

86.33
С58

Создание актерского образа

Теоретические
ОСНОВЫ

«ИТИС» - СТУДЕНТАМ

Учебники. Учебные пособия

Создание актерского образа

Теоретические
ОСНОВЫ

«ГИТИС»-СТУДЕНТАМ
Учебники. Учебные пособия

«ГИТИС»
Москва
2008

*Книга подготовлена Научно-практическим центром
по мастерству актера и режиссуре РАТИ-ГИТИС*

Составители и ответственные редакторы
Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев

Создание актерского образа: Теоретические основы / Сост. и
отв. редакторы Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. — М.: РАТИ-ГИТИС,
2008. — 224 с.

ISBN 978-5-91328-026-8

В настоящем издании рассматриваются теоретические основы
создания сценического образа. В книге отражены основные процес-
сы, которые в результате их освоения ведут актера к созданию об-
раза на материале драматургического текста.

Сверхзадача и сквозное действие, линия действий роли, "второй
план" и "физическое самочувствие", внешняя характерность рас-
сматриваются как необходимые составные, в результате рождающие
результат — актерский образ.

Книга написана профессорами Российской академии театраль-
ного искусства — ГИТИС и может служить учебным пособием по
мастерству актера.

© РАТИ-ГИТИС, 2008

Вступление

Трудности процесса создания образа артистом очевид-
ны. Процесс этот предполагает проникновение в природу
мышления сценического персонажа, определяемую его
мировоззрением, овладение присущей ему логикой пове-
дения в различных ситуациях, овладение характерными для
него темпо-ритмами, его темпераментом, нахождение
артистом сверхзадачи, проявляющейся в его конкретных
поступках.

В результате огромной подготовительной работы, в иде-
але, в момент театрального представления должен произой-
ти акт перевоплощения актера в художественный образ —
неразрывное взаимопроникновение, диалектическое един-
ство эмоционального и рационального, конкретного и аб-
страктного, индивидуального и общего, типического, внеш-
него и внутреннего, объективного и субъективного. Внут-
ренняя перестройка актера в соответствии с характером ро-
ли и общим замыслом спектакля может произойти в пол-
ной мере, в какой-то степени или совсем не произойти.
Полнота перевоплощения — явление на сцене редкое. Но
стремление к нему в "театре живого человека" составляет
главную энергию художественной деятельности актера.

Образ, отражая объективную реальность и выражая
чувства, мысли и устремления художника, создается в глу-
бинах сознания, вернее, подсознания актера, при непосред-
ственном влиянии, коррекции, подталкивании со стороны
разума, интеллекта. Внешне кажущаяся случайность воз-
никновения образа есть, на самом деле, следствие законо-
мерных процессов, происходящих в актере на его пути к

чуду — появлению на сцене нового качества. Поэтому, вне зависимости от финала — произойдет или не произойдет качественный скачок, — актер должен пройти путь, который, может быть! приведет его "к неведомому миру подсознания"¹.

Процесс создания сценического образа очень сложен не только объективно, но и субъективно для каждого творца. Он не поддается реконструкции в теории. Поэтому можно говорить только в наиболее общем виде о путях, которыми может идти этот процесс, ибо конкретные приемы у каждого артиста свои. Подчеркнуть следует особенно то, что это процесс.

Мучительность актерского опыта в овладении ролью рождала у великих актеров стремление облегчить эту работу другим. Несколько великих русских актеров и режиссеров не только изложили свой опыт, сам по себе драгоценный, но попытались проникнуть в тайны творческой природы актера. Стремление определить главное характерно для теоретических исканий М. С. Щепкина, А. П. Ленского, К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, М. А. Чехова. Конечно, последовательную систему удалось создать только К. С. Станиславскому. И не потому, что круг его интересов включал весь театр, тогда как М. Чехов, например, концентрировал свои поиски непосредственно в области актерского перевоплощения и "переживания". А потому, что великому реформатору русского театра удалось открыть наиболее общие законы творчества. (На примере актерской профессии, но применимые и к другим искусствам). Его "система" — это не описание приемов и конкретных путей к созданию роли, а последовательно развитые идеи творчества.

Написано о "системе" достаточно много: и об истории ее создания, и о ее влиянии на театр всего мира. Есть практические руководства по отдельным вопросам, связанным с

ее освоением, совершенно непригодные сами по себе, без глубинного знания основных законов Станиславского. Значительно меньше работ, связанных с теоретической разработкой положений "системы". И практически нет исследований, последовательно разрабатывающих крупные разделы системы в целом. Между тем о науке, помогающей актеру в его профессии, мечтал Станиславский. Собственно, возникновение его "системы" связано в первой ее части — работа актера над собой — с потребностью нового театра в новом актере, а во второй — работа над ролью — с осознанием им необходимости не только определения путей воспитания аппарата актера на основе законов внутренней психотехники, но и выработки последовательных принципов в деятельности актера по созданию образа — и в процессе подготовки роли, и при систематическом ее исполнении перед зрителем.

То, что сделали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко в области изучения природы актерского творчества и создания системы работы — это не только театральный, но и научный подвиг.

"В "системе" Станиславского, в ее "сверхзадаче" — и философское и нравственное начало театра: для чего же еще в конечном итоге это его "я есмь" в "театре живого человека"; ради чего, во имя чего это его знаменитое "от себя"? В его "системе" соединяется несоединимое: в ней и атом, и пламень творческого акта; в ней есть верный компас, но есть и возможность неожиданных открытий; в ней когда-то Леонидов чутко угадывал Моцарта, захотевшего стать Сальери — одновременно; в ней опасность утешительного самообмана для усердного школяра и спасительность глубочайшего самопознания для истинного таланта"¹.

Великий актер-импровизатор, актер, у которого интуитивный подход к роли был развит сильнейшим образом, но

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 315.

¹ Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 22.

одновременно один из лучших знатоков "системы", наиболее глубоко и целостно воспринявший ее в первое десятилетие ее вхождения в жизнь МХТ и его студий, Михаил Чехов в своей публикации, возникшей еще до публикации Станиславского, отвечал возможным скептикам: "...система не только "научна", она просто "наука". Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неодаренных и нехудожественных натур"¹.

Мысли М. Чехова об огромной пользе "системы", сформулированные им в вышеупомянутой публикации в журнале "Горн" еще только практиком, выдающимся практиком, сохраняют свою ценность и поныне, верно и точно выражая понимание истинного ее значения и смысла. "При помощи знания... мешающих и помогающих творчеству фактов, подбирая их должным образом, то есть освобождая душу от фактов мешающих и окружая ее фактами, помогающими творческому состоянию, он (художник — Д. Л.) может вызвать у себя творческое состояние или по крайней мере приблизиться к нему тогда, когда он сам этого захочет, и ему не будет надобности ждать момента, когда вдохновение само посетит его". "Система дает методы, с помощью которых можно увлечь душу, и увлечь ее тем именно материалом, который изберет для этого сам же художник"². И как итог: "система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам Бог. Система сберегает актеру его творческие силы, указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела. Она, безусловно, предостерегает от многих сложных путей и открывает актеру глаза на те ловушки, которые в огромном количестве расставлены на его пути. Настоящая, единственная цель системы — дать актеру в руки са-

¹ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 51.

² Там же. С. 36-37.

мого себя (разр. моя. — Д. Л.), научить его в каждую минуту понять свою ошибку и суметь помочь себе"¹.

"Как стать образом" — в этом заключается искусство актера, равно как и искусство режиссера в работе с актером.

В этом издании делается попытка изложить главное в понимании теоретических основ создания роли, сложившемся в результате деятельности К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их продолжателей к концу XX века, более чем через 100 лет со дня основания театра, в практике которого рождался Метод.

Д. Г. Ливнев

¹ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 50.

АКТЕРСКИЙ ОБРАЗ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

С точки зрения языка, слово "реинкарнация", что и есть создание образа в "школе переживания" — это очевидно — происходит напрямую как обозначающее состояние от глагола "реинкарнировать", то есть воплотиться во что-либо иное, принять новые, иные формы (Словарь русского языка АН СССР, 1983), принять новый вид, новый образ, превратиться в кого-что-нибудь (Словарь русского языка С. И. Ожегова, 1975). У С. И. Ожегова "реинкарнировать", действительная форма того же глагола — это воплотить в новой форме, по-новому (обратим внимание на это "по-новому").

Как видим, в этих толкованиях больше речь идет о форме, о новом виде. Только слова "по-новому" у С. И. Ожегова открывают возможности для расширительного понимания.

Этимология термина "реинкарнация" восходит к слову "воплощение". Здесь и надо искать более емкое значение рассматриваемого нами понятия. Интересно в этом смысле одно из толкований Д. Ушакова. Хотя больше внимания и у него к "телесному образу", но возникает и "воплощаться — ...переходить в действительность, находить себе выражение в какой-нибудь конкретной форме" (разр. моя — Д. Л.). "Находить себе выражение" — это уже шире, чем "принятие телесного образа". Там же "воплощаться — осуществляться, переходить в действительность". Те же определения, относящиеся не только к форме. Но наиболее глубокое, на наш взгляд, обозначение процесса "воплощать, во-

плотить кого, что..." мы находим у В. И. Даля. Сначала — "...даровать плоть, плотской вещественный образ; снабжать телом...", а затем — "...влагать духовное, невещественное в плоть, в тело..." В этих словах — уже то главное, что ведет к будущим словам К. С. Станиславского о "создании жизни человеческого духа" как цели актерского искусства.

Воплощение как создание внутренней духовной жизни нового лица — очевидно, в этом следует видеть содержание, пожалуй, самых существенных понятий в науке об искусстве актера.

Самый ранний источник из известных в настоящее время, в котором мы встречаем термин "реинкарнация", — "Искусство актера" великого практика и теоретика Коклена-старшего. В тех строках, которые он посвящает выдающемуся Фредерику Леметру, читаем: "Слово реинкарнация, насколько мне известно, было впервые сказано про этого актера по поводу изумительного исполнения им роли Рюи Блаза"¹.

Прежде чем перейти к описанию эволюции понятия "реинкарнация", надо ответить на вопрос — каковы основы, заложенные в человеческой индивидуальности, которые определяют возможность реинкарнации актера в образ.

Реинкарнационность, проникновение в чужое "я" (а речь, безусловно, идет о проникновении, и не умозрительном, а чувственном в психику и психологию другого человека) — феномен трудно объяснимый. В отличие от принятия только внешнего облика — умения, основанного на способности человека к подражанию, и потому понятного, хотя и требующего каких-то специальных данных.

В дар "реинкарнационности" во внутренний мир изображаемых лиц, одухотворять образы своей фантазии, психически ассимилироваться с ними психологи видят загадоч-

¹ Коклен-старший. Искусство актера. Л.-М., 1937. С. 48.

ную особенность энергии "творящей природы" художника, который, призывая к жизни образы своей фантазии, наделяет их волей, сознанием, характером. В художнике происходит переживание всей полноты душевной жизни другого лица. Причем не реальной индивидуальности, а вымышленного персонажа. У проникновения в чужое "я" есть определенные условия и пределы, но сложный механизм многогранной жизни образа, созданного фантазией, непременно подчиняется закону психологической мотивации. Без этого невозможна цельность образа — результат деятельности творца.

Способность "вчувствования" в чужое "я" заключена в способности к психической ассимиляции с воспроизводимым художником образом творческой фантазии, способности, замеченной и психологами, и историками литературы, театра, и самими творцами. Известный психолог И. И. Лапшин называл это явление "тенденцией к перевоплощению". Тенденция эта свойственна не только актерам, применительно к которым термин более всего употребляется, но всякой творческой индивидуальности.

Реализация перевоплощаемости возможна при определенных условиях. Прежде всего при глубокой захваченности творца материалом жизни.

Такая захваченность миром героя ведет к тому, что художник становится на его точку зрения во всех возможных ситуациях. Логика действий героя делается ему близкой, во всех признаниях творцов и наблюдениях свидетелей их творчества ощущается эмоциональная окрашенность этой захваченности. Иногда художник говорит об этом прямо: "Если бы меня спросили, кто я, — писал известный скульптор М. М. Антокольский, — я ответил бы: "Художник, живу одной жизнью, но она наполнена другими жизнями, я чувствую чувства (разр. моя — Д. Л.) других людей"¹.

¹ В кн.: Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1922. С. 31.

Существенным условием реализации перевоплощаемости, очевидно, является непрерывность процесса мышления о герое, который захватил в какое-то время воображение художника.

И еще — вера, вера в вымысел как одно из неизменных условий построения психологии и соответствующего поведения в общем-то придуманных персонажей. Чем сильнее вера, тем свободнее полет фантазии. О. Бальзак говорил о вымышленных действующих лицах своих романов, как о своих знакомых, хотя сам признавался потом: "Ни слова правды. Все это чистая бальзаковщина"¹. Его приятель Жюль Сендо рассказывал ему о своей сестре. Через несколько минут Бальзак прервал его: "Отлично, друг мой, но вернемся к действительности, поговорим об Эжени Гранде"².

Пределом действия, феномена перевоплощаемости являются определенные возможности психики, проявляющиеся в этом процессе и в результате ему присущие. "Отрешение от своего "я", о котором говорят художники и исследователи, относительно. Переживания изображаемых лиц проецируются на это "я". Душевный опыт воспроизводимого образа претворяется в душевном опыте самого творца, и индивидуальные черты образа также проецируются на личность художника. Хотя у него и происходит непроизвольное подражание действиям и поступкам его героев, вплоть до усвоения их религиозных взглядов (и такие случаи известны), но кто подражает, кто субъект этого процесса? Сам художник, он присутствует во всех этих подражаниях и является носителем вновь возникших у него черт и привычек. В художнике сосуществуют переживание творческого экстаза, которое Л. Н. Толстой называл "психической заразой", и восприятие создаваемого им лица. Это сочетание, "раздвоение личности", о котором мы писали вы-

¹ См.: Анненская А. Н. О. Бальзак. СПб., 1886. С. 30.

² В кн.: Грузенберг С. О. Гений и творчество. Л., 1924. С. 46-47.

ше, говоря о природе чувств, необходимо. Если его нет, если творящего захватывает мир вымышленного персонажа, полностью вытесняя его собственный, нарушаются границы искусства, возникают явления клинического порядка. Наличие же этого сочетания, "раздвоения", и есть предел перевоплощения.

Важная характерная черта психической ассимиляции — сознание иллюзорности. Художник, перевоплощаясь, не утрачивает перспективы реальной действительности, ощущения, что в действительности нет ни изображаемых лиц, ни их поступков. Это сознание иллюзорности при самой большой вере творца также служит пределом перевоплощаемости. Одновременно оно передается читателю, зрителю, что предопределяет предел его сопереживания. Отсюда и реакции воспринимающего искусство: никто не бросается на защиту Деэдемоны, не рвет книгу и т. д.

