, что функции воображения и подражания в актерской профессии сводятся к единой функциональной системе.**

Сценическое **перевоплощение** понимается нами как **инобытие актера** (Дорфман): **специфическое психофизическое существование актера в роли.**

Такое сценическое существование предполагает две формы: воплощение и превоплощение.

**Воплощение** — это «*быть в другом, оставаясь самим собой*» (*incarnation*). (Система Станиславского: «“я” в предлагаемых обстоятельствах», «магическое “если бы”». Критерий здесь — правда жизни.)

**Перевоплощение** (*re-incarnatiion*) — *превращение (Transformation)*, — «*быть в другом*» и «*быть другим*». (Вахтанговская «Принцесса Турандот» — принцип: актер **играет актера** «комедии дель арте», который **играет роль** в спектакле.

«Он в предлагаемых обстоятельствах», «магическое “как бы”». Критерий здесь — правда игры.

Мы ставим, к примеру, Чехова, добиваясь «жизненного правдоподобия, правды чувств и переживаний», и тогда речь может идти о «воплощении образов»; играя же героев Мольера в жанре гротесковой комедии, мы будем добиваться от актеров «перевоплощения».

Такое разделение на практике возможно лишь условно, теоретически.

**Воплощение** — это как бы переселение, внедрение чего-то в другую форму, или бытие в другом.

Перевоплощение — это «пере-воплощение», превращение уже воплощенного во что-то другое.

Во избежание путаницы мы будем использовать привычный термин «перевоплощение» или «превращение», так как психологический механизм обоих процессов (воплощения и перевоплощения) один и тот же. *«Когда индивидуальность совершает процессы воплощения и вовлекается в процессы превращения, объект при этом как бы расщепляется на независимые друг от друга функции и части, которые работают лишь на какой-то один из этих процессов. Такой способ функционирования объектов является возможным, в частности, в режиме многократных дискретных переключений от процессов воплощения к процессам превращения и наоборот, подобно некоему триггерному механизму.* Тем самым один и тот же объект обнаруживает способность выполнять разнопорядковые функции и открывать разные его возможности в процессах **воплощения и превращения**» (Дорфман).

В сценической практике Перевоплощение есть динамический процесс Подравнивания выразительных движений и действий к тому Образу-представлению, который создается в Воображении актера и реализуется в движениях и действиях через механизм подражания («пока мерка и ее подобие не станут тождественными» Сеченов).

Все усилия педагогов, актеров, режиссеров, создателей методов и психотренингов направлены на то, чтобы найти кратчайший путь к перевоплощению, в котором:

- 1) актер стал бы другим сообразно созданному воображением Образу;
- 2) актер испытывал бы чувства, эмоции, переживания роли и передавал их нам, заражал нас, т. е. переживал зримо выразительно и заразительно;
- 3) все, что делает актер на сцене, было бы правдиво, т. е. заставляло бы нас верить в то, что он делает и что он действительно переживает.

Многие психологические теории подтверждают правомерность и эффективность использования теории Джемса, во всяком случае в сценической практике. В практике Школы С. Блох, например. (Об этом мы уже писали в главе «Выразительные движения» нашей книги. О ее эксперименте — см. ниже).

Эпиграфом и главным психофизическим базисом предлагаемой нами Школы можно считать следующий тезис У. Джемса:

«Эмоции суть чувственные процессы, которые обусловлены внутренними нервными токами, возникающими под влиянием внешних раздражений...

Вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и саму эмоцию».

Само понимание сценических эмоций мы основываем на теории **дифференциальных эмоций** (Изард, Томкинс).

В процессе перевоплощения на репетиционном этапе (периоде поисков, многократных повторений и закрепления сценического поведения) и затем в процессе исполнения актером роли мы находим истолкование этого процесса в психологии установки (Д. Узнадзе).

Фундаментальной психологической базой предлагаемой нами «Школы Подражания» является «Имитационная теория перевоплощения», в которой мы пришли к выводу, что процесс перевоплощения актера в сценический образ основывается на *трех базовых психофизических принципах*:

Творческое Воображение — Подражание — Игра, где Подражание — главный механизм перевоплощения, а Игра — развернутый во времени и пространстве сам процесс Подражания, выраженный в сценическом поведении.

**Творческое воображение — ключ ко всему психотренингу, как и основа всего творческого процесса актерского творчества.** Мы основываемся на интерпретации этой психической категории в учении Т. Рибо, Л. Выготского, Л. Рубинштейна и др.

Теоретическая база имитационной теории восходит к «Парадоксу об актере» Дени Дидро, теории У. Джемса, Т. Рибо, Л. С. Выготского и теории дифференциальных эмоций.

Ближайшим и кровным родственником нашей теории и практики является психотренинг Михаила Чехова.

Театральные взгляды и теории «театра как игра», близкие нам, — Н. Евреинов, Е. Вахтангов.

Понятие *«Подражание, Имитация»* в контексте нашей теории мы определяем как *совокупность неких специфических способностей нашей психики воспроизводить образы воображения в выразительных двигательных актах (движениях и действиях) и поведении в целом* во всем многообразии и единстве его характеристик: эмоциональных, темпо-ритмических и пр.

Мы основываем наше понимание «подражания» на учении Л. С. Выготского, А. В. Запорожца, рассматривающих подражание на основе рефлексивной теории И. М. Сеченова, которая определяет его как особого рода рефлекс.

**Сценическое перевоплощение** мы рассматривали как *преобразование, или превращение, собственных движений и действий в сценические формы движений и действий через механизм подражания*, используя сознательно сконструированный нашим воображением образ (образец).

Предполагаемая схема этих превращений:

Образ (работа воображения) — собственные движения и действия (идеомоторный акт, механизм подражания) — сценический образ.

Если Образ — явление внутреннее, существующее в воображении, как часть мыслительного процесса (ориентировочная фаза), то через механизм превращения собственных движений (Запорожец) он переходит в фазу исполнительную, выражаясь внешне, материализуясь во внешний сценический Образ, видимый нами, воспринимаемый нами как ряд выразительных движений и действий (поведение).

*Механизмом перевода, превращения мыслительного образа в сценический, с нашей точки зрения, не что иное, как подражание.*

*Связь между Воображением и Движением в творчестве актера осуществляется в сценическом поведении через механизм Подражания (Imitatio).*

Мы пришли к заключению, что сценическое действие (поведение) и переживание составляют единое целое и что они суть подражательное поведение и переживание, в котором подражание является специфическим и универсальным механизмом всего творческого процесса актерского перевоплощения.

Подражательное действие, помимо своего назначения быть способным к решению определенной задачи, несет в себе эмоциональную окраску, т. е. является действием аффективным. Подражательное действие, если пользоваться привычной терминологией Станиславского, отвечает сразу на все три вопроса сценической задачи: чего я хочу, что я делаю и как я это делаю. Подражательное действие уже является действием с «окраской», если пользоваться терминологией М. Чехова. Подражательное действие, являясь продуктом работы творческого воображения, непосредственно ведет к перевоплощению. И наконец, подражательное действие уже само по себе является игрой: подражая кому-то, мы играем в кого-то и являемся перед вами уже этим кем-то.

Так возникла «Имитационная теория перевоплощения актера в сценический образ».

На «Имитационной теории», как на фундаменте, удобно устроились бы все ныне существующие в практике мирового театра методы и тренинги, ибо так или иначе их пути ведут к перевоплощению по линии «от воображения к движению», что бы ни утверждали сами авторы этих психотренингов. Ибо другого пути нет. *А если механизм подражания не упоминается по незнанию или принципиально или упоминается в негативном значении как формальное копирование, это не устраняет самого механизма подражания, существующего в нашей психике не по нашей прихоти, а как рефлекс, и не влияет на его действие, ибо он действует произвольно и независимо от наших знаний о нем, как и все прочие рефлекторные механизмы.* Рефлексы Павлова существовали и до открытия Павлова. Слюна при виде пищи и при мысли о ней выделялась миллионы и тысячи лет назад и продолжает выделяться сегодня... как это ни прискорбно.

С другой стороны, «Имитационная теория перевоплощения» открывает нам и новые пути к новому психотренингу, и возможности создания Новой Школы обучения актеров и новой актерской техники работы над ролью, в которой:

1) **воображение** — главное творческое начало в актерском перевоплощении;

2) подражание (*imitatio*), осуществляя связь между воображением и движением, является механизмом перевоплощения актера в образ;

3) сценические действия и движения (поведение) являются подражательными действиями и движениями (поведением).

На основании этой теории мы сформулировали психологический закон перевоплощения:

Сценический образ, созданный в воображении актера, стремясь к воплощению, через механизм подражания реализуется в процессе сценического

поведения в переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

С точки зрения *сценических переживаний* воплощение и перевоплощение связаны с понятием **Эмпатия**.

Словарь Практического психолога (В. Шапарь) дает следующее определение.

**Эмпатия** — постижение эмоционального состояния, проникновение — вчувствование в переживания другого человека.

Понимание другого человека путем эмоционального вчувствования в его переживания. Термин ввел в психологию Э. Титченер, обобщивший развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липса.

Различают: 1) эмпатию эмоциональную, основанную на механизмах проекции и подражания моторным и аффективным реакциям другого; 2) эмпатию когнитивную, базирующуюся на интеллектуальных процессах — сравнении, аналогии и пр.; 3) эмпатию предикативную, проявляющуюся как способность предсказывать аффективные реакции другого в конкретных ситуациях.

Как особые формы эмпатии выделяют:

1) сопереживание — переживание тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой, через отождествление с ним;

2) сочувствие — переживание собственных эмоциональных состояний в связи с чувствами другого.

Важной характеристикой процессов эмпатии, отличающей ее от других видов понимания, таких как идентификация, принятие ролей, децентрация и пр., является слабое развитие рефлексивной стороны, замкнутость в рамках непосредственного эмоционального опыта.

Установлено, что эмпатическая способность обычно возрастает с углублением жизненного опыта; эмпатия легче реализуется при сходстве поведенческих и эмоциональных реакций субъектов.

По Роджерсу, *«быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения “как будто”. Так, ощущаешь радость или боль другого, как он их ощущает, и воспринимаешь их причины, как он их воспринимает. Но обязательно должен оставаться оттенок “как будто”: как будто это я радуюсь или огорчаюсь»* (см. *Первоплощение*).

Если этот оттенок исчезает, то возникает **состояние идентификации**. (Я радуюсь или огорчаюсь, см. *Воплощение*. — Э. Б.).

Позже Роджерс уточняет: это скорее процесс, чем состояние.

Роджерс пишет: *«Эмпатический способ общения с другой личностью имеет несколько граней. Он подразумевает вхождение в личный мир другого и пребывание в нем “как дома”. Он включает постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого — к страху, или гневу, или растроганности, или стеснению, одним словом, ко всему, что испытывает он*

или она. Это означает *временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без оценивания и осуждения. Это означает улавливание того, что другой сам едва осознает.* Но при этом отсутствуют попытки вскрыть совершенно неосознаваемые чувства, поскольку они могут оказаться травмирующими. Это *включает сообщение ваших впечатлений о внутреннем мире другого, когда вы смотрите свежим и спокойным взглядом на те его элементы, которые волнуют или пугают вашего собеседника.* Это подразумевает частое обращение к другому для проверки своих впечатлений и внимательное прислушивание к получаемым ответам. Вы доверенное лицо для другого. Указывая на возможные смыслы переживаний другого, вы помогаете ему переживать более полно и конструктивно. Быть с другим таким способом означает на некоторое время оставить в стороне свои точки зрения и ценности, чтобы войти в мир другого без предвзятости. В некотором смысле это означает, что вы оставляете свое «Я». Это могут осуществить только люди, чувствующие себя достаточно безопасно в определенном смысле: они знают, что не потеряют себя в порой странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят».

С введением такого понятия, как **эмпатия**, само понятие процесса перевоплощения усложняется с психологической точки зрения.

По нашей теории Образ строится актером в воображении как Представление в движениях и действиях, в которых выражается поведение и переживания персонажа (выразительные движения). Актер воспроизводит на сцене поведение персонажа, подражая ему в выразительных движениях и действиях, через которые и сам входит в его чувства (эмпатия) и передает его переживания зрителям. Образ персонажа разворачивается как процесс в сценическом пространстве и времени.

При более детальном рассмотрении такого определения обнаруживается, что мы выделяем отдельные способности (к подражанию и эмпатии), а не даем определение единой базовой способности, и тем самым разделяем целостный процесс перевоплощения. Выразительные действия действительно выражают переживания персонажа, но при этом актер может сам оставаться абсолютно холодным (отсутствие эмпатии), подражая лишь внешнему поведению персонажа. А если выразительные движения и вызывают соответствующие эмоциональные переживания в актере по физиологическому закону обратной связи, а не по психологическому — эмпатии, то после нескольких повторов эмоциональность угасает и сходит на нет. Остается форма, т. е. выразительные движения, лишь означающие соответствующие эмоции. Это подтвердили исследователи эксперимента С. Блох, назвав такой способ подготовки актеров «технический». Способность к эмпатии свойственна всем творческим личностям и уж конечно обязательна для того, чтобы стать зрителем или читателем. Известно, что многие люди предпочитают зрелищу чтение. На них большее эмоциональное воздействие оказывает чтение, их фантазия свободней и переживания глубже. Не говоря уже о воздействии музыки на переживания человека,

где мелодия и ритм оказывают сильнейшее эмоциональное воздействие и регулируется не механизмом эмпатии, а механизмами эмоциональной возбудимости.

Итак, выразительные движения выражают переживания персонажа, но могут и не вызывать переживаний самого актера. Образ воображения, т. е. то представление, в котором отражен персонаж, носит поведенчески-эмоциональный характер, выражающийся в соответствующих выразительных движениях. Актер способен наблюдать это поведение и объективно, безучастно, как бы со стороны. Актер может занять позицию наблюдателя и комментатора по отношению к своему персонажу. На этом построена вся система Брехта. Брехтовский актер стремится «показать», «что и как» переживает его персонаж, сам оставаясь в стороне. Главная задача такого театра заставить публику размышлять, а не сопереживать. И это удается актерам брехтовского направления: сознательно избегать эффекта эмпатии. Поэтому в брехтовском театре термин перевоплощение отсутствует. Брехт говорит, что они прибегают к идентификации, но лишь на самом начальном этапе репетиционной работы, стремясь дальше к «эффекту очуждения», когда главной заботой актера становится передать «мое отношение» к переживаниям, а не само переживание, подражать поведению персонажа и комментировать его, а не сопереживать. Как видим, здесь эмпатия уступает место «очуждению», заменяется им. По всей видимости, и Дени Дидро и актеров, о которых он писал и которых наблюдал, анализировал, не заботил вопрос о переживаниях актера: главное — переживания публики, т. е. способность к эмпатии становилась определяющей для публики, а не для исполнителя. Исполнитель передает переживания персонажа, а не свои собственные. Из практики мы знаем, что актеры и «театра Дидро», и «театра Брехта» свидетельствовали о сопереживаниях своим персонажам, независимо от теорий. И, конечно же, здесь вопрос не в отсутствии или наличии сопереживания, а в той дистанции между актером и персонажем (раздвоение), которая определяется характером «инобытия актера», т. е. воплощением или перевоплощением, а в конечном счете — культурно-исторической традицией данной театральной эпохи, по теории Выготского.

Мы же со своей стороны можем утверждать, что актер «обречен сопереживать» своему персонажу, независимо от того, переживает он его чувства как свои собственные или передает нам свои собственные сочувствия к чувствам персонажа. И для этого актер становится актером: ради игры, в которой он может быть другим, что означает и действовать и чувствовать как другой. Как и у детей, у актеров потребность в игре есть потребность в подражании и сопереживании. Напомним, что эмпатия — это «как будто»: чувства персонажа — «как будто» мои собственные. И действия персонажа «как будто» мои собственные. Это «как будто» определяет механизм подражания, имитации. Я есть «как будто» другой — это театр, а Я есть другой — это уже клиника.

Актер подражает персонажу в действиях и переживаниях. Можно сказать, что он, подражая, переживает или, переживая, подражает поведению

персонажа, выражая это в выразительных движениях и действиях. С этой точки зрения процесс перевоплощения — единый и неразделимый. И если подражание и переживания органично сочетаются в этом процессе, мы должны говорить о механизме перевоплощения как о *«функциональной системе»*, или *двухфункциональном органе, в котором органично соединены функция подражания и функция эмпатии*. Таким образом, базовая способность актера к перевоплощению должна рассматриваться не как сумма способности к подражанию и к эмпатии, ибо в таком определении мы разводим эти два понятия на две, пусть и зависимые, функциональные способности, что неверно. Так говорят о внешнем и внутреннем подражании (Михаил Чехов. А Рождественская, стремясь к определению базовой актерской способности, вынуждена прибегнуть к определению через сумму способностей и выделения «ядра актерских способностей», что никак не отражает единства входящих в него психологических механизмов). Следовательно, дабы отразить эту двухфункциональность в одном органе, мы должны изобретать свое определение. Видимо, точнее всего было бы говорить, что **базовая способность актера — это эмпатическое подражание, имеющее единый психофизиологический механизм**. И, как нам кажется, *только в этом случае мы можем говорить о «полнокровном» перевоплощении, о перевоплощении как об инобытии, когда действительно актер не только передает в выразительных движениях и действиях чувства персонажа, но и сам через них входит в чувства (Рубинштейн). И тогда Я уже действую как будто ОН, Я есть как будто ОН и переживаю как будто ОН. Это и есть перевоплощение*.

И в этом подходе реализуется синтез Условности сопереживания (как будто) и Безусловности его выражения в подражании через выразительные действия.

С введением понятия *эмпатия* наш гипотетический закон *перевоплощения* уточняется и формулируется следующим образом: сценический образ, созданный в воображении актера (представление), через механизм эмпатического подражания реализуется, воспроизводится в выразительных движениях и действиях в процессе сценического поведения и в переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

## ОСНОВНЫЕ ТЕЗИСЫ К ШКОЛЕ

1. Характер обучения: интенсивное обучение.
2. Метод обучения — полное погружение в игровую среду. (Учиться плаванью в бассейне, погружая в воду весь организм, а не отдельные его части. Особо подчеркивается, что в бассейне должна быть вода).
3. Принцип «Предпосылки» как образа (метафоры), созданного воображением для подражания.

**Принцип обучения:** от общего развития (участие всего организма) к частному развитию (отдельных его частей по необходимости). См. специальные упражнения.

**Психологическое обоснование.** Смагс считал, что целые системы часто имеют свойства, отличные от свойств их частей, и поэтому стремление к совершенствованию организации, к целостности присутствует в каждой личности. Адлер часто говорил: «Нужно не только спрашивать себя, как воздействует бактерия на тело, важно также знать, как тело воздействует на бактерию!». <...> «Есть логика головы, есть логика сердца, а есть более глубокая логика целого».

**Технический этап.** Работа над развитием воображения, механизма подражания, чувства игры.

Самое ценное в актере — индивидуальность. Задача Школы — раскрыть, сохранить, развить, усовершенствовать ее, а не подавить, изменить, переделать, подменить. Приходит в институт смешной человек, пухленький, на тонких ножках, с хрипловатым голоском. Все кафедры дружно берутся за него еще до того, как он сделает первые самостоятельные этюды. Ему все «исправят» (сцендвижение) и поставят (речь и голос). Он становится прямым и спортивным, с хорошо поставленным актерским голосом. В результате — пропадает индивидуальность. И нет актера Леонова, нет Лайзы Минелли.

Поэтому мы рекомендуем процесс обучения строить от «общего к частному»: сначала мастерство актера (психотренинг), а потом работа над тем, что нуждается в развитии и совершенствовании. Это может быть и сценическое движение, и танец, и сценическая речь или специальные навыки пользования резонаторами, развитие координации и пр. Для работы над голосом, с нашей точки зрения, главное — сохранить индивидуальный тембр (у скрипки свой тембр, у гобоя свой), так как тембр выражает особенности психики. В любом случае нужен предварительный точный «диагноз личности» и индивидуальный подход к ее развитию. Принцип как в медицине: **Не навреди! Иначе: не убей индивидуальность!**

## **ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ, ОСНОВАННЫЕ НА ИГРОВОЙ ПРИРОДЕ ИСКУССТВА ТЕАТРА**

### **1. Игровая среда**

Игровая среда (может не меняться) и игровая ситуация (переменная величина — смена сценических ситуаций).

Метод погружения в среду. Сценическая среда — это среда обитания образа-персонажа.

### **2. Условия игры**

Условия игры — актер существует в постоянно меняющейся игровой ситуации.

### **3. Правила игры**

Алгоритм игры. У Шекспира (шекспировский театр) — это одни правила, у Мольера — другие. У одного режиссера конкретная пьеса решается в одном жанре, у другого — в другом. Правила игры определяются конкретными приемами конкретного режиссера для конкретного актера для каждого конкретного спектакля.

#### **4. Предпосылка**

План и структура поведения и содержание образа, выраженные метафорой.

Обусловливается логикой характера и логикой развития меняющихся ситуаций (мера условности, жанр спектакля, стиль). Предпосылка (простая и сложная) + поведение, разрешаемое последовательным рядом конкретных двигательных задач. (Двигательная задача — образ и характер поведения, которое требуется воплотить, в котором соотнесены информация о цели движения, средствах и способах решения задачи).

Предпосылка общая и частная (величина переменная — от ситуации отдельной сцены до всего спектакля). Например, для Ричарда III: оборотень — общая предпосылка, паук — в сцене с Анной — частная).

#### **5. Раздвоение**

«Я»-художник наблюдаю и руковожу «Я»-образом». Это и есть раздвоение. Я — художник испытываю при этом удовольствие или неудовольствие. Удовольствие от того, как существует мой образ. Я-художник — наблюдаю за его переживаниями и поведением, управляю им, корректирую и редактирую его поведение по ходу спектакля, а чувство удовольствия дает мне радость творчества, что осознается мной в процессе творчества как вдохновение.



## ПЕРВЫЙ ЭТАП ОБУЧЕНИЯ

### ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ. ТЕХНИКА ГОЛОСА И ДЫХАНИЕ

(В этом разделе используются упражнения  
Ежи Гротовского в Театре-Лаборатории)

#### **А. Звучание (выразительность)**

Особое внимание следует уделить голосовой силе звучания, чтобы зритель не только слышал голос актера в совершенстве, но и проникался бы им, как если бы голос был стереофоническим. Зритель должен быть окружен голосом актера, будто он идет со всех направлений. Даже стены должны говорить голосом актера.

Актер должен разрабатывать свой голос, чтобы производить звуки и интонации, которые зритель не способен воспроизводить или имитировать.

На силу хорошего звучания голоса действуют два неизменных условия:

1. Струя воздуха, выносящая звук, должна проходить с силой, не встречая преград (т. е. закрытой гортани или недостаточной открытости ротовой полости).

2. Звук должен усиливаться физиологическими резонаторами. Все это тесно связано с правильным дыханием. Если актер дышит только грудной клеткой или только брюшной полостью, он не может вобрать в себя достаточно воздуха и силится сэкономить его, закрывая гортань и, таким образом, искажая голос и вызывая в конечном счете голосовые расстройства. Общим (грудным и брюшным) дыханием, вместе с тем, он может накопить достаточное количество воздуха.

Именно поэтому жизненно важным является то, чтобы струя не встречала преград вроде закрытой гортани или тенденции говорить полуоткрытым ртом.

#### **Б. Дыхание**

Теоретически дыхательных упражнений нет, — говорит Гротовский. Мы не работаем непосредственно с дыханием, но исправляем его непосредственно через индивидуальные упражнения, которые почти всегда носят психофизический характер.

Три типа дыхания:

1) верхнее грудное, или ректоральное, дыхание, преобладающее в Европе. Особенно среди женщин;

2) нижнее, или брюшное, дыхание (брюшная полость расширяется без участия грудной клетки). Этому типу дыхания обычно учат в театральных школах;

3) общее (верхнее грудное и брюшное) дыхание, с преобладанием брюшной фазы. Это самый здоровый и функциональный тип, свойственный детям и животным.

Общее дыхание является самым эффективным для актера. Дыхание каждого актера отличается в соответствии с его физиологической структурой, и от нее зависит, примет он или нет общее дыхание. Существуют и естественные отличия женского и мужского дыхания.

У женщин правильное дыхание имеет определенную брюшную фазу, тогда как грудное дыхание несколько более развито у мужчин. Актер должен применять различные типы дыхания.

Необходимо привыкнуть к общему дыханию, т. е. функционирование дыхательных органов должно быть под контролем.

Есть несколько методов проверки, является ли дыхание общим.

1. Лечь на пол или какую-нибудь твердую поверхность так, чтобы позвоночник был прямым. Одну руку положить на грудную клетку, а другую — на брюшную полость. При вдохе необходимо почувствовать, как рука вначале поднимается на брюшной полости, а потом уже на грудной клетке, причем в одном плавном непрерывном движении. Надо позаботиться о том, чтобы общее дыхание не разделялось на две отдельные фазы. Расширение грудной клетки и брюшной полости должно быть свободно от напряжения, а последовательность обеих фаз не должна быть заметной.