Тенденцию к перевоплощению по-разному называли художники: Теофил Готье — "ретроспективным воображением", Бальзак — "ретроспективным проникновением", Сальвини — "психической интуицией", Доде — "даром воплощаться в другие существа", Гете — "инстинктом отождествлять себя с чуждыми положениями," Рихард Вагнер — способностью с "полным сочувствием перевоплотиться в изображаемое лицо", Флобер — даром "претворяться в изображаемые существа", Мопассан — даром "вызывать существа", Гоголь — "чутьем слышать душу", Сара Бернар — способностью "променять свою жизнь на чужую". Каждое из этих определений говорит о замеченном у творцов даре художественной персонификации.

Эта способность имеет психологические основы в свойствах, присущих человеческому индивиду вообще, — каждому в той или иной степени, и осуществляется в соответствии с законами общечеловеческой психологии.

Даром проникновения в чужое "я" наделен до известной степени каждый человек. Мы говорим "войти в поло-

жение", "встань на мое (его) место" и т. д. Это не просто слова, это языковые идиомы, возникшие ввиду наличия способности у каждого человека ощутить себя на месте другого. Но не только по отношению к реальному человеку и реальным обстоятельствам рождаются моменты "отождествления себя" с чужим горем, с чужой бедой, с чужими радостями. Такие моменты переживает каждый из нас и в связи с образами своей фантазии. Без этого дара было бы невозможно наше общение друг с другом, взаимопонимание, доверие и симпатии, возникающие в обществе. Эта перевоплощаемость в широком психологическом плане лежит в фундаменте перевоплощаемости в узком смысле, свойственной творцам-художникам. У них она осуществляется на более длинной дистанции, более последовательно, рождая не отдельные моменты, а целые судьбы и картины жизни, при значительно большей роли воображения, чем у человека, не наделенного склонностью к художественной деятельности. "Воображение тоже, в сущности своей, — писал М. Горький, — мышление о мире, но мышление по преимуществу "художественное"; можно сказать, что воображение — это способность придавать стихийным явлениям природы и вещам человеческие качества, чувствования, даже намерения".

Может быть, самым существенным в явлении перевоплощаемости надо считать то, что она проявляется на фоне и одновременно с психическими процессами субъекта этой деятельности. Отсюда — контроль над процессом, владение материалом и направленностью к цели, отсюда — сама цель и оценка результата, пусть и не объективная, заинтересованная. Такая самооценка — одна из движущих сил дальнейшего движения художника вперед, как для осуществления поставленной перед собой конкретной задачи, так и для всего его творчества.

Все процессы и явления в психике и психологии человека, которые лежат в основе его способности к перевоплощению, исчерпать при самом подробном рассмотрении невозможно. Остановимся на главнейших.

1. Каждому человеку свойственны внимание и наблюдательность. Причем в ранние годы их питает больше любознательность. В более взрослом возрасте рождается необходимость видеть все вокруг себя как одна из форм приспособления индивида к жизни среди себе подобных, в том числе даже и к жизни чисто физической — сохранение себя среди опасности (движение людей среди транспорта), адаптации к условиям климата, погоды, к работе, к средствам производства и т. д. Кроме того, взаимодействие с людьми в области общественных отношений также требует осознанного (и не из любопытства) внимания и непрерывного наблюдения.

Но есть у человека и другая область внимания и наблюдения — чужая душевная жизнь.

У художников полиперсонализм — это любознательность мощного духа, который помогает перевоплощаться, чтобы познать людей, их судьбы, "на мгновенье растворяясь в этих последних".

Артистическая любознательность коренным образом отличается от свойственного каждому человеку чувства симпатии. Последнее проявляется практически в стремлении помочь, в желании проявить внимание, любить и т. д. Художническая же любознательность по отношению к иной духовной жизни проявляется в склонности к перевоплощению, в том инстинкте "отождествлять себя с чуждыми положениями", о котором писал Гете.

2. Внимание и наблюдательность были бы бесполезны, если бы человек не обладал важнейшим качеством психики — памятью, способностью удерживать, сохранять и воспроизводить полученные впечатления, добытые посредством наблюдения.

Человеческая память удерживает двоякие впечатления: а) от других лиц; б) из своего прошлого. Что касается первой группы впечатлений, мы уже коснулись их роли при разговоре о наблюдательности.

Второй вопрос — память собственного прошлого, как одна из существенных основ перевоплощаемости, — имеет особое значение.

Память собственного прошлого у каждого индивида различна по своей силе. С возрастом, по мере накопления жизненного опыта, она развивается. Моменты, запомнившиеся эмоционально, есть у каждого человека. "Запало в душу" — выражение, довольно часто встречающееся в обыденном разговоре. В какой-то степени эта память участвует в формировании личности, влияет на жизненные решения и поведение человека.

Способность каждого человека к самонаблюдению и фиксации отдельных актов своей жизни приобретает у художника исключительную силу и играет в его жизни гораздо большую роль. Можно сказать определенно (это видно, в частности, из анализа огромного количества самопризнаний), что между памятью собственного прошлого и способностью к перевоплощению у художника есть прямая зависимость.

Подчеркнем еще раз, что это свойство — хранить в памяти впечатления собственного прошлого — присуще каждому человеку. Но степень развития этого свойства и его роль в профессиональной деятельности художника более значительны. "Не завидовать нам, а жалеть нас, — пишет в рассказе "На воде" Мопассан, — должны были бы люди, ибо вот в чем состоит отличие писателя (это относится, безусловно, к любому виду артистической, в широком смысле слова, деятельности — Д. Л.) от подобных ему. Никакое простое чувство недоступно ему. Все, что он видит, все удовольствия, страдания, разочарования моментально превращаются для него в предмет наблюдения. Совершенно невольно и ни от чего не зависимо, он постоянно анализирует человеческие сердца, лица, жесты, интонации, голоса...

Если он страдает, он отмечает для себя это и старается удержать в памяти; возвращаясь с кладбища, где он оставил существо, которое он любил больше всего на свете, он го-

ворит себе: "Как это было странно, все, что я испытал, словно какое-то опьянение от боли" и т. д. И затем припоминает все подробности: позы соседей, их искусственные мины, притворную печаль, и тысячу разных мелочей... Он все видел, все запомнил, все отметил, совсем невольно, для себя, он прежде всего — писатель"¹.

Эти отложившиеся в душе артиста, писателя целые миры впечатлений всколыхнутся при соприкосновении с определенным материалом и дадут пищу его фантазии, его эмоции, толкнут по пути проникновения в тайны нового лица, которое предстоит воплотить на бумаге, на сцене, в картине и т. д.

3. Несомненно, серьезную роль в возникновении и развитии перевоплощаемости как свойства, присущего художественной индивидуальности, имеет склонность человека к эксперименту над чужим "я" — речь идет не о лабораторном психологическом эксперименте, а о естественном, который существует в трех видах: как житейский, научный и артистический.

Нас интересуют первый и последний.

В повседневной жизни люди постоянно испытывают друг друга, преднамеренно вызывая у другого проявления душевной жизни с целью наблюдать последствия. Главным образом, это розыгрыши. Начиная с самых пустяковых, одномоментных — ложное известие, вручение письма и т. п. — и до таких, когда разыгрывающий устраивает целую сцену, продолжающуюся длительное время. И цели бывают разные — получить удовольствие от той или иной реакции разыгрываемого или ввести в заблуждение кого-то, заставить поверить в вымышленную версию.

Есть в Библии описание подобного эксперимента — целью его было решение серьезного вопроса. Соломон, желая обнаружить истинную мать ребенка, предложил разрубить его пополам и отдать каждой по половине. Истинная

¹ Мопассан Г. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 7. С. 307-308.

мать отказалась от своих прав на ребенка в пользу соперницы, чтобы сохранить ему жизнь.

Сама возможность такой работы, заложенная в человеке, является почвой, питающей способность творца к перевоплощению.

4. Последнее свойство человеческой психики, на котором надо остановить свое внимание, касаясь вопросов перевоплощаемости, — склонность всех людей к фантазии. Уже в детском возрасте она проявляется не только в играх, но и в неожиданных для окружающих рассказах ребенка о якобы случившемся событии, с подробностями, которые создают в первый момент абсолютную уверенность в его подлинности.

Но это качество в разных видах переходит и к взрослым. Все прочитанное представляется каждому в сценах, более или менее развернутых. Причем видения, возникающие от литературного материала, различны у всех. Часто варианты настолько отличаются, что возникает ощущение разговора о разных первоисточниках. Безусловно, это следствие неодинаковости фантазии — ее силы и различия в направленности.

Очень многим свойственны грезы — сцены осуществления каких-то несбыточных на данном этапе или вообще желаний.

Практически все с той или иной степенью подробности проигрывают в своем сознании течение предстоящего важного разговора, или, наоборот, после неудачи проживают заново состоявшееся событие, видоизменяя в нем какие-то детали, поворотные моменты, дополняя их деталями своего поведения, которых не было, но которые должны были быть и повлечь за собой иной результат и т. д.

У художников это качество превращается в непрерывную работу фантазии, как подспудную, так и направляемую его волей на поиск определенных решений — сюжет, детали, краски, внутренние монологи героев, описание мест действия и многое другое, из чего складывается образ всего произве

дения или того или иного персонажа. Актеру приходится фантазировать все, что происходит между теми сценами, в которых по воле автора он присутствует, дабы создать непрерывную линию жизни.

Перевоплощаемость у представителей актерской профессии реализуется в особых условиях, не только в период подготовительной работы, когда актер проживает отдельные моменты роли, ищет самочувствие и логику поведения сперва в одном, потом в другом столкновении с окружающим его в пьесе миром. Главный момент осуществления его склонности к перевоплощению в театре — спектакль, на котором и происходит процесс творчества. Необходимость в рамках определенного спектаклю времени создать цельный образ в форме конкретного живого человека, а также то, что он возникает на каждом спектакле заново — требования, предъявляемые к актеру только в театре. Эти требования и предопределяют тот факт, что на сцене перевоплощение возможно в наибольшей полноте, а сам этот процесс, наиболее зримый в этом искусстве, воздействует на зрителя как сильнейшее выразительное средство.

Конечно, редки случаи абсолютного и высокого перевоплощения, но они становятся тем идеалом, к которому стремится или должен стремиться каждый приступающий к работе над ролью. Таким классическим примером идеального соединения актера с ролью на основе "переживания" стало в истории сцены исполнение К. С. Станиславским роли доктора Штокмана. "В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде. Мне легко было в этой роли надевать на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренне любить их. Когда постепенно вскрывались гниль в душах окружающих Штокмана друзей, мне легко было почувствовать недоумение изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя,

не то за Штокмана. В это время происходило слияние меня с ролью. Я ясно понимал, как с каждым актом, постепенно, Штокман становился все более и более одиноким и когда, к концу спектакля, он стал совсем одиноким, то заключительная фраза пьесы: "Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким!" — просилась на язык сама собой.

...Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом: стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта, с которым говорил или общался на сцене Штокман; сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук, — как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли...

...Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то... чувства и ощущения. Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот, мои собственные чувства превратились в штокманские. При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные.

"Ошибаетесь! Вы — звери, вы — именно звери!" — кричал я толпе на публичной лекции четвертого акта, и я кричал это искренно, так как умел становиться на точку зрения самого Штокмана. И мне приятно было говорить это и создавать, что зритель, полюбивший Штокмана, волнуется за меня и злится на бестактность, которою я напрасно возбуждаю против себя толпу озверевших врагов. Излишняя прямота и откровенность, как известно, губят героя пьесы.

Актер и режиссер, сидящие во мне, отлично понимали сценичность такой искренности, губительной для дейст-

вующего лица, и обаятельность его правдивости"¹. В этом отрывке — описание не только картины полного слияния с ролью, но и целого ряда свойств процесса — одновременность чувств героя и артиста, ощущение радости перевоплощения и т. д. — о которых говорилось выше.

Создание образа — это процесс слияния психофизического материала артиста с материалом роли, написанной драматургом и замысленной режиссером и самим артистом. Это слияние рождается вне зависимости от приема, которым идет актер, — от себя к роли или, наоборот, в результате перехода исполнителя в новое качество. Скачок происходит в какой-то момент, незаметный для постороннего глаза и, как правило, для самого артиста.

Сценический образ возникает путями, трудно поддающимся определению. По видимости, возникает вдруг, из подсознательных глубин. У каждого артиста и для каждой роли одного и того же артиста пути эти различны.

Работу над образом Вл. И. Немирович-Данченко относил не только к периоду подготовки спектакля. Чтобы сделанная роль, даже хорошо сделанная, не выкристаллизовывалась во что-то неизменное, чтобы не было "скучно играть", чтобы актер не превратился в хорошо устроенный механизм, необходимо, считал он, искать интерес в дальнейшей углубленной внутренней работе. "Если играть не роль только, а образ, а этого живого человека, и не играть его, а все глубже, ярче и тоньше создавать, то спектакль никогда не потеряет для актера интереса. В каждом спектакле можно за какой-то фразой находить черточку характера и заботиться о передаче, о воплощении ее, не меняя рисунка и мизансцены. Вживаться глубже во все черты этого сложного характера и все дальше и дальше уходить от приемов театра, чтобы в конце концов получалось лицо, не похожее на Леонидова, хотя и созданное Леонидовым" (из письма Леони-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 247-249.

дову 1904 года по поводу роли Лопахина в "Вишневом саде" А. П. Чехова)¹.

Из этих в разное время, с перерывом в сорок лет, сказанных слов видно, сколь устойчиво было в Художественном театре устремление к созданию образа, а не игре, толкованию его как живого человека на сцене.

В этой формуле идеала — "лицо, не похожее на Леонидова, хотя и созданное Леонидовым" — необходимо видеть два существенных противоречия, преодоление которых только и может привести к ее реализации.

Первое. По удачному выражению Ж. Муне-Сюлли, сценический образ представляет собою известную комбинацию между характером роли и характером самого артиста. Здесь обозначены и близость, и расстояние от актера до образа. Близость — в присутствии в результате личностных качеств артиста, расстояние — в отсутствии в его индивидуальности того, что от роли.

Требование близости к создаваемому образу толкает исполнителя к упрощению своей задачи, зачастую к сведению ее до выполнения простейшего. Это процесс естественный, в этом его опасность. Чем больше артист стремится к "правде чувств", тем больше он идет к себе. Требуется непрерывный контроль и непрерывная забота о том, чтобы, раскрывая в себе каналы внутреннего переживания роли, одновременно двигаться в сторону постижения того особенного, что отличает роль от артиста. А. Д. Дикий приводит пример из того времени, когда казалось, что Станиславский озабочен только "близлежащим", "простейшим" "я" в "предлагаемых обстоятельствах". Описывая подход Станиславского к роли Яго как зла, идущего на смену гармоническим идеям Ренессанса, он обращает наше внимание на огромное расстояние от актера до образа, вырисовывающееся в решении режиссера. "Конечно, и такого Яго не

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 262,

сыграешь иначе, чем "от себя", от правды собственных чувств, но... как важно актеру, — подчеркивает А. Д. Дикий, — "покрыть" это расстояние, добираясь до сути поступков и помыслов "честного" Яго"¹.

Второе. Опыт поколений актеров и режиссеров, начиная со Станиславского и Немировича-Данченко, говорит, что самое трудное, преодолевая расстояние между собой и образом, достичь "баланса между органикой и образом" (А. Д. Попов). Это органично, но безобразно, а это образно, но не органично. Не в мягкости и не в остроте рисунка роли дело. Так, А. Д. Дикий свидетельствует: "...Безраздельная слиянность с образом отвечает особенностям чеховского таланта (речь идет о Михаиле Чехове — Д. Л.), и в частности, его лиризму. Казалось бы, актер острой формы, гротеска, до фантастики, неожиданных приспособлений и красок, Чехов был, может быть, самым "чистым" лириком из всех, каких мне приводилось встречать в театральном искусстве. Его образы были частью его души, какой-то гранью его собственной личности"².

Таким образом, проблема состоит, очевидно, в том, насколько артисту в процессе подготовки роли удастся найти синтез естественного стремления к демонстрации замысла и необходимости быть для зрителя живым, конкретным человеком.

Устранение отмеченных противоречий заново в каждой конкретной работе — одна из основных профессиональных задач актера. Задача трудная, но сама попытка решить ее становится основой движения актера по пути соединения своего материала с материалом роли.

Художественная деятельность людей — это "моделирование отношений человека к воспроизводимому в модели явлению с целью познания проверки и уточнения этих отношений". Потребность самопознания реализуется в твор-

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1937. С. 179.

² Там же. С. 223.

честве актера в виде временного перевоплощения в образ на основе изучения литературного героя, носителя идеи всего произведения, отражающего явления действительности. Правы те психологи, которые считают, что сценическое перевоплощение отличается от всех других его видов тем, что только после процесса постижения образа, внутреннего его воссоздания у актера наступает момент его воспроизведения, выражения в действии. Не описание психологического представления о своем герое, а претворившаяся в действие определенная фигура — вот цель актерской деятельности. Недаром психологи считают, что творчество актера "представляет собой интересный случай сложного "искусственного" поведения человека, который сам ввел себя в искусственную ситуацию фиктивных событий драмы и соответственно этой ситуации организовал свое поведение"¹.

Сама возможность осуществления человеком какого-либо творческого акта, в том числе акта перевоплощения, связана с тем, что возникшая у него потребность проявлять себя в художественной деятельности ведет к появлению в его жизни иных интересов, устремлений нового типа. Происходит сложный процесс развития задатков, преобразования психического строя личности. Развивается творческое отношение к действительности, свойство видеть жизнь в неожиданном ракурсе, разглядеть в ней то, что не привлекает внимания людей, у которых нет художнического подхода к действительности.

Что касается актера, то к глубинным основам его творчества надо отнести также его биологическую организацию, свойства его темперамента, эмоционального строя и другие индивидуальные качества его организма. Поскольку создание новой личности происходит при непрекращающемся течении физиологических и психологических про-

¹ Яковсон П. М. Психология художественного творчества. М., 1936. С. 39.

цессов самого актера и на них опирается, то можно выделить целый ряд специфических свойств и способностей, которые лежат в основе актерского перевоплощения.

а) Главным, естественно, надо считать природное свойство — перевоплощаемость, подробно рассмотренное нами выше.

б) В главе "Открытие давно известных истин" в книге "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский пишет: "Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое "если бы". Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое "если бы", то есть мнимая, воображаемая (разрядка моя — Д. Л.) — правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней, и вокруг нее. С момента появления "если бы" артист переносится из плоскости действительно реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить"¹. Здесь выражена важнейшая способность актера *вырабатывать* соответствующую установку не на реальную жизнь, а на *воображаемую* ситуацию, способность действовать на основе веры в нее. Причем следует отметить, что эта установка на воображаемую ситуацию складывается в условиях существования одновременно и реальной ситуации — рядом с актером стоит артист такой-то, деревья нарисованы или представлены в той или иной условной форме и т. д.

В последние годы в психологии активно разрабатываются связанные с воображением проблемы механизма (Е. Я. Басин), процесса, состояния (К. Роджерс) эмпатии, роль кото-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. I. С. 304-305.

рой очевидна для решения многих проблем психологической деятельности человека (познание человека человеком, вопросы психотерапии и т. д.).

Эмпатические процессы имеют непосредственное отношение и к сценическому перевоплощению. В этом смысле нам близко определение эмпатии как воображаемого перенесения себя в мысли, чувства и действия другого и структурирование мира по его образцу.

Из этого определения известный эстетик Е. Я. Басин делает вывод, что эмпатия — это один из механизмов воображения.

Воображение по сути является отражением реальной действительности, но в иных, чем в жизни, сочетаниях и связях. Это преобразование реальной действительности, которая связана с воображением через процессы целеобразования и возникновения образов желаемого. В этом смысле воображение и есть "импульс к творчеству", в чем сходятся и практик К. С. Станиславский, и теоретики психологи, в частности, Л. С. Выготский. Конечно, содержание образов, создаваемых воображением, зависит от личности — субъекта этого процесса. Они всегда отвечают той или иной реальной потребности и преобразуют действительность в направлении этой потребности.

Это означает, что о воображении можно говорить не просто как о "вчувствовании" в мир воображаемого человека, а как о главном источнике активного моделирования создаваемой артистом личности, главной движущей силе возникновения замысла роли.

Но связь между способностью к перевоплощению и способностью вырабатывать установку на основе воображения проявляется у актера особым образом. Не только при умозрительном моделировании поведения, но, главным образом, в возможности возникновения у него ответных произвольных реакций на образы воображения, на воображаемую ситуацию, воображаемые предлагаемые обстоятельства.

Воздействие их на зрителя возможно только благодаря особому свойству заразительности, отличающему актеров от неактеров.

Актерская заразительность, по определению психологов, основана на способности, развиваемой и обогащаемой дальнейшим обучением, "трансформировать свою художническую потребность "сообщения" в мотивы поведения изображаемого на сцене лица".

Заразительность — это не обаяние как "призыв" к общению" вообще, как доброжелательный интерес к людям, желание войти в контакт с ними. Психология (П. В. Симонов) связывает заразительность воспроизводимого на сцене с тем, насколько зритель разделяет мотивы, поводы, причины радости и горести сценического персонажа. Эмоция зрителя зависит не только от информации, которую несет спектакль, роль, но и от его собственной потребности. Например, степень сопереживания чувству гнева определяется во многом тем, насколько сидящего в зале возмущают обстоятельства, вызывающие подобное чувство у персонажа и т. д. Чем больше зрителей и в наибольшей степени одинаково относятся к обстоятельствам, волнующим героя, действующего на сцене, тем сильнее воздействие спектакля.

Таким образом, заразительность происходящего предопределяется совпадением потребности воссоздаваемого лица с господствующей потребностью зрителя. Но этого мало, поскольку и неактер может уловить эту потребность и выразить ее — если говорить об искусстве — в какой-либо другой сфере художнической деятельности.

Непременное условие заразительности творческого актера исполнителя той или иной роли заключено в наличии у актера выраженной вовне "потребности сообщить зрителю нечто такое, чем он обладает. Реализация этой потребности становится возможной только в процессе трансформации ее в мотивы действующего лица. Если актер действует на сцене только ради достижения правдоподобности

самого этого действия, если его главные усилия направлены на процесс выявления образа, средства становятся целью. А это приводит к искажению правды, в конечном счете, к фальши и ремеслу.

в) Вопросы заразительности и процесса трансформации художнической потребности в мотивы действующего лица тесно связаны с особенностями нервной системы актера, влияющими на результативность его творчества.

Очень важна для нас следующая мысль психолога Б. М. Теплова: "Слабую нервную систему, то есть нервную систему мало выносливую, но высоко чувствительную, нельзя считать во всех случаях "худшей", чем нервную систему — выносливую, но мало чувствительную. Для одних видов деятельности предпочтительнее одна из них, для других — другая"¹.

Особенности нервной системы актера должны проявляться, во-первых, в свойствах самой системы, отличающих людей этой профессии. Во-вторых, в способности регулировать посредством сознания деятельность ее в процессе репетирования и представления роли.

В своих исследованиях ученые, занимающиеся психологией актерского творчества, приходят к выводам о существенных отличиях нервной организации актеров.

Опыты подтверждают наличие высокой степени возбудимости как обязательного качества нервной системы проходивших испытания актеров. Второе ее качество — высокая скорость возвращения к исходному уровню после окончания деятельности, связанной с воображением.

Оба эти свойства характерны не только для актеров. Людей этой профессии отличает сочетание этих двух свойств.

Что касается способности регулировать деятельность нервной системы в процессе исполнения и репетирования роли, то с этим вопросом как раз и связана, во многом, про-

¹ Сб. Современное состояние вопроса о типах высшей нервной деятельности человека и методика их определения. М., 1964. С. 10.

блема заразительности. Вл. И. Немирович-Данченко говорил молодым актерам (впрочем, к этой теме он возвращался не раз): "Заражать весь зал вы можете только своими нервами, своим темпераментом... Может быть, вы на сцене будете заливаться самыми искренними слезами, а зрительный зал это не тронет. Стало быть, у вас эти нервы незаразительны. И наоборот, другой актер чуть-чуть коснется того нерва, который возбуждает слезы, и к этому прибавит жест, как будто смахивает слезу, — и зал уже заплакал. Это объясняется тем, что у него эти нервы заразительные. Иному актеру стоит только улыбнуться на сцене — и зрительный зал уже готов хохотать. Это потому, что у него комический талант, и те нервы, которые возбуждают смех, у него заразительны"¹.

Способность актера в воображаемой, вымышленной ситуации регулировать деятельность своей нервной системы — апеллировать к тем нервам, которые должны были бы быть затронутыми в жизни, — играет в его творчестве очевидно, даже большую роль, чем особенности психофизической организации, хотя зависимость первого и второго несомненна.

г) При работе над ролью в поиске основ сценического поведения героя выстраивается цепочка условных связей, основным стержнем которой можно считать зависимость "действия — мотивы".

Способность хранить в себе целый ряд таких временных связей при возможности достаточно быстрого переключения от одной к другой — одно из главных условий реализации перевоплощаемости в актерской профессии.

Система временных связей, образующихся под влиянием повторяющихся в определенном порядке раздражителей, была названа физиологом И. П. Павловым "динамиче-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия М., 1973. С. 130-131.

ским стереотипом". В этом понятии подчеркивается и устойчивость системы, и возможность новых включений без существенного изменения структуры. Такой системой является, например, построенная при подготовке роли "линия действий". Найденная в процессе репетиций, она становится цепочкой условных рефлексов, которые вызывают при исполнении каждый раз заново чувства, испытанные в процессе репетиций. Эта линия подвижна, в том смысле, что может включать новые приспособления, новые конкретные действия ("динамический"), но повторяется в целом из спектакля в спектакль ("стереотип"). Созданная временная связь в виде "линии действий" дает возможность, при условии крепкого владения ею, не думать о ней непрерывно, отдаваясь свободному творчеству в роли. Перед выходом на сцену думайте о ближайших задачах, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, остальные придут сами.

Возникшая система условных связей подготавливает восприятие и все реакции в роли, вообще подготавливает к акту перевоплощения.

А. Д. Попов считал, что глубина сценического перевоплощения зависит от частоты и легкости переключений во время спектакля. Конечно, способность к легкому переключению является одним из существенных качеств таланта актера.

Первым, в чем заключена сущность таланта великой Ермоловой Вл. И. Немирович-Данченко считал ее поразительный темперамент — необыкновенную легкость, с которой она загорается сама и зажигает слушателей. Это то, что не поддается никакому анализу, что нельзя сделать никакой школой, что дает непреодолимую власть над толпой. Это не может быть "сделано" никакой школой, потому что это свойство психофизиологической организации актера, от которого во многом зависят и его успехи на пути к перевоплощению.

При создании образа происходит, по сути, моделирование новой личности как совокупности естественных и об-

шественных факторов, ее определяющих. Естественное начало полностью идет от актера. Его физиологический аппарат и его психические качества не только являются носителями духовных качеств вновь создаваемого человека, но и придают ему живую конкретность, определяют его физическое существование на сцене, существенно влияют на эмоциональную окраску его внутренней жизни.

Моделирование включает в себя не только замысел, но и воплощение этого замысла — единственного и неповторимого образца, если проводить аналогию с другими видами деятельности человека. Этот образец и предстает перед зрителем, является конечным результатом труда актера.

Замысел как возникающее представление об образе может у актера существовать в разных формах. В материалах для главы "Характерность" мы читаем у Станиславского: "Одни актеры, как известно, создают себе в воображении предлагаемые обстоятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в их воображаемой жизни.

Но есть и другие творческие типы — актеры, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они изображают, в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копируют то, что делает воображаемый образ.

Но бывают актеры, для которых ими воображаемый образ становится их двойником, их вторым "я". Он неустанно живет с ними, они не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя...

Если копирование внешнего, вне себя созданного, образа является простой имитацией, передразниванием, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная

жизнь актера с образом представляет особый вид процесса переживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивидуальностям..."¹. При разных формах воображения замысливаемого персонажа общим для большинства остается существование у актера видения некоего более или менее объемного образа, подлежащего воплощению.

Воплощение его на сцене, в отличие от условных средств человековедения в других искусствах, происходит путем создания живой, действующей фигуры со своей системой целей, мотивов, отношений, действий.

Успех зависит от глубины подготовительной работы, с учетом всех аспектов, в которых в реальной жизни рассматривается сложное явление — личность.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

На сложнейшем пути к образу главным средством, которое призвано всколыхнуть чувства актера, привести в движение цепь ассоциаций, разбудить память прошлого и повести к перевоплощению, является освоение предлагаемых обстоятельств. Одновременно предлагаемые обстоятельства, эти "вымыслы, дополняющие создаваемую душевную жизнь роли...", являются теми рельсами, тем путем, которым идет приближение образа к себе и себя к образу. "Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления, точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист естественно подходит к диалектическому скачку от "я" актера к образу. Зритель узнает артиста, не теряя его из виду, но одновременно узнает и новое — образ"².

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 470-471.

² Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Л., 1972. С. 122.

Во взаимосвязанных, идущих почти все время параллельно процессах — а) накопления и отбора, б) овладения предлагаемыми обстоятельствами — возникает знание о роли, без которого недостижим результат — перевоплощение артиста в образ. "Знание о роли", по сути, и есть комплекс предлагаемых обстоятельств ее, которым, по лаконичному выражению А. Д. Попова, определяется "все на сцене", в том числе и создание образа.