2. Метод, усвоенный из хатха-йоги. Спина должна быть достаточно прямой, а для этого нужно лечь на твердую поверхность. Закройте одну из ноздрей пальцем и вдохните через другую, при выдохе сделайте обратное. Все три фазы сменяют одна другую в следующем ритме: вдох — 4 с, задержка дыхания — 12 с, выдох — 8 с.

3. Следующий метод — из классического китайского театра — является самым эффективным и может быть использован в любом положении. В положении стоя руки поставьте к грудной клетке на уровень нижних ребер. При вдохе должно быть впечатление, что он начинается именно с того места, где находятся руки (они должны как бы отталкиваться), и, продолжая вдох грудной клеткой, вы должны почувствовать, как струя воздуха достигает головы. Это значит, что при вдохе вначале расширяются брюшная полость и нижние ребра, а затем незаметно и грудная клетка. Стенка брюшной полости в таком случае сокращается, а ребра остаются расширенными, и, таким образом, создается основа для задержания воздуха и недопущения того, чтобы он вышел с первыми же произнесенными словами. Стенка брюшной полости (сокращаясь внутрь) натягивается в противоположном направлении к мышцам, которые расширяют нижние ребра (сокращаясь изнутри). Задерживать их по

возможности долго во время выдоха (общей ошибкой является сжатие мышц в брюшной полости до того, как будет завершен полный вдох, что приводит к дыханию только грудной клеткой). Выдох происходит в обратном направлении: от головы, через грудную клетку и место, где расположены ладони рук. Обратить внимание на то, чтобы не слишком сдавливать направленный внутрь воздух, как уже напоминалось; весь процесс должен протекать плавно: другими словами, без всякого разделения между грудной и брюшной фазами. Подобное упражнение не преследует цели научить дыханию для дыхания, а подготавливает к дыханию, которое «принесет» голос. Оно также учит, как установить основу (стенку брюшной полости), которая, сокращаясь, позволяет легко и энергично выдыхать воздух и, таким образом, производить звук.

Хороший актер дышит бесшумно и быстро. Он дышит так, как он сам установил по тексту в зависимости от логической паузы.

Актер всегда должен знать, где можно сделать вдох перед последними словами своего партнера, чтобы быть готовым говорить, как только его партнер закончит. С другой стороны, если он сделает вдох в конце речи последнего, то возникает небольшой промежуток безмолвия в середине диалога, создавая «дыру» в ритме.

### **В. Упражнения для бесшумного и быстрого вдоха**

1. Позиция стоя, руки на бедрах, актер быстро и спокойно глубоко набирает через губы и зубы воздух перед тем, как произнести несколько слов.

2. Сделайте несколько коротких бесшумных вдохов, постепенно наращивая скорость. Затем сделайте обычный выдох.

Излишне не увлекайтесь дыхательными упражнениями, напоминает Гротовский. Дыхание — органичный и непосредственный процесс, и упражнения призваны не подчинить его строгому контролю, а исправить некоторые аномалии, сохраняя тем не менее его непосредственность. С этой целью дыхательные и голосовые упражнения должны сочетаться, а дыхание, где необходимо, исправляться.

### **Г. Открытие гортани**

Гортань должна быть открыта в момент говорения и дыхания.

Гортань закрыта, если:

- голос ослабевает;
- есть ощущение, что гортань находится в горле;
- при вдохе слышится легкий призыв;
- адамово яблоко движется вверх (при глотке гортань закрыта, а адамово яблоко поднимается);
- сокращаются мышцы с тыловой стороны шеи;
- сокращаются мышцы ниже подбородка;
- нижняя челюсть выдвинута далеко вперед и вниз.

Гортань всегда открыта, если испытываешь ощущения большого пространства в задней части полости рта (как при зевке). Закрытие гортани — часто результат плохой привычки, приобретенной в театральных школах.

Примеры:

1. Ученик выполняет упражнения по дикции до того, как научился проверять свое дыхание. Он пытается достигнуть эффективной силы звучания с помощью только дикции и, стараясь сэкономить воздух, который вдохнул, закрывает гортань.

2. Часто учат вдохнуть и затем считать вслух. Чем больше счет, тем более его хвалят за умение экономить на дыхании. Это непростительная ошибка, потому что в стремлении к успеху ученик закрывает гортань, таким образом снижая возможности силы звучания. Напротив, основным является как можно более глубокий вдох без попыток при выдохе экономить воздух. Каждое слово должно заворачиваться, как бы насыщаться воздухом, особенно гласные. Вместе с тем надо следить за тем, чтобы не оставаться без воздуха между словами.

3. Неправильное дыхание, которое может показаться правильным: за частую учащийся расширяет брюшную полость как бы вдыхая, но на самом деле имеет место лишь грудное дыхание.

**Д. Основные упражнения для открытия гортани (предписанные китайским доктором Линем)**

Позиция стоя: верхняя часть тела, включая голову, немного наклонена вперед. Нижняя челюсть расслаблена, как бы опирается на большой палец, в то время как указательный палец находится под нижней губой, предохраняя нижнюю челюсть от того, чтобы она не спадала. Поднимите верхнюю челюсть и брови, одновременно наморщив лоб так, что у вас появляется ощущение, будто виски напряжены как при зевке, одновременно несколько стягивая мышцы верхней и задней части головы и тыла шеи. Наконец, дайте выход голосу, но во время упражнения следите, чтобы мышцы ниже подбородка были расслаблены и мягки: большой палец, поддерживающий подбородок, не должен испытывать никакого сопротивления.

Ошибки, которые встречаются при выполнении этого упражнения:

- сокращение мышц подбородка и передней части шеи;
- неправильное положение нижней челюсти (отодвинута слишком далеко назад);
- расслабление мышц головы и отпадение нижней челюсти вместо поднятия челюсти.

**Е. Резонаторы**

Их функция — в усилении силы звучания звука путем сжатия струи воздуха в определенной части тела, избранной в качестве усилителя голоса. В действительности существует почти неограниченное число резонаторов в зависимости от того, какой контроль осуществляет актер над своим физическим аппаратом.

1. Верхний, или головной, резонатор, наиболее используемый в европейском театре. Технически он действует посредством сжатия струи воздуха в лицевой части головы (произносить «м»).

2. Грудной. Действует, когда говорят в нижнем регистре.

3. Носовой. Действует механически при произношении «н».

4. Гортанный. Используется в восточном и африканском театре. Напоминает рычание животных. Джазовое пение.

5. Затылочный. Действует в очень высоком регистре. Струя воздуха направляется к верхнему резонатору, и если говорить в постепенно растущем регистре, струя воздуха направляется тогда к затылку. Можно достичь резонатора, производя очень высокий мяукающий звук (классический китайский театр).

6. Используются неосознанно: в «скрытой» игре используется челюстной (в задней части челюсти); брюшной, центральный и нижнепозвоночный.

7. Самые плодотворные возможности заложены в использовании всего тела в качестве резонатора. Это достигается одновременным использованием головного и грудного. Технически необходимо сосредоточиться на резонаторе, который не может быть применен механически в момент говорения. Например, когда говорят в верхнем регистре, обычно используют головной. Вот тогда и надо сосредоточиться на грудном. Сосредоточиться — значит сжать струю воздуха в неактивном резонаторе. Обратное — когда говорят в нижнем регистре. Обычно грудной резонатор действует, поэтому надо сосредоточиться на головном. Тот резонатор, который подключает все тело, может быть определен как общий резонатор.

Интересного эффекта можно достичь одновременным совмещением двух резонаторов. Использование затылочного и гортанного производит звуковой эффект, достигаемый Иммой Сумак в ее знаменитых перуанских песнях. В некоторых случаях можно совмещать два резонатора, заставляя один из них действовать в качестве «соло», а другой — «аккомпанемента». Например, челюстной резонатор может делать соло, а однородный аккомпанемент обеспечивается грудным.

### **Ж. Разработка голоса**

Свободно выбирается текст для декламации. Учащийся декламирует текст, голос усиливается.

Задание.

1. Слова должны резонировать в потолке, как если бы говорила верхняя часть черепа. Через эхо потолок становится партнером в диалоге.

2. Беседа со стеной. Импровизация. Голос возникает и исходит из грудной клетки.

3. Голос перемещается в живот: разговор с полом.

4. Весь цикл: голос головы (к потолку), голос рта (в воздух перед собой), голос затылка (к потолку за спиной), голос грудной клетки (в направлении перед собой); голос, исходящий от лопаток (к потолку за спиной), поясницы (к стене за спиной), поясничной области (к полу, стене и комнате за спиной).

### **З. Подражание звукам животных**

**Титр** — рычание, продолжительное и непрерывное на одной интонации и едином дыхании.

**Змея** — шипение, продолжительное и непрерывное на одной интонации и едином дыхании.

То же: корова, лошадь, собака, кошка и др.

## **И. Дикционные упражнения**

Каждая роль обязывает найти специфический тип дикции. Более того, в одной роли перемена ситуаций, взаимоотношений с другими персонажами, изменениями эмоциональных состояний и пр. могут потребовать и изменения дикционных характеристик.

В связи с этим актер нуждается в специальных упражнениях:

1. Пародируйте дикцию ваших знакомых.
2. Только средствами дикции постарайтесь создать характерность: нищий, старый, ребенок, нахал и т. п.
3. Дикционная характерность: картавый, шепелявый, сюсюкающий и т. п.
4. Особые упражнения: заикающийся. Видов заикания очень много. Желательно варьировать разные виды. Обратит особое внимание в этих упражнениях на ритм и темп у заикающихся.

## **«ЯЗЫК ТЕЛА»**

### **А. Отработка выразительных движений (мимика и пантомимика)**

Пренебрежение к работе над мимикой и пантомимикой в наших театральных школах ничего, кроме вреда, не принесла. Можно, конечно, обвинять в этом Станиславского. Но это будет несправедливо. Мы можем сослаться здесь на известного педагога и знатока «системы» Станиславского С. В. Гиппиуса: «Ходят слухи, — иронично пишет он, — что термин «мимика» ликвидировал Станиславский. ...Самые известные его слова о мимике напечатаны в третьем томе собрания сочинений: «Учить мимике нельзя». Эти три слова часто цитируются театральными педагогами. Но за две строчки до этого говорится, что Торцов ищет «преподавателя, который мог бы заняться мимикой лица», ибо *хотя учить мимике нельзя, но можно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц*. Говоря о физическом аппарате воплощения, он упоминает «хорошо поставленный голос, хорошо развитую интонацию, фразу, гибкое тело, выразительные движения, мимику». В «схеме системы», созданной в 1927 году, он (Станиславский) помечает: «Мимика. Учиться смотреть и видеть, слушать и слышать. Гимнастика каждой мышцы». ...В блокноте 1932–1936 годов — набросок письма к врачу-педагогу его студии Марсовой о недостатках учеников: «...отсутствие выразительности, подвижности лица: не умеют плавно, отчетливо и быстро двигать бровями, глазами, постепенно расширять и суживать глазную щель, менять очертания щек и рта, менять (расслаблять) мышцы лица, шеи и гортани». (Вспомним Дельсарта. — Э. Б.)

С. Гиппиус делает очень правильный и полезный для всех педагогов вывод: «...Относясь нетерпимо к мимическим штампам — обозначениям

чувств, — Станиславский утверждал необходимость работы актера над своим мимическим аппаратом во имя мимической выразительности. ... Именно в последние, наиболее плодотворные годы становления его системы Станиславский наметил направление занятий по классу мимики. Осуществляется ли это? Нет». [13, с. 252–253].

В русской театральной школе упражнениям для развития воображения, позы и жеста большое внимание уделяли Михаил Чехов («психологический жест») и Вс. Мейерхольд в «биомеханике».

Рассмотрим эти формы более подробно.

### **Б) Выражение эмоций — мимика, пантомимика, вокализация**

Выразительные движения приобретают характер специфического «языка», при помощи которого люди раскрывают друг другу свои позиции и отношения, эмоции и чувства, т. е. сообщают то, что они переживают.

«**Лицо никогда не завершено**», — говорит Жан Спинэ — один из выдающихся французских морфопсихологов.

Еще древние греки схематически делили душу на растительную, животную и человеческую. Растительная душа удовлетворялась энергией влечений, то есть инстинктов; уделом животных — начиная с определенной ступени исторического развития вида — были эмоциональные силы; человеческая же душа была обогащена дополнительно духовными качествами.

Исследования мозга показали наличие в нем трех элементов:

- первичного мозга — *самого старшего элемента, вместилища инстинктов (самосохранения, продолжения рода и т. д.)*;
- *промежуточного мозга* — вместилища эмоций и чувств;
- *большого мозга* — самой молодой части, цель которого — планирование, предусмотрительность, синтез, логика мышления и абстрагирование.

Отсюда морфопсихология приняла деление лица на три зоны: интеллектуальную, эмоциональную и инстинктивную (витальную) не на основе традиции, а опираясь на эмпирическое познание, ежедневно подтверждаемое практикой. Наука о зонах имеет генетическую основу: младшая область развивается из старшей, т. е. межмозговой элемент — из первичного мозга, а большой мозг — из межмозгового элемента, причем некоторые теоретики называют старшую часть «ядром», или «глубью», а новое образование — «мантией», или «верхним слоем».

*Область витального* (от нижней губы до основания нижней челюсти), по описанию А. Бираха, самая старшая и лучше всего видна. Из нее выходят две остальные, и она «дает им энергию». *Витальная личность* полна энергии, на раздражители реагирует жадной действия. Побудительная энергия выходит из зоны инстинктов. Витальная зона дает начало всем мотивациям личности и высвобождает энергию к действию. Степень развития подбородка позволяет определить силу витальной зоны. Когда мы хотим отстоять нашу точку зрения или же неосознанно посылаем сигналы угрозы, то сжимаем зубы, а возможно, даже «жуем» коренными зубами и выдвигаем нижнюю челюсть вперед. Сигнализирует ли подбородок об энергии

или вялости, можно установить не в статике, а в динамике, т. е. в движении. Подбородок человека, артикуляция которого слаба и невыразительна, выражен значительно меньше, чем подбородок человека, привыкшего отстаивать свое мнение. В состоянии возбуждения подбородок человека более подвижен, чем когда он просто «мурлычет» себе под нос. Лицо человека не говорит, в какую сферу он направляет энергию своих влечений, — к такому выводу приходит А. Бирах.

*Область эмоционального (эмоциональная зона — включает нос, скуловые кости, щеки, рот и уши).* Лицо с сильно выдающимся вперед носом, имеющее дополнительные выпуклости и впадины, по утверждению морфопсихологов, говорит, что перед нами особа эмоциональная со склонностью к агрессии; тип аффективный, аффекты которого берут начало в страстях или мазохистских желаниях. Это замечание особенно относится к тем, у кого область эмоционального чрезвычайно широка либо высока. Однако подверженность чувствам, а также сила и постоянство ощущений — это не только черта личности, но зависит от ситуации и физической формы.

*Область интеллектуального (интеллектуальная зона — область лба).*

Развитие лба происходит в три этапа. Сначала над глазами образуются два небольших свода, которые более выразительно оформляются у людей с обостренной наблюдательностью. Как знаки расширения и открытости, они обозначают повышенную внимательность и готовность помочь. Мышление, по утверждению морфопсихологов, есть также и видение. Вспомните, какое событие из вашей жизни — наиболее раннее из тех, что вы можете себе припомнить? Можете при этом закрыть глаза или оставить их открытыми. Возможно, вам пришли на память несколько ситуаций и по подробностям вы восстановили, какая же из них имела место раньше. А если вы раздумывали, где лучше провести отпуск — в стране X или в стране Y, вы бы сравнивали — природу, ландшафт, цены и пр. *Мышление есть сравнение*; рассуждать мы можем только о том, о чем узнали ранее и что в виде информации и чувств мы заложили в наш компьютер, помещенный между ушами. Нам известно, говорит А. Бирах, что люди, интеллектуальные достижения которых неоспоримы, могут видеть даже абстрактные понятия в виде образов. Поэтому нет ничего удивительного в том, что центр сравнительного и аналитического мышления расположен в непосредственной близости от глаз и зрительного нерва.

## **В. Идентификация мимического выражения**

Исследование мимического выражения эмоций началось более 100 лет назад. Одним из первых возник вопрос: почему у человека в эмоциональном состоянии специфически изменяется напряжение различных лицевых мышц?

Классической попыткой ответить на этот вопрос была теория Ч. Дарвина, изложенная им в работе «Выражение эмоций у человека и животных» (1872). Дарвин выдвинул гипотезу, согласно которой мимические движения образовались из полезных действий. Другими словами, то, что сейчас

является выражением эмоций, прежде было реакцией, имевшей определенное приспособительное значение.

Согласно Дарвину, мимика обусловлена врожденными механизмами и зависит от вида животных. Отсюда следует, что мимические реакции должны быть тесно связаны с определенными эмоциями. Установление таких связей сделало бы возможным распознавание эмоций по мимическому выражению. *Оказалось, что теория Дарвина верна лишь отчасти, так как мимическое выражение не полностью детерминировано врожденными факторами. Об этом свидетельствуют многочисленные наблюдения и экспериментальные данные.* Множество исследований было посвящено выяснению того, способен ли человек — и в какой мере — правильно распознавать мимические реакции других людей. В этих исследованиях использовалось три вида материала: рисунки мимических реакций, фотографии изображения эмоций актерами и фотографии спонтанного выражения эмоций.

Исследования, в которых использовались рисунки мимических реакций, исходили из положения, сформулированного еще в 1859 году немецким анатомом Пидеритом, согласно которому мимическое выражение можно охарактеризовать при помощи нескольких элементарных выразительных движений (Пидерит, Лангфелд).

Уже в XX веке разработаны методы диагностики эмоций по выражению лица (изменение лицевой экспрессии). П. Экман и У. Фризен разработали метод, получивший название FACS (Facial Action Coding System) — «система кодирования активности лицевых мышц». Метод основан на детальном изучении в течение более 10 лет анатомии лицевых мышц. Была выделена 41 двигательная единица, из которых составлено 24 паттерна реакций отдельных мышц лица и 20 паттернов, отражающих работу групп мышц, вовлеченных, например, в кусание губ. Каждая единица имеет свой номер и описана не только в статических, но и в динамических показателях. В системе зафиксировано также время начала и конца активности каждой мышцы.

Применение этой методики показало, что при отрицательных эмоциях (гнев, страх, отвращение, печаль) активизируется около 41% всех мышц лица. При этом степень электрической активности мышц находится в определенном соответствии с глубиной переживаний этих эмоций. Были выделены три мышцы, активирующиеся при отвращении: одна поднимает центральную часть верхней губы, другая поднимает и напрягает крылья носа, третья усугубляет носогубную складку. Знак эмоционального переживания можно устанавливать по соотношению активности двух мышц: большой скуловой (*m. zygomaticus*) и мышц нахмуривания (*m. corrugator*), так как активность первой мышцы положительно коррелирует с интенсивностью переживания «счастья», а второй — с печалью. По паттерну трех лицевых мышц: *m. zygomaticus* (Z), *m. corrugator* (C) и *m. masseter* (жевательной — M) — можно различать четыре эмоции. Выяснилось, что все отрицательные эмоции связаны с подавлением активности большой скуловой мышцы, а переживание радости связано с усилением активности этой

мышцы. Активность мышцы нахмуривания возрастает во время гнева и печали и снижается при страхе и радости. Жевательная мышца активируется во время гнева и радости и не реагирует во время печали и страха. (Материал взят из книги Е. П. Ильина «Эмоции и чувства» [21, с. 438–439]. Предпринимались и попытки исследования подлинных эмоций. Здесь исследователи сталкиваются со значительными трудностями. Действительно, как получить достаточно большое число различных фотографий подлинных эмоциональных реакций? Как вызвать у человека реальное переживание эмоций, не вторгаясь в его жизнь? Стремясь преодолеть подобные затруднения, некоторые психологи прибегали к весьма драматическим методам. К наиболее известным из такого рода исследований относятся эксперименты Лэндиса (Crafts, Schneiria, Robinson, Gilbert, 1938).

Лэндис проводил свои эксперименты в 20-х годах (результаты их опубликованы в 1924 году). Это были, несомненно, очень жестокие эксперименты. Так, чтобы вызвать сильные отрицательные эмоции, за спиной испытуемого неожиданно раздавался выстрел; испытуемому приказывали отрезать большим ножом голову живой белой крысе, а в случае отказа экспериментатор сам у него на глазах совершал эту операцию; в других случаях испытуемый, опуская руку в ведро, неожиданно находил там трех живых лягушек и одновременно подвергался удару электрическим током, и т. д. Но именно поэтому в эксперименте Лэндиса удавалось вызывать подлинные эмоции.

На протяжении всего эксперимента испытуемых фотографировали. Чтобы облегчить объективное измерение мимических реакций, основные группы мышц лица обводились углем. Это позволяло впоследствии — на фотографиях — измерять смещения, которые происходили при различных эмоциональных состояниях в результате сокращения мышц.

Попытки установить, какие группы мышц участвуют в выражении отдельных эмоциональных состояний, дали отрицательные результаты. *Вопреки ожиданиям, оказалось невозможным найти мимику, типичную для страха, смущения или других эмоций (если считать типичной мимику, характерную для большинства людей).*

Следует подчеркнуть, что типичные мимические корреляты не были найдены не только для ситуаций, которые классифицировались как вызывающие страх, смущение и т. д., но и для тех эмоциональных состояний, которые определялись так самими испытуемыми (т. е. для тех случаев, когда последние утверждали, что они испытывали страх, отвращение и т. п.). *Вместе с тем было установлено, что у каждого испытуемого есть некоторый характерный для него репертуар мимических реакций, повторяющихся в различных ситуациях: закрывать или широко раскрывать глаза, морщить лоб, открывать рот и т. д.* Эти результаты противоречат как данным, полученным в других вышеупомянутых исследованиях, так и повседневному опыту.

Некоторый свет на причину такого несоответствия другим исследованиям проливают данные дополнительных опытов, проведенных Лэндисом с тремя из его испытуемых. Этот опыт имеет для нас особое значение, так

как непосредственно связан с нашей имитационной теорией. Лэндис просил испытуемых *попытаться изобразить* некоторые эмоции, испытанные ими в эксперименте (религиозные чувства, отвращение, страх и т. д.). Оказалось, что **мимическая имитация эмоции соответствовала общепринятым формам экспрессии, но совершенно не совпадала с выражением лиц тех же самых испытуемых, когда они переживали подлинные эмоции.** Таким образом, *следует различать общепринятую, конвенциональную, мимику как признанный способ выражения эмоций и спонтанное проявление эмоций.*

На театральном языке такое использование общепринятой, конвенциональной мимики мы называем «штампом».

*Представление о том, что по выражению лица можно судить об испытываемых человеком эмоциях, верно, если оно относится к конвенциональным мимическим реакциям, к тому своеобразному языку мимики, которым пользуются люди для **преднамеренного сообщения о своих установках, замыслах, чувствах.*** Возможно, что это представление верно и в отношении спонтанной мимики, но при условии, что имеются в виду хорошо знакомые люди. Когда нам приходится долго общаться с человеком, мы узнаем, что такое-то выражение лица означает у него раздражение, тогда как другое — восторг. Помимо общего языка эмоций, необходимо знать еще язык индивидуальный, т. е. язык мимики конкретного человека. Обычно мы постигаем язык эмоций лишь близких нам людей.

*Исследования Лэндиса указывают на необходимость различения, **непроизвольных мимических реакций, которые являются автоматическим следствием переживаемых эмоций и произвольных выразительных действий, возникающих в результате намеренного сокращения мышцы лица.***

В занятиях педагогу со студентами или режиссеру с актерами важно понимать, что на формирование мимического выражения эмоций оказывают влияние три фактора.

1. Врожденные видотипичные мимические схемы, соответствующие определенным эмоциональным состояниям.

2. Приобретенные, заученные, социализированные способы проявления чувств, подлежащие произвольному контролю.

3. Индивидуальные экспрессивные особенности, придающие видовым и социальным формам мимического выражения специфические черты, свойственные только данному индивиду.

Следует отметить, что такая индивидуальная специфика может быть как более, так и менее выраженной. Так, например, в группе из 12 испытуемых Колмен выделил только двух, у кого мимика была выразительной и обнаруживалась устойчивая связь между эмоциями и их выражением.

### **Г. Межкультурные различия в выражении эмоций**

Исследования поведения людей, принадлежащих к разным культурам, обнаружили, что *в сфере выражения эмоций встречаются как универсальные типы реакций, так и специфические для отдельных исследованных культур.* Это можно проиллюстрировать данными Кляйнберга (1938),

который провел анализ китайской литературы с точки зрения описания выражения эмоций.

Он установил, что для описания страха, например, используются следующие выражения: «все дрожали, а их лица были цвета глины»; «волосы встали дыбом, и по телу побежали мурашки»; «холодный пот покрыл его тело; он беспрерывно дрожал»; «ее ноги будто приросли к земле; она готова была кричать, но уста ее были немые». Все приведенные здесь описания вполне понятны европейцу, что указывает на сходство выражения страха в разных культурах.