Сутью учения о предлагаемых обстоятельствах является осознание человека на сцене во всей сложности его взаимосвязей с природой и обществом, вообще осознание социальной и бытовой детерминированности поведения человека его обстоятельствами. И как следствие — главное требование к пониманию сценических предлагаемых обстоятельств не как театральных, а как обстоятельств самой жизни.

Когда Немирович-Данченко репетировал в 1940 году свои знаменитые "Три сестры", его не устраивало "великолепно" схватываемое актерами "искусство Художественного театра" именно в силу того, что оно все-таки оставалось искусством.

Все верно. Схвачен тон. Верны взаимоотношения. Возникает общее настроение. Получается прекрасный спектакль. Но Владимира Ивановича беспокоило, что не получается еще создания. Он добивался от актеров, чтобы фантазия их работала не только в области стиля автора и данных в его пьесе взаимоотношений, а добиралась "до самых последних корней живого человека".

Что значит идти от жизни? Жизнь как главный источник сценического воплощения? Очевидно, это и есть окружение себя предлагаемыми обстоятельствами, которые являются:

а) прежде всего обстоятельствами жизни персонажа — Станиславский советует актеру, играющему Отелло, как можно дольше не верить Яго, принимать все не всерьез. А "там, где Яго или сама пьеса поставит в тупик, Отелло надо

задуматься, но тотчас же найти новое предлагаемое обстоятельство (разр. моя. — Д. Л.) в розовом свете, которое рассеет минутное сомнение";

б) и в то же время обстоятельствами окружающей актера жизни, близкими и понятными ему в социально-бытовом плане. Вл. И. Немирович-Данченко подсказывает артистке Е. Ф. Скульской на репетиции "Кремлевских курантов": "...чтобы не было так: актер со своей индивидуальностью говорит авторские слова, а жизни настоящей нет. Так и здесь. Если хорошенько представить себе от жизни (разр. моя. — Д. Л.), а не от театра, что мой муж, профессор, торгует спичками. Представьте себе, что Тарханов в ту пору, когда о Художественном театре говорили, что он смердящий труп, — пошел спичками торговать. Какое?!"²

Все многообразие "знаний о роли", о ее предлагаемых обстоятельствах, охватывающих различные пласты общественной и физической жизни человека — образа, создаваемого актером, может быть охарактеризовано по двум признакам: по этапам работы актера, в частности, по этапам анализа роли и по смысловой характеристике.

По первому признаку весь комплекс обстоятельств роли можно разбить на три группы. Деление это условно, ибо, конечно, невозможно работу актера над ролью заключить в жесткие рамки периодов. Но из него видно, что на каждом этапе работы главным источником знания о жизни персонажа, наряду с другими — изучение материалов, связанных с событиями пьесы, всего творчества писателя, толкование пьесы режиссером и творческим коллективом, над ней работающим, — должна служить пьеса.

Первая группа — весь огромный комплекс обстоятельств, в которых персонаж находится к началу пьесы,

¹ Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". М.-Л., 1945. С. 235-236.

² Немирович-Данченко Вл. И. Репетиции "Кремлевских курантов". М.-Л., 1969. С. 226-227.

а точнее, к началу непосредственного участия в сценических событиях.

Когда драматург писал свое произведение, его волновала определенная проблема. В свете этой проблемы виделся ему круг жизненных событий, линия жизни целого ряда персонажей. Но сама пьеса — это только часть этой линии жизни. "Звено, вырванное из общей цепи... обычно — это главное, решающее звено... (Но)... до того как развернется последний этап жизни Ивана Коломийцева в пьесе А. М. Горького "Последние", мы узнаем о том, что его уже хотели убрать из жизни — в него стреляли..."¹.

Очень часто события, которые произошли до начала пьесы, мы рассматриваем только как экспозицию. Неинтересный ряд фактов, который надо довести до сведения зрителей. По возможности не утомляя его. И это "...вместо глубокого постижения и освоения тех предлагаемых обстоятельств, в которые поставлены действующие лица в самом начале пьесы. Всякая пьеса (и роль — Д. Л.) начинается с того, что несет в себе атмосферу и темп-ритм предшествующей жизни действующих лиц..."².

Ко второй группе обстоятельств относится все, происходящее в самой пьесе.

События, основные и побочные, то, что происходит с самим персонажем, поступки окружающих составляют существеннейший пласт обстоятельств, диктующих поведение персонажа и его непрерывно меняющееся "физическое самочувствие".

Обстоятельства, возникающие по ходу пьесы, осмысливаются и соотносятся с основным содержанием задуманного образа, с его сутью, но не только сами поступки, а и возможности различных решений "вычитываются" актером и режиссером из авторского текста во всех его проявлениях.

¹ Попов А. Д. Из режиссерских записей. М., 1967. С. 27-28.

² Там же. С. 27-28.

Прежде всего материал, данный писателем, является источником различных толкований побудительных мотивов тех или иных действий, совершаемых персонажем на его пути к главной цели. Внимательно анализируя текст хорошей пьесы, режиссер и актер увидят множество вариантов построения линии мысли и линии действия. Каждое новое, даже мельчайшее, предлагаемое обстоятельство, не говоря уже о тех, которые становятся поворотными для поведения героя событиями, выраженное в той или иной форме авторского текста, таит в себе разнообразие оттенков, вплоть до противоположных восприятий и оценок. Даже в рамках одного смыслового решения спектакля и образа. Различные оценки рождают непохожие приспособления в достижении персонажем своей цели; и, вследствие этого, в зависимости от склада мышления и индивидуальности актера, в рамках общего решения спектакля есть возможность самостоятельных трактовок.

Интересен в этом плане литературоведческий анализ гоголевской "Женитьбы", предпринятый известным филологом Вл. Филипповым¹. Не давая ответов (они различны у разных режиссеров и актеров), он обращает внимание на отдельные места, зачастую отдельные слова, которые при работе почти всегда выпадают из поля зрения работающих над спектаклем. А между тем, они существенны не только для достижения достоверности, но и определяют вещи более серьезные — взаимоотношения, мотивы поступков и т. д. Вот первые слова при встрече Подколесина с Феклой в его доме: "Подколесин. А, здравствуй, здравствуй, Фекла Ивановна. Ну, что? Как? Возьми стул, садись, да и рассказывай. Ну, так как же, как? Как бишь ее: Меланья?.." Он забыл ее имя! Вот оно маленькое обстоятельство, на которое никогда никто и внимания не обращает. Между тем Подколесин или действительно забыл, как зовут невест-

¹ Филиппов Вл. "Женитьба" Гоголя и режиссерский комментарий к ней. М., 1930.

ту, или говорит это, лишь бы начать разговор, или же хочет показать, что ему не очень-то нужна эта невеста. А это уже характеризует поведение. Не сам поступок (в данном случае Подколесин спрашивает имя невесты, которую ему сватают около месяца), а его побудительные мотивы определяют суть человека. Они-то и интересны нам, сидящим в зрительном зале. Проходная сцена, а какие возможности открытия различных оттенков характера в ней заключены.

То или иное решение побудительных мотивов связано с характером восприятия нового предлагаемого обстоятельства или поступка партнера. Кочкарев, дойдя до крайней точки в своем желании женить Подколесина, всячески его обзывает: и дрянью, и колпаком, и наихудшим, что могут ему позволить приличия, — бабой. Подколесину в ответ даны автором слова: "И ты хорош в самом деле. (*Вполголоса.*) В своем ли ты уме? Тут стоит крепостной человек..." и т. д. Возьмем только два варианта мотивов возникновения текста Подколесина (они предложены Вл. Филипповым при анализе "Женитьбы", хотя, естественно, возможны и другие). Первый — барин боится потерять авторитет перед слугой, второй — пользуется присутствием слуги лишь в качестве маневра, чтобы остановить напор Кочкарева в сватовстве. Реплика "вполголоса" позволяет осуществить действие с обеими целями. В первом случае — она говорит о том, что Подколесину удастся себя сдержать, хотя слова Кочкарева вызывают у него внутреннюю бурную реакцию. Во втором случае эта же реплика указывает на тактический ход. Таким образом, сам текст — "вполголоса", "крепостной" — еще не дает определенности действия, но ставит серьезный вопрос, решение которого не просто подсказывает ту или иную краску, ту или иную степень возбуждения, но проясняет взаимоотношения Подколесина со Степаном, столь существенные для всей первой картины. Или это обычные отношения слуги и барина, построенные на принципах крепостничества, или (если Подколесина волнует не сам факт оскорблений, нанесенных при слуге, а

только возможность использовать его как средство остановить Кочкарева) — это отношения взаимозависимости друг от друга, когда хозяин есть раб своего слуги, в силу ли своей беспомощности, многих лет общения или каких-либо других обстоятельств. Анализ одной фразы автора поворачивает в ту или другую сторону всю сцену.

Третью группу предполагаемых обстоятельств составляют обстоятельства режиссера и актера.

К. С. Станиславский в режиссерском плане "Отелло" к постановке МХАТа в 30-х годах описывал свои "мечтания" к картине "В сенате", предлагая их "в помощь исполнителям ролей Дожа и Брабанцио".

"Тяжелое положение колоний Венеции, рабство и презрение, в которое поставлены покоренные народы, другими словами — та непроходимая пропасть, которая отделяет венецианскую аристократию от мавра Отелло, есть предлагаемое обстоятельство пьесы, которое занимает первостепенное положение.

Чтоб укрепить почву под ним, а также для усиления неловкости положения и трудности компромисса для Сената в инциденте Брабанцио, Дездемоны и Отелло, я предлагаю такое мечтание (обстоятельство — *Д. Л.*). Брабанцио — самый влиятельный из сенаторов... он должен бы быть дожем, но ввиду разных политических междупартийных, сенатских соображений он отказался от предложенной ему чести в пользу ближайшего кандидата, то есть теперешнего Дожа... Но Брабанцио правого направления. Для него оказалось неприятной неожиданностью, что дож, получив власть, присоединился к левому направлению. Он несколько смягчил отношение к колониям и покоренным народам. Вот почему Отелло получил чин генерала венецианской армии.

...Брабанцио... предсказывал, что покоренные народы задерут нос и будут нахальничать. Теперь как раз слова Брабанцио оправдались на примере его же семьи: мавр уже влез к нему в дом. ...Положение Дожа становится щекотли-

вым вдвойне. Он чувствует, что пришел момент уплаты Бранцио за прежнюю его услугу и в то же время признания своей политической ошибки"¹.

Настаивая на этих обстоятельствах, К. С. Станиславский считает, что "...такое предлагаемое обстоятельство не только обострит взаимоотношения Бранцио и дожа, но и поможет Отелло: он, мавр, признан почти равным с высокими сеньорами, а раз что он равный, то почему же ему не жениться на венецианке. Вот один из мотивов, почему он так просто, искренно, откровенно и с сознанием своей правоты говорит монолог о своей любви, женитьбе и похищении"².

В приведенном отрывке мы можем наглядно проследить путь режиссера не только к раскрытию, но и к созданию предлагаемых обстоятельств на материале жизни, стоящей за событиями пьесы. Таких примеров в работе над "Отелло" можно привести очень много. Станиславский сцену подпавания Кассио и драки Кассио и Родриго превращает в своем плане в сцену "восстания".

"Заметьте, я говорю — поднятие восстания, а не простая потасовка двух выпивших офицеров в кордегардии. Такая малая драка мельчит образ Яго. Кроме того, за такую драку можно сделать замечание, строгий выговор, посадить на гауптвахту, но изгонять из лейтенантства того человека, который участвовал в сближении и свадьбе Дездемоны, пожалуй, жестоко и неблагоприятно. Во всяком случае мне неприятно было бы, что так поступает Отелло. Совсем другое — восстание только что покоренных жителей острова, с бунтом и осадой крепости. Это проступок страшный, которого при всем желании и снисхождении, нельзя оставить без строгой кары.

При такой трактовке строгость Отелло получает оправдание, и провокаторский талант Яго с его дьявольской хит-

¹ Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". С. 117-118.

² Там же. С. 118.

ростью вырастает. Это полезно для пьесы, так как увеличивает ее масштаб"¹.

И для ролей Яго и Отелло, — добавим мы.

В обстоятельствах роли, созданных режиссером и актером, в меньшей степени, чем в отборе и степени оценок обстоятельств, предложенных автором, и проявляется толкование роли.

Авторский текст в процессе создания режиссерских и актерских обстоятельств имеет значение не только как фундамент для творческой фантазии создателей спектакля, но и как граница и рамки, в положительном смысле, для этой фантазии, как компас, который определяет верность их построений на базе литературного материала, в плане их соответствия основным авторским намерениям. Примеры, приведенные из режиссерского плана "Отелло" К. С. Станиславского, могут служить образцом фантазии, казалось бы далеко уходящей от конкретных проявлений события, данных драматургом. Но, как видим, ни одно из сочиненных обстоятельств не противоречит тексту, в чем и состоит их зависимость от автора.

Есть еще одна группа обстоятельств, которые играют серьезную роль в процессе перевоплощения.

Это — обстоятельства сегодняшнего спектакля. Они — самые подвижные, но если актер их не учитывает, то не может быть подлинного перевоплощения, есть только застывший рисунок роли.

Прежде всего к ним относится образ, создаваемый партнером. Поскольку в него входит составляющей и сама личность партнера, то даже при едином ключевом решении разные партнеры — это в чем-то разные образы. Следовательно, поведение актера с ними не может быть одинаковым.

Но даже при одном и том же партнере сиюминутность поведения, характерная для театра переживания,

¹ Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". С. 118.

диктует зависимость поведения роли от нюансов поведения партнеров.

"Играя... Лицци в "Потопе", — пишет О. И. Пыжова, — я интересовалась, по существу, только судьбой своей героини. Какая она, какие у нее мысли, чего она хотела бы добиться, что ей наиболее важно.

В Первой студии мы делали все это чрезвычайно тщательно и старались знать о своих персонажах буквально все. Теперь (после работы со Станиславским — Д. Л.) я поняла, то, что происходит со мной — Мирандолиной или Глафирой — это еще не самое главное. А самое главное то, что происходит с моими партнерами — с Кавалером, с Купавиной, потому что от этого знания зависит моя судьба, победа или поражение...

...Острое ощущение роли не только в себе, но главным образом через партнера, может помочь актеру до конца распознать "секреты", заложенные и в собственной роли¹. Без подлинного общения нет перевоплощения.

Показав различные формы зависимости от пьесы, от всех авторских указаний комплекса предлагаемых обстоятельств, отбираемых для создания роли на всех этапах этой работы, обратимся к анализу многообразия по смысловой характеристике знаний о персонаже, которые могут быть взяты на вооружение актером.

Огромен круг предлагаемых обстоятельств, которые могут быть существенны в работе над ролью, не только количественно, но и в их разнообразии.

Из приводимого ниже примера работы с обстоятельствами на репетициях "Короля Генриха IV" Шекспира в Ленинградском БДТ им. Горького (режиссер Г. Товстоногов) очевидна огромная роль, а в данном примере — определяющая — обстоятельств исторических. Эпоха Людовика XII стала тем главным, из чего режиссер и актеры исходили при решении сцены "У Принца".

¹ Пыжова О. Л. Призвание // Театр. 1973. № 10. С. 81.

"Надо помнить о том, что место действия — Лондон XV века, морской порт, прибежище разного рода авантюристов, контрабандистов, купцов, бродяг. Когда темнело, люди здесь прятались по домам, запирали ставни, на улицу выходить было опасно. Аристократы охотно принимали участие в набегах, дерзких и подчас жестоких выходках. Результат грабежей и набегов — невероятные ночные разгулы. Ночью тут и принцы крови оборачиваются бандитами, "рыцарями ночного часа". Это захватывает всех, независимо от сословной принадлежности. Это — зов времени.

Вот и сейчас в покоях принца Гарри наступает страшное пробуждение после непристойной, разгульной, ужасной ночи. Принц подшучивает над Фальстафом, который тяжело переносит последствия вчерашней попойки, но и ему самому не лучше¹. Поэзия сцены здесь ищется в событиях времени, обозначенного драматургом.

К. С. Станиславский, ставя свой блистательный спектакль "Женитьба Фигаро" Бомарше, сделал главным предлагаемым обстоятельством надвигающуюся революцию, пронизав этим ощущением все сцены и все роли.

На раскрытие судьбы человека, а не только конкретного мира психики отдельного человека, влияют обстоятельства социальные. Они многое объясняют в поведении, помогают установить точные взаимоотношения, определить верное самочувствие в роли, придают роли глубину и многомерность. Когда речь идет о пьесах и ролях с явно выраженным в сюжете социальным конфликтом, это кажется само собой разумеющимся.

Но значение социальных обстоятельств огромно и для персонажей, не участвующих в том или ином социальном конфликте. На наш взгляд, вопрос этот очень важен и не всегда рассматривается с надлежащей глубиной — так, как к нему подходил в своей репетиционной работе К. С. Станиславский.

¹ Товстоногов Г. И. Круг мыслей. С. 256.

Поразительный пример раскрытия им социального характера обстоятельств жизни персонажа, в своей линии поведения совсем далекого от общественных проблем, приводит Ольга Ивановна Пыжова.

Она была убеждена, репетируя роль Вари в "Вишневом саде" А. П. Чехова, что существо характера ее героини, секрет ее сценического поведения надо искать "в огромной любви и безоглядной преданности к тем, кто ее окружает и на кого она по доброй воле неустанно трудится"¹.

От этого убеждения О. И. Пыжова чувствовала себя удобно Варей, не видела ничего унижительного в ее положении в этом доме. Станиславский на первых же репетициях сказал, что взаимоотношения между Варей и семьей Раневской совсем другие. "Тогда я впервые услышала, что Чехов — писатель беспощадный. Варя, как объяснил мне Станиславский, вторая жертва эгоизма Раневской и Гаева. Ее судьба повторяет судьбу Фирса: он брошен в пустом доме, Варя идет к чужим людям, в экономки. Всю жизнь ей внушали, что в доме она своя, родная, пользовались ее трудом, а кончилось тем, что отправили ее без денег, с узелком, в прислуги. То, что Раневская пытается перед отъездом, в последние пять минут, от нечего делать, устроить Варину судьбу, — ничего не меняет. Поспешно, бегло, небрежно и несерьезно она стремится "уладить" отношения Лопатина и Вари. И, может быть, именно в силу ее барской небрежности, с какой она берется за это дело, Лопатин угадывает за ее словесной мишурой истинное положение Вари — положение услужающей. Возможно, что не растерянность, а как раз сватовство Раневской побуждает Лопатина, вступающего в новую полосу жизни, окончательно отказаться от Вари. Тонкие интеллигентные люди, чуткие и нервные, а вмешались в чувства другого, казалось бы, близкого человека, и все разрушили"².

¹ Пыжова О. И. Призвание. С. 78.

² Там же.

Так в верном раскрытии социальных предлагаемых обстоятельств вырисовывается судьба человека.

Социальная характеристика образа может быть и напрямую выведена из анализа реплик самого персонажа. В пьесе "Женитьба" Н. В. Гоголя роль тетки невесты, Арины Пантелеймоновны, обрисована, казалось, не очень определенно. В бессилии перед упрямством племянницы она ссылается на то, как вел бы себя с дочерью покойный отец Агафьи, братец Арины Пантелеймоновны. Но сама она может предстать, и часто в спектаклях предстает, лицом страдательным. Хотя, если проанализировать текст роли, обнаруживается ряд признаков, указывающих на близость ее характера к характеру покойного брата. Обращение ее с племянницей отличается от отношения брата только тем, что силы физической у нее поменьше. В самом деле, посмотрим текст. Фразы свои чаще всего начинает она с частицы "а" ("А кто бы, ты думала, был трефовый король?"), присоединяет постоянно частицу "то", сплошь и рядом употребляет простонародные слова ("чай", "коли", "насупротив"), произносит по простонародному целый ряд слов ("страм", "сенахтор"), расчленяет фразу, образующую одно логическое понятие, вставными словами ("Да не выдам же — говорит — дочь за полковника" или "Тихон, твой батюшка, Пантелеймонович") и т. д. Текст вполне определенно указывает на резкий, грубоватый, напористый характер.

В о з р а с т героя. Сколько мы видели в спектаклях по пьесе Гоголя "Женитьба" молоденьких дурочек, а реплику "и двадцати семи лет не пробыла в девках" воспринимали только как комедийную краску. Между тем, Агафье Тихоновне уже двадцать семь лет, по тем временам — это не просто девица в возрасте, а уж просто перестарок. Если это участь, то не так однозначна она в своем стремлении устроить свою жизнь только с дворянином или в своей растерянности перед свалившимся на нее букетом потерявших свое лицо женихов. Двадцать семь лет — это характер уже сложившийся, устоявшийся. Можно решать роль по-раз-

ному, но ясно одно, что играть просто наивную купеческую дочку — значит, не понять всей глубины то ли драматической, как в известном спектакле А. Эфроса, то ли сатирической, то ли трагикомической, которая заложена в роли.

Физическое состояние героя. Например, болезнь Егора Булычева исключить из "самочувствия" роли никак нельзя.

Место и время действия.

То или иное обозначение места и времени не может быть безразлично не только для режиссера и художника, но и для артиста в процессе создания образа. Так, Подколесин в "Женитьбе" живет на Канавке, возле Семеновского моста (туда нанимает он извозчика). Квартиру снимает он, как видим, близко к центру. Это может служить отправной точкой для фантазии артиста. А описание комнаты Подколесина, данное Гоголем! Совсем не обязательно исходя из него строить декорацию, но о хозяине и взаимоотношениях его со слугой такая подсказка автора говорит немало. Гоголь пишет, что в комнате диван, стол, стул, зеркало (между тем, смотреть седой волос в сцене со свахой он идет в другую комнату — опять вопрос о побудительных мотивах поступков: почему он идет в соседнюю комнату; кроме того, это значит, что он снимает не комнату, а квартиру), здесь же лоханка для умывания, невычищенный сапог, на столе — куча табаку. Вот и уклад жизни, вот и отношения со Степаном.

Время действия также не безразлично для поведения артиста в роли. Часто оно может быть определено очень точно. Вл. Филиппов в своем литературном комментарии рассуждает так: Подколесин говорит, что через 22 дня будет Екатерингофское гуляние, а сегодня (в день объяснения) — 8-е число. Так как Екатерингофское гуляние бывало 1-го мая, то день, когда происходит действие "Женитьбы", устанавливается точно — 8 апреля 1825 года. Это была среда — будний день! Что подтверждается и словами Яичницы: "Отлучился на минутку из департамента". Тогда

следует решить, как возникают слова в начале пьесы, которые даны автором Подколесину: "Вот, как начнешь эдак один на досуге подумывать". Слово "досуг" можно толковать по-разному. Например, он уже был на службе и вернулся, так как нет особо важных дел, должность его достаточно высокая ("экспедитор"), служит он "надворным советником и петлицу носит" (кстати, Подколесину не просто дан текст: "а надворный советник тот же полковник", то есть он на один класс преувеличивает свой ранг — это тоже деталь, которую по-разному можно толковать) и может уходить со службы в любое время. Но есть вариант, что время действия первой картины — раннее утро, до службы, и сваха его ловит в такое время. Во всяком случае слово "досуг" указывает не на отдых, не на обилие свободного времени (а это уже характер сцены). Подколесин скорее имеет в виду, что "как есть минута подумать", так и приходит мысль о женитьбе. Ведь человек, не обремененный заботами и ленивый даже, всегда ощущает нехватку времени. Это главное его оправдание в своих глазах и глазах окружающих — некогда. Вот и Подколесин "опять пропустил мясоед" (время, когда залаживались свадьбы).

То, что действие происходит в апреле, да еще в Петербурге, не может не влиять на "самочувствие" всех, кто приходит с улицы. В апреле погода всегда в северной столице не из приятных. Это обстоятельство как-то вообще не принимается во внимание при постановках. Между тем, оно может придать краску достоверности "совершенно невероятному происшествию", особенно женихам и свахе. Вот уж поистине "охота пуще неволи" — по два раза в день ходить к невесте в дом, да видя там еще других женихов.

Физическое окружение героя в любой пьесе может сыграть существенную роль для решения той или иной сцены.

В сцене на Кипре ("Отелло") Станиславский настаивает на том, чтобы артисты поняли, что они находятся на страшной стуже, в военное время, а не на балу.

Временной отрезок, в котором происходит действие пьесы, считает Вл. И. Немирович-Данченко существенным, когда напоминает, что действие "Трех сестер" охватывает пять лет, что разворачивается картина жизни персонажей во времени. Или взять в "Отелло" то обстоятельство, важное для роли Дездемоны (сцена с платком), что всего несколько часов назад молодые супруги были нежны и "миловались", по выражению К. С. Станиславского.

Важен уклад жизни, окружающей героя. Его костюм.

Весь круг обстоятельств охарактеризовать невозможно. Он так же широк, как широка жизнь, стоящая за сценическими обстоятельствами. Мы остановились выше подробно на тех, которые нам кажутся наиболее существенными.

Глубокое исследование текста для раскрытия и создания предлагаемых обстоятельств роли имеет своей целью вращивание актером характера. Исходить в этом вопросе следует из мысли Вл. И. Немировича-Данченко, к которой еще не раз будем обращаться. В ней, он считал, заключено главное, сущность, практически трудно понимаемая. "...Настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в действительности вибрируют при данном физическом состоянии"¹.

Попадание в "те нервы" возможно только при непрерывном, неотступном погружении себя в мысли, касающиеся жизни своего героя, его обстоятельств, планов, мечтаний.

Путь к овладению конкретным сценическим образом идет не только через освоение материала данной роли и даже всей пьесы, но и через проникновение в художествен-

ное мышление драматурга, писателя. Прийти к серьезному художественному результату актер может только ощутив себя в мире всех образов, созданных писателем, ощутив стиль автора. Писатель, как и исполнитель, перевоплощаясь в своего героя, несет свой груз предлагаемых обстоятельств. Они входят составной частью в литературный тип, им созданный.

Очень существенна разница в отборе предлагаемых обстоятельств при работе над ролями разных авторов. Все зависит от важности тех или иных пластов жизни, для решения волнующей данного автора проблемы. "Вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что будет важно для Чехова, убьет Шекспира. Природа чувств будет ускользать от исполнителей, действие станет нецеленаправленным и неконкретным. Для "Трех сестер", вероятно, важно будет представить себе день Ольги, ее гимназию, однообразный и раздражающий ее вид ученических тетрадей, улицу с глухими заборами, которой она шла. Для первой сцены Фальстафа из "Генриха IV" будет достаточно высчитать количество кружек хереса, которые он опрокинул накануне, и перевести их в сорокаградусное измерение"¹.

В определенном смысле можно сказать, что все творчество автора является для актера одним из предлагаемых обстоятельств, правда, не самой роли, а творческого процесса ее создания, но оно, безусловно, обогащает знание актера о своем персонаже.

Прививая вкус к сознательному анализу материала роли, Станиславский и не помышлял отрицать тайну творчества. Наоборот, для этих-то драгоценных нечаянностей, озарений таланта он и подготовлял почву, мечтал научить актера удерживать и развивать подобные находки. Поэтому можно смело сказать, что путь комплексного освоения, ос-

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 245.

¹ Товстоногов Г. А. Круг мыслей. С. 125.

воения, а не декларирования предлагаемых обстоятельств жизни литературного персонажа, на базе которого актер создает сценический образ, есть наивернейший путь движения актера к образу.

ДЕЙСТВИЕ В СВЕТЕ ТЕОРИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Сегодня уже всеми, даже артистами-любителями в глубокой провинции, твердо усвоено, что вне действия нет драматического искусства. Распространено также мнение, что действие определяется глаголом. И вот актер требует от режиссера: "Дайте мне глагол!" Поскольку глаголов, выражающих действие, не так уж и много, режиссер начинает перебирать одни и те же слова, в лучшем случае, используя синонимы: "Вмажь ему", "врежь", "поддай", "сделай втык" и т. д., и т. д. Актер с радостью хватается за подобное знакомое, наработанное, заштампованное "действие" и с удовольствием выполняет его, не слишком заботясь о сложностях психологических процессов, происходящих в герое. Но если режиссер достаточно взыскателен, он пытается добиться от артиста еще "чего-то". Это "что-то" далеко не всегда выражается в точных словах, не всегда похоже на привычный и любимый набор "глаголов". Начинается нервный и мучительный процесс, в котором актер получает замечательную возможность уязвить режиссера (особенно, если тот не обладает жестким характером), а режиссер (прежде всего молодой) испытывает тягостные муки комплекса собственной профессиональной неполноценности оттого, что не может толком объяснить, чего же он хочет от исполнителя.

Хорошо было Немировичу-Данченко! Он, со своим непререкаемым авторитетом, анализируя "Трех сестер", например, мог позволить себе, такое: "...из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, не лишенное элемента борьбы, — т о с к а

по лучшей жизни" (разр. моя. — П. П.), а в другом месте уточняет: "И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Долга по отношению к себе и к другим. Даже долга как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно"¹. — Где тут "глагол"?! Мудрые "старика" убежали так вперед от нас, что мы с нашими "глаголами" остаемся все еще позади них.

В вопросе о сценическом действии, вопросе казалось бы давно ясном и решенном, прежде всего интересен момент приближения действия сценического (то есть художественного воспроизведения процесса) к реальному прототипу. Как добиться максимального вживания актера в характер, в ситуацию при предельно достоверном воплощении всех жизненных реакций? — Такое сценическое поведение, когда искусство становится трудноотличимым от реальности, становится все более насущной потребностью психологического театра.