Для описания гнева используются такие выражения: «он заскрежетал зубами, стирая их в порошок»; «его глаза широко раскрылись и стали круглыми» (что у нас означает, скорее, удивление или страх); «был так разгневан, что несколько раз лишался чувств» (у нас, скорее, сказали бы «лишился чувств от потрясения» или «лишился чувств от страха»).

(Кляйнберг сообщает, что когда в разговоре с китайцем он выразил удивление по поводу того, что от гнева можно лишиться чувств, то услышал в ответ, что для китайца столь же удивительным кажется тот факт, что в викторианскую эпоху женщины так легко падали в обморок в затруднительных ситуациях. Таким образом, автор считает, что обморок также является социально обусловленной формой выражения эмоций.)

Такое выражение, как «высунул язык», означает удивление, «потирал ухо и щеку» — удовлетворение, тогда как «хлопнул в ладоши» — беспокойство или неудовлетворение. Китайка постукивает пальцем по затылку своего ребенка, выражая таким способом неудовлетворение, и потирает пальцем щеку, вместо того чтобы сказать «стыдно».

Таким образом, принимая во внимание те формы выражения эмоций, описания которых встречаются в художественной литературе разных культур, можно отметить, что язык эмоций содержит как общие элементы, сходные для разных культур, так и элементы, специфические для определенных культур. Возникает вопрос: какие именно формы выражения имеют универсальный характер и какие — специфический? Чтобы ответить на этот вопрос, полезно познакомиться с данными, собранными социальными антропологами, этнографами и путешественниками. Рассмотрим, что именно в отдельных культурах означают определенные эмоциональные реакции. При этом будем опираться на обзор Кляйнберга (1948).

Слезы являются почти универсальным признаком печали. Однако нормы культуры оказывают влияние на эти формы реакций, определяя, когда, каким образом и как долго следует плакать. Так, в Черногории на погребальной церемонии женщины и мужчины должны плакать в разное время. Мексиканские индейцы плачут во время некоторых религиозных церемоний, а после их завершения возвращаются к типичному для них радостному настроению. Андаманцы, например, плачут при встрече с людьми, которых они давно не видели, а также после установления мира между воюющими сторонами; родственники, не видевшиеся несколько недель или месяцев, при встрече обнимаются, усаживаются рядом и обливаются слезами.

Смех является довольно распространенным признаком радости и удовлетворения. Нередко с помощью смеха выражается также презрение и насмешливое отношение. В Китае смех может означать гнев, а в более давние времена он был также формой поведения, предписываемой слуге, который, например, сообщал господину о своем несчастье с улыбкой, чтобы уменьшить значение несчастья и не беспокоить им почтенное лицо. В Японии проявление печали и боли в присутствии лиц более высокого положения рассматривалось как демонстрация неуважения. Поэтому человек, которому делается выговор, должен улыбаться, однако следует помнить, что смех, при котором обнажаются задние зубы, также является оскорбительным для вышестоящего лица.

В некоторых приведенных примерах смех является формой, предписываемой нормами культуры, чтобы скрыть отрицательные эмоции. Такую же функцию смех может выполнять и в нашей культуре; так, у детей смех довольно часто бывает реакцией на ситуацию, вызывающую отрицательные эмоции.

Более значительные различия наблюдаются в выражении радости. Так, например, на Таити для выражения радости люди иногда причиняют себе боль. Уилсон приводит пример старой женщины, которая, неожиданно встретив сына, от радости исцарапала себя до крови. Подобные формы проявления радости наблюдались среди аборигенов Австралии. И все же самой распространенной формой выражения радости является смех.

Рассматривая отдельные эмоции и разные формы их выражения, можно заметить, что некоторые из них понятны людям разных культур, тогда как другие можно понять только в рамках определенной культуры. Это различие, как предполагает Кляйнберг, отчасти связано с тем, что эмоции различаются своими социальными функциями. Некоторые эмоции, например гнев, любовь, заинтересованность, презрение, явно направлены на окружающих и являются формой взаимодействия между человеком и его социальной средой. Другие же (например, страх, печаль) имеют более эгоцентрический характер и являются ответом на то, что произошло с человеком.

Правда, и эгоцентрические эмоции имеют социальное значение (люди, например, хотят показать, что они печалятся из-за чужого несчастья, что кого-то боятся), но это является их вторичной функцией.

Все, что касается отношений между людьми, как правило, предполагает четкие нормы, обязательные для всех членов данной культуры, поэтому эмоции, направленные на других в большей степени, чем эгоцентрические эмоции, подвержены влиянию культуры. Понятно, что эмоции направленные на окружающих, характеризуются более значительными межкультурными различиями. Эгоцентрические эмоции, поскольку они выполняют функцию передачи информации о личных отношениях, также подвергаются регулирующему влиянию культуры. Таким образом, обычной реакцией в состоянии печали является плач, но особые правила устанавливают, при каких обстоятельствах, в какой степени и как долго можно плакать.

Обычным проявлением удовлетворения является смех, но особые правила определяют, когда и каким образом можно смеяться.

Рассмотренные данные говорят о том, что связь между эмоциональными процессами и их выражением (мимическим, вокальным, пантомимическим) является весьма сложной. Единственный вывод, к которому можно прийти, это *предположить, что у человека существует готовность к определенно-го рода реакциям, или, иначе говоря, готовность к более легкому научению определенным способам поведения.* Научение направляется социальными нормами; благодаря научению возникают также и такие реакции, которые могут не иметь никакой «природной» связи с той или иной эмоцией.

Благодаря научению выражение эмоций становится организованным, а вместе с тем и относительно однородным у всех членов данной культуры. Кроме того, оно создает возможность намеренного выражения эмоций, а также контроля над этим выражением. *В результате выразительные движения приобретают характер специфического «языка», при помощи которого люди раскрывают друг другу свои позиции и отношения, сообщают то, что они переживают.*

Овладение языком эмоций требует усвоения общепринятых в данной культуре форм их выражения, а также понимания индивидуальных проявлений эмоций у людей, с которыми человек живет и работает. Поэтому понимание эмоционального смысла, заключенного в мимике, жестах, голосе актера, не вызывает трудностей. Кажется бы, невысокая точность опознания, полученная в экспериментах с идентификацией эмоций по фотографиям, свидетельствует об обратном. Однако эти результаты требуют учета одного обстоятельства. Дело в том, что наши суждения об эмоциональном состоянии других людей обычно бывают основаны не только на наблюдениях за выражением лица, но также и на наблюдении за жестами и голосом. Кроме того, существует еще один весьма важный класс данных — данные о ситуации, в которой находится человек. Одно и то же мимическое выражение, наблюдаемое в разных ситуациях, будет истолковываться по-разному. Стало быть, когда мы утверждаем, что какой-то человек выглядит печальным, то это в известной мере объясняется тем, что, зная ситуацию, в которой он оказался, мы ожидаем от него именно такой эмоции.

При распознавании эмоций используется вся доступная информация о поведении наблюдаемого лица и ситуации, в которой он находится. Сильное влияние на оценку эмоций оказывает и внушение.

Этими факторами и объясняется стремление актеров на сцене быть выразительными и быть понятыми зрителями. Актеры стремятся выражать эмоции своих героев на «языке», понятном зрителям. В этом актерам помогает и режиссер в построении мизансцен, и в первую очередь драматург. Драматург не только создает ситуации, в которых действует тот или иной персонаж, но и стремится обрисовать характер персонажа так, чтобы из его характера, поведения и поступков в данной конкретной ситуации были понятны его намерения, мысли, желания. А выразительное поведение актера, воплощающего этот персонаж на сцене, пользуясь языком мимики,

жестов, поз, интонаций речи, призвано делать это поведение не только понятным, но и способствовать раскрытию самых глубоких психологических оттенков и нюансов сценического образа и вызывать соучастие и сочувствие зрителей.

Для нас несомненно ясно одно: актер обязан уметь выражать на языке мимики, пантомимики, речевой интонации всю гамму переживаний своего героя, овладеть искусством быстрых переходов от одного эмоционального состояния к другому и т. д. и т. п., т. е. быть выразительным и заразительным. Этим нужно овладевать в такой же степени, в какой обучаются гаммам музыканты. Это умение владеть «языком тела» должно доводиться до степени виртуозности. Разве мы не видим, как у больших актеров мимика говорит больше, чем слова, а у других — жесты и позы говорят о сложных психологических переживаниях больше, чем длинные монологи. Идеалом на все времена остается Чарли Чаплин. Актеры должны быть вооружены техническими навыками выразительности как своего тела, так и голоса, речи. Техника не подменяет талант, но без техники даже одаренный актер остается любителем. Почему невозможно представить себе музыканта без ежедневных многочасовых технических упражнений, артиста балета без упражнений у станка, циркового артиста без технических репетиций, наконец, спортсменов без ежедневных тренировок? А драматический актер?! Спросите у драматического актера, сколько часов в день он занимается техникой своей профессии? Нет, не репетирует в новом спектакле, а самостоятельно или с репетитором ежедневно делает специальные технические упражнения? Во-первых, он спросит, какие это специальные упражнения, а во-вторых, — что это за репетитор в драматическом театре? А ведь все это было и у Мейерхольда, и у Курбаса, и у Таирова. Было в театрах, где техническая оснащенность актера возводилась на уровень «владения профессией», в театрах, в которых между понятиями «театр» и «театральность» ставился знак равенства, где актеру вменялась техника лицедея, если он назывался профессионалом. Но вот когда на сцене потребовалась только натуральность, естественность, как в жизни, необходимость в технической оснащенности актера отпала как бы сама собой. Мы думаем, что работу над техникой, особого рода психотренинг для актера, нужно вводить не только в институте. Потребность в ежедневном психотренинге должна оставаться насущной потребностью для актера на всю его творческую жизнь. И главным, как нам кажется, в этом тренинге должны быть не физические (спортивные) упражнения или сценическое движение, что тоже необходимо, и не вокально-речевой тренинг, которым актеры более или менее занимаются, а упражнения на «выразительное (экспрессивное) поведение», т. е. на развитие и совершенствование умения выражать различные эмоциональные состояния на «языке тела». Этот вид психотренинга полностью отсутствует в нашей театральной школе, да и в любой другой, насколько нам известно. А между тем что, как не умение выражать на сцене мимически и пантомимически чувства и переживания персонажа остается главным в профессии актера?! Что отличает яркого выразительного актера от бледного и невнятного?! И дело тут не в степени одаренности,

а в уровне и качестве технической оснащенности. Вот почему мы решили включить в наш тренинг специальные упражнения.

Следует упомянуть и их предшественников, а точнее, двух «отцов» создания первых (известных истории) тренингов для актеров. С другой стороны, предложенные ими в свое время тренинги, как это ни парадоксально, близки к нашей теории сценического перевоплощения. Речь идет о Франциске Ланге и Франсуа дель Сарте (в русской транскрипции его имя известно как Дельсарт). Цитируем по замечательной книге С. В. Гиппиуса «Гимнастика чувств»).

«Перелистаем, — пишет С. Гиппиус, — «Рассуждение о сценической игре... сочинение отца ордена Иисуса Франциска Ланга», изданное в 1727 году в Мюнхене.

Ф. Ланг суммировал множество актерских традиций и вывел «законы движения рук и кистей» и прочие обязательные, по его мнению, правила внешнего выражения каждого конкретного внутреннего переживания: «При удивлении следует обе руки поднять и приложить несколько к верхней части груди, ладонями обратив к зрителю... При выражении отвращения надо, повернув лицо в левую сторону, протянуть руки, слегка подняв их, в противоположную сторону, как бы отталкивая ненавистный предмет... Для выражения горя и грусти нужно воздеть руки, соединив пальцы рук... Взывая, мы скромно протягиваем руки кверху... Порицаем мы, согнув три пальца и развернув указательный...» и т. д.

...Необходимо, по Ф. Лангу, чтобы каждый актер «сделал наблюдения, какой мимики лица и глаз, по его понятию, требует то или иное душевное состояние. И прежде чем перейти к представлению или обучению на сцене, пусть он сам приспособится к ней. Пусть серьезный актер обсудит, что, казалось бы, должны выражать глаза в разговоре, и пусть он приучит их к тому тщательными упражнениями.

...Об аффектах гнева. О гневe скажу следующее: как только он начинает загораться, то пока человек еще владеет собой, обыкновенно собираются на лбу морщины, сжимаются губы, походка делается быстрее, появляется больше жестов руками и кистями, речь становится возбужденнее и по временам более прерывистой, затем на ненавистное лицо, если оно на сцене, обращается суровый взгляд, если же оно отсутствует, то в его сторону, на расстоянии, посылаются бранные слова, сильные жесты, начинают ломать пальцы, скрежетать зубами...» [13, с. 268].

С. Гиппиус заключает, что этим трактатом как наиболее авторитетным справочником сто лет пользовались актеры разных стран. (Заметим, что Франциск Ланге не знал ни Джемса, ни учения кинесики. Откуда ему было знать «все это» (язык телодвижений) в 1727 году?)

«Большое влияние на сценическую педагогику конца XIX — начала XX века, — продолжает С. Гиппиус, — оказала теория Франсуа дель Сарте, парижского профессора пения и декламации (1811–1874), с которой знакомился и Станиславский:

«Мимика. Характер. Жесты. Практическое руководство. По системе Ф. дель Сарте. В помощь выражению чувств. Составлено...»

...Оглавление книги — внушительно. Разделы такие: «Теория метода (Философия системы. Определение эстетики. Определение сущности: жизнь, разум, душа и т. д.) Язык мимики (Перечень мимических факторов). О жесте (Порядок очередности упражнений). Семиотика (Воплощение мимических факторов: Глаз. Веко. Взгляд. Бровь. Рот. Нос и т. д.). Статика. Динамика.

Видно, что внешние обозначения внутренних состояний зафиксированы в своих типических выражениях (паттернах, как сказали бы мы сегодня. — Э. Б.).

«Синоптическая таблица. Состояние бытия по жанрам: интеллектуальному (а) чисто рассудочному; (б) воодушевленно-рассудочному, воодушевленному (следуют те же подразделения) и жизненному (снова те же подразделения).

Формы и органические выражения состояния бытия по жанрам: концентрическому, нормальному и эксцентрическому...

Такова теория. А вот практика — рисунки, гравированные на меди:

Первый лист. «Выражение глаз». Презрение. Вялость. Напряжение ума. Безразличие. Угрюмость. Удивление. Восхищение. Стыд. Решительность. Жестокость. Есть и вариации.

Второй лист. «Дополнительные выражения глаз». Презрение с вызовом. Вялость с сопротивлением. Угрюмость с любопытством. Удивление с воодушевлением...

Девятнадцатый лист. «Положение кистей рук». Судорожное состояние. Властность. Борьба. Обладание...

Двадцать пятый лист. «Положение ног». Вызов. Раздумье. Безразличие...

Тут есть все — положения скрещенных рук, основные положения тела, образцы страстных жестов, гармоническая динамика движений и многое другое...

Тренинг Ф. дель Сарте, — включает С. Гиппиус, — обобщил многовековую актерскую практику выражения среднеарифметических «душевных состояний» (мы бы прокомментировали иначе: описал всевозможные физические паттерны и экспрессивные действия эмоциональных реакций человека. — Э. Б.) [13, с. 268–269].

Невероятно, но даже бегло и поверхностно знакомясь с тренингами Ф. Ланга и Дельсарта, уже зная теории Джемса, исследования кинесики («язык тела»), поневоле повторяешь банальное: новое — хорошо забытое старое!

## СПЕЦИАЛЬНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ (МИМИКА, ПОЗА, ЖЕСТ)

В этом разделе мы предлагаем два этапа, которые можно назвать условно как: 1) узнай (или познай) самого себя; 2) развивай (совершенствуй) самого себя как инструмент для выражения своих эмоций. Иначе: эти упражнения призваны ответить на вопрос, что мы есть на самом деле и какими мы можем и должны стать.

## Домашняя работа студента

Мы знакомимся с собственной мимикой и пантомимикой: а) со своими возможностями; б) со своими индивидуальными особенностями. И здесь мы с полной ответственностью вынуждены призвать вас нарушить запреты, наложенные на вас вашими педагогами, а если шире — то всей нашей театральной школой. Это касается работы перед зеркалом, которую мы считаем необходимой для этих специальных упражнений. Почему и откуда возникло это табу для студентов и актеров нашей школы, пусть выясняют театроведы. Педагоги почему-то боятся, что это может привести к штампам. Почему занятия по сцендвижению или по технике речи не могут привести к штампам, а работа перед зеркалом над мимикой и пантомимикой должна приводить к штампам? А что, как не зеркало, может показать нам, какие мы есть на самом деле?! Сознайтесь честно, будущие актеры и актрисы, сколько времени вы проводите перед зеркалом, начиная с раннего детства? Просто так, из интереса к своей персоне? Вот то-то и оно! Но чтобы репетировать перед зеркалом...?! Нам кажется, что никакая техника сама по себе не приводит к штампам. Техника вообще ни к чему сама по себе не приводит. Техника обслуживает, она служит художнику любого направления, а не художник служит ей. Музыкант без виртуозной техники не сыграет Паганини. Здесь важно, как и для чего художник пользуется техникой своего искусства, но это уже другая тема.

Итак, откуда возник запрет заниматься мимикой, жестами и позами — остается загадкой, а с другой стороны, заниматься этого рода техникой можно только перед зеркалом.

Итак:

А. Начните изучать себя перед зеркалом: гримасничать, корчить рожи, менять и изучать свои позы, рассматривать собственные жесты. Делайте это пристрастно, так, как это делают перед зеркалом девушки, собираясь на свидание и подбирая соответствующий макияж, прическу и пр. Не давайте себе поблажек: вам не нужно оценивать себя «нравится — не нравится» вам ваш нос или рот. Это ваш инструмент. И скрипка не хуже, чем гобой — они вот такие как есть. И вы все должны в них любить, если хотите стать музыкантом. Так и ваше лицо — оно единственное и неповторимое. Оценивайте себя объективно: вот такой у меня нос, вот такой рот и т. д. Изучайте части лица, как эти части сочетаются в целое, какая часть подвижнее, какая выразительнее. В принципе, это как на уроках грима, которые вам будут преподавать позже, а вам нужны эти упражнения гораздо раньше, в самом начале вашей учебы.

Б. Рассмотрев свое лицо в статике, переходите к мимике. И тут вам поневоле приходится давать себе задание выражать мимикой ту или иную эмоцию: вот такое у меня лицо, когда я улыбаюсь, а вот я грустит, рассердился и пр. Выбор эмоции и ее выражения произвольный. Вы должны изучать, а потом и знать свое лицо, как художник знает свою натуру: улавливать мельчайшее движение бровей, изгиб линии рта, движения подбородка и пр. Но перед началом этого этапа работы разогрейте мышцы лица.

Здесь подходит обычная гимнастика для лица, которой вы уже пользовались в работе над речью. Поработайте, похлопочите хорошенько лицом.

И наконец, нужно поставить себе точный и объективный диагноз: рот у меня недостаточно выразительный, брови не слушают команды, глаза всегда почему-то удивленные и т. д. А дальше — работать над собой.

### **Упражнения лицевой маски**

Основан на предложениях Дельсарта: разделении каждой реакции на интроверсивные и экстраверсивные импульсы. Каждая реакция может быть включена в одну из следующих категорий:

### **Движения, создающие контакт с внешним миром (экстраверсивное)**

Движение, которое стремится привлечь внимание из внешнего мира, чтобы сосредоточить его на определенном предмете (интроверсивное). Эти упражнения Дельсарта, как известно, успешно использовал Ежи Гротовский в своем Театре-Лаборатории.

### **Промежуточные или нейтральные стадии**

Тесное рассмотрение механизма этих типов реакций весьма полезно для построения роли. На основе этих трех типов реакций Дельсарт предлагает тщательный и точный анализ реакций человеческого тела и даже таких частей тела, как брови, губы, веки, ресницы и т. д.

Реакции лица во многом сходны с реакциями всего тела.

Гротовский считает полезным использовать тренинг Дельсарта в сочетании с приемами индийского театра Катхакали. Такой тренинг преследует цель контроля за каждым мускулом лица и, таким образом, преодоления границ стереотипной мимики. Он вовлекает сознание и использует каждый отдельный лицевой мускул. Например, заставьте очень быстро ходить брови и одновременно медленно сокращать мускулы щеки или же левую часть лица реагировать живо, а правую — вяло.

В. Теперь можно перейти к конкретной отработке мимического выражения той или иной базовой эмоции, того, что мы определяли выше как конвенциональная мимика. Воспользуемся шестью базовыми эмоциями, предложенными в методике С. Блох.

- *Счастье* (включая смех, удовольствие и радость).
- *Печаль* (плач, скорбь и горе).
- *Страх* (тревога, паника).
- *Гнев* (агрессия, враждебность, ненависть).
- *Эротизм* (сексуальность, чувственность, вожделение).
- *Нежность* (братская любовь, материнские/отцовские чувства, дружба).

(В других методиках базовые эмоции определяются более или менее дифференцированно. Например, у Джемса их — 4, у Шлоссберга — 9. Но это для нас непринципиально: относить радость и удовольствие к одной базовой эмоции «счастье» или считать их отдельными эмоциями).

Зная уже свое лицо и его характерные индивидуальные особенности, нам следует не формально выстраивать мимический рисунок, а научиться

четко видеть свое лицо в воображении и научиться как можно долго удерживать это представление перед своим внутренним зрением. И затем в воображении выстраивать то или иное мимическое выражение, соответствующее одной из базовых эмоций.

Подключение воображения на этом этапе уже становится обязательным условием. Здесь мимическое выражение уже приобретает подражательный характер.

**Первая фаза** — идеомоторный акт. Мы выстраиваем в воображении, к примеру, выражение печали.

Наблюдаем за этим выражением до тех пор, пока не ощутим слабый импульс, произвольные микродвижения нашего лица в этом направлении.

**Вторая фаза** — собственно подражание.

Следим за переходом от микродвижений к реальному мимическому выражению выбранной эмоции, как бы усиливаем микродвижения уже произвольно.

Это упражнение требует особой концентрации внимания и особо тщательной отработки.

Результатом является приобретение навыка работать от воображения, создание более прочной рефлекторной связи между воображением и движением (идеомоторная проводимость).

И так — от одной эмоции к другой.

Г. Пробуем то же упражнение, обращая внимание на темп и ритм выражения той или иной базовой эмоции. Каждая эмоция имеет уже изначально присущий ей ритмический рисунок, ритмическую основу: печаль требует одного ритма, а восторг — совершенно другого. Меняем темп и ритм.

Д. Освоив мимические выражения базовых эмоций в отдельности, пробуем сначала плавно, а потом контрастно и быстро переходить от одной к другой. В начале это будет выглядеть как в замедленном киноизображении. Потом пытаемся менять темп и ритм переходов. И наконец, пытаемся делать эти переходы быстро и, так сказать, монтажно, то есть как бы склеивая одно выражение с другим. В результате это напоминает реакции детей, которые, как мы говорим, без переходов то плачут, то смеются. Особенно яркая и быстрая смена мимических реакций происходит у детей от грудного возраста до одного года. Этим же приемом часто пользуются клоуны, подражая тем самым детским реакциям, и артисты на эстраде. Здесь необходимо присутствие педагога или ассистента: он руководит этими упражнениями серией «команд». К примеру: радость! гнев! страх! И так далее.

Е. Наблюдаем в воображении всю свою фигуру в целом. Особенно важно четко видеть положение рук и ног при разного рода эмоциях. В период работы над сменой мимических выражений вы уже наверняка заметили, что все наше тело произвольно стремится к соответствующему выражению той или иной эмоции. Скажем, когда вы принимаете печальное выражение лица, у вас поневоле опускаются плечи, вся фигура как бы сникает, чуть склоняется голова и т. д. Это естественно, так как в выражении любой эмоции принимает участие весь организм. Нельзя, скажем, выражать радость

на лице, в то время как тело остается стоять по стойке «смирно». (Можно, конечно, но это уже будет специальный прием, рассчитанный на определенный комический эффект).

Теперь сознательно подберем к каждой базовой эмоции не только мимическое, но и пантомимическое соответствующее выражение (корпус, руки, ноги, наклон головы). Иначе говоря, переходим к овладению «языком тела».

И снова повторяем, следует добиваться яркости представления в воображении и ощущений микродвижений всего организма, всех его частей. Добиваться того, что Станиславский называл «позывами к действию», а Ежи Гротовский — импульсами.

И так, переходя от одной базовой эмоции к другой сначала отдельно, затем плавно, связывая переходы от одной эмоции к другой, наконец, склеиваем, монтируем одно мимическое и пантомимическое выражение с другим. И снова «под команду» учимся быстрым и контрастным переходам от одного экспрессивного выражения к другому.

Ж. Завершающей стадией этого рода упражнений можно будет считать дополнение их речевой интонацией.

Так же как и при выполнении мимических упражнений вы чувствуете «позывы» к участию всего тела в выражении эмоции, вы чувствуете необходимость и в соответствующем речевом выражении или поначалу звуковом подкреплении. Мы знаем, что каждой базовой эмоции соответствует тот или иной звук: существует целая гамма звуков при выражении радости и целая гамма вздохов при выражении печали. Иначе говоря, ни одна эмоция не выражается беззвучно: мы знаем, что если кто-то часто вздыхает, ему невесело. Следовательно, на этом завершающем этапе вы должны сначала в воображении не только четко видеть, но и ясно слышать звуковое выражение конкретной эмоции. И только почувствовав микродвижения, предшествующие выражению данной эмоции и ощутив микромимику речевого (звукового) выражения, вы пытаетесь выразить эмоции всем организмом в целом. Таким образом, мы приходим к технике выражения базовых эмоций мимически, пантомимически и интонационно.

Особое внимание на этом этапе следует уделять дыханию, так как каждая эмоция предполагает соответствующий способ дыхания. С. Блох предлагает такую схему:

<i>Эмоция</i>	<i>Поза</i>	<i>Направление</i>	<i>Характерное дыхательное движение</i>
Счастье	Р	П	Резкий выдох (губы открыты)
Печаль	Р	У	Резкий вдох (губы открыты)
Страх	Н	У	Апноэ на входе (губы открыты)
Гнев	Н	П	Гипервентиляция (губы плотно сжаты)
Эротизм	Р	П	Малая амплитуда, низкая частота (губы открыты)
Нежность	Р	П	Малая амплитуда, низкая частота (губы сомкнуты в расслабленной улыбке)

Позы классифицируются как напряженные (Н) и расслабленные (Р), а направление движения — как приближение (П) и уклонение (У).

В последней колонке приведены основные паттерны дыхания и мимические состояния губ (Bloch et al., 1987)

Вы сможете сказать, что овладели этими упражнениями, только тогда, когда сможете проделывать их виртуозно и технически непогрешимо, переходя от одного выражения эмоции к другому, варьируя последовательность и меняя ритмический рисунок и темп выполнения. Вы должны научиться «жонглировать» выражениями эмоций.

В этом разделе «специальных упражнений» нами предлагалась имитация разных эмоций посредством «языка тела».

Напомним, что все эмоции — суть результат определенных физических действий и движений, двигательных паттернов.

«Ваше тело — инструмент эмоций» — так звучит девиз этой категории упражнений.

### **Развитие и совершенствование своих выразительных возможностей**

Эффективность нашего подхода уже подтверждена экспериментально Системой Блох (о ней подробно — в нашей книге). Эта система — любопытная иллюстрация того, каким образом научные принципы невербальной коммуникации могут напрямую использоваться в обучении актерскому искусству, но и мы подчеркиваем это, как специфические и целенаправленные упражнения. (Ну как тут не вспомнить Станиславского: «[актеры] не умеют плавно, отчетливо и быстро двигать бровями, глазами, постепенно расширять и суживать глазную щель, менять очертания щек и рта, менять (расслаблять) мышцы лица, шеи и гортани»).

Цель наших упражнений — развить способности у студентов передавать эмоции путем сознательного контроля над тремя группами невербальных сигналов:

1. Поза тела (напряжение или расслабление мышц, настроенность на приближение к партнеру или на уклонение от него).
2. Выражение лица (открытые/закрытые глаза, рот и т.п.).
3. Дыхательные движения (амплитуда и частота).

Этот набор включает три основные формы экспрессивной моторики, которые в наибольшей степени поддаются сознательному контролю и, следовательно, подходят для целенаправленной тренировки.

В системе С. Блох каждой эмоции соответствует подробное описание типичных паттернов позы /лица/ дыхания. Каждый из этих паттернов по отдельности отрабатывается в процессе обучения. Затем, после изучения базовых эмоций, переходят к различным их сочетаниям:

Гордость = счастье + гнев (объединенные в подходящей пропорции).

Ревность = гнев + страх + эротизм и т. д.

Путь подражания, который мы предлагаем, органично включает и этот эксперимент и подтверждает правильность нашей теории, но, в отличие от механического и формального подхода, наш психотренинг — это не путь воспитания актера, а путь к развитию психотехники, овладение инструментом своего тела.

И наконец, в этом разделе мы предлагаем строить на «языке тела» диалоги между двумя партнерами, пытаться вести беседу в группе, рассказывать о каком-нибудь событии, не прибегая к вербальному общению. В умении общаться на невербальном уровне, пожалуй, немой кинематограф довел этот способ общения до совершенства. А идеалом такого актера на все времена остается, повторимся, гениальный Чарли Чаплин.

Подводя итоги этой серии упражнений, мы предлагаем своеобразные мимические игры на общение парами и в группе.

Не зря К. С. Станиславский записал в блокноте за 1929 год: *«Общаться мимикой. Она, подобно сценической задаче, вызывает рефлекторные переживания»*.

Мы предлагаем общаться мимикой и пантомимикой. Например,

1) один студент обращается к группе с выражением эмоции презрения. Каждый участник игры в группе отвечает ему (реагирует) индивидуально: кто нежностью, кто радостью и т. п.

2) Один студент обращается к другому с выражением эротизма, получает в ответ — гневную реакцию.

3) Группа набрасывается на одного с выражением гнева. Тот отвечает эмоцией печали. Как и в предыдущих упражнениях, мы рекомендуем менять темп и ритм соответствующих реакций.

Здесь возможно бесконечное множество вариаций.

Отец морфопсихологии Кормен выделил особый тип людей, ярко реагирующих на окружение, людей с яркими мимическими реакциями, и назвал их *«реагирующими»*. <...> «Среди особ реагирующих, — пишет А. Бирах, — встречается много людей энергичных, способных справиться почти со всем, если не считать эмоционального срыва. Они быстро приспосабливаются к новой обстановке, из самого трудного положения могут выйти с честью и характеризуются скорее склонностью к импровизации, чем к организации. Недостаток усидчивости, выдержки может стать основной проблемой реагирующего человека. Ему быстро становится скучно, так как он быстрее других понял какую-то мысль и его уже раздражает повторение одного и того же. Его душа не лежит к занятиям, требующим кропотливой работы, например к профессии химика, лаборанта и другим исследовательским занятиям. Его стихия — не эпопея, а анекдот, эссе. Постоянен он лишь в поисках нового, поэтому его привлекает профессия актера, режиссера, журналиста, конферансье... Такие люди характеризуются как «взрывами» хорошего настроения, так и склонностью к депрессии. Но давайте подождем до вечера, когда он вновь окажется в кругу слушателей и фанов и совершенно позабудет о своих сомнениях, которые мучили его утром. Такие вот перепады: от веселья до смертельной тоски.

Очень много реагирующих людей в сфере театра и кинематографа, что и не удивительно: чем точнее актер реагирует на игруемую роль, тем убедительнее он в ней выглядит. При необходимости и актер-любитель может скопировать позу, жесты и голос чуждого ему характера, но насколько он идентифицирует себя с ролью, будет видно в нюансах мимики, голоса, в глазах»<sup>1</sup>.

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В ФОРМЕ ИГРЫ

### 1. Упражнения — настройка

1. На лице выстраивается маска. К примеру — маска мрачного человека, весельчака и пр. К ней подбирается походка, позы, жесты, голоса.

2. Зеркало. Два человека, один из них — отражающее зеркало. Первый строит рожи, второй — повторяет, подражает. Первый меняет выражения лица, второй — повторяет. Стараться делать синхронно, добиваясь постепенно точного зеркального отражения.

3. Речевое подражание. Первый дает задание: фраза, отдельное слово и т. д. Второй — повторяет. Задание усложнять: говором, манерой, интонацией. Хорошо использовать тарабарский язык, но с определенной смысловой нагрузкой (подтекстом).

### 2. Упражнения — разминка

Серия предлагаемых упражнений заимствована нами из упражнений Ежи Гротовского, которые проводились им в Театре-Лаборатории и были в свою очередь заимствованы у Далькроза и Дельсарта или взяты из других театральных школ. Они были записаны его учеником и последователем Э. Барба. Эти упражнения вполне соответствуют нашей теории сценического перевоплощения.

#### *Позы и жесты*

Позы обозначаются всеми частями тела одновременно. В эволюционном ряду поза предшествует жесту. Различают жесты: иллюстративные, индикативные (он пошел туда), эмфатические (эмоционально окрашенные — Хрущев стучит ботинком по столу, делая политическое заявление), аутичные (не предназначенные для коммуникации, но выражающие личные чувства).

#### *Типы поз*

Гротовский использовал схему, разработанную еще Джемсом: четыре основных типа поз, разделенных на полярно противоположные пары:

1. Приближение: человек подается вперед, выражая внимание.

2. Удаление (противоположность приближению): негативные положения (отклоняется, отворачивается).

---

<sup>1</sup> Бирах А. Психология мимики. М.: Маркетинг, 2004. С. 87–88.

3. Экспансия: выражение гордости или тщеславия; человек поднимает голову, распрямляет спину и расставляет конечности в стороны.

4. Закрытость: удрученный вид, потупленный взгляд, опущенные плечи.

Симпатия выражается приближением, антипатия — удалением, социальное доминирование — позами, при которых человек распрямляется и «разворачивается», а покорность — «сжатием в комок» и вялым мышечным тонусом.

### *Упражнения как средство для устранения внутренних помех*

Личный тренинг. Актер более не спрашивает себя «Как я могу это сделать?» Вместо этого — знать, что не делать, что мешает.

Большинство основных элементов упражнений осталось, но они направлены на решение проблемы контакта: получения стимула извне и реакция на него (упоминаемый кое-где процесс — «дать и взять»).

Гротовский использует упражнения на расслабление мышц и спинного хребта:

### *Физические упражнения*

«Кот» просыпается и потягивается. Прыжки кенгуру. Полет птицы — взлететь — приземлиться. Прыжок тигра.

В примечании написано: Во всех этих упражнениях, кроме исследовательского фактора и изучения собственного организма, присутствует также элемент ритма и танца. «Борьба», например, — под звуки барабана, бубна и др. В секвенциях «борьбы» физические реакции сопровождаются спонтанными нечленораздельными криками.

### *Пластические. Элементарные*

Эти упражнения основываются на методе Далькроза и других классических европейских методах. Их основным принципом является изучение векторов **противоположных движений** (рука выполняет круговое движение в одном направлении, а локоть — в обратном) и **контрастирующих образов** (руки принимают, а ноги отбрасывают). В этом случае каждое упражнение подчинено «поиску» и изучению собственных средств выражения, тому, что им оказывает сопротивление, а также поиску их общих центров в организме.

## УПРАЖНЕНИЯ ПО КОМПОЗИЦИИ

Эти упражнения — образование жестикуляционных идеограмм, как в древнем и средневековом театре в Европе, африканском и восточном театрах. Должны постоянно находиться новые идеограммы, а их композиции возникают непосредственно и спонтанно. Изначальная форма — возбуждение собственного воображения и открытие в себе первичных человеческих реакций. Конечным результатом является живая форма, обладающая собственной логикой.

**Цветение и увядание тела.** Ритмичная ходьба. Как бы в дереве поднимается сок, начиная от ступней и распространяясь по всему телу, достигая рук,

которые стремительно расцветают, как и все тело. Во второй фазе конечности-ветви увядают и отмирают одна за другой. Заканчивается упражнение при том же ритме шага, что и начинается.

**Образ животного.** Оно заключается в буквальном и реальном подражании животному. Животное не «играют», а стараются им быть.

### Изучение различных типов походки

**А. Тип походки, определенный возрастом, центр движения переносится к различным частям тела.** В младенческом возрасте центром движения являются ноги, в подростковый период — плечи; с возмужанием он переходит к туловищу, в зрелые годы — к голове, а к старости — вновь к ногам. Понаблюдайте за изменениями ритмов в жизни. В годы детства мир нетороплив в отношениях к движениям ребенка, тогда как для старого человека мир движется быстро по отношению к нему.

**Б. Типы походки в зависимости от психического состояния** (флегматичного, воинственного, возбужденного, сонного и т. п.)

**В. Походки как средство раскрытия тех особенностей, которые стремятся скрыть от других.** В зависимости от физиологических и патологических особенностей.

**Г. Пародии на походку других людей.**

Выберите эмоциональный импульс (такой, как плач) и перенесите его в определенную часть тела, например в ступню, которая должна дать ему выражение. Контрастирующие импульсы: кисти смеются, ступни плачут. Частями тела поймайте свет. Оживите эти части, создавая формы, жесты, движения.

Формирование мускулов: плечо плачет подобно лицу, живот радуется, колено алчно.

Напомним еще раз, что наши упражнения призваны лишь к познанию и развитию своих выразительных возможностей, к развитию базовых актерских способностей — творческое воображение, подражание, игра — и к созданию «записной книжки актера» (об этом — ниже), для последующего использования ее в качестве материала для работы творческого воображения на пути к перевоплощению.

**В основе этих упражнений лежит психологический закон: внешнее физическое выражение эмоций вызывает в актере подлинность, реальность эмоциональных переживаний.**

### Эмпатическое подражание

В предыдущих упражнениях мы установили необходимость: строить в воображении определенное *представление* в действиях и путем подражания воспроизводить его в выразительных движениях и действиях. Это представление — модель (образец) для подражания.

*Добываясь сходства (подобия) образца-модели и образа-результата, мы прибегаем к методике подравнивания.*

*При многократном повторении (подравнении) эмоциональные ощущения затухают и мы приходим к формальному выражению (техническому) той или иной эмоции. (С этим столкнулась С. Блох в своем эксперименте).* Таким образом, в дальнейшей работе над образом по такой методике мы добиваемся выразительной передачи переживаний персонажа, оставаясь сами как бы холодными наблюдателями за поведением своего персонажа.

Мы считаем, что переживания персонажа и переживания актера необходимы для полноценного процесса перевоплощения.

*Переживания актера основаны на способности актера к эмпатии (сопереживанию). Поэтому мы ввели новый термин — эмпатическое подражание.*

**Иначе говоря, наше подражание должно быть и сопереживанием.**

Итак, после технической стадии освоения выразительных движений и действий в мимике и пантомимике мы вводим понятие эмпатии.

Теперь мы даем дополнительную работу нашему воображению. Помимо создания в воображении определенного Представления как образца-модели для подражания, мы подбираем этому представлению определенную эмоциональную окраску. Иначе говоря, я-актер не только действиями выражаю то, что мой персонаж сердится, но и «как будто» сержусь — как сердится он-образ, или радуюсь и т. п.

Например, мы принимаем позу печального человека. И нам действительно, по Джемсу, становится грустно. При многократном повторении чувство грусти уходит, хотя мы — зрители и видим перед собой грустного человека по выразительным движениям актера. Мы добавляем в воображении мотив грусти, который был бы нам понятен, которому мы смогли бы сочувствовать, сопереживать. **Мы как бы говорим:** вот поза печального человека. Человек вот так выражает свою печаль. Почему ему грустно? Он потерял любимую собаку, девушка не пришла на свидание и пр. Как я его понимаю! Как я ему сочувствую! Способность сочувствовать и сопереживать — одна из составляющих базовой способности актера. Передать нам это сочувствие, сопереживая данному образу, выражая его переживания в соответствующих выразительных движениях (как будто это я переживаю потерю) и есть задача студента на данном этапе. **Таким образом, наше подражание становится эмпатическим.**

**В дальнейшей работе на этапе этюдов и драматургического материала характер и мотив переживаний персонажа заложены уже в сценической ситуации (предлагаемых обстоятельствах) на уровне формулирования сценической задачи.**



## ВТОРОЙ ЭТАП ОБУЧЕНИЯ

Главное требование к актеру:

- **видеть, слышать, верить, выражать, заражать, убеждать!**

Главное замечание:

- **не видишь, не слышишь, не веришь, не выражаешь, не заражаешь, не убеждаешь!**

Итак, мы стремимся к тому, чтобы наш вид психотренинга не только вел к практическому развитию всех необходимых актерских способностей, но и мог оснастить будущего актера всеми необходимыми навыками (инструментарием) в работе над ролью в процессе первоплощения, исходя из нашей «Имитационной теории сценического перевоплощения».

Если наши рассуждения верны и талант актера действительно сосредоточен в способности к подражанию, то и всю систему психотренинга следует строить на материале, способствующем развитию этой способности. Иначе говоря, уже существующие в театральной практике *упражнения и этюды следует рассматривать с точки зрения их эффективности развивать эту способность*. Такими упражнениями, с нашей точки зрения, являются известные в театральных школах **«упражнения на наблюдения» за животными, людьми, событиями**.

К этому следует добавить следующие требования:

- наблюдая — изучай, анализируй;
- изучив — запоминай;
- запомнив — выражай, т. е. воплощай.

### Научение путем наблюдения

По мнению А. Бандуры, большинство наших знаний мы получаем, наблюдая за другими людьми. «Практически все знания, полученные из непосредственного опыта, могут точно так же происходить из наблюдения за поведением других людей и его последствиями для них».

Два основных типа научения: *научение путем проигрывания (enactive)* и *научение путем наблюдения (observational)*.

«**Проигрывание**» — наиболее примитивный способ, свойственный и животным.

Научение путем **«наблюдения»** — свойствен только человеку и наиболее важным.

Бандура выдвинул предположение, что ядром научения через наблюдение является *уподобление (modeling)*, а кроме того, выделил четыре процесса, которые служат этому виду научения: внимание, запоминание, воспроизводство поведения и мотивация.

Уподобление — большее, чем просто повторение действий другого, и подразумевает символическое предстваление информации и хранение ее для использования в будущем. Уподобление включает мыслительные процессы и не является просто мимикрией или имитацией.

«Понять, как люди учатся имитировать, — значит понять, как необходимые подфункции развиваются и действуют».

### **Воспроизводство поведения**

После того как мы обратили внимание на образец и запомнили то, что мы увидели, мы сами воспроизводим это поведение. В ходе превращений мысленных представлений в соответствующие действия мы должны задать себе несколько вопросов о поведении, которое мы воспроизводим. Сначала мы спрашиваем: «Как это сделать?» Получив ответ с помощью символических репетиций, мы пытаемся претворить наше новое поведение в действительность. В это время мы контролируем себя, задавая вопросы: «Что я делаю?» И наконец, мы оцениваем свою деятельность, спрашивая: «Правильно ли я это делаю?» На этот последний вопрос не всегда легко ответить, особенно если он относится к двигательным навыкам, как, например, в балете или в прыжках в воду с трамплина, когда мы не можем в действительности видеть себя со стороны. Однако Кэрол и Бандура нашли, что самоконтроль с помощью видеозаписи облегчает научение двигательным навыкам.



## «ЗАПИСНАЯ КНИЖКА» АКТЕРА

Наблюдайте жизнь, а не штампы жизни, —

*призывал студентов  
В. Мейерхольд.*

...Первое,  
Что вам следует изучить, — это  
Искусство наблюдения.  
Ты, актер,  
Прежде всех искусств  
Овладей искусством наблюдения, —

*писал Бертольд Брехт  
[3, т. 5/2, с. 447]*

**В** нынешней практике вам сообщат, что упражнения на наблюдения нужны для развития памяти, наблюдательности и воображения (так в теории): студентам предлагается пойти в зоопарк понаблюдать над животными или подсмотреть на улице поведение старушки и т. д., а затем в классе воспроизвести по памяти их поведение с большей или меньшей степенью похожести (что это, если не подражание?). Студентам, обладающим хорошей зрительной памятью, иногда действительно удается забавно передать то, что они подсмотрели, а если учесть, что в этих упражнениях или этюдах всегда присутствует элемент произвольной игры, такие показы всегда сопровождаются бурной реакцией присутствующих и одобрением педагогов. Но на этом все и заканчивается. На самом деле *приблизительность*, с которой воспроизводятся наблюдения, необязательность точного воспроизведения объекта наблюдения ничего или почти ничего не добавляют к актерскому образованию. И, как говорится, «так может каждый», и не только актер. Тем не менее эти упражнения сами студенты относят к разряду любимых. Почему? Как нам кажется, в них заключена особая привлекательность для студентов: здесь — подражание и игра, здесь — «я» уже «не я», а другой, т. е. здесь уже есть запах и вкус театра и творчества, ибо мы попадаем в мир воображения. Пытаясь воспроизвести объект наблюдения, студент (или актер) произвольно включает творческое воображение и импровизирует на тему своего наблюдения. Импровизирует, так сказать, не от хорошей жизни, ибо память не гарантирует сохранения образа объекта во всей его полноте, и студент вынужден дофантазировать то, что осталось у него в памяти, заполняя пробелы в той или иной степени похожести и приблизительности воспроизводимого объекта наблюдения. Более того,

как правило, студенту удается вспомнить лишь некоторые особенности, скажем, повадки тигра, если речь идет о животных, или отдельные яркие внешние признаки характерности, подсмотренные нами в поведении старичков и старушек (прихрамывание, сутулость и пр.). Во всех случаях при воспроизведении мы наблюдаем некую формальность исполнения, некий общий штамп «тигра» или «старичка».

Итак, при всей полезности упражнений на наблюдения, практикуемых нашей школой, из-за неточности, приблизительности воспроизведения, формальности, штампов, обусловленных особенностями такого ненадежного инструмента, как память, эти упражнения не приводят к нужному результату, не становятся полноценным средством психотренинга, а несут некий формально-прикладной характер.

В нашей «Имитационной теории» *развитие подражательных способностей является принципиальным и основополагающим условием для первоуплощения.*

Упражнения типа «наблюдения» *должны стать основой психотренинга, ибо они развивают наше творческое воображение, составляют «творческий багаж», «кладовую» материалов для работы творческого воображения при создании новых сценических образов, развивают способности к подражанию.*

Как ни парадоксально, но здесь К. С. Станиславский оказался нашим союзником, судя по его записи в «Записной книжке», которую мы уже приводили в главе «Перевоплощение»:

«Подражательные способности. Характерность.

Наблюдательность позволяет артисту схватывать типичное в жизни, а подражательность — воспроизвести типичное на самом себе. [Подражательность] — свойство, заложенное природой в психике человека и проявляемое в самом раннем возрасте. Оно обычно убивается так называемым воспитанием и редко у кого доживает до зрелого возраста.

Когда человек обладает этим свойством, он становится артистом в потенции. Чтоб стать артистом фактически, он должен работать».

Как нужно работать? Что нужно делать, чтобы эффективность такого рода упражнений на наблюдения была максимальной?

Как известно, лучше всего и точнее всего мы можем воспроизвести тот или иной объект, скопировать или даже спародировать его, когда этот объект находится перед нашими глазами, т. е. не удален от нас во времени; когда не память (воспоминание объекта) является главным источником для подражания, а непосредственно сам объект находится, так сказать, у нас под носом. И таким условием может быть только **наглядность**. Действительно, не случайно художники и скульпторы в процессе обучения (да и в дальнейшем своем творчестве) **принцип наглядности** используют как **работу «с натуры»**. Во многих случаях у профессиональных художников «натура» является не образцом для копирования, а лишь некоторым критерием реальности, точкой отсчета, отправным пунктом для фантазии. «Я пишу не с натуры, а рядом с ней», — писал Пикассо. Но на этапе

обучения от студентов требуют максимального приближения изображения объекта на холсте к реальному объекту, служащему натурой (образцом для подражания). Иначе говоря, студенты — художники **в натурном классе** обязаны «подражать» натуре, передавать ее с точностью копии.

Будущие писатели и журналисты, обучающиеся своей профессии, тоже обязаны проходить, так сказать, «натурный класс», давая описания тех или иных событий, того или иного характера, портрета, пейзажа с максимальной точностью приближения к реальности, достоверности, где важна точная передача самого факта или события, объективное, а не художественное его описание. В отличие от художников, у которых натура всегда наглядна (натурщик ли это, позирующий в классе, пейзаж ли), у писателей ситуация несколько схожа с работой актеров на этапе «наблюдения». Писатели тоже используют память (записная книжка писателя), из которой и выбирают тот или иной зафиксированный в словах объект наблюдения для дальнейшего воспроизведения.

«Записная книжка писателя» надежнее памяти актера, так как в ней писатель может записать, зафиксировать некую неповторимую фразу, отдельное необычное слово, непривычный словесный оборот, смешной уличный диалог, яркую метафору и пр., т. е. зафиксировать и сохранить в слове тот материал наблюдений, который и послужит ему в дальнейшем материалом творчества. Актеру приходится иметь дело с наблюдением за поведением объекта, с процессами движения и действия объекта во времени и в пространстве, когда мгновенно исчезают нюансы и детали поведения, индивидуальные особенности. Скажем, при наблюдении за поведением кошки, которую потом актер «пытается воспроизвести», подражая ее повадкам, исчезают как раз индивидуальные черты конкретной кошки, и уже в момент показа перед нами возникает «кошка вообще». И у всех студентов на показе кошек, мы видим как бы одну и ту же «кошку вообще», чья особенность в том, что она не собака. Различаем же мы этих кошек по схожести их на самих студентов, а не на тех конкретных кошек, которых они наблюдали.

Итак, *наглядность — необходимое условие для развития способности к подражанию на материале упражнений из разряда «наблюдения».*

Известно, что все режиссеры и педагоги требуют от студентов и актеров — наблюдайте, запоминайте, анализируйте, — пригодится.