Мы до сих пор путаемся в терминологии, путаемся порой даже в таких понятиях, как "цель", "задача", "сверхзадача", "сквозное действие", "конфликт" и т. п. Дело, в конце концов, разумеется, не в том, каким словом назвать тот или иной элемент. Важно уяснить целостную картину того жизненного процесса, который мы воссоздаем на сцене, понять, что из существующего в действительности мы воспроизводим (можем воспроизвести или хотя бы можем стремиться воспроизвести), а от чего отказываемся сознательно или вынужденно. Однако и точность определений, конкретное содержание употребляемых терминов, имеют свое значение. Порой под одним и тем же словом мы подразумеваем весьма разные вещи.

Поэтому обратимся к точной науке.

"ДЕЙСТВИЕ — единица деятельности, произвольная преднамеренная опосредованная активность

¹ Вл.И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. С. 290-291.

(разр. моя. — П. П.), направленная на достижение осознаваемой цели"¹. Уже это определение дает чрезвычайно богатый материал для размышления. Получается, что действие — всего лишь часть значительно более обширного и емкого психического процесса, причем часть, основной особенностью которой является ее осознаваемость субъектом, а границы исчерпываются той конкретней целью, на выполнение которой направлена активность действующего лица. Таким образом, все процессы, относящиеся к области бессознательного, глубинные побудительные мотивы, все, что находится за пределами данной цели, — все это оказывается не охвачено действием.

Разумеется, когда речь идет о действии сценическом — при его воплощении в спектакле — и режиссеры и актеры (в зависимости от одаренности, художественных устремлений и намерений) не могут обойти все эти сложнейшие моменты (хотя бы на уровне выстраивания "второго плана", "подтекста", "внутреннего монолога"), но решаются они большей частью интуитивно, в эмпирическом поиске чего-то смутного и малоосозаемого.

Тем временем представление о деятельности человека как о процессе, имеющем вполне четкую структуру, определяемую столь же конкретно, как осознаваемое целенаправленное действие, дает возможность вести этот углубленный поиск вполне последовательно и рационально.

Итак, как же объясняет психология понятие деятельности, какова ее структура и каково содержание составляющих ее элементов?

"ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ субъекта направлена на тот или иной предмет. Разные виды деятельности отличаются прежде всего своими предметами. Цель — предмет деятельности, который является ее результатом. Мотив деятельности — это предмет, побуждающий деятельность.

¹ Краткий психологический словарь. М., 1985. С. 77.

Введение двух разных понятий — цели и мотива — оправдано только в том случае, если возможно их несовпадение. Такое несовпадение возможно в человеческой деятельности и является ее специфической особенностью. Зачем человеку нужно нечто? Ответ о с м ы с л е предполагает указание на конкретный мотив. Смысл выражает отношение мотива деятельности к непосредственной цели действия. (...) В смысле выступает не только знание человека о предмете, но и его личностное отношение к нему. Наконец, важное место в структуре деятельности отводится з а д а ч е. Под задачей разумеется цель, данная в определенных условиях"¹.

Картина, нарисованная психологом, заставляет как-то по-новому взглянуть на привычные, так часто употребляемые нами профессиональные термины, позволяет несколько по-иному подойти к анализу действия пьесы и роли.

Но продолжим пока знакомство с основными понятиями, предлагаемыми психологией и, прежде чем делать собственные выводы, вчитаемся в рассуждения одного из основоположников теории деятельности, А. Н. Леонтьева, настойчиво возвращающие нас к проблеме соотношения деятельности и действия, мотива и цели: "...понятие деятельности необходимо связано с понятием мотива. Деятельности без мотива не бывает; "немотивированная" деятельность — это деятельность, не лишенная мотива, а деятельность с субъективно и объективно скрытым мотивом"².

Далее читаем:

"Действием мы называем процесс, подчиненный представлению о том результате, который должен быть достигнут, то есть процесс, подчиненный сознательной цели. Подобно тому, как понятие мотива соотносится в понятием деятельности, понятие цели соотносится с понятием действия"³.

¹ Косов Б. Б. Проблемы психологии восприятия. М., 1971. С. 14.

² Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. С. 102.

³ Там же. С. 103.

И, наконец:

"Генетически исходным для человеческой деятельности является несовпадение мотивов и целей. Напротив, их совпадение есть вторичное явление: либо результат приобретения целью самостоятельной побудительной силы, либо результат осознания мотивов, превращающего их в мотивы-цели. В отличие от целей, мотивы актуально не сознаются субъектом: когда мы совершаем те или иные действия, то в этот момент мы обычно не отдаем себе отчета в мотивах, которые их побуждают. Правда, нам нетрудно привести их мотивировку, но мотивировка вовсе не всегда содержит в себе указание на их действительный мотив.

Мотивы, однако, не отделимы от сознания. Даже когда мотивы не сознаются, то есть когда человек не отдает себе отчета в том, что побуждает его совершить те или иные действия, они все же находят свое психическое отражение, но в особой форме — форме эмоциональной окраски действий. Эта эмоциональная окраска (ее интенсивность, ее знак и ее качественная характеристика) выполняет специфическую функцию, что и требует различать понятие эмоций и понятие личностного смысла"¹.

Поскольку все дальнейшие рассуждения построены преимущественно на положениях приведенной выше схемы, необходимо достаточно тщательно и подробно разобратся в картине, предлагаемой психологией. На мой взгляд, эта психологическая структура обладает колоссальным творческим потенциалом, позволяет убедительно ответить на целый ряд вопросов, обязательно встающих в ежедневной работе артиста.

Основа основ при таком подходе к анализу поведения героя и воплощению его в процессе репетиций — несовпадение мотива и цели.

¹ Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. С. 14.

Что такое мотив — "предмет, побуждающий деятельность"¹, — как не сверхзадача роли, то, к чему стремится персонаж.

Итак, если принять "сверхзадачу роли" как мотив деятельности, то получается интересная картина: сверхзадача, оказываясь, может противоречить промежуточным целям и задачам, достижения которых добивается персонаж на протяжении своей сценической жизни. До сих пор это представлялось как бы иначе: промежуточные "малые" задачи, объединяясь более крупными целями, составляли некую единую цепочку", приводящую к обобщающей их сверхзадаче. Заметим, что такая ситуация совсем не исключается и с точки зрения психолога, — это тот случай счастливого совпадения цели и мотива, когда мы говорим о ситуации "осознания мотивов, превращающего их в мотивы-цели" или поглощения мотивов целями в результате "приобретения целью самостоятельной побудительной силы"³, то есть подчинения природы опять-таки сознанию. Не отсюда ли и сценические герои наши столь "сознательны"; они бьются за достижение неких дальних, не вполне понятных для них и для зрителя целей, пребывая в гармонии с самими собой и в конфликте с чем-то внешним: с другими персонажами, с обществом, с предлагаемыми обстоятельствами. Однако, исходя из этого внутреннего благополучия, — которое в жизни нам свойственно скорее как исключение, нежели как правило, — мы не сможем понять ни загадочного "бездействия" Гамлета, ни "неспособность к поступкам" большинства героев Чехова.

С другой стороны, приведенный нами пример режиссерского анализа "Трех сестер" свидетельствует о том, что понимание Вл. И. Немировичем-Данченко природы поведения чеховских персонажей абсолютно точно соответствует открытиям современной психологии: "Тоска по луч-

¹ Косов Б. Б. Проблемы психологии восприятия. С. 14.

³ См.: Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. С. 201.

шей жизни" — мотив деятельности; "стремление выполнить свой долг" — цель, которая не может совпадать с мотивом, так как условия жизни героев таковы, что, выполняя свой долг, они только удаляются от своей мечты; конкретные задачи, подчиненные цели — стремлению исполнить долг, — уводят их от счастья, благополучия, от "Москвы". Здесь и заложено зерно конфликта спектакля, конфликта, состоящего в глубинной психологической борьбе мотивов и целей поведения героев. При этом персонажи чеховской драмы (как это почти всегда бывает в жизни) не вполне сознают свои мотивы. Но это герои и мы сами — в жизни. Другое дело режиссер и артисты: они должны проникнуть вглубь человеческой психики, понять побудительные мотивы, в которых герой далеко не всегда согласится признать себе. Да и мы сами всегда ли бываем искренни в определении своих подлинных побуждений? Это трудная, подчас мучительная работа, требующая не только знания человека, его психики, но и предельной честности всех художников — и актеров, и режиссера.

А вот обратный пример: психолог анализирует жизнь литературного героя: "Смысловые единицы жизни могут собраться как бы в одну точку, но это формальная характеристика. Главным остается вопрос о том, какое место занимает эта точка в многомерном пространстве, восстанавливаемом реальную, хотя не всегда видимую индивидом, подлинную действительность. Вся жизнь Скупого рыцаря направлена на одну цель: возведение "державы золота". Эта цель достигнута (...), но жизнь обрывается ничем, цель оказалась бессмысленной"¹. По-моему, это замечательный образец истинно режиссерского анализа, из которого следуют весьма далеко идущие выводы. Видимая цель, оказавшаяся бессмысленной, — жестокий самообман. Приняв этот самообман, эту "идею фикс" за сверхзадачу Скупого, мы, подобно самому пушкинскому герою, выхолостим подлинное

¹ Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. С. 220.

жизненное содержание образа, лишим его той многомерности действительности, о которой говорит психолог. Остается только пожалеть, что ученый не сформулировал свое понимание побудительных мотивов деятельности Скупого рыцаря, что, правда, и не входило в его задачу. Ясно одно: если режиссеру и артисту не удастся построить внутренне противоречивую жизнь роли — невозможно будет выйти на трагический момент осознания ошибочности цели.

Здесь же уместно привести комментарий ученика А. Н. Леонтьева: "Только когда деятельность субъекта и вообще ход событий развертываются в направлении реализации смыслообразующих мотивов, тогда ситуация является осмысленной, имеющей смысл. В противном случае она становится бессмысленной"¹.

Значит осознаваемая цель (субъективно осмысленная и даже представляющаяся субъекту единственно возможным содержанием его жизни) может не только не совпадать с истинным мотивом деятельности, но и быть столь далекой от этого мотива, что обнаружение подлинных побудительных стремлений полностью обесмысливает цель.

Вот замечательный пример на эту тему; его приводит А. Ф. Лосев, анализируя эпизод "Вечного мужа" Ф. М. Достоевского: "...Павел Петрович ухаживает за больным Вельчаниновым, который был любовником его покойной жены. Во время этого тщательнейшего ухода за больным он пытается зарезать спящего Вельчанинова бритвой, причем раньше никаких подобных мыслей у Павла Петровича не было и в помине. "Павел Петрович хотел убить, но не знал, что хочет убить" — думал Вельчанинов. "Гм! Он приехал сюда, чтобы обняться со мной и заплакать", — как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтобы зарезать меня, а думал, что едет обняться и заплакать". Заплакать и обняться — это нечто противоположное

¹ Василюк Ф. Е. Психология переживания. М., 1984. С.24.

желанию резать¹. — Как это сыграть? Или, по крайней мере, как проанализировать, чтобы артист мог попытаться сыграть подобную психологическую ситуацию? Что здесь является сверхзадачей? "Ухаживать?" — но как тогда артисту взяться за бритву? Может быть, — "Убить"? — но тогда, если желание убить играть как осознанное, артист поневоле начнет лицемерить, ухаживая и играя ситуацию превращения. Значит, сверхзадача "Убить", отражающая несознаваемый Павлом Петровичем мотив, должна (будучи известной артисту) играть на уровне бессознательной психической деятельности персонажа. А как этого добиться?

Картина деятельности подсознания может быть значительно осложнена в том случае, когда у человека нет одного ярко выраженного доминирующего мотива, а существует борьба нескольких, одновременно стремящихся к реализации мотивов, не определившихся по иерархии своей значимости. (В этом случае человек обычно говорит: "Сам не знаю, чего мне хочется".)² Можно ли эти процессы воссоздать средствами актерской психотехники и в какой степени к такому воссозданию нужно стремиться в репетиционной практике? — Пока все эти вопросы во многом остаются открытыми.

К. С. Станиславский придавал исключительное значение творческой деятельности подсознания, однако, у него речь идет о подсознательных процессах, происходящих в артисте-творце. Станиславский занимался преимущественно проблемой высвобождения творческой энергии интуиции художника. Специального же разговора о подсознательной (бессознательной) жизни роли, персонажа — он не ведет, хотя в ряде практических примеров и разборов совершает поразительные открытия. Сегодня, как мне кажется, стало актуальным целенаправленное и вполне созна-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 57.

² По этой проблеме рекомендую замечательную книгу: Василук Ф. Е. Психология переживания.

тельное выстраивание режиссером и артистами процессов, не осознаваемых персонажами.

Здесь же, на мой взгляд, и ответ на вопрос о причинах нынешней бедности актерской эмоциональной палитры: все проявления эмоции персонажа решаются в плоскости "Я — ОНИ". Если "ОНИ" со мной в конфликте, если мир мне враждебен — рождаются злость, раздражение, стремление затеять скандал; если же "ОНИ" ко мне благосклонны, если мне удалось добиться того, что я поставил перед собой, как цель, — рождается радость, стремление "праздновать победу". Такое существование одномерно и плоско. Несовпадение же мотива и цели ("генетически исходное"), то, что испытываем мы в жизни чуть ли не ежеминутно, таит в себе бездну эмоциональных возможностей: ведь эмоции — как уже было сказано — это особая форма "психического отражения" мотива деятельности¹.

Вполне сознательно используя в работе с артистом момент несовпадения мотива, побуждающего деятельность персонажа, и цели, на достижение которой направлено его действие, определяя характер и качество этого несоответствия, можно добиться необходимого (а порой — и неожиданного) эмоционального результата. Здесь мы подступаем к той области, где за теоретическими рассуждениями должен бы непременно следовать практический опыт. К сожалению, привлечение примеров из собственной практики (помимо бездоказательности слов, не подтвержденных демонстрацией реального результата) не может быть признано корректным уже хотя бы по той причине, что результат, убедительный для одних, другими может быть воспринят весьма негативно. Поэтому нам придется сознательно ограничиться лишь изложением общих теоретических посылок, рассмотрением примеров на уровне анализа драматургического материала, оставляя за рамками нашего разговора

¹ См.: Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. С. 201.

самую значительную увлекательную сторону творческого процесса — работу с актером.

Однако и при таком ограничении тема не становится менее существенной: ведь включение в сферу нашего профессионального обихода понятия мотива деятельности несколько меняет качество анализа пьесы и роли. Разбирая цепь событий и проявления в этих событиях (или конфликтных фактах) героев пьесы, мы должны, постоянно отвечая на вопрос "почему?", не только выяснять действенные цели и задачи, но забираться в несознаваемое самим героем существо его побуждений и устремлений.

Мы уже давным-давно (к негодованию литературоведов!) приучились не доверять "словам". "Слова", — даже самые, казалось бы, искреннее, исповедальные признания героев — не что иное как мотивировка, попытка субъективного объяснения собственных намерений.