Вид психотренинга, который мы предлагаем, насколько нам известно, до сих пор не применялся в театральной педагогике. **Это — использование кино-видео экрана с изображением объектов, которые предлагаются студенту как некие образны для подражания.**

Студенту предлагается на экране материал для наблюдения и подражания. Это самые разнообразные виды объектов: здесь и животные, и дети, и старики и т. п. Это и отдельные типажи из хроники или документалистики в конкретных жизненных событийных ситуациях, и отдельные эмоциональные реакции людей и животных и пр., которым студенты должны подражать, подражая — сопереживать, повторяя — отрабатывая до нюансов,

до мелочей, постепенно двигаясь от внешней характерности к постижению индивидуального характера. И вот тогда-то при многократном повторении и уточнении воспроизводимого образца с изображением на экране возможно максимально полное воспроизведение «образца» как индивидуальности, а позже — уже и без поддержки экранного изображения; эти «образцы» уже откладываются в памяти как некие заготовки в «записной книжке актера», откладываются в психофизике актера, готовые к воспроизведению по первому требованию воображения. А главное, они являются **материалом для комбинаторной работы творческого воображения при создании художественного сценического образа.**

Это и есть, с нашей точки зрения, «**натурный класс для актера**» — **первый этап и основной принцип имитационного психотренинга.**

Преимущества использования экрана с нашей точки зрения очевидны:

1. Подбор «образцов» практически не ограничен: от фотодокументов до любых видов документальных и хроникальных кадров из любой точки планеты, всех видов профессий, разнообразных событий, всех видов поведения представителей животного мира, человеческого поведения всех национальностей и рас, в самых что ни на есть экстремальных ситуациях, и пр., и пр. От образцов поведения отдельных личностей, парных сцен — до многолюдных и массовых эпизодов. А какое разнообразие голосов, диалектов, интонаций и прочих образцов речевого поведения мы можем предоставить студентам в качестве материала для подражательного психотренинга!

2. Технически возможны многократные остановки, повторы, стоп-кадры и пр. — все то, что дает возможность повтора для запоминания и корректировки.

3. Видеокассету с конкретным заданием студент может взять домой для домашней индивидуальной работы.

4. Если метод наблюдения предполагает индивидуальные наблюдения, то здесь группа студентов получает возможность работать в коллективе, т. е. распределять «роли» и отрабатывать отдельные сценки по материалам, специально отобранным педагогами из фото- и киноархивов.

5. Наблюдения в наших школах, как правило, не предполагают «события». Иначе говоря, наблюдая за кем-либо в жизни, вы не можете «заказать событие». (Конечно, в жизни мы часто становимся свидетелями разного рода событий). Здесь же **событие** на определенном этапе овладения «образцом» может и должно включаться в материал для подражания.

6. Освоение студентом того или иного задания должно постоянно сверяться с изображением на экране, что гарантирует объективность оценки педагога (и самого студента) результатов точности воспроизведения.

7. Такой метод незаменим для объективного тестирования абитуриентов, выявления у них способностей к подражанию, перевоплощению, сопереживанию и пр.

8. Преимущества использования этого психотренинга главным образом в том, что он задействует все механизмы психофизики актера (принцип от общего к частному, от целого организма к отдельным его частям).

Итак, в результате:

1. Отрабатывается техника подражания.
2. Одновременно развивается механизм подражания: способность к подражательным движениям и действиям, речевому подражанию, подвижность эмоциональных реакций и пр.
3. Развивается такое необходимое для актера качество, как вера, наивность, детскость.
4. Развивается способность к сопереживанию (эмпатия).
5. Студент овладевает особенностями физического выражения базовых эмоций через двигательные паттерны.
6. Работая с экранним изображением, студент непроизвольно включает в **театральную игру**. Игра с экраном азартна и соревновательна, так как эти занятия происходят в условиях работы коллектива, где каждый стремится как можно точнее и лучше воспроизвести «образец».
7. Этот психотренинг открывает, как нам кажется, новые возможности для психологов, изучающих психологию актерского творчества и различные виды психологических механизмов человека вообще, таких как: способность к подражанию, эмпатия, психология игры, психология аффектов, особенности идеомоторики, кинестетики, памяти и пр.
8. Простота проведения таких занятий очевидна. Простые технические приспособления: записанный на видеопленку специально отобранный материал, видеопроектор и экран, один техник и один инструктор (ассистент педагога).

## **ВТОРОЙ ЭТАП ИМИТАЦИОННОГО ПСИХОТРЕНИНГА**

**Работа воображения при создании сценического образа. Предпосылка и задача (От упражнения к этюду)**

На этом этапе студентам предлагается, извлекая из своей «записной книжки» отработанные «образцы поведения», используя и варьируя различные игровые ситуации (предлагаемые обстоятельства), создавать творческим воображением сценические образы по правилам предпосылки, предлагая и меняя актерские задачи. **На первом уровне** здесь *сочиняются* игровые ситуации, на **втором** уже привлекается литературный и драматургический материал. Таким образом, запасы актерских наблюдений «натурного класса» (записная книжка актера), но уже в практически освоенном виде, становятся материалом для работы творческого воображения (комбинирования) в процессе создания и воплощения сценического образа.



# КЛАССИФИКАЦИЯ УПРАЖНЕНИЙ ШКОЛЫ ПОДРАЖАНИЯ

## 1. «НАТУРНЫЙ КЛАСС»

Используются материалы документального изображения.

Принцип работы:

Выбирается ряд движений и действий, организованных в «единицу поведения», которые и отрабатываются шаг за шагом: от простого движения, ряда движений, составляющих действие, ряда действий, составляющих поведение. И так постепенно отрабатывается весь эпизод.

### Мир животных

От диких животных, птиц, насекомых, гадов, ежей и тушканчиков и пр. — до домашних кошек, собак, попугаев, лошадей, коров, коз и пр. В статике и в движении. Поведение в определенной среде. Поведение в ситуации охоты, отдыха, сражения и т. п. Одиночки и группа (стадо, свора, стая). От простого к сложному. Обязательно — звукоподражание, т. е. речевое поведение.

### Мир детей

В статике и в движении. Разный возраст — от первых месяцев, «от двух до пяти» и позже. Школьники и подростки.

Поведение в определенной среде, в ситуации: в игре, на уроке, на перемене. События. В радости и горестях. Индивидуальное поведение; двое, группы и т. д.

### Мир взрослых

В статике и в движении. Поведение в определенной среде, в ситуации. Документальные события. Происшествия. Свадьбы и похороны. Наиболее типичные ситуации. Экстремальные ситуации. Военные. Хроника горячих точек и пр.

Индивидуальное поведение, двое, группы и т. д.

### **Мир стариков**

В статике и в движении. Особые характерные типы. Социальные типы. Поведение в определенной среде, в ситуации. События.

Индивидуальное поведение, двое, группы и т. д.

### **Мир профессий**

Люди профессий. Разнообразные эпизоды профессиональной деятельности. Врачи, актеры, музыканты, художники; дворники, продавцы, автомеханики, милиционеры, депутаты и пр.; «воры в законе», осужденные и приговоренные, судьи и прокуроры, адвокаты и присяжные. В статике и в движении. Поведение в определенной среде, в ситуации. События.

Индивидуальное поведение, двое, группы (оркестр, операция, банда, судебный процесс, публичный дом и заседание Госдумы и т. д.).

### **Мир игры или мир искусства**

Использование материалов мультипликационных фильмов и овладение сценическим языком восточного театра.

Этот этап рассматривается нами как работа на усложненном материале. Это уже своего рода режиссерское задание актеру, но представленное не в словесном описании, а в художественно выраженном авторском предложении (опять-таки принцип наглядности).

### **Мультфильмы**

В мультфильме уже дано художественное решение персонажа (человека или животного) в обобщенном, схематичном виде и жанре (характерность, характер, манера поведения). Здесь и авторская стилистика, и манера, и драматургия (сюжет, конфликт и пр.) Это своего рода «режиссерский показ», в котором студенту необходимо как бы расшифровать задание, перевести его на язык драматического театра, сохранив жанровые и стилистические особенности авторов мультфильма (сценариста, художников, режиссера). Студенту предлагается, следуя за персонажем мультфильма, постепенно освобождаться от своеобразной пластики персонажа мультфильма, т. е. предлагается путь от анимации к ре-анимации: сперва добиться похожести с персонажем мультика, а затем сыграть несколько сценок, уже ре-анимировав персонаж, так сказать, в человеческом обличье. И потом — проделать обратный путь к анимации, уподобляясь мультперсонажу, подражая его пластике, голосу и т. п.

### **Восточный театр**

Здесь особенно привлекательны китайский театр («Пекинская опера») и японский театр «Кабуки».

Задание состоит в считывании пластики и речевом подражании актерам этих театров в отдельных сценах из спектаклей, записанных на пленку.

Незнание нами, европейцами, языка тела (символики жестов) в этих театрах и языка как такового (значения слов, смысла сказанного, символики интонации), заставляет быть особенно внимательным к внешним выразительным средствам и речевым характеристикам, к пластике и интонационному построению роли актерами этих театров. Так мы снова апеллируем к подражательным способностям актеров. Вековые традиции этих театров и сегодня передают нам пластическую точность и формальную законченность образов, неизменно и бережно передающиеся от поколения к поколению, от мастера к ученику (традиция). Этот особый язык восточного театра чрезвычайно полезен для европейского актера как материал для развития актерских способностей к перевоплощению через подражание. Кстати заметим, что вся школа этих театров состоит в обучении мастерству, так сказать, из рук в руки: мастер передает свои секреты и умения ученику непосредственно путем показа. Ученик обучается, подражая мастеру в выразительных средствах, в позах, в мимике и жестах и пр. Готовность к сцене актеров определяется точностью выполнения рисунка и деталей роли в соответствии традиции. Талант определяется не в бездушном формальном копировании, а в способности актера наполнить образ собственными живыми чувствами и переживаниями в жестких рамках традиционной маски в широком смысле слова. Тестируется ученик и в плане **пригодности к тому или иному амплуа**, которые в восточном театре точно дифференцированы (это злодей, а это любовник, а это любящий отец и т. д.), и в **способности к подражанию**, и в **способности к эмпатии** (сопереживанию).

### **Контрольный урок**

Строится на воспоминаниях тех образов, которые могут быть воспроизведены (из записной книжки). Затем сверяются с образцами. В случае неудачи добавляется время для повторных упражнений и назначается следующий контрольный урок.

## **2. ТВОРЧЕСКОЕ (КОМБИНИРУЮЩЕЕ) ВООБРАЖЕНИЕ**

Предпосылка плюс задача.

Комбинирование.

(Используются материалы, извлекаемые из памяти (записная книжка актера), как материал для комбинирования.)

### *ПЕРВЫЙ УРОВЕНЬ*

#### **Мир звуков**

Фонограммы без зрительного ряда.

Подражание голосам. Голоса (звуки) отделить от изображения (без зрительного ряда). Лай собаки, плач ребенка, крики птиц и т. п. Усложнять. Диалоги, сценки.

Подбирать к звукам «образ» животного, птицы, человека и т. п.

**Контроль.** Давать зрительный ряд и сверять соответствие голоса изображению. Не требовать похожести. Здесь главное требование — *соответствие: оправдание звуков или голосов изображением образа*. Если, к примеру, в голосе тоска и уныние, а студент предлагает *образ веселого человечка*, то это **несоответствие, равное ошибке**.

### Мир образов

Зрительный ряд без звука. Подражание поведению. Отделить изображение от звука. Лающая собака, плачущий ребенок и т. п.

Усложнять.

Подбирать к изображению звуки и голоса. Дубляж.

**Контроль.** Давать звук и сверять соответствие голоса (интонации) изображению. Не требовать похожести. Здесь требование — *соответствие: оправдание изображения образа звуком или голосом* *Здесь место для речевой импровизации.*

### Контрольная сверка

Изображение со звуком. Сверять исполнение с образцом.

Коррекция по воспроизведению зрительного образа.

Коррекция по воспроизведению звукового сопровождения.

### Конструирование образа

Переход на упражнения и этюды «без экрана». Правила и условия игры задают сами студенты друг другу из «записной книжки», демонстрируя тот или иной вид поведения:

Один задает голос или звук, второй должен подобрать к нему тело: походку, манеру, позу, настроение и т. п.

Один задает тело: походку, позу, манеру, настроение и пр., другой подбирает голос. Это как дубляж в кино.

Здесь необходимы вариации: один двигается — другой озвучивает, и наоборот, меняют голоса, меняют поведение, импровизируя, меняется и голос, и характер речи. Здесь уже необходимо отрабатывать общение и чувство партнера.

На этом первом этапе необходимы дополнительные **специальные упражнения** для развития воображения.

## СПЕЦИАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ — ИГРЫ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

Согласно общепринятому в психологии делению на виды, **воображение может быть воссоздающим** (из памяти) и **творческим** (комбинаторным: создание новых образов, требующих отбора материалов для комбинирования

в соответствии с замыслом образа). Создание образов творческого воображения (комбинирование) осуществляется с помощью нескольких способов. Мы предлагаем для упражнений несколько наиболее простых, но эффективных.

**Первый такой способ — агглютинация, т. е. «склеивание» различных несоединимых в повседневной жизни, в реальности частей.**

Примером может служить классический персонаж сказок и мифов человек-зверь или человек-птица.

Студентам предлагается попытаться «склеить», создать этим способом свой «образ».

**Второй способ — гиперболизация (гипербола как преувеличение и литота — чрезмерное уменьшение):**

Это увеличение или уменьшение предмета или отдельных его частей:

Карлик Нос, трансформации Гулливера, Мальчик-с-пальчик, нос Бурагино.

Студентам предлагается поиграть в уже известные персонажи, созданные таким способом, или сочинить свой «образ». Очень полезно «поиграть» частями тела: уменьшить руки, но увеличить живот; укоротить ножки, но чрезмерно удлинить нос. Такого рода упражнения предлагает Михаил Чехов — изменения объема тела.

**Третий способ — типизация.**

Для него характерно выделение существенного, типичного в образе. Например, существуют типичные, повторяющиеся черты социального поведения в образах рабочего, врача, инженера и т. д.

**Четвертый способ — акцентирование.**

В создаваемом образе какая-то часть, деталь выделяется, особо подчеркивается. Классическим примером является **шарж, карикатура**.

**Основой создания любых образов фантазии является синтез и аналогия.** Аналогия может быть близкой, непосредственной и отдаленной, ступенчатой. Например, внешний вид самолета напоминает парящую птицу. Это близкая аналогия. Космический корабль — отдаленная аналогия с морским кораблем.

**Пятый способ — уподобление.**

Здесь можно использовать образцы для уподобления из всего растительного и животного мира, а также из мира вещей.

Я — огурец, пахнувшая роза, дверная ручка или колесо от автомобиля.

## *ВТОРОЙ УРОВЕНЬ. РАБОТА НА ЛИТЕРАТУРНОМ И ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ МАТЕРИАЛЕ*

### **Аналитическая часть**

Выбор отрывка, сцены и пр. Анализ образов, предложенных автором. Поиски собственного решения образа. «Сочинение» образа — поиск **образной** (поэтической) **предпосылки**, характера и логики поведения и пр.

## Синтетическая часть

Собственно процесс воплощения. Предпосылка + задача. Искусство — мышление в образах.

Обдумываем, фантазируем, сочиняем образ. Внешний облик (характерность): как ходит, общается, говорит. Манера поведения, характер переживаний и пр.

Даем ему образное название, — поиск метафоры. Если трудно, то описываем в сложном предложении через сравнение, эпитеты и пр.

Находим в каком-то персонаже, к примеру, «черты» воробья, но в определенной ситуации он ведет себя, как лев.

Воробей с сердцем льва. Это предпосылка. Загружаем этим образом наше воображение.

Репетируем в воображении, пока Предпосылка не стремится настойчиво к воплощению. Целостный образ стремится быть воплощенным целостно в подражательных движениях и действиях.

Для воплощения в конкретной сценической ситуации **предпосылка** должна быть оснащена сценической задачей. **Только задача в игровых ситуациях пьесы создает основания для сценического конструирования поведения.**

Выстраивая ряд задач, мы видим, как реализуется предпосылка, иначе, как разворачивается метафора в сценическом поведении. *Меняя игровую ситуацию, мы учимся изменять задачу и, соответственно, меняем и предпосылку.*

## Пример этюда

### *Этюд «Весна»*

1. Старичок — драный ворон (предпосылка) прогуливается по парку (игровая среда). Задача — поправить здоровье: пять минут ходьбы, глубокое дыхание, приседания и т. п. Поправляем здоровье.

2. Устал. Где присесть? Задача — отдохнуть, перевести дух. Предпосылка + измененная задача. И перед нами уже расслабленный и усталый Старик в поисках скамейки.

3. Идет к скамейке Старик. Перед ним выпорхнула девушка, резко села на скамейку и в волнении кого-то ждет.

Изменилась игровая ситуация.

Это событие для Старика меняет Предпосылку и Задачу. Из развалины он превращается в плейбоя, (хочет таким казаться — старый ловелас!); подтягивается, убирает живот, что-то насвистывает, старается привлечь к себе внимание и т. п.

4) И вот он уже пытается спортивно прогарцевать перед девушкой. Превращение из старой драной вороны в молодого породистого петушка (новая Предпосылка).

Возможности для тренинга в этом этюде неисчерпаемы, если усложнять и развивать его по линии предпосылок и задач:

1. Предпосылки можно и нужно искать для атмосферы парка, учитывая время года, время дня, погоду и пр.;

2. Возраст Старика (персонажа), его профессию, характер, темперамент, характерность и пр.;

3. Предпосылка поведения Девушки с учетом всех характерных особенностей;

4. Предпосылка отношений, возникающих между Девушкой и Стариком (общение) и т. д. и т. п.).

### Пример этюда на драматургической основе

**Шекспир.** «Ричард III»

Сцена Ричарда с Анной.

Предпосылка сцены — Бабочка в лапах Паука.

Поведение Ричарда — поведение Паука. Построение сцены: Паук выстраивает свою паутину: зазывает, обольщает, затягивает в нее Бабочку. Бабочка старается избежать паутины, сопротивляется и т. п.

В процессе репетиции стараться реализовать эту метафору буквально. После отработки метафора как бы сворачивается, скрывается. **Предпосылка — это не формальное играние внешними средствами — если паук, значит, играем паука. Такой буквальный подход и есть формализм и примитив.** Лишь некоторые черты от предпосылок в повадках Ричарда и в поведении Анны могут **проступать** в поведении. Зрители не должны сразу прочесть метафору. Она должна возникнуть в сознании зрителя лишь ассоциативно, а у актера существовать как установка. Зритель как бы непосредственно открывает для себя эту ассоциацию — это его творческий акт.

Следя за сценой и сопереживая героям, зритель в результате осознает это свое открытие: «Так он же как Паук! Бедная Анна!» Отсюда — радость творчества зрителя: не только в сопереживании, но и в соучастии в творческом акте. Мы мыслим образно, и зритель должен быть вовлечен в наш образный мир. Воображение зрителя должно декодировать замысел актера, совершая творческий акт, обратный акту создания образа актером.

### Рекомендуемые классические этюды и упражнения

Перефразируя классика, скажем, что все этюды хороши, за исключением скучных.

Мы считаем, что лучшие и наиболее эффективные этюды и упражнения те, что соответствуют главным требованиям нашей теории и отвечают на вопросы:

1. Что это дает для развития творческого воображения?

2. Дает ли это нам материал для подражания?

3. Дает ли это нам материал для игры (вера, наивность, детскость)?

Разные школы по-разному пользуются замечательным материалом для упражнений и этюдов, взятых из мира «игровых форм детства» или «игровых форм искусства», таких как:

1. «кукольный магазин или магазин игрушек»;
2. «детские ролевые игры: в дочки-матери, в доктора, в учителя в школе» и т. п.

Из «взрослого мира» наиболее привлекательными являются:

1. «Мир цирка»: здесь и животные, и дрессировщики, и спортсмены, и клоуны, и пр. А главное — здесь увлекательнейшая игра во все это, требующая умения подражать и быть по-детски наивным. Поистине, неисчерпаемый кладезь Предпосылок и Задач.

2. «В сумасшедшем доме». Вот уж где всегда яркие предпосылки и строгое логическое поведение.

### Примечания

1. Без развития мышечного чувства (кинестетических ощущений) и идеомоторного акта нельзя переходить к фазе подражания.

2. Все упражнения начинать только с работы воображения.

3. «Записная книжка актера» — это не пассивный, а активный запас материала для творчества. В дальнейшем рекомендуется использовать этот запас для ежедневного домашнего тренинга и постоянно пополнять его.

4. В работе с экраном и на уровне работы в воображении с представлениями мы используем *«методику подравнивания»*.

Подравнивание мы рассматриваем как процесс двусторонний: *с одной стороны, мы постоянно корректируем, настраиваем и подстраиваем образ-представление (эталон, образец) под наш замысел; с другой стороны, мы постоянно подравниваем наши движения и действия под образ-представление.*

«Рефлекторная теория требовала, чтобы на основе рефлекторного принципа были объяснены не только конечный эффект подражания, но и его *центральное, психологическое звено — возникающий у субъекта образ имитируемых действий и то регулирующее влияние, которое он оказывает на последующее поведение.* Отсюда следовало рассматривать процесс подражания не как простой, одномоментный, а как сложный, многофазный.

«Первая из этих фаз... заключается в том, что в результате прослеживания действий другого лица у субъекта складывается *образец, образ этих действий, являющийся*, по выражению И. М. Сеченова, *«меркой для подражания»*. Однако возникновение образа еще не означает, что воспринятое или представленное действие сразу же может быть воспроизведено. В ряде случаев связи между зрительными и двигательными впечатлениями могут оказаться недостаточными, и *первые попытки подражания будут лишь весьма приблизительно соответствовать воспроизводимому образцу.* Дальнейшее их усовершенствование составляет *вторую фазу подражания — «фазу отработки исполнительных реакций, на протяжении которой субъект путем ряда проб подравнивает свои движения к образцу, пока, — как писал И. М. Сеченов, — мерка и ее подобие не станут тождественными»* [19].

### Что происходит при Подравнивании

Т. Рибо: «Подражание не имеет настоящих отличительных признаков инстинкта; оно не приспособляется сразу, а предварительно как бы бродит ощупью, испытывает само себя, терпит неудачу, после того как уже раз достигло успеха, идет назад или прогрессирует очень медленно. Это рефлекс, стоящий выше инстинкта (стремления врожденного и слепого) и ниже волевой деятельности, для которой он служит подготовкой, являясь первой попыткой стремления к определенной цели» [27].

Все сказанное можно отнести к процессу *подравнивания*. У Н. Бернштейна есть такая запись:

«Неизбежен вывод, что, говоря *макроскопически о программе двигательного акта в целом*, мы не находим для нее другого определяющего фактора, нежели *образ или представление того результата действия (концевого или поэтапного)*, на который это действие нацеливается осмыслением возникшей *двигательной задачи*...

Привлечение мной для характеристики ведущего звена двигательного акта понятия *образа или представления результата действия*, принадлежащего к области психологии, с подчеркиванием того факта, что мы еще не умеем назвать в настоящий момент физиологический механизм, лежащий в его основе, никак не может означать непризнания существования этого последнего или выключения его из поля нашего внимания. В неразрывном психофизиологическом *единстве процессов планирования и координации движений* мы в состоянии в настоящее время нащупать и назвать определенным термином психологический аспект искомого ведущего фактора, в то время как физиология, может быть, в силу отставания ее на фронте изучения движений, еще не сумела вскрыть его физиологический аспект. Однако *ignoramus не значит ignorabimus*»<sup>1</sup>.

### Как происходит процесс Подравнивания

«Самая суть процесса упражнения по овладению новым двигательным навыком, — пишет Бернштейн, — ...состоит в постепенно ведущем к цели *искании оптимальных двигательных приемов решения осваиваемой задачи*. Таким образом, правильно поставленное упражнение повторяет раз за разом не то или другое *средство решения* двигательной задачи, а *процесс решения* этой задачи, *от раза к разу изменяя и совершенствуя средства*. Сейчас уже для многих очевидно, что *«упражнение есть своего рода повторение без повторения»* и что двигательная тренировка, игнорирующая эти положения, является лишь механическим зазубриванием — методом, давно дискредитированным в педагогике».

**Движение, по Запорожцу, прежде чем превратиться в произвольное, должно стать ощущаемым. Действие расчленяется на две фазы: ориентировочно-поисковую, опробующую, и исполнительную.**

<sup>1</sup> Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. С. 373–392.

А. Развернутая ориентировочно-исследовательская деятельность способствует образованию *установки*, которая определяет общую стратегию и направление двигательного поведения в соответствии с жизненными интересами личности.

Б. Ориентировочная фаза моторных действий — это развернутое обследование ситуации, имеющее двигательное выражение. Такое обследование приводит к возникновению *образа*, в котором воспроизводятся особенности ситуации.

В. Появление этого образа предвосхищает осуществление исполнительной фазы.



## ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

**Подражание.** Центральной проблемой психологии подражания является *проблема образа, представления об имитируемых действиях, происхождения этого образа и его роли в регуляции поведения подражающего субъекта* (Запорожец).

Существуют ли в поведении человека такие действия, которые не решают никаких предметных практических задач, а направлены на символическую цель, т. е. имеют задачей изобразить, обозначить что-то? ...такие действия действительно есть. Это — *имитация, подражание* (Л. Б. Ительсон).

*Подражание представляет первый способ представить отсутствующее обозначение* (Ж. Пиаже).

Для того, чтобы *подражательные действия превратились в изобразительные*, мало способности к таким действиям. Нужен еще один шаг — смена цели действия.

У высших животных *целью подражательных действий* является научение, перенимание поведения и опыта старших. *Игра*, в конечном счете, имеет у них ту же практическую цель — тренировку соответствующих действий.

Шаг «вперед и вверх», который требуется сделать, это *социализация подражательных действий* — превращение их из средства освоения определенной информации в средство *сообщения* определенной информации — *средство коммуникации*.

Такое использование подражательных действий заставляет выделять одну их функцию — *быть средством обозначения чего-то другого* (на первых этапах в филогенезе — магические, обрядовые действия).

**Образ** — целостный, интегральный, функциональный субъективный феномен, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, время, движение, цвет, форма, фактура и т. д.) (Запорожец).

**Представления** — такие психические образы предметов и явлений, которые в данный момент не воздействуют на органы чувств или вообще отсутствуют в окружении индивида, называют представлениями (Л. Б. Ительсон).

*Образы памяти несут и сохраняют результаты прошлого опыта, образы воображения их преобразуют* (Ганзен, Мироненко).

**Обратная связь.** Во-первых, в лексиконе современной психологии *понятие обратной связи* окончательно закрепилось и практически вытеснило ранее использовавшиеся *понятия «знание результата» и «подкрепление»*. Во-вторых, практически однозначно определена роль обратной связи — *она используется как источник информации, необходимой для внесения коррекции в складывающиеся или уже сложившиеся программы или планы действий.*



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы уже говорили, сценические действия есть действия подражательные. И все-таки главным вопросом для актеров остается вопрос сценических переживаний: их реальность или повторность. Мы еще раз возвращаемся к этой проблеме, которой уделили достаточно внимания в нашей книге. Испытывает ли актер подлинные реальные эмоции в роли, или же это повторные чувства, как говорил К. С. Станиславский, основанные на сопереживании (эмпатии), как считал Михаил Чехов, или «его слезы текут из мозга», как утверждал Дени Дидро? Поставим вопрос иначе: подражая переживаниям, переживает ли актер подлинные эмоции? Мы снова вернемся к преимуществам Школы Подражания и к «экранному» способу психотренинга. Подражая персонажам на экране при многократном повторении, не заштамповывает ли актер одни и те же «ужимки и прыжки», превращаясь в бездушную механическую куклу? Ведь мы предлагаем способ «от внешнего к внутреннему»; внешними, физическими (поза, мимика, жест, интонация) средствами выражения эмоций мы пытаемся спровоцировать подлинные реальные эмоции в самом актере.

Нам кажется, что этому вопросу мы уделили достаточно внимания в главе «Воображение и движение» нашей книги, опираясь на «закон реальности фантазии и закон реальности чувств».

**Для нас несомненно: внешнее физическое выражение эмоций вызывает в актере подлинность, реальность эмоциональных переживаний.**

К. С. Станиславский записал в блокноте за 1929 год: *«Общаться мимикой. Она, подобно сценической задаче, вызывает рефлекторные переживания».*

«Да ведь это по теории Джемса!» — воскликнете вы. И будете правы: Станиславский знает теорию Джемса, ничего не меняя — увы! — в своей «системе», а лишь ограничивается этой записью. Признай Станиславский правоту Джемса, ему бы пришлось пересмотреть всю свою «систему» и... создавать новую.

Еще раз сошлемся на открытие У. Джемса, напомним и запоем его теорию.

Джемс убеждает нас в том, что *и в инстинктивных, и в эмоциональных процессах простое воспоминание о данном объекте или образ его могут быть достаточными для возникновения реакции.* Человек может даже приходить

в большую ярость, думая о нанесенном ему оскорблении, чем непосредственно испытывая его на себе. Джемс пользуется выражением «объект эмоции», безразлично применяя его как к тому случаю, когда этим объектом служит имеющийся налицо реальный предмет, так и к тому, когда таким объектом служит просто воспроизведенное представление (воображение).

Свою теорию эмоционального выражения он строит на том, что *телесное возбуждение следует непосредственно за восприятием вызвавшего его факта, и «сознавание нами этого возбуждения в то время, как оно совершается, и есть эмоция»*. В качестве примера: мы потеряли состояние, огорчены и плачем, мы повстречались с медведем, испуганы и обращаемся в бегство, мы оскорблены врагом, приведены в ярость и наносим ему удар. «Согласно защищаемой мною гипотезе, — пишет Джемс, — порядок этих событий должен быть несколько иным; именно, первое душевное состояние не сменяется немедленно вторым: между ними должны находиться телесные проявления, и потому наиболее рационально выражаться следующим образом: *мы опечалены, потому что плачем, приведены в ярость, потому что бьем другого, боимся, потому что дрожим, а не говорить: мы плачем, бьем, дрожим, потому что опечалены, приведены в ярость, испуганы»*.

Аргументы У. Джемса в пользу этой гипотезы более чем убедительны: каждое восприятие путем известного рода физического воздействия оказывает на наш организм широко распространяющееся действие, предшествующее возникновению в нас эмоции или эмоционального образа.

«Если мы, гуляя в лесу, вдруг замечаем что-то темное,двигающееся, наше сердце перестает биться, и мы задерживаем дыхание мгновенно, не успев еще образовать в голове своей **никакой** определенной идеи об опасности».

*«...Всякая телесная перемена, какова бы она ни была, отчетливо или смутно ощущается нами в момент своего появления»*.

И наконец, самый важный пункт своей теории Джемс формулирует парадоксальным образом: «Если мы представим себе какую-нибудь сильную эмоцию и попытаемся мысленно вычитать из этого состояния нашего сознания одно за другим все ощущения связанных с ним телесных симптомов, то в конце концов от данной эмоции ничего не останется, никакого “психического материала”, из которого могла бы образоваться данная эмоция».

«Я совершенно не могу представить себе, что за эмоция страха останется в нашем сознании, если устранить из него чувства, связанные с усиленным сердцебиением, с коротким дыханием, дрожанием губ, с расслаблением членов, с “гусиной” кожей и с возбуждениями во внутренностях. Может ли кто-нибудь представить себе состояние гнева и вообразить при этом тотчас же не волнение в груди, прилив крови к лицу, расширение ноздрей, стискивание зубов и стремление к энергичным поступкам, а, наоборот, мышцы в ненапряженном состоянии, ровное дыхание и спокойное лицо? Лишенное чувственного тона признание того факта, что известные обстоятельства весьма печальны, — и больше ничего. То же самое обнаруживается при

анализе всякой другой страсти. *Человеческая эмоция, лишенная всякой телесной подкладки, есть один пустой звук.* Я не утверждаю, что такая эмоция есть нечто противоречащее природе вещей и что чистые духи осуждены на бесстрастное интеллектуальное бытие. Я хочу только сказать, что для нас эмоция, отрешенная от всяких телесных чувствований, есть нечто непредставимое. Чем более я анализирую мои душевные состояния, тем более я убеждаюсь, что «грубые» страсти и увлечения, испытываемые мною, в сущности создаются и вызываются теми телесными переменами, которые мы обыкновенно называем их проявлениями или результатами».

*«Эмоции суть чувственные процессы, которые обусловлены внутренними нервными токами, возникающими под влиянием внешних раздражений».*

*«Если моя теория справедлива, — пишет Джемс, — то она должна подтвердиться следующим косвенным доказательством: согласно ей, вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию».*

И здесь можно бы поставить точку. Но Джемс неукротим в своем желании убедить нас.

Примеры Джемса достаточно просты и убедительны: *«Всякий знает, — пишет он, — до какой степени бегство усиливает в нас паническое чувство страха и как можно усилить в себе чувства гнева или печали, дав волю их внешним проявлениям. Возобновляя рыдания, мы усиливаем в себе чувство горя, и каждый новый припадок плача еще более усиливает горесть, пока не наступает, наконец, успокоение, обусловленное утомлением и видимым ослаблением физического возбуждения. Всякий знает, как в гнев мы доводим себя до высшей точки возбуждения, воспроизводя несколько раз подряд внешние проявления гнева. Подавите в себе внешнее проявление страсти, и она замрет в вас. Прежде чем отдаться вспышке гнева, попробуйте сосчитать до десяти — и повод к гневу покажется вам до смешного ничтожным. Чтобы придать себе храбрости, мы свистим и тем, действительно, придаем себе уверенность. С другой стороны, попробуйте просидеть целый день в задумчивой позе, поминутно вздыхая и отвечая упавшим голосом на расспросы окружающих, и вы тем еще усилите ваше меланхолическое настроение. В нравственном воспитании все опытные люди признали чрезвычайно важным следующее правило: если мы хотим подавить в себе нежелательное эмоциональное влечение, мы должны терпеливо и сначала хладнокровно воспроизводить на себе внешние движения, соответствующие противоположным желательным для нас душевным настроениям. Результатом наших упорных усилий в этом направлении будет то, что злобное, подавленное состояние духа исчезнет и заменится радостным и кротким настроением. Расправьте морщины на челе, проясните свой взор, выпрямите корпус, заговорите в мажорном тоне, весело приветствуя знакомых, и если в вас не каменное сердце, то вы невольно поддадитесь мало-помалу благодушному настроению».*

И наконец, Джемс не прошел мимо проблемы воспроизведения эмоций в актерской профессии: «По словам многих актеров, превосходно воспроизводящих голосом, мимикой лица и телодвижениями внешние проявления эмоций, они при этом **не испытывают никаких эмоций**. Другие, впрочем, согласно свидетельству д-ра Арчера, который собрал по этому вопросу среди актеров любопытные статистические сведения, утверждают, **что в тех случаях, когда им удавалось хорошо сыграть роль, они переживали все эмоции, соответствующие последней**. Можно указать весьма простое объяснение этого разногласия между артистами. В экспрессии каждой эмоции внутреннее органическое возбуждение может быть у некоторых лиц совершенно подавлено, а вместе с тем в значительной степени и самая эмоция, другие же лица не обладают этой способностью. *Актеры, испытывающие во время игры эмоции, не способны, не испытывающие эмоции — способны совершенно диссоциировать эмоции и их экспрессию*».

Из всего сказанного Джемсом для нас важно следующее положение: **«вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию»**.

Если кому-то на первый взгляд покажется, что наш психотренинг предлагает идти от «внешнего к внутреннему», то это глубокое заблуждение: мы предлагаем *подражать некоему образцу, существующему в нашем воображении, стремящемуся к воплощению, т. е. апеллируем к внутреннему психическому механизму, чем и является воображение, и дальнейшие наши усилия направлены на то, чтобы воплотить этот образец в сценическом поведении через выразительные движения и действия*.



## КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИМИТАЦИОННОЙ ТЕОРИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

### ИГРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ ИГРА

1. **Игра есть не что иное, как фантазия в действии, фантазия же не что иное, как заторможенная и подавленная, необнаруженная игра.**

Игра (Т. Рибо), преобразуясь и усложняясь, становится первоначальным искусством, которое одновременно есть пляска, музыка, поэзия, актерское искусство, тесно связанная в одно целое, по-видимому неразложимое.

2. Игра в более специфическом смысле этого слова начинается с мысленного преобразования реальной ситуации в воображаемую.

3. В игре не реально только то, что для нее не существенно; в ней нет реального воздействия на предметы..., **но все, что в ней существенно, — в ней подлинно реально: реальны, подлинны чувства, желания, замыслы, которые в ней разыгрываются, реальны и вопросы, которые решаются.**

4. Чувства, желания, замыслы той роли, которую выполняет играющий, — это его чувства, желания и замыслы, поскольку роль, в которую он воплотился, — это он сам в новых, воображаемых условиях. **Воображаемы только условия, в которые он себя мысленно ставит, но чувства, которые он в этих воображаемых условиях испытывает, — это подлинны чувства, которые он действительно испытывает».**

Родство «детской игры» и «сценической игры»:

1) реальность чувств и переживаний, которые испытывает играющий;

2) подражание рассматривается как механизм игры;

3) *реализация фантазии в двигательные акты (поведение) осуществляется через механизм подражания.*

5. **Психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения.** Играя, ребенок видит, что неприятную часто действительность не только можно *заменить* более интересным вымыслом, но и что этому вымыслу иногда верят большие. Главное — *не быть самим собой!* — вот театральный императив человеческой души.

Дон Кихот и Робинзон! — вот вечные спутники человечества в его устремлении к «театру для себя» (Н. Евреинов).

### ПОДРАЖАНИЕ

1. Мы используем в этой книге слова «подражание» и «имитация» как равноправные. В русском языке латинскому *Imitatio* соответствуют три значения, передаваемые тремя разными словами. Это — *копирование, имитация и подражание.* *Копирование* — попытка продублировать образец, формально соответствующий реальному. *Имитация* — уже не стремится к формальной буквальности реального объекта, а является некоей моделью реального объекта со всеми присущими ему физическими признаками. *Подражание* — наиболее субъективное отражение объекта, в котором объект окрашен индивидуальными

особенностями воспринимающего данный объект наблюдателя, или подражателя. В последнем значении подражатель выступает в роли как бы сочувствующего объекту, стараясь сымитировать его.

«...Творчество начинается с подражания (Рибо). Самые оригинальные умы, сознательно или бессознательно, бывают сперва чьими-нибудь учениками. Это неизбежно. Природа наделяет только одним — творческим инстинктом, т. е. потребностью творить в известном направлении».

2. Центральной проблемой психологии подражания является **проблема образа-представления об имитируемых действиях, происхождения этого образа и его роли в регуляции поведения подражающего субъекта.**

3. Процесс подражания не как простой, одномоментный, а как сложный, многофазный. «Первая из этих фаз... заключается в том, что в результате прослеживания действий другого лица у субъекта складывается образец, образ этих действий, являющийся, по выражению И. М. Сеченова, «меркой для подражания». Однако возникновение образа еще не означает, что воспринятое или представленное действие сразу же может быть воспроизведено. В ряде случаев связи между зрительными и двигательными впечатлениями могут оказаться недостаточными, и первые попытки подражания будут лишь весьма приблизительно соответствовать воспроизводимому образцу (идеомоторика). Дальнейшее их усовершенствование составляет вторую фазу подражания — «фазу отработки исполнительных реакций, на протяжении которой субъект путем ряда проб подравнивает свои движения к образцу, пока «мерка и ее подобие не станут тождественными».

### ИДЕОМОТОРИКА

1. Для совершения произвольного движения нужно вызвать в сознании идею, соответствующую предстоящему движению, непосредственную (кинестетическую) или опосредованную. Иначе говоря, если мы представим себе какое-либо движение, мы тут же ощутим его в виде слабого двигательного импульса, т. е. произведем это движение в **микромасштабе.**

2. Сильная мысль о каком-либо движении или поступке обнаруживается в позе

или жесте, являя собой некую подготовительную, предварительную фазу предстоящего движения. И чем сильнее и напряженнее мысль, тем яснее и нагляднее проявляется ее двигательная природа.

3. Для того чтобы совершилось какое-нибудь движение, необходимо предварительное наличие в сознании образа или воспоминания о тех раздражителях, которые эти движения вызвали. Всякое произвольное движение первоначально должно случиться как бы непроизвольно, для того чтобы вызвать соответствующую кинестетическую реакцию, т. е. соответственное внутреннее раздражение. И только после путем восстановления этой реакции возможно повторение движения в виде произвольного акта.

### ТВОРЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

1. **Воображение выступает в роли предварительного организатора нашего поведения, а заторможенные движения в «микромасштабах» вполне соответствуют понятию «первой фазы в акте подражания» как попытки подражания и приблизительного соответствия воспроизводимому образцу. В то время как вторая фаза — фаза отработки исполнительных реакций — может быть отнесена к собственно акту подражания.**

2. Творческое воображение, становясь, формируясь и развиваясь, определяет, формирует и развивает характер и тип творческого подражания.

3. «Начало творчества именно в движениях. Этот двигательный элемент на обычном языке называется “творческим инстинктом”. То же самое можно объяснить так: люди творчества — это люди “инстинкта”, они “побуждаются, подобно животным, к исполнению известных актов”».

4. **Созидающее воображение проникает своим творчеством всю жизнь личную и общественную, умозрительную и практическую во всех ее видах: оно вездесуще (Т. Рибо).**

5. **Воображение в широком смысле слова — любой процесс, протекающий в образах.**

6. Кроме воспроизводящей деятельности, легко в поведении человека заметить и другой род деятельности, именно деятельность *комбинирующую или творче-*

скую. ...*Всякая такая деятельность человека, результатом которой является не воспроизведение бывших в его опыте впечатлений или действий, а создание новых образов или действий, и будет принадлежать к этому второму роду творческого или комбинирующего поведения.* Мозг есть не только орган, сохраняющий и воспроизводящий наш прежний опыт, он есть также орган комбинирующий, творчески перерабатывающий и созидающий из элементов этого прежнего опыта новые положения и новое поведение. ...*Эту творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга, психология называет воображением или фантазией.*

7. *Последняя форма связи фантазии с реальностью заключается в следующем: построение фантазии может представлять из себя нечто существенно новое, не бывшее в опыте человека и не соответствующее какому-нибудь реально существующему предмету: однако, будучи воплощено вовне, принявши материальное воплощение, это «кристаллизованное» изображение, сделавшись вещью, начинает реально существовать в мире и воздействовать на другие вещи.*

«Можно сказать, — пишет Выготский, — что такие продукты воображения в развитии своем описали круг». Элементы, из которых они построены, были взяты человеком из реальности. *Внутри человека, в его мышлении, они подверглись сложной переработке и превратились в продукты воображения. Наконец воплотившись, они снова вернулись к реальности, но вернулись уже новой активной силой, изменяющей эту реальность. Таков полный круг творческой деятельности воображения.*

8. Так же в области эмоционального воображения, т. е. воображения субъективного, возможен такой полный круг. Дело в том, что «именно тогда, когда мы имеем перед собою полный круг, описанный воображением, оба фактора — интеллектуальный и эмоциональный — оказываются в равной мере необходимыми для акта творчества» (Выготский).

9. Последняя и самая важная черта воображения — стремление его к воплощению; это и есть подлинная основа и движущее начало творчества.

10. На самых первых этапах, пишет Рибо, «развитие воображения сводится

большой частью к подражанию. Следует объяснить этот парадокс. Творчество начинается с подражания. ...Природа наделяет только одним — творческим инстинктом, т. е. потребностью творить в известном направлении. Этого внутреннего фактора недостаточно. Помимо того, что вначале воображение располагает только очень малым материалом, ему еще не хватает техники, необходимых приемов, чтобы стать реальностью. Пока автор не нашел формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать ее у другого....

11. В жизни интеллекта творческое воображение представляет образование третичного порядка, если принимать за первый слой ощущения и простые эмоции, а за второй — образы, их ассоциации и некоторые элементарные логические процессы. Творческое воображение как составное может быть разложено на элементы, которые мы изучаем под следующими названиями: умственный фактор, аффективный, или эмоциональный, фактор и фактор бессознательный. Но этого недостаточно: аналогия должна быть дополнена синтезом. Всякий продукт творческого воображения, каков бы он ни был по своему внутреннему значению, представляет собой органическое целое, проникнутое принципом единства.

## ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ

1. Не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере.

2. Переживание актера тем и отличается от каждодневного житейского переживания, что оно составляет часть совсем иной системы; его объяснение надо искать в законах построения последней.

3. Сущность вопроса, который казался парадоксальным всем писавшим о нем, заключается в отношении искусственно созданной эмоции роли к реальной, жизненной, естественной эмоции актера, играющего роль.

4. Дидро. Самим собой человек бывает от природы, другим его делает подражание; сердце, которое себе придумываешь, не похоже на сердце, которое имеешь в действительности. В чем же состоит истинный

талант? В том, чтобы хорошо изучить внешние проявления чужой души, чтобы обратиться к чувствам тех, кто нас слушает, видит, и обмануть их подражанием, которое преувеличит все в их представлении и определит их суждение; ибо другим способом невозможно оценить происходящее внутри нас. И что нам до того, чувствует актер или не чувствует, раз мы все равно этого не знаем. Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа (требование к великому артисту)... искусство всему подражать. Если актер играет только себя, как перестанет он быть самим собой?

### Движения и действия

1. Соотношение цели с условиями определяет задачу, которая должна быть разрешена действием. Целенаправленное человеческое действие является по существу своему решением задачи. Отношение к этим условиям, сочетаясь с отношением к цели, составляет внутреннее психологическое содержание действия. Задача, в которой цель соотносена с условиями, определяющими ее осуществление, определяет психологическое строение действия. Поскольку внутренние психические процессы у человека обнаруживают то же строение, что внешнее действие, есть основания говорить не только о внешнем, но и о внутреннем действии.

2. Достижение результата, составляющего цель конкретного действия, может в силу своей сложности потребовать целого ряда актов, связанных друг с другом определенным образом. Эти акты, или звенья, на которые распадается действие, являются частичными действиями, или операциями.

3. Всякое действие, направляясь на определенную цель, исходит из тех или иных побуждений. Более или менее адекватно осознанное побуждение выступает как мотив.

4. *Поступок* — это действие, которое воспринимается и осознается действующим субъектом как общественный акт, как проявление субъекта, которое выражает отношение человека к другим людям.

5. Обычно различают рефлекторные, инстинктивные, импульсивные и волевые действия. Рефлекторных действий вне инстинктивных не существует: собственно рефлекторны только движения, не включающиеся в различные действия. По существу при изучении поведения человека приходится иметь дело с двумя видами собственно действий (в отличие от движений) — с *волевыми и импульсивными*.

Специфически человеческим видом является волевое действие, т. е. сознательный акт, направленный на осуществление определенной цели.

Импульсивное действие — это аффективная разрядка. Оно связано с аффективным переживанием.

6. Движения человека являются собственным способом осуществления действия, направленного на разрешение определенной задачи. Поэтому характер или содержание этой последней определяет движение.

7. Движение человека вне действия (Рубинштейн) может быть предметом изучения лишь физиологии двигательного аппарата.

Итак:

- Движения есть способ осуществления действия.
- Движения определяют характер действия.
- Движения служат для выражения действия.

И наконец, **не наличие или отсутствие цели делает движения действенным, а сами движения являются «способом осуществления действия», в то время как само действие служит для разрешения определенной задачи.**

8. «...важнейшим условием возникновения и развития произвольных движений и действий является формирование образа ситуации и образа тех практических действий, которые должны быть выполнены в этой ситуации». И другая, не менее важная проблема: *проблема овладения человеком собственным поведением и эмоциями посредством превращения, превращения собственных движений и действий.*

Движение, прежде чем превратиться в произвольное, должно стать *ощущаемым*. Действие расчленяется на две фазы: *ориентировочно-поисковую, опробующую и исполнительную.*

Развернутая ориентировочно-исследовательская деятельность способствует образованию *установки*, которая определяет общую стратегию и направление двигательного поведения в соответствии с жизненными интересами личности.

Ориентировочная фаза моторных действий — это развернутое обследование ситуации, имеющее двигательное выражение. Такое обследование приводит к возникновению *образа*, в котором воспроизводятся особенности ситуации. Появление этого образа предвосхищает осуществление исполнительного звена действий.

**Образ** — это целостный, интегральный, функциональный субъективный феномен, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, время, движение, цвет, форма, фактура и т. д.).

Посредством образа и под его контролем осуществляется планирование и регулирование исполнительных фаз действий. С появлением образа ориентировка не угашается, а приобретает иной характер — характер сопоставления, сличения обстоятельств с имеющимся образом.

*«Очень ярко эти подравнивания двигательного поведения к имеющемуся образу выступают при подражании»* (Запорожец).

## ЭМОЦИИ

1. *Эмоция* (от лат. *emoveo* — потрясаю, волну) — психическое отражение в форме непосредственного страстного переживания жизненного смысла явлений и ситуаций, обусловленного отношением их объективных свойств к потребностям субъекта. В процессе эволюции эмоции возникли как средство, позволяющее живым существам определять биологическую значимость состояний организма и внешних воздействий. Простейшая форма эмоций — так называемый *эмоциональный тон ощущений* — непосредственные переживания, сопровождающие отдельные жизненно важные воздействия (например, вкусовые, температурные) и побуждающие субъекта к их сохранению или устранению. В экстремальных условиях, когда субъект не справляется с возникшей ситуацией, развиваются *аффекты*. Эмоции относятся к внутренней регуляции поведения.

Являясь субъективной формой выражения *потребностей*, эмоции предшествуют деятельности по их удовлетворению, побуждая и направляя ее.

Высший продукт развития эмоций человека — устойчивые *чувства* к предметам, отвечающим его высшим потребностям. Сильное, абсолютно доминирующее чувство называется *страстью*.

Эмоции могут вызывать также изменения общего эмоционального фона — так называемые настроения.