"МОТИВИРОВКА — рациональное объяснение субъектом причин действия посредством указания на социально приемлемые для него и его референтной группы (группы лиц, мнение которых существенно для субъекта — П. П.) обстоятельства, побудившие к выбору данного действия. Мотивировка отличается от действительных мотивов поведения человека и выступает как одна из форм осознания этих мотивов. С помощью мотивировки личность иногда оправдывает свои действия и поступки, приводя их в соответствие с нормативно задаваемыми обществом способами поведения в данных ситуациях и своими личностными нормами"¹. Великие драматурги в своих прозрениях замечательно точно улавливают это свойство человеческой психики. Что такое большинство высказываний, монологов и признаний Гамлета, как не цепь мотивировок своей нерешительности, суть которых столь же далека от истины, как намерение отомстить за убийство отца далеко от подлинного побудительного мотив

ва действия великой трагедии. В своих саморазоблачениях Датский принц то приближается к истине, то, лукавя даже с самим собой, бежит весьма далеко от существа проблемы. Высказать всю правду не дано ни ему, ни одному из других персонажей трагедии; только режиссер, ставящий ее, и артист, играющий эту роль, должны для себя совершенно конкретно ответить на вопрос о тайном, несознаваемом мотиве поведения Гамлета. Собственно говоря, режиссура — это в первую очередь профессия мотивации поведения героев. Каков ведущий мотив — такова и трактовка пьесы. Все остальное — вторично и прилагательно!

Не доверяя "словам" и самохарактеристикам героев, режиссура сделала серьезный шаг в освоении действенной сложности человеческого характера. Другой момент, определяющий поиск в том же направлении, — требование "второго плана" сценического действия, — как ни странно, почти не разработан в теоретическом аспекте. Мы просто привыкли к тому, что в психологическом театре наличие "второго плана" как бы само собой подразумевается. Примитивная, одноплановая игра актеров сегодня мало кого может удовлетворить. Режиссура (и — совершенно справедливо!) требует от исполнителей игры "второго плана"; более того, очень часто приходится слышать на репетициях, как речь заходит уже о "третьем", даже о "десятом" — планах. Такое стремление обнаруживает тенденцию режиссуры и актеров к достижению психологической глубины образа, сложной партитуры сценической жизни персонажей. Однако само понятие "второго плана" остается, на мой взгляд, весьма аморфным и размытым. Как он возникает у актера, как добиться его появления в игре? И каковы его взаимоотношения со сценическим действием? Думается, представление о деятельностном, мотивообразующем содержании "второго плана" поможет во многом ответить на эти вопросы. Таким образом, сознательное и целенаправленное выстраивание внутренней противоречивости природы сценического существования, "иг-

¹ Краткий психологический словарь. М., 1965. С.101.

ра" на несовпадении мотива и цели — представляется следующим этапом, освоение которого становится насущной потребностью театрального процесса.

Обратимся к драматургам. "Кориолан", по словам глубокого исследователя творчества Шекспира Л. Е. Пинского, "...с предельной строгостью мотивированная, классически ясная, величественно простая история"¹. Эта пьеса до некоторых пор была для меня загадкой: почему величественный воин, преданно любящий отечество, позволяет по вполне ничтожному поводу спровоцировать себя на столь масштабный конфликт чуть ли не со всем Римом, что оказывается изгнан и принимает сторону своих недавних врагов — вельсков? Зачем ему понадобилось "баллотироваться" в консулы, если процедура "выпрашивания голосов" у плебеев так для него тягостна и отвратительна? Неужели по той причине, что консулом желает видеть его мать, что друзья и сторонники толкают его к этому избранию? Л. Пинский подчеркивает: "Шекспировский Кориолан не честолюбив"². Сравнивая трагедию с ее "первоисточником", он пишет: "Плутархов Марций — надменный патриций, который презирает и плебеев, и популярность у плебеев, советует сенату во всех общеполитических делах не уступать плебеям, а словная его вражда лишь возрастает, после того как плебеи отказали ему в консульстве, чего — не так, как у Шекспира! — честолюбивый Марций всячески "домогался"³. При этом ненависть шекспировского героя к плебеям смущает ученого и он делает следующий вывод: "Страстная и единственная в Риме ненависть героя к римской "черни" — изнанка его заслуг, его пафоса... Болезненно-страстная форма чувства героя свидетельствует о болезни общественного целого, о кризисном состоянии римского "организма"⁴.

¹ Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971. С. 99.

² Там же. С. 397.

³ Там же. С. 423.

⁴ Там же. С. 402-403.

Вот, на мой взгляд, типичная ошибка литературоведческого анализа! Ученый попадает в плен "слов", доверяется мотивировкам, делает из них идеологические выводы, что ничуть не приближает нас к ответу на вопрос, почему все-таки Гай Марций согласился выйти на площадь в "одежде смирения" и просить у ненавистного народа поддержки в голосовании.

Анализ же, основанный на учении о деятельности, позволяет иначе взглянуть на содержание трагедии. Оказывается, дело в том, что Кориолан Шекспира не менее честолюбив, чем Гай Марций Плутарха. Только честолюбие свое он не проявляет открыто, он сам себе, быть может, в нем не признается. Но возможность стать консулом отвечает его тайным побудительным стремлениям. Он сам хочет этого избрания. Поэтому-то столь легко он поддается на уговоры. Однако декларируемое пренебрежение к общественному мнению, бескорыстное служение Риму, провозглашенное им как цель, приходит в конфликт с этим подспудным стремлением. Отсюда и та болезненная страстность, в которой выражается скрытый мотив, отсюда и гордыня его, и дальнейшее предательство. Тогда совсем иначе звучит свидетельство Брута:

При мне он клялся, что когда захочет
Быть консулом, то ни за что не выйдет
На рыночную площадь, не наденет
До нитки вытертых одежд смиренья
И не покажет (как велит обычай)
Народу ран своих, чтоб домогаться
Его вонючих голосов. (...)
Добавил он, что консульства искать
Не станет вовсе, если не попросят
Патриции его об этом сами.

Шекспир во всем следует Природе, он никогда ничего не конструирует во имя "идеи".

Подобных примеров можно привести без счета. Достоевский и Толстой, Тургенев и Чехов, Горький и лучшие

представители современной драматургии — все они в своем творчестве не могут обойти сложность и противоречивость психической жизни своих героев.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА КАК ПОБУДИТЕЛИ К СЦЕНИЧЕСКОМУ ДЕЙСТВИЮ

Проблему взаимосвязи между действиями и предлагаемыми обстоятельствами роли можно считать одной из самых интересных в актерской и режиссерской практике и безусловно одной из самых сложных проблем, возникающих в процессе обучения актеров и режиссеров.

"Искусство управлять в первую очередь "если бы", "предлагаемыми обстоятельствами" и внутренними и внешними действиями, — пишет Станиславский, — умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим требует большой практики и опыта, а следовательно, и времени"¹. Этот сложный процесс, требующий от актера и режиссера не только практики, опыта и времени, но сверх того огромной отдачи творческих сил и углубленного проникновения в драматургический материал, зачастую обедняется и схематизируется.

Мир предлагаемых обстоятельств как бы слишком широк, необъятен, в нем легко увязнуть, запутавшись в мелочах и потеряв основное для данной роли направление. Ведь предлагаемые обстоятельства — это прошлое и настоящее действующих лиц, это атмосфера, в которой они живут, это их мировоззрение, воспитание, наклонности, привычки, их возраст, внешность, привязанности, увлечения, их взаимоотношения друг с другом и т. д. и т. п. Предлагаемые обстоятельства — это круговорот ситуаций трагических или смешных, обыденных или неправдоподобных, шумных, ярких или тихих, почти незаметных для окружающих. Чем интереснее автор, тем, как правило, более слож-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 68.

ны, глубоки и разнообразны обстоятельства, в которых существуют его герои.

Актеру нелегко освоиться в этом сложном и поначалу таком чужом мире, естественно, что он торопится к действию как к спасительной точке опоры. Яркое, выразительное действие необходимо актеру, и он не может не стремиться к нему, но если сознание актера миновало среди массы предлагаемых обстоятельств именно те, которые вызывают в нем активные побуждения к деятельности, любое действие мертво.

Сила воздействия системы К. С. Станиславского заключается прежде всего в том, что она опирается на объективные законы человеческой психологии. Станиславский неоднократно подчеркивал необходимость изучения и точного соблюдения законов человеческой природы: "Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования"¹.

Остановимся, хотя бы кратко, на теориях потребностей и эмоций, существующих в современной психологии. Тогда нам станет яснее значение процесса проникновения в предлагаемые обстоятельства роли, а также основные, наиболее существенные закономерности этого процесса.

Психологи утверждают, что каждый вид деятельности "отвечает определенной потребности субъекта, стремится к предмету этой потребности, угасает в результате ее удовлетворения и воспроизводится вновь, может быть, уже в совсем иных, изменившихся условиях"². Таким образом, выражение "беспредметная деятельность" — лишено всякого

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 24.

² Леонтьев А. Н. Проблема деятельности в психологии // Вопросы философии. 1972. № 9. С. 104.

смысла"¹. Естественно, что понятие предмета в данном случае необыкновенно широко и что предмет потребности может быть как материальным, так и идеальным, как чувственно-воспринимаемым, так и данным только в представлении.

Потребности человека необычайно разнообразны, начиная от простейших потребностей в утолении голода или жажды, до сложнейших потребностей в тех или иных эмоциональных контактах, в творчестве, в поисках смысла жизни и т. д. "Потребности в психологическом значении, являясь отражением необходимых для жизни организма предметов и условий, всегда даны субъекту в качестве какого-то переживания, какого-то состояния его организма, какой-то направленности его желаний, стремлений, цели его деятельности и т. д."².

Не вникая в тонкости различных формулировок, даваемых отдельными авторами, важно отметить, что они считают возникновение острой потребности следствием резкого нарушения равновесия, гармонии между человеком и окружающей его средой. В этом смысле научное определение потребности не противоречит жизненному пониманию этого слова как возникновения острейшей необходимости в изменении окружающих обстоятельств жизни.

Переплетение жизненных обстоятельств, создающих потребность, которая нуждается в удовлетворении, требует вмешательства человека, и при этом чем острее потребность, тем активнее человеческая деятельность.

"Потребность — источник активности. Там, где нет никакой потребности, не может быть и речи об активности"³.

Потребности служат основой возникновения различных мотивов поведения, то есть конкретных побудителей

¹ Леонтьев А. Н. Проблема деятельности в психологии // Вопросы философии. 1972. № 9. С. 98.

² Шингаров Г. Х. Эмоции и чувства, как форма отражения действительности. М., 1971. С. 110.

³ Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. М., 1966. С. 366.

отдельных действий. Естественно, что действие не всегда напрямую отражает существующую потребность (ведь в известной басне И. А. Крылова Лисица, стремящаяся утолить голод и завладеть сыром, не просит его, а только расхваливает Ворону), но потребность всегда определяет цели и направляет действия.

Интересный пример активнейшей деятельности человека, направляемой его ведущей потребностью, мы находим в романе "Война и мир": "Все, знавшие Наташу до мужества, удивлялись происшедшей в ней перемене, как чему-то необыкновенному. Одна старая графиня, материнским чувством понявшая, что все порывы Наташи имели началом только потребность иметь семью, иметь мужа (как она, не столько шутя, сколько взаправду, кричала в Отрадном) — одна мать удивлялась удивлению людей, не понимавших Наташи, и повторяла, что она всегда знала, что Наташа будет примерною женой и матерью". (Любопытно, что Л. Н. Толстой употребляет здесь слово "потребность", ставшее научным термином современной психологии). И чуть дальше: "Известно, что человек имеет способность погрузиться весь в один предмет, какой бы он ни казался ничтожным. И известно, что нет такого ничтожного предмета, который при сосредоточенном внимании, обращенном на него, не разросся бы до бесконечности. Предмет, в который погрузилась вполне Наташа — была семья... И чем больше вникала она не умом, а всей душой, всем существом своим в занимавший ее предмет, тем более предмет этот разрастался под ее вниманием и тем слабее и ничтожнее казались ей ее силы, так что она их все время сосредоточивала на одно и то же, и все-таки не успевала сделать всего того, что ей казалось нужно"¹.

То есть, чем острее потребность человека (в данном случае не просто иметь и сохранить семью и детей, но и ощущать свою значимость, необходимость в этом труд-

¹ Толстой Л. Н. Война и мир. М., 1960. Т. 3-4. С. 689-690.

нейшем деле), тем больше сил и внимания сосредоточивает человек на обстоятельствах и предметах, наиболее важных для ее удовлетворения. Причем каждое из этих обстоятельств или предметов, сколь бы ничтожны ни представлялись они окружающим, кажется заслуживающим особо пристального внимания, требует вмешательства самого энергичного и становится причиной активнейших, разнообразнейших и неисчерпаемых поступков.

"Потребность, сама по себе, как внутреннее условие деятельности субъекта — это лишь негативное состояние нужды, недостатка"¹. В этом высказывании особенно важно подчеркнуть, что потребность, "являющаяся внутренним условием" всякой деятельности, возникает в результате такого стечения обстоятельств, которое вызывает "негативное состояние", побуждающее к активному действию.

Следуя жизненным психологическим закономерностям, и актер должен помнить о том, что подход к действию невозможен без осознания ведущих потребностей персонажа, а еще точнее — без проникновения в обстоятельства его жизни, вызывающие острейшую необходимость в целом ряде поступков, равно как и в обстоятельства, препятствующие их осуществлению.

Какие обстоятельства, например, рождают у Раневской потребность встречи с вишневым садом и близкими ей людьми, после пятилетней разлуки с ними? Почему ее "потянуло вдруг в Россию, на родину", а жизнь, которую она так долго вела за границей, стала ей вдруг невыносимой? Разумеется, каждая актриса, играющая Раневскую, развивая и дополняя авторский материал, создает свой конфликт обстоятельств, который должен вызвать острейшее желание изменить жизнь, покинуть Париж, вернуться в Россию.

Именно проникновение в эти обстоятельства должно создавать у актрисы "негативное состояние", "направляю-

щее ее желания, стремления, цели и т. д." и являться источником ее внутренней действенной активности в роли.

Развивая и обогащая конфликт, данный автором в соответствии со своим жизненным опытом, актер не только осваивает предлагаемые обстоятельства роли, но и как бы "присваивает" их, соединяя со своей судьбой, насыщая своими эмоциями. "Два момента становятся для меня основными в репетиционный период, — пишет А. Гончаров. — Прежде всего необходимо помочь актеру присвоить себе предлагаемые обстоятельства роли, а затем найти способ совмещения собственных качеств артиста с авторским и режиссерским представлением о героe"¹.

Это путь, который должен пройти актер под руководством режиссера и который, по ряду различных причин, часто сокращается или просто минует, чем нарушается один из самых основных принципов творческого процесса театра переживания.