2. Чувства — одна из основных форм переживания человеком своего отношения к предметам и явлениям действительности, отличающаяся относительной устойчивостью. В отличие от ситуативных эмоций и аффектов, отражающих субъективное значение предметов в конкретных сложившихся условиях, чувства выделяют явления, имеющие стабильную мотивационную значимость. А. Н. Леонтьев считает чувства особым подклассом эмоциональных явлений.

3. Эмоции определяют как переживание человеком в данный момент своего отношения к чему- или кому-либо (к наличной или будущей ситуации, к другим людям, к самому себе и т. д.). В эмоциях, или чувствах, очень ярко проявляется тенденция специфически окрашивать переживания и деятельность человека, давая им временную направленность и создавая то, что, образно выражаясь, можно назвать тембром или качественным своеобразием психической жизни.

4. Если эмоциональный тон ощущений — это физическое удовольствие — неудовольствие, то эмоциональный тон впечатлений — эстетическое удовольствие — неудовольствие».

Эмоциональный тон ощущений — это низший уровень врожденного (безусловно-рефлекторного) эмоционального реагирования, выполняющий функцию биологической оценки воздействующих на организм человека и животных раздражителей через возникновения удовольствия или неудовольствия. ...[поэтому] необходим физический контакт с раздражителем.

5. Эмоциональный тон впечатлений является следующим шагом в развитии эмоционального реагирования. Он связан с социализацией человека в процессе его онтогенетического развития и, следовательно,

с механизмом обусловливания, не требует для своего возникновения непосредственного физического контакта с раздражителем, но сохраняет те же функции, что и эмоциональный тон ощущений.

6. «Эмоция — это нечто, что переживается как чувство (*feeling*), которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия» (К. Изард). Только слову *feeling* я дал бы более точный в данном контексте перевод: не чувство, а ощущение (Ильин). Иначе опять начнется путаница в понимании эмоций и чувств. Кроме того, вместо «нечто» можно было бы сказать «реакция». Исходя из вышеизложенного, я рассматриваю эмоцию как рефлекторную психо-вегетативную реакцию, связанную с проявлением субъективного пристрастного отношения (в виде переживания) к ситуации, ее исходу (событию) и способствующую организации целесообразного поведения в этой ситуации» (Ильин).

7. Подводя итог сказанному, можно отметить следующее:

Эмоция — это намного более высокий уровень эмоционального реагирования, чем эмоциональный тон. ...эмоция имеет ряд преимуществ, поэтому играет несравнимо большую роль в жизни животных и человека.

Эмоции — это реакции на ситуацию, а не на отдельный раздражитель.

...Человек оценивает ситуацию, создаваемую (этим) раздражителем, и реагирует возникновением эмоции на эту ситуацию, а не на сам раздражитель.

Эмоции — это часто *заблаговременные* реакции на ситуацию и ее оценка. ...человек реагирует на еще не наступивший контакт с раздражителем. ...Эмоция выступает в качестве механизма *предвидения* значимости для животного и человека.

Эмоции — это *дифференцированная* оценка разных ситуаций. В отличие от эмоционального тона (обобщенная оценка «нравится — не нравится», «приятно — неприятно») эмоции более тонко показывают значение той или иной ситуации.

Эмоции — это не только способ оценки предстоящей ситуации, но и механизм *заблаговременной* и *адекватной* подготовки к ней за счет мобилизации психической и физической энергии. Этого механизма эмоциональный тон, очевидно, лишен.

Эмоции, как и эмоциональный тон — это *механизм закрепления положительного и отрицательного опыта*. Возникая при достижении или недостижении цели, они являются положительным или отрицательным подкреплением поведения и деятельности.

## ТЕОРИЯ ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ

Теория дифференциальных эмоций получила свое название из-за *центрации на отдельных эмоциях, которые понимаются как отличающиеся переживательно-мотивационные процессы*. Эта теория имеет в своей основе пять ключевых допущений:

- Девять фундаментальных эмоций образуют основную мотивационную систему человеческого существования.
- Каждая фундаментальная эмоция обладает уникальными мотивационными и феноменологическими свойствами.
- Фундаментальные эмоции, такие как радость, печаль, гнев и стыд, ведут к различным внутренним переживаниям и различным внешним выражениям этих переживаний.
- Эмоции взаимодействуют между собой — одна эмоция может активировать, усилить или ослабить другую.
- Эмоциональные процессы взаимодействуют с побуждениями и с гомеостатическими, перцептивными, когнитивными и моторными процессами и оказывают на них влияние.

Согласно теории дифференциальных эмоций, шесть систем личности создают *четыре основных вида мотивации: побуждения, эмоции, аффективно-когнитивное взаимодействие и аффективно-когнитивные структуры*.

1. *Побуждения* являются результатом изменения в тканях, происходящего обычно циклично.

2. *Эмоции* рассматриваются как переживательно-мотивационные феномены, имеющие адаптивные функции.

*Аффективно-когнитивное взаимодействие* — это мотивационное состояние, возникающее из-за взаимодействия между аффектом или комплексом аффектов и когнитивными процессами. Такие взаимодействия многочисленны и меняются в зависимости от конкретных отношений субъекта с окружающей средой.

*Аффективно-когнитивные структуры* являются результатом повторяющегося взаимодействия отдельного аффекта или комплекса аффектов с некоторым набором или конфигурацией знаний. Сложная аффективно-когнитивная структура может образовывать аффективно-когнитивную ориентацию, более глобальную личностную черту, комплекс черт или диспозицию, например интроверсию.

Любой из этих четырех основных типов мотивации может являться в течение некоторого времени основной детерминантой поведения.

3. Эмоциональная система обладает десятью типами свободы, не присущими системе побуждений.

Прежде всего, *это свобода во времени*: не существует основного ритма или цикла, как у побуждений.

Эмоции обладают *свободой интенсивности*, тогда как побуждения характеризуются повышением интенсивности до тех пор, пока они не будут удовлетворены. Эмоция имеет значительную *свободу плотности*, с которой она действует (плотность эмоции — продукт ее интенсивности и продолжительности).

Свобода эмоциональной системы такова, что *эмоция может возникать из-за «вероятности события»*. Благодаря этому эмоция гарантирует предвосхищение, являющееся центральным процессом при обучении. Например, эмоция страха заставляет ребенка, который когда-то обжигался, избегать огня. Эмоция может также предвосхищать благоприятные события. Эмоциональная система обладает *свободой объекта*. Хотя эмоции, возбуждающиеся влечениями, обладают ограниченным набором объектов, которые могут эти влечения удовлетворить, соединение эмоций с объектами через знание чрезвычайно расширяет набор объектов положительных и отрицательных эмоций. Эмоция может быть *связана с конкретным видом опыта* — мышлением, ощущением (сенсорикой), действием и т. д. Эмоции *свободны для комбинации с другими эмоциями* и для их модуляции и подавления.

*Свобода в способе возбуждения и угашения эмоций*. Как правило, большинство людей стараются сделать максимальными положительные эмоции и минимальными — отрицательные, но даже различные

аспекты одной и той же деятельности могут вызывать или гасить и отрицательные и положительные эмоции.

Эмоции относительно *свободны в возможности замещения объектов привязанности*. (Именно трансформация эмоций, а не влечений, связывается с фрейдовским понятием сублимации.)

Эмоции обладают *огромной свободой с точки зрения целевой ориентации или возможных альтернатив реакций*. Согласно Томкинсу, «то, что вызывает положительные эмоции, обычно имеет самоподкрепляющее действие; и ситуации и объекты, которые вызывают положительные эмоции, широко распределены в пространстве».

4. В теории дифференциальных эмоций мимика и обратная связь от мимической активности играют *чрезвычайно важную роль в эмоциональном процессе и в эмоциональной регуляции*.

5. Гипотеза о *природной обратной связи* представлена следующим образом. Джемс сформулировал в теории эмоций гипотезу об *обратной связи*, определяя эмоцию как восприятие телесных изменений (в основном висцеральной природы), производимых стимульной ситуацией. Джемс замечает:

«И что не менее важно, но менее признано, поскольку этому факту не уделялось до сих пор специального внимания, — это непрерывное взаимодействие произвольной мускулатуры с нашими эмоциональными состояниями. Даже когда нет изменений... ее внутреннее напряжение меняется, удовлетворяя требованиям каждого появляющегося настроения, и ощущается как разница напряжения»

«Обратная связь» для нашей теории означает: подражая внешнему выражению эмоций (мимика, пантомимика, интонация речи), актер может испытывать реальные чувства персонажа, но при одном необходимом условии: включения творческого воображения в начальной фазе всего процесса.

## ВООБРАЖЕНИЕ И ВОЛЯ

1. Под волей я понимаю ту сумму психической энергии, которой располагает сознание. Согласно этому, волевой процесс был бы процессом энергетическим,

вызываемым сознательной мотивацией. Поэтому психический процесс, обусловленный бессознательной мотивацией, я бы не назвал волевым процессом. Воля есть психологический феномен, обязанный своим существованием культуре и нравственному воспитанию, но в высокой степени отсутствующий в примитивной ментальности (К. Юнг).

2. Самое простое и общепринятое в психологии определение воли — это способность к выбору деятельности и к внутренним усилиям, необходимым для ее осуществления. Для волевого акта характерно не переживание «я хочу», а переживание «надо», «я должен», осознание ценностной характеристики цели действия. Волевое поведение включает принятие решения, часто сопровождающееся борьбой мотивов (акт выбора), и его реализацию.

3. **Волевое действие (Леонтьев)** — это действие, осуществляемое по выбору. Выбор есть признак волевого действия. Где нет выбора, там нет волевого действия. Если же мы говорим о выборе, то естественно ввести еще одно понятие — **принятие решения**. Волевой акт есть действие в условиях выбора, основанное на принятии решения.

4. Если действие совершается беспрепятственно, оно не может быть волевым, даже если оно связано с выбором и с принятием решения.

5. Действия всегда — полимотивированы.

6. Волевое действие есть действие, осуществляющееся в условиях полимотивации, когда различные мотивы имеют различные *аффективные знаки*, т. е. одни являются положительными, а другие — отрицательными.

7. Легче в воображении иметь решающий мотив, чем перед глазами физический, — это довольно парадоксально. В развитии, казалось бы, от внешнего к внутреннему, а здесь, наоборот, с внутренним образом лучше идет, чем с реальным предметом. Это первый парадокс.

8. Предметная необходимость действует слабее, чем социальная.

9. В случае воли, — пишет Узнадзе, —

а) импульс актуальной потребности никогда не вызывает действия, волевое поведение никогда не опирается на импульс актуальной потребности;

б) в случае воли происходит объективация входящих в процесс активности моментов: «я» и поведения: «я» **противостоит поведению**;

в) волевое поведение не является поведением, протекающим в настоящем, оно **будущее поведение: воля перспективна**:

г) это будущее поведение со стороны «я» заранее предусматривается, и его реализация зависит от «я»: **воля всецело переживается как актуальность «я»**.

10. По Узнадзе, волевой процесс содержит в себе по крайней мере три периода.

**Подготовительный период решения**, который выявит, какое решение принять и по каким соображениям; период **принятия самого решения** и, наконец, **период выполнения решения**.

...**Подлинно волевое поведение** всегда сопровождается своего рода переживанием: «Это я *могу* сделать», «Выполнение этого в моей власти».

...**Законченность и цельность** для него... — специфическая особенность. Каким бы сложным ни было волевое поведение, оно является от начала до конца *упорядоченным поведением*. Поскольку его отдельные части, отдельные действия служат одной цели, постольку они составляют одно цельное поведение, в котором каждое из них занимает определенное место.

**В психологии воли одним из непрекращаемых, экспериментально обоснованных фактов является упорядоченная целсообразность волевого поведения.**

11. Течение волевого поведения, т. е. поведения решенного, преднамеренного, такое же, как и течение импульсивного поведения: пока остается в силе решение завершить поведение, это последнее протекает как в случае импульсивного поведения.

12. Когда человеку нужно что-либо решить, появляется момент, когда он сразу чувствует, что вот сейчас он «действительно хочет», возникает переживание «самоактивности», в котором тут же, теперь дано то, что должно произойти в будущем, именно то, что я «действительно хочу». Следовательно, в акте воли переживается отношение субъекта к будущему поведению; оно является исходящей из «я» переживаемой активностью, в которой определяется отношение субъекта к будущему поведению.

В рассмотренных выше взглядах на проблему воли как волевого поведения мы обращаем внимание главным образом на те характеристики этого вида поведения, которые имеют непосредственное отношение к актерской профессии, а именно:

- а) произвольность волевого поведения;
- б) наличие аффективных (эмоциональных) компонентов;
- в) предварительность планирования будущего поведения, так сказать, предвидение положительных результатов.

13. Точное исследование волевого процесса по его субъективным и объективным признакам показывает, что он самым тесным образом связан с аффектами и поэтому может наряду с ними считаться течением чувствований. Нет ни одного акта воли, в который не входили бы более или менее интенсивные чувствования, соединяющиеся в аффект. Характерное отличие волевого процесса от аффекта заключается, в сущности, лишь в конечной стадии непосредственно предшествующего волевому действию и сопровождающего его процесса. Если эта конечная стадия отпадает, то остается чистый аффект.

14. Воображение в области интеллекта эквивалентно воле в области движения (Рибо).

1. Волевая сила устанавливается медленно, прогрессивно, встречает препятствие. Индивидуум должен стать господином своих мускулов и при их посредстве распространить свою власть на другие предметы. Рефлексы, инстинктивные движения и движения, выражающие эмоции, являются первоисточниками преднамеренных движений. Волевая сила должна координировать, ассоциировать их, так как она разъединяет, чтобы создавать новые ассоциации. Она господствует по праву победы, а не по праву рождения. Таким же образом и творческое воображение не является во всеоружии. Материалом для него служат образы, являющиеся здесь эквивалентом мускульных движений; творческое воображение тоже проходит через период попыток. **Вначале... оно всегда *подражательно* и только постепенно достигает свойственных ему сложных форм.**

2. Это первое сближение — не самое существенное.

Есть аналогии более глубокие: **прежде всего полнейшая субъективность как**

**воли, так и творческого воображения.** Воображение субъективно, индивидуально, антропоцентрично. Оно стремится от внутреннего к внешнему, к объективированию. Знание (интеллект в полном смысле слова) обладает противоположными чертами: оно объективно, безлично, получает материал извне. Для творческого воображения регулятором служит внутренний мир, здесь внутреннее преобладает над внешним. Регулятором знания является внешний мир, внешнее преобладает над внутренним. Мир моего воображения есть мой мир, противоположный миру знания, который принадлежит всем людям. **О воле можно было бы повторить буквально слово в слово то, что мы сказали о воображении. Это повторение бесполезно.** Дело в том, что в основе воли и воображения лежит наша индивидуальная причинность, которая не зависит от нашего мнения о природе причинности и воли.

3. Воля и воображение носят телеологический характер, действуют только в виду какой-нибудь цели, в то время как знание ограничивается констатированием фактов. Всякое желание направлено на что-то определенное, важное или вздорное. Изобретают всегда для чего-нибудь, будь то Наполеон, создающий план кампании, или повар, комбинировующий новое блюдо.

4. **В своей нормальной совершенной форме воля приводит к действию**, но у людей нерешительных, подверженных абуклии, колебания никогда не прекращаются или принимаемое решение остается невыполненным, не способным реализоваться, осуществиться. Напротив, **творческое воображение в своей совершенной форме стремится проявиться во внешнем мире, выразиться в творении, которое существовало бы не только для творца, но и для всех.** Наоборот, у простых мечтателей воображение остается внутри в виде смутного абриса, оно не воплощается в эстетическое или практическое создание.

**Мечтательность эквивалентна проблемкам воли. Мечтатели в творчестве — то же, что подверженные абуклии в сфере воли.**

Бесполезно добавлять, что установленное нами сближение между волей и творческим воображением является только частичным, и *цель этого сближения заключается в выяснении роли двигательных элементов*» (Рибо).

## ВООБРАЖЕНИЕ И ЧУВСТВО

1. «...Чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию, как на центральное выражение эмоциональной реакции» (Л. Выготский).

2. Аффективная память. «Ввиду новых полученных данных и новых критических замечаний, — пишет Рибо, — я еще раз резюмирую полученные мной результаты:

1) у большинства людей *аффективная* память отсутствует;

2) у некоторых существует полуинтеллектуальная-полуаффективная память, т. е. эмоциональные элементы воспроизводятся лишь с трудом, отчасти при помощи интеллектуальных состояний, с которыми они связаны;

3) у немногих существует полная аффективная *память*, интеллектуальный элемент служит лишь средством для вызова воспоминания и исчезает очень быстро.

Психолог П. П. Блонский ...пришел к выводу, что «произвольное воспроизведение эмоций почти невозможно для многих людей, однако нельзя опровергнуть тот факт, что эмоциональная память может воспроизводиться непроизвольно».

По словам Овсяннико-Куликовского, «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравнима с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая — это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т. д. Нет, чувства раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей».

Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают, душевную силу. Жизнь чувства — расход души».

В нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве — закон забвения.

3. Допущение лежит в основе детской игры и эстетической иллюзии и является источником тех «чувств и фантазий», которые сопровождают обе эти деятельности.

4. Закон реальности чувств: если я принимаю висящее ночью пальто за человека, то мое заблуждение совершенно очевидно, потому что переживание мое ложно и ему не соответствует никакое реальное содержание. Но чувство страха, которое я испытываю при этом, оказывается совершенно реальным. Таким образом, все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают на совершенно реальной эмоциональной основе... Мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции» (Выготский).

5. Эмоции искусства суть умные эмоции. ...Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой (Выготский).

6. Вывод С. Л. Рубинштейна о переживаниях, чувствах играющих: «Чувства, желания, замыслы той роли, которую выполняет играющий, — это его чувства, желания и замыслы, поскольку роль, в которую он воплотился, — это он сам в новых, воображаемых условиях. Воображаемы только условия, в которые он себя мысленно ставит, но чувства, которые он в этих воображаемых условиях испытывает, — это подлинные чувства, которые он действительно испытывает».

Итоги:

1. Т. Рибо выяснил, что все формы творческого воображения заключают в себе сильные эмоциональные моменты.

2. «Закон общего эмоционального знака»: всякое чувство, всякая эмоция стремятся воплотиться в образы, соответствующие этому чувству». Эмоция как бы собирает впечатления, мысли и образы, созвучные настроению человека. Таким образом, богатая эмоциональная жизнь стимулирует развитие воображение. (Л. С. Выготский).

3. *«Закон эмоциональной реальности воображения»*: всякое построение фантазии обратно влияет на наши чувства, и если это построение и не соответствует само по себе действительности, то все же вызываемое им чувство является действительным, реально переживаемым, захватывающим человека чувством (Выготский).

### ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

1. Эмоции — это в основном мимические ответы. *Проприоцептивная обратная связь от выражений лица, трансформируясь в осознанную форму, создает ощущение или осознание эмоции* (Томкинс). Из теории эмоционального процесса следует, что выражение лица, когда оно соответствует выражению фундаментальной эмоции, может играть роль в контроле или регуляции эмоционального переживания.

2. **Выразительные движения** — проявление эмоциональных переживаний и намерений индивида посредством мимики (выражение лица, улыбка, движения глаз), пантомимики (движения тела, осанка, жесты), интонации речи.

3. Действие не исчерпывается внешней своей стороной, а имеет и свое внутреннее содержание и, выражая отношение человека к окружающему, является внешней формой существования внутреннего духовного содержания личности, так же и выразительные движения не просто лишь сопровождение эмоций, а внешняя форма их существования или проявления. **Выразительное движение** (или действие) не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь, формирует его; так же как, формулируя свою мысль, мы тем самым формируем ее, мы формируем наше чувство, выражая его.

4. *Вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию* (Джемс).

5. **Выразительные движения** приобретают характер специфического «языка», при помощи которого люди раскрывают друг другу свои позиции и отношения, сообщают то, что они переживают.

6. **Выразительное движение**, в котором внутреннее содержание раскрывается

вовне, — это не внешний лишь спутник или сопровождение, а **компонент эмоций**. Поэтому выразительные движения и выразительные действия создают — как это имеет место в игре актера — **образ действующего, раскрывая его внутреннее содержание во внешнем действии**. В игре актера подлинная сущность выразительного движения и выразительного действия выступает особенно отчетливо (и здесь его и нужно бы изучать). Через выразительность своих движений и действий актер не только раскрывает чувства зрителю, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать (Рубинштейн).

### ТЕМП, РИТМ, МЕТР

1. Ритм — *греч.* *rhythmos* (от *rheo* — теку). В изучении ритма преобладают две точки зрения: эмоциональная (динамическая) и рациональная (статическая). При этом одна не исключает другую, ибо в ритме объединены статические и динамические признаки движения. Они-то и обеспечивают тот самый синтез движения и покоя.

2. **«Ритм, в сущности говоря, потому и означает высшую форму органической деятельности и жизни, что представляет собою как бы чередование движения и покоя и поэтому гарантирует совершенство и безостановочность движения**. Ритм с психологической точки зрения есть не что иное, как **самая совершенная форма синтеза движения и покоя** (Выготский).

3. **Ритм**, являясь одним из атрибутов движения, является в то же время одной из **форм организации движения**. То же можно распространить и на действия как совокупность движений, и на поведение как совокупность последовательных действий, ориентированных в направлении определенной цели.

4. **Движение — это смысл жизни, а закон движения — ритм. Ритм — это жизнь, скрытая в движении**.

5. В самом широком понимании ритм — **временная структура любых воспринимаемых процессов, образуемая акцентами, паузами, членением на отрезки, их группировкой, соотношениями по длительности и т. п.**

**Ритм речи** в этом случае — произносимые и слышимые акцентуации и членения,

не всегда совпадающее со смысловым членением, графически выражаемым знаками препинания и пробелами между словами.

**В музыке ритм** — это ее распределение во времени или (более узко) последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты (ритмический рисунок в отличие от мелодического).

**6. Физиологическое воздействие ритма на человека:** *способность ритма вызывать то или иное эмоциональное переживание, а сознательно организуя движение (пластическое или музыкальное) в соответствующий ритмический рисунок, можно и управлять этими эмоциональными переживаниями.*

*7. Возможно, каждому сочетанию движений, ритмов соответствуют определенные сочетания мыслей и чувств.*

**8. Ритмичные движения при восприятии** вызывают своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения. Ритмические переживания непосредственно связаны с мышечными ощущениями, а из внешних ощущений — со звуками, восприятие которых часто сопровождается внутренним воспроизведением. По сути, это означает, что восприятие ритмических движений непосредственно вызывает сначала внутреннее подражание им, а затем и стремление к внешнему воспроизведению ритмического рисунка

## Установка. Поведение

**1. Установка** — готовность психики действовать или реагировать в известном направлении. Быть установленным — значит быть готовым к чему-нибудь определенному даже тогда, когда это определенное является бессознательным, потому что установленность есть то же самое, что априорная направленность на что-то определенное, независимо от того, находится это определенное в представлении или нет (К. Юнг).

**2. Апперцепция** означает не что иное, как участие нашего предыдущего опыта в формировании настоящего. В результате длительной работы внимания, постоянно идущего в одном и том же направлении, складывается и формируется весь наш опыт в том же самом направлении. «Апперцепция, — пишет Виготский, — пред-

ставляется нам как бы накопленным капиталом внимания. Но она, в свою очередь, накапливает и образует особый склад нашего поведения, который издавна принято называть характером. В этом трехступенном образовании опыта мы имеем последовательные ступени: внимание, апперцепция, характер».

**3. Апперцепция** — как бы мост, соединяющий содержание уже имеющееся, лежащее наготове, с новым содержанием, тогда как установка представляет собой опору моста на одном берегу, новое же содержание — опору на другом берегу. Установка означает ожидание чего-то, а ожидание всегда вызывает выбор и дает направление (К. Юнг).

**4. Установка** — некое психическое состояние, которое, не будучи сознательным, все же представляет своеобразную тенденцию к определенным содержаниям сознания.

Не изолированное психическое состояние, а целостное состояние субъекта. Не просто какое-нибудь из содержаний психической жизни субъекта, а момент ее динамической определенности. Это целостная направленность психической жизни субъекта в определенную сторону на определенную активность. Это основная, изначальная реакция субъекта на воздействие ситуации, в которой ему приходится ставить и разрешать задачи.

Для возникновения установки достаточно двух элементарных условий: *какой-нибудь актуальной потребности у субъекта и ситуации ее удовлетворения.* При наличии обоих этих условий в субъекте возникает установка к определенной активности.

## Поведение

1. Л. С. Виготский: «Что представляет собой человеческое поведение?

1) наследственные реакции + 2) наследственные реакции на личный опыт (условные рефлексы) + 3) исторический опыт + 4) социальный опыт + 5) удвоенный опыт (сознание)... Что же вносит эмоция нового в поведение? *Поведение есть процесс взаимодействия между организмом и средой.*

2. Как действия невозможны без движений, так и поведение невозможно без

эмоций, как действие есть организатор движений, так и эмоции — организатор поведения. И если сама эмоция является действием, как всякая реакция, то можно ли вообще рассматривать отдельно движения, действия и эмоции?

3. Одно из общепринятых определений: **поведение, система взаимосвязанных действий, осуществляемых субъектом с целью реализации определенной функции и требующих его взаимодействия со средой... в научном смысле понятием «поведение» пользуются главным образом для обозначения целостной системы действий живого индивида или их совокупности.**

4. К фактам поведения относят:

1) все внешние проявления физиологических процессов, связанных с состоянием, деятельностью и общением людей, — поза, мимика, интонация и пр.;

2) отдельные движения и жесты;

3) действия как более крупные акты поведения, имеющие определенный смысл;

4) поступки — еще более крупные акты, имеющие, как правило, общественное, социальное значение и связанные с нормами поведения, отношениями, самооценкой.

5. **Поведение** — это особая форма деятельности; она становится именно поведением тогда, когда мотивация действий из предметного плана переходит в план личностно-общественных отношений (оба эти плана неразрывны: личностно-общественные отношения реализуются при посредстве предметных (Л. Рубинштейн).

6. Движения, особенно так называемые произвольные, обычно служат для выражения действий, посредством которых осуществляется поведение.

1) Характер движений обусловлен, с одной стороны, *объектами*, на которые направлены действия, в состав которых они входят, в частности пространственным расположением объектов, их формой, величиной и прочими свойствами (тяжестью, хрупкостью и т. д.), с другой — *установками субъекта*, в частности установками на *точность*, на *быстроту*. Во временной организации движений часто проявляется тенденция к их ритмизации, которая содействует и автоматизации и — при правильной ритмизации — облегчает движение (Рубинштейн).

2) Основными видами движения, по Рубинштейну, являются:

*Движения позы* — движения мышечно-го аппарата (так называемые статические рефлексы), обеспечивающие поддержание и изменение позы тела, что достигается путем активной тонической напряженности мышц.

*Локомоции* — движения, связанные с переживанием; их особенности выражаются в походке, осанке, в которых явно отражается психический облик человека, по крайней мере некоторые его черты.

*Выразительные движения* лица и всего тела (*мимика* и *пантомимика*), непосредственные проявления эмоций, более или менее тонко и ярко, выразительно отражающие их сложную и напряженную игру. Собственно выразительные движения у человека представляют собой единство и взаимопроникновение движений органического и семантического типа в вышеуказанном смысле слова.

Перерастающие непосредственные выразительные движения, *семантические движения*, — носители определенного значения, которые на каждом шагу вплетаются в нашу жизнь, как то: утвердительный или отрицательный жест головой, поклон, кивок головой и снятие шляпы, рукопожатие, поднятие руки при голосовании, рукоплескание и т. п. Здесь жест, движение, в котором отложилась и запечатлелась подлинная история, выступает как опосредованный историческими условиями своего возникновения носитель и выразитель определенного, очень обобщенного, смыслового содержания. В этих движениях связь движений с наиболее сложными и высшими проявлениями психической, душевной жизни человека выступает особенно демонстративно.

*Речь* как моторная функция в ее динамическом аспекте, который является и носителем, и в конечном счете также компонентом ее семантики. Динамическая сторона речи, ее ритмика, интонационная игра, голосовые подчеркивания, ударения, усиления, отражая мысли и чувства говорящего, играют часто недооцениваемую роль в том воздействии, которую речь оказывает на слушателя.

*Рабочие движения* различные в разных видах трудовых операций и профессиональной деятельности, включая сюда и особо тонкие и совершенные, виртуозные движения — пианиста, скрипача, виолончелиста и т. д.

7. Д. Узнадзе определяет наличие двух отдельных, существенно различных планов деятельности нашей психики: плана «импульсивной» и плана «опосредствованной» деятельности.

1) *План импульсивного поведения.* Спецификой его психологически являются в первую очередь непосредственность, включенность субъекта, как и его актов, в процесс поведения, безостановочная абсорбированность и того и другого им.

**В условиях импульсивного повеления у действующего субъекта могут возникнуть достаточно ясные психические содержания, несмотря на то что о наличии у него внимания в данном случае говорить не приходится.** На основе актуальной в каждом данном случае установки в сознании субъекта вырастает ряд психических содержаний, переживаемых им с достаточной степенью ясности и отчетливости для того, чтобы ему — субъекту — быть в состоянии ориентироваться в условиях ситуации его поведения.

2) *План объективации.* При возникновении препятствий поведение задерживается на каком-нибудь из актуальных звеньев. Возникает новая форма поведения. Объективация не создает объектов, а обрабатывает наличные объекты в предметы, на которых мы концентрируем наше внимание, или, говоря точнее, которые мы объективируем.

8. *Сценические движения* обычно служат для выражения сценических действий, посредством которых осуществляется сценическое поведение.

9. *Еще И. П. Павлов определил сущность актерского искусства как воспроизведение человеческого поведения.*

10. **Фиксированное сценическое поведение, на наш взгляд,** — это синтез движений, действий и переживаний актера-персонажа в сценических обстоятельствах, развернутый в единый непрерывный (условно) процесс существования актера в роли в сценическом пространстве и времени на всем протяжении спектакля.

11. *Ритмичность становится основным законом наших установок* и требует от нас учета всех вытекающих отсюда педагогических требований. *...Благодаря ритмичности нашего внимания мы склонны вносить ритм и приписывать его всем внешним раздражениям независимо от*

*того, обладают они им на самом деле или нет. Иначе говоря, мы воспринимаем мир не в его расчлененном, хаотическом виде, но как связанное и ритмически целое, объединяя более мелкие элементы в группы, группы — в новые, большие образования* (Д. Узнадзе).

12. *Сценическим поведением можно назвать ряд движений и действий, организованных и сгруппированных в некий целостный акт поведения, в некую «одинаковость»* (термин Э. Жак-Далькроза). Согласованность движений с музыкой такова, что движения выполняются на метрической основе, в отличие от ритмической.

13. *Музыкальный метр представляет собой идеальную схему чередования сильных и слабых ударений, с которой реальная акцентуация может расходиться в большей степени, чем в стихах. На фоне этой схемы ритмическое разнообразие создают музыкально-смысловые акценты и членения.*

14. **Такт (такт и метр — понятия практически тождественные)** есть некая одинаковость, в которую может быть заключено богатое разнообразие. *А ритм и есть то разнообразие, которое заключено в одинаковость»* (Далькроз).

15. Мы можем признать за метром функцию организатора ряда движений и действий в единицу сценического поведения, ибо именно метр заключает в «одинаковость» все ритмическое разнообразие содержащихся в нем движений и действий.

16. Единицей поведения можно признать сценическое событие. Итак, если метр является организатором движений и действий, отличающихся ритмическим многообразием, в целостный акт сценического поведения, то единицей поведения является сценическое событие (препятствие, обстоятельства), или, точнее, расстояние между двумя событиями, заполненное поведением. Поведение как бы заключается в рамки двух событий, что и составляет единицу поведения.

Итог:

Творческое воображение дает первый импульс, первый толчок поведению актера (идеомоторный акт); затем оно шаг за шагом разворачивает перед внутренним взором художника процесс поведения, которому он следует, подражает в ритмических

движениях и действиях, организованных метром в акты сценического поведения, постоянно возвращаясь в воображении к первоначальному образу (образцу), сверяя свое поведение с созданным в воображении изначальным и зафиксированным образцом, подравнивая делаемое с задуманным; наконец, найденное, построенное поведение, многократно повторенное, фиксируется; на следующем этапе воспроизведения воображение вызывает к жизни уже фиксированную установку, переводя из «внесознания» в область сознания зафиксированный на релетициях процесс поведения актера в образе.

### РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ

1. **Речь** — это деятельность *общения* — выражения, воздействия, сообщения — *посредством языка*; речь — это язык в действии.

2. **Речь** — это форма существования сознания (*мыслей, чувств, переживаний*) для другого, *служащая средством общения с ним, и форма обобщенного отражения действительности, или форма существования мышления* (С. Л. Рубинштейн).

3. **Мысль не выражается, но совершается в слове** — вот главная идея Выготского.

4. «Анализу «по элементам» *Выготский противопоставляет анализ «по единицам», предполагающий в качестве единицы такую клеточку речевой деятельности, которая сохраняет бы свойства, присущее изучаемому целому. Такой клеточкой будет элементарная «деятельность», деятельный акт в единстве мотивационной, целевой и исполнительской его сторон».*

5. Под **сценическим повелением** мы будем понимать некий *органический синтез пластического и речевого поведения*.

6. Мысль рождается и детализируется в самом процессе речи. При этом речь рассматривается как цепочка целенаправленных действий, отображающих мысль.

7. Ученые выяснили, что человек в разговоре воспринимает речь партнера (в том случае, разумеется, когда он хочет ее воспринять) не пассивно, а активно, не просто «впускает в себя звуки», а *беззвучно имитирует их, сам того не замечая*.

8. Слушание — часть процесса мышления. «Моя мысль, — писал И. М. Сече-

нов, — очень часто сопровождается при закрытом и неподвижном рте неммым разговором, то есть движениями мышц языка в полости рта... Мне кажется даже, что я никогда не думаю прямо словом, а всегда мышечными ощущениями, сопровождающими мою мысль в форме разговора».

9. Изучение механизмов речи, мысли, видений, изучение связи смысловой стороны речи с ее отображением артикуляционной моторики, показывают, как тесно связана **микромимика** с речью. **Микромимика** — *незаметные сокращения мимических мышц в то время, когда человек говорит, слушает, думает — вызывается внутренними видениями, микроречью, оживлением следовых рефлексов, работой образного мышления*.

10. Мышление всегда сопровождается теми или иными подавленными движениями, большей частью внутренними речедвигательными реакциями, т. е. зачаточным произнесением слов. Произносите вы фразу вслух или продумаете ее про себя, разница будет сводиться к тому, что во втором случае все движения будут подавлены, ослаблены, незаметны для постороннего глаза, да и только. По существу же и мышление, и громкая речь суть одинаковые речедвигательные реакции, но только разной степени и силы.

Итоги:

Общее в пластическом и речевом поведении: темп, ритм, метр и интонация.

Главный вывод, к которому мы приходим: **психологическая общность двух видов сценического повеления — пластического и речевого** — это единый источник, которым является творческое воображение, и **единый механизм — рефлекс подражания**.

### ВОПЛОЩЕНИЕ И ПРЕВРАЩЕНИЕ (ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ)

Сценическое *перевоплощение* понимается нами как *инойбытие актера: специфическое психофизическое существование актера в роли*.

Такое сценическое существование предполагает две формы: *воплощение и превращение (перевоплощение)*.

*Воплощение* — это «*быть в другом; оставаясь самим собой*» (*incarnation*) (система Станиславского: «я» в предлагаемых

обстоятельствах», «магическое “если бы”». Критерий здесь — правда жизни).

*Пере-воплощение (re-incarnation) — превращение (transformation) — «быть в другом» и «быть другим».* (Вахтанговская «Принцесса Турандот» — принцип: актер *играет актера* «комедии дель арте», который *играет роль* в спектакле).

«Он» в предлагаемых обстоятельствах», «магическое “как бы”». Критерий здесь — правда игры).

*Воплощение* — это как бы переселение, внедрение чего-то в другую форму, или — бытие в другом.

*Перевоплощение* — это «пере-воплощение», превращение уже воплощенного во что-то другое.

Во избежание путаницы мы будем использовать привычный термин «ревоплощение», так как психологический механизм обоих процессов один и тот же.

**1. Талант актера сосредоточен в его способности к творческому воображению и подражанию.**

*2. Перевоплощение — это и есть аттестация высшего достижения в искусстве актера»* (Коклен-старший).

3. Общепринятым и аксиоматичным определением перевоплощения является то, что, **оставаясь собой, актер стремится стать другим.**

*4. Механизмом перевода, превращения мыслительного образа (воображение) в сценическое поведение, с нашей точки зрения, может быть не что иное, как механизм подражания.*

5. Через механизм превращения собственных движений образ переходит в фазу исполнительную (воплощение), выражаясь внешне, материализуясь во внешний сценический образ, видимый нами, воспринимаемый нами как ряд выразительных движений и действий уже сценического образа. *Механизмом перевода, превращения образа воображения в сценический образ может быть не что иное, как Подражание.*

6. Творческое воображение, совершая полный круг, через механизм подражания превращает движения и действия образа в наши собственные движения и действия, а его переживания становятся нашими реальными переживаниями по закону реальности фантазии и реальности чувств.

7. **Игра как некий приобретенный в детстве в ролевых играх условный рефлекс, как отработанная в детстве первичная драматическая форма и подражание как механизм ее реализации являются обязательными сообщниками актера в процессе перевоплощения.** Чувство игры, ее магическое «понарошку» или «невзаправду», отбрасывает актера в детство, включая механизм подражания по тому же условному рефлексу детства, по которому возникает и сама игра. **Актер действительно «плачет, как пациент, и радуется, как играющий»** (Выготский).

8. Сценические движения, действия и поведение в целом — это **подражательные движения, действия и поведение.**

9. **Подражательное действие, помимо своего назначения быть способным к решению определенной задачи, несет в себе эмоциональную окраску, т. е. является действием аффективным.**

Подражательное действие отвечает сразу на все три вопроса сценической задачи: чего я хочу, что я делаю и как я это делаю. Подражательное действие уже является действием с «окраской», если пользоваться терминологией М. Чехова.

Подражательное действие, являясь продуктом работы творческого воображения, непосредственно ведет к перевоплощению.

И наконец, подражательное действие уже само по себе является игрой: подражая кому-то, мы играем в кого-то и являемся перед вами уже этим кем-то.

10. Подражательные движения и действия, поведение и сценическое перевоплощение, иначе говоря, Подражание и Перевоплощение, являются одним и тем же процессом, единым процессом, в котором Подражание чему-то или кому-то и есть Перевоплощение во что-то или в кого-то.

11. Подражательное действие и поведение является специфическим и универсальным феноменом всего творческого двустороннего театрального процесса, объединяющего актеров и зрительный зал в одно понятие — театральное искусство.

## Эмпатия

*Эмпатия* — постижение эмоционального состояния, проникновение — в чувствование, в переживание другого человека.

Понимание другого человека путем эмоционального вчувствования в его переживания. Термин ввел в психологию Э. Титченер, обобщивший развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса.

Различают: 1) эмпатию эмоциональную — основанную на механизмах проекции и подражания моторным и аффективным реакциям другого; 2) эмпатию когнитивную — базирующуюся на интеллектуальных процессах — сравнении, аналогии и пр.; 3) эмпатию предикативную — проявляющуюся как способность предсказывать аффективные реакции другого в конкретных ситуациях.

Как особые формы эмпатии выделяют: 1) *сопереживание* — переживание тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой, через отождествление с ним; 2) *сочувствие* — переживание собственных эмоциональных состояний в связи с чувствами другого.

Важной характеристикой процессов эмпатии, отличающей ее от других видов понимания, таких как идентификация, принятие ролей, децентрация и пр., является слабое развитие рефлексивной стороны, замкнутость в рамках непосредственного эмоционального опыта.

Установлено, что эмпатическая способность обычно возрастает с углублением жизненного опыта; эмпатия легче реализуется при сходстве поведенческих и эмоциональных реакций субъектов.

По Роджерсу, *«быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения “как будто”. Так, ощущаешь радость или боль другого как он их ощущает, и воспринимаешь их причины как он их воспринимает. Но обязательно должен оставаться оттенок “как будто”: как будто это я радуюсь или огорчаюсь»* (см. *Перевоплощение*).

Если этот оттенок исчезает, то возникает **состояние идентификации**. (Я радуюсь или огорчаюсь, см. Воплощение. — Э. Б.).

Позже Роджерс уточняет: это скорее процесс, чем состояние.

Роджерс пишет: *«Эмпатический способ общения с другой личностью имеет*

*несколько граней. Он подразумевает вхождение в личный мир другого и пребывание в нем, “как дома”»*.

## ИМИТАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

1. *Связь между Воображением и Движением в творчестве актера, в его поведении на сцене, осуществляется через механизм Подражания (imitatio).*

2. Имитационная теория перевоплощения актера в образ открывает нам следующее:

1) *воображение* — главное творческое начало в актерском перевоплощении;

2) *подражание (imitatio)*, осуществляя связь между воображением и движением, является механизмом перевоплощения актера в образ;

3) *сценическое поведение является эмпатическим подражательным поведением.*

3. Закон перевоплощения. Сценический образ, созданный в воображении актера, через механизм эмпатического подражания реализуется в процессе сценического поведения в переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

4. «Имитационная теория сценического перевоплощения» акцентирует те стороны актерской профессии (способности), которые нам нужно развивать в актере: творческое воображение; способность переводить воображаемые образы в двигательные акты, организованные в сценическое поведение; развивать и совершенствовать способность к подражанию и эмпатии.

## АКТЕРСКОЕ РАЗДВОЕНИЕ

1. *В актере два человека: один — творящий, другой — служащий ему материалом. Двойственность эта служит характерной чертой актера (Жюклен-старший).*

2. Актер, обладающий нормальным сознанием, должен во время игры на сцене «видеть» самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры как бы со стороны. Истинное творческое состояние в том и заключается, что актер, испытывая вдохновение, выключает

себя самого и предоставляет *вдохновению* действовать в нем. Его личность отдается во власть *вдохновению*, и он сам лобуется результатами его воздействия на свою личность (М. Чехов).

3. **Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство** (Т. Сальвини).

4. Слезы в жизни отличаются от слез на сцене тем, что, плача в жизни, человек испытывает только горе. Плача же на сцене, актер кроме горя испытывает еще и радость от верно испытываемого горя. Играть хорошо можно только в хорошем настроении, даже самые трагические роли» (Вл. И. Немирович-Данченко).

5. Между созданным в воображении образом и желанием (стремлением во что бы то ни стало воплотить его во внешнем поведении (в движениях и действиях) и внутреннем (чувствах и эмоциях) и самим процессом воплощения, находится промежуточная фаза, вначале ощущаемая и следом осознаваемая как игра. Актер не только играет перед зрителем свою роль, но и как творец, он постоянно играет с образом в процессе его воплощения. Актер играет с образом, но и образ играет с актером, т. е. провоцирует актера на новые приспособления и нюансы поведения.

## ПРЕДПОСЫЛКА (ТЕРМИН С. МИХОЭЛСА)

1. Поэтическое начало в любом виде искусства есть одно — рождение предпосылки; точно так же как в науке творческим началом является предпосылка.

2. **Предпосылка** как замысел образа творческим воображением художника является его содержанием (мысли, идеи, переживания и пр., характер, план и структура будущего поведения и пр.), осознаваемая и сформулированная поэтически (метафора, сравнение, гипербола и прочие стилистические средства), отвечает на вопросы «**чему и как подражать**».

3. Любой созидательный процесс делится на две части: **предпосылку и логическое повеление**. Все «интуитивное», «творческое», неизвестно откуда «нисходящее», — все это укладывается в предпосылке — главном и основном рождении идеи. Дальнейший процесс — лишь логическое поведение, диктуемое этой идеей, этой предпосылкой.

4. Формула, следуя которой мы приходим к актерскому перевоплощению:

*Образ (Предпосылка) — Эмпатическое Подражание — Поведение,*  
в которой:

*Образ (Предпосылка) — работа Воображения,*

*Эмпатическое Подражание — механизм реализации Образа (Предпосылки), в процессе сценического поведения.*



## ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. — М.: Прогресс, 1988.
2. *Бехтерев В. М.* Объективная психология. — М.: Наука, 1991.
3. *Брехт Б.* Полн. собр. соч.: В 5 т. — М.: Искусство, 1965.
4. *Брук П.* Пустое пространство. — М.: Прогресс, 1976.
5. *Булгаков М.* Записки покойника (Театральный роман) // Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. — М., 1990.
6. *Вахтангов Е.* Записки. Письма. Статьи. — М.: Искусство, 1939.
7. *Вильсон Г.* Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. — М.: Когито-центр, 2001.
8. *Вундт В.* Введение в психологию. — СПб.: Питер, 2002.
9. Воспоминания о Михоэлсе. — М.: Искусство, 1964.
10. *Выготский Л. С.* Психология искусства. — М.: Искусство, 1968.
11. *Выготский Л. С.* Психология. — М.: Апрель Пресс; Эксмо-пресс, 2000.
12. *Выготский Л. С.* Психология развития ребенка. — М.: Эксмо, 2003.
13. *Гиппиус С.* Гимнастика чувств. Секреты развития психики. — СПб.; М., 2003.
14. *Гринер В.* Ритм в искусстве актера. — М., 1966.
15. *Гротовский Е.* Артист. Режиссер. Театр. — М., 2003.
16. *Дидро Д.* Парадокс об актере. — М., 1922.
17. *Евреинов Н.* Демон театральности. Летний сад. — М.; СПб., 2002.
18. *Ершов П. М.* Технология актерского искусства // Соч. Т. 1. — М.: Горбунок, 1992.
19. *Запорожец А. В.* Избранные психологические труды: В 2 т. — М.: Педагогика, 1986.
20. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М.: Просвещение, 1973.
21. *Ильин Е.* Эмоции и чувства. — СПб.: Питер, 2001.
22. *Кокпен-старший.* Искусство актера. — Киев: Киевский драматический театр, 1909.
23. *Лессинг.* Гамбургской драматургия.
24. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. — М.: Искусство, 1968.
25. *Миллер С.* Психология игры. — СПб.: Университетская книга, 1999.
26. *Новицкий П.* Современные театральные системы. — М.: ГИХЛ, 1933.
27. *Рибо Т.* Болезни личности. — Минск: Харвест, 2002.
28. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. — СПб.: Питер, 2002.
29. *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. — М.: Наука, 1969.
30. *Симонов П. В.* Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. — М.: Академия наук, 1962.
31. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // Собр. соч.: В 8 т. — М., 1954–1961.
32. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. — М.: Артист. Режиссер. Театр. 2002.
33. *Узнадзе Д.* Психология установки. — СПб.: Питер, 2001.
34. *Фельденкрайз М.* Сознание через движение. — М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2001.
35. *Хейзинга Й.* Homo Ludens (Человек играющий). — М., 2001.
36. *Чехов М.* О технике актера. — М.: Артист. Режиссер. Театр. 2002.
37. *Чехов М.* Путь актера. — М.: Согласие, 2000.
38. *Чуковский К.* От двух до пяти. — К.: ГИДЛ, 1958.
39. *Эйзенштейн С.* Из автобиографических записок. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. — М., 1967.
40. *Эльконин Д. Б.* Психология игры. — М.: Педагогика, 1978.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
<i>Глава первая</i> ИГРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ ИГРА .....	11
<i>Глава вторая</i> ПОДРАЖАНИЕ (ИМИТАТИО) И ИДЕОМОТОРИКА .....	24
<i>Глава третья</i> ДЕНИ ДИДРО. ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ .....	33
<i>Глава четвертая</i> КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ .....	43
<i>Глава пятая</i> ПАРАДОКСЫ «СИСТЕМЫ» К. С. СТАНИСЛАВСКОГО .....	50
<i>Глава шестая</i> УЧЕНИКИ И «СОЧУВСТВУЮЩИЕ» .....	66
<i>Глава седьмая</i> ДВИЖЕНИЯ, ДЕЙСТВИЕ И СЦЕНИЧЕСКИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ .....	86
<i>Глава восьмая</i> ТВОРЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ.....	106
<i>Глава девятая</i> ВООБРАЖЕНИЕ И ВОЛЯ.....	117
<i>Глава десятая</i> ЭМОЦИИ.....	133
<i>Глава одиннадцатая</i> ВООБРАЖЕНИЕ И ЧУВСТВО.....	154
<i>Глава двенадцатая</i> ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ.....	167

<i>Глава тринадцатая</i>	
ДВИЖЕНИЕ И РИТМ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА. ТЕМП, МЕТР .....	180
<i>Глава четырнадцатая</i>	
СЦЕНИЧЕСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ.....	196
<i>Глава пятнадцатая</i>	
РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ИЛИ РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ .....	224
<i>Глава шестнадцатая</i>	
ФЕНОМЕН СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ .....	234
<i>Глава семнадцатая</i>	
АКТЕРСКОЕ РАЗДВОЕНИЕ .....	264
<i>Глава восемнадцатая</i>	
КАК И ЧЕМУ ПОДРАЖАТЬ.....	271
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	281

## П Р И Л О Ж Е Н И Е

### ШКОЛА ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ / ШКОЛА ПОДРАЖАНИЯ

Основы психотренинга сценического перевоплощения .....	288
Первый этап обучения .....	301
Второй этап обучения .....	328
«Записная книжка» актера .....	330
Классификация упражнений Школы Подражания .....	335
Основные понятия.....	345
Заключение .....	347
<b>КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ</b>	
<b>ИМИТАЦИОННОЙ ТЕОРИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ.....</b>	<b>351</b>
<b>ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>369</b>

*Эдуард Валентинович БУТЕНКО*  
**СЦЕНИЧЕСКОЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ.  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**  
*Учебное пособие*

*Eduard Valentinovich BUTENKO*  
**STAGE IMPERSONATION.  
THEORY AND PRACTICE**