Наиболее ясно ошибки в нарушении органического хода к сценическому действию видны у начинающих актеров и режиссеров, особенно в их учебных работах. Одну из типичных и очень показательных ошибок такого рода хотелось бы привести в качестве примера. Студенты режиссерского курса, руководимого проф. М. О. Кнебель, работали над "Скупым рыцарем" А. С. Пушкина. Репетируется и затем показывается руководителю курса первая сцена трагедии. Студент, репетирующий роль Альбера считает, что основным предлагаемым обстоятельством, диктующим действия его героя, является — нищета. Нищета предельная, замучившая, которую уже не хватает сил терпеть и с которой необходимо покончить. Исходя из этого обстоятельства, студент определяет логику своего поведения: надо придумать, где и как достать деньги, надо заставить ростовщика дать их во что бы то ни стало, заставить хитростью, жалостью, угрозами. А когда это не удается, надо идти к герцогу и т. д.

¹ Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции: Конспект лекций. М., 1971. С.5.

¹ Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 354.

Но логически ясная цепь действий, совершаемых в ходе сцены для выполнения основной задачи, никак не задевает ни эмоциональности, ни непосредственности студента, который сам сознается: "Я все понимаю, но все мертво. Я стараюсь себя переломить, но чувствую, что впадаю в пафос и декламацию". Ему понятны печальные обстоятельства нищеты и унижительной жизни Альбера, понятна и выстроенная логика поступков, но внутреннего права на них, рождаемого уверенностью в невозможности, непозволительности терпеть, он не ощущает. Основной эмоциональный ход к действию никак не нащупан.

Педагог спрашивает студента, понимает ли он, какое значение имеет для Альбера предстоящий турнир? Подумав, студент отвечает, что, вероятно, нищета сейчас особенно тяжела для Альбера, поскольку лишает его возможности явиться на предстоящий турнир. И тогда постепенно, стремясь, чтобы студент ощутил тот "градус" предлагаемых обстоятельств, с которого начинается "Скупой рыцарь", педагог раскрывает перед студентом, чем является для Альбера турнир. Турнир — это смысл, радость, гордость его жизни, средоточие всех его стремлений. Турнир — вопрос чести, страсти, самолюбия. Лишить себя турнира — значит не жить. Однако между логическим пониманием того, что турнир важен для Альбера, и осознанием потребности выражения своего лучшего "я", возможного только там, на турнире, огромная разница. Так же, как велика разница между пониманием необходимости идти к герцогу и потребностью сбросить гнет отца, потребностью в немедленном бунте, в протесте, в немедленном выражении этого протеста.

М. О. Кнебель важно было подчеркнуть острейший внутренний конфликт между унижительностью и безвыходностью нищеты, обрекающей на серость и бездейственность существования, и всем тем, что вносит в жизнь Альбера турнир. Ведь отказ от турнира влечет за собой невозможность максимального творческого выражения своего "я", всегда и в каждом требующего, жаждущего проявля-

ния. Нищета находится в непримиримом конфликте с человеческой потребностью раскрытия своей личности, индивидуальности. И этот конфликт является источником действенной активности Альбера.

Тогда турнир превращается в огромное событие в жизни Альбера, а не просто в осложняющее ее обстоятельство. Турнир становится действенным событием, заставляющим Альбера взбунтоваться против отца, устоев, приличий, норм, традиций.

Разбираемая сцена должна кончаться бунтом Альбера, и только соответствующий "градус" предлагаемых обстоятельств может органично подвести актера к требуемой логике и динамике сценического поведения.

Психологический ход, подсказанный в данном случае педагогом и облегчивший актеру подход к активному сценическому действию, мог, разумеется, оказаться малоубедительным или совсем неподходящим для другой творческой индивидуальности. В зависимости от особенностей склада мышления и темперамента, каждый актер может по-своему расшифровать событие — "турнир" и найти свой эмоциональный ход к бунту, но, миновав этот процесс, он не может начать действовать в соответствии с замыслом автора.

Разумеется, драматургия Пушкина слишком сложна и, вероятно, непосильна для студентов даже старших курсов театральных институтов. Но пользу, получаемую от встречи с такого рода драматургией, трудно переоценить, так как она диктует актеру высочайшую степень динамики сценического действия и с беспощадной ясностью ставит перед ним проблему поиска активного эмоционального хода к этому действию.

Таким образом, осознание ведущих потребностей действующего лица, возникновение "негативного состояния" по отношению к целому ряду предлагаемых обстоятельств роли кажется нам чрезвычайно важным внутренним условием динамики сценического поведения актера. Иначе говоря, острота конфликтности предлагаемых обстоятельств

любой роли органически необходима актеру для ощущения активных побуждений к действиям, для пробуждения его темперамента.

Закономерности взаимосвязи между действиями, порождающими их конфликты, и эмоциями становятся более ясными, если обратиться к современным теориям, объясняющим причины возникновения эмоций в жизни человека.

В разрабатываемых концепциях происхождения эмоций весьма важным является тот факт, что эмоция рассматривается и изучается почти всеми авторами в системе: потребность-действие-удовлетворение. "Эмоция возникает где-то между потребностью и действиями для ее удовлетворения"¹.

В зависимости от конкретных жизненных условий, препятствующих или наоборот облегчающих удовлетворение возникшей потребности, перед человеком встают задачи большей или меньшей сложности, которые требуют для своего разрешения и осуществления ряда действий. Чем ближе и яснее для нас цель и чем меньше препятствий встречаем мы на пути к ней, осуществляя логически намеченную цепь действий, тем меньше переживаний доставляет нам процесс ее достижения. Напротив, чем важнее цель и чем сложнее встающие перед нами препятствия, вынуждающие нас неожиданно менять намеченную линию поведения, тем больших волнений и эмоционального напряжения стоит нам процесс удовлетворения существующей потребности. "Эмоция представляет компенсаторный механизм, восполняющий дефицит информации, необходимой для достижения цели (удовлетворения потребности)", — пишет П. В. Симонов, и еще: "Эмоция возникает каждый раз, когда удовлетворения потребности не происходит, иными словами, когда действия не достигают цели"².

Таким образом, причины возникновения эмоций кроются в противоречиях между потребностями и обстоя-

тельствами, которые так или иначе препятствуют осуществлению задач и действий, направленных на удовлетворение этих потребностей.

А. Н. Леонтьев утверждает, что различные гипотезы причин возникновения эмоций, "так или иначе, выражают факт зависимости эмоций от соотношения (противоречия или согласия) между бытием и долженствованием"¹.

Именно в противоречии между тем, как человек живет и тем, как он, с его точки зрения, жить должен, может и хочет, и заключается принцип создания конфликтного комплекса предлагаемых обстоятельств роли, рождающего в актере активные эмоциональные побуждения к действиям.

Интересно отметить один любопытный аспект в учении об эмоциях. Многочисленными опытами психологов и физиологов установлено, что "чувство удовлетворения, возникающее при восприятии сложных картин и событий, почти не вызывает сдвигов в организме, которые можно было бы зарегистрировать с помощью специальной аппаратуры. Состояния неудовольствия и отвращения, обусловленные не менее сложными воздействиями, гораздо богаче по своему физиологическому спектру"².

Эти данные еще раз свидетельствуют о том, что особое значение имеет для актера восприятие обстоятельств, препятствующих, мешающих выполнению важнейших действенных задач, так как возникающие при этом чувства неудовольствия, возмущения, протеста и др. переживаются обычно гораздо острее и служат более активными внутренними побудителями к действиям, чем чувства удовольствия, радости или наслаждения. Последние являются чаще всего лишь в результате преодоления какого-либо препятствия или разрешения конфликта. Интересно сопоставить эти данные с известным учением И. П. Павлова о роли эмоций в образовании динамического стереотипа — устано-

¹ Симонов П. В. Что такое эмоция? М., 1966. С. 36.

² Там же. С. 32.

¹ Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции. С. 17.

² Симонов П. В. Что такое эмоция? С. 30.

вившейся системы реакции организма на сложившиеся условия внешней среды. При изменении условий среды и разрушении динамического стереотипа отрицательные эмоции активизируют деятельность организма, ускоряя процесс освобождения от старых установившихся связей прежнего стереотипа, в то время как положительные эмоции поддерживают новую, возникающую в соответствии с изменившимися условиями систему реакций.

Актеры и режиссеры хорошо знают по опыту, что одна из самых трудных для выполнения сценических задач заключается в умении передать на сцене чувства радости, веселья, праздничности, счастливой взаимной влюбленности и т. п.

В столкновении с обстоятельствами раздражающими, мешающими, неприемлемыми, актеру легче добиться остроты и четкости оценок происходящего, найти органичную активную линию поведения. В обстоятельствах противоположного характера актер нередко страдает вялостью восприятия и в результате становится пассивным, безынициативным, бездейственным. Часто актеру приходится маскировать эту внутреннюю вялость и эмоциональную бедность наигрышем, демонстрацией необходимых по роли чувств.

В этих случаях актеру важно, прежде всего, найти в обстоятельствах самой сцены или обстоятельствах, предшествующих ее началу, какие-то детали и частности, контрастные, не соответствующие общему радостному самочувствию.

Не зацепив тех или иных обстоятельств, конфликтных общему самочувствию захватывающей радости, невозможно ощутить потребности удержать, сохранить, продлить счастье, запомнить его и т. д.

Развивая с помощью режиссера конфликтные обстоятельства, данные автором, обогащая их собственным эмоциональным опытом, актер создает "добавочные" препятствия к действиям.

Е. Б. Вахтангов говорил, что "добавочные препятствия" необходимы, чтобы "заставить актеров действовать, вы-

полнять свою задачу как можно ярче... Препятствие, которое приходится преодолевать на сцене актеру, — это отличный трамплин для выполнения задачи. Препятствие внешнее — физическое и внутреннее — психологическое"¹. Особенно велика роль "добавочных препятствий" в тех случаях, когда противоречия между "бытием и долженствованием" существуют в сцене в скрытой, завуалированной форме. В этих случаях поиски внутренних препятствий, определение скрытого конфликта особенно необходимы актеру для создания активной и динамичной линии поведения.

Следовательно, пробуждение темперамента актера возможно только, если действия роли возникают как следствие ситуаций, конфликтных внутренне или внешне и, в свою очередь, наталкиваются на препятствующие, мешающие осуществлению этих действий обстоятельства.

Определяя совокупность сценических обстоятельств, вызывающих у актера активные эмоциональные побуждения к действиям, Станиславский писал: "Внутренний узел всех сцепленных друг с другом условий был завязан крепко. Чтобы развязать его и выйти из затруднительного положения пришлось призвать на помощь все наши человеческие способности"². Завязывая в процессе репетиций узел конфликтных обстоятельств и условий, актер создает в роли и острую ведущую потребность в необходимых действиях и одновременно невозможность осуществления этих действий без напряженной борьбы. Отсутствие легкого прямого пути к жизненно необходимой цели, как бы "присвоенной" актером, и подключает нервный аппарат эмоций, возникающих как следствие драматического несоответствия между "бытием и долженствованием".

Не надо объяснять, как важно и драгоценно это вовлечение эмоциональной природы актера в процесс освоения предлагаемых обстоятельств и поиск активного сцениче-

¹ Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957. С. 81.

² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 56.

ского поведения. Ведь одна из важнейших проблем репетиционного процесса заключается в том, что анализ предлагаемых обстоятельств сводится зачастую к некоему рационально-логическому познанию происходящего в пьесе и соответственно к логическому выводу действенных задач, в то время как область чувств остается почти незатронутой. Таким образом, первая часть известной формулы Станиславского: "нельзя играть страсти и образы, а надо действовать" — произносится очень часто, при том, что продолжению этой мысли, а именно: "действовать под влиянием страстей", — придается зачастую недостаточное значение.

"В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уже захотеть", — так формулировал Станиславский один из важнейших творческих законов. Именно поэтому столь большое значение он придает процессу освоения предлагаемых обстоятельств, начинающемуся с магического слова, дающего толчок дремлющему воображению артиста, со слова "если бы". "Через "если бы", — пишет Станиславский, — нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутренние и внешние действия"¹. В этом "нормально, естественно, органически" заключена для Станиславского сущность актерского творчества.

ДЕЙСТВЕННАЯ ОСНОВА РОЛИ

Сверхзадача и сквозное действие роли

"Чтобы начать постановку какой-бы то ни было пьесы, — пишет Вл. И. Немирович-Данченко в связи с замыслом постановки "Антония и Клеопатры" У. Шекспира, — надо прежде всего установить то человеческое, что будет заложено во всю постановку, что станет зерном спектакля, что должно быть источником для всех частей спектакля, начиная с главной — актерской, продолжая оформлением и кончая технической.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 305.

Потому что весь театр существует для познания человеческого, смысл театра — радостно-художественными ощущениями участвовать при вскрытии человеческого и через оное вскрытие устанавливать мораль. Главный создатель этого движения вскрытия — актер"¹.

И сразу же вслед за "зерном" идет "драматический конфликт — долг", который определяет сквозное действие спектакля, а после раскрытия предлагаемых обстоятельств — определение "куда направлен темперамент" роли (ее сверхзадача и сквозное действие). Практически действенная основа роли, в которой реализуются основные понятия, определяющие сущность личности, — ее потребности, мотивы и общие установки деятельности, цели — ставится мастером во главу угла процесса отыскания образа.

На понятии "зерно" особенно настаивал выдающийся режиссер в репетициях последних своих спектаклей, хотя оно в его работе, как и в работе К. С. Станиславского, не новое. Но по сути дела, это понятие — "зерно" — почти идентично понятию "сверхзадачи".

Анализируя записи бесед и репетиций Вл. И. Немировича-Данченко, известный исследователь театра В. Виленкин подчеркивает, что понятие "зерна" скорее определяет путь, которым артист должен идти к сверхзадаче, ибо, как правило, определение "зерна" с первых репетиций Немировичу-Данченко удавалось редко. Определение "зерна" спектакля "Три сестры" — "тоска по лучшей жизни" — было исключением. Если мы сравним совершенно справедливое описание понятия "зерна" у Немировича-Данченко, которое дает В. Виленкин, с определением К. С. Станиславским "сверхзадачи", то увидим, что речь фактически идет об одном и том же, с поправкой на большую конкретность и действенность "сверхзадачи". У Вл. И. Немировича-Данченко, пишет В. Виленкин, "...зерно — как философская,

¹ Приводится в кн.: Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. С. 95.

социальная и художественная квинтэссенция предстоящей работы, ее ведущая мысль... Зерно — "душа пьесы", которая потом становится "душой спектакля". Зерно, питающее каждого актера в процессе создания образа, — источник его мыслей и эмоций, критерий правильности или ошибочности выбираемых им задач. Зерно, объединяющее все стремления и силы создателей спектакля, залог его цельности. То, из чего спектакль вырастает, и то, что его ведет. Замысел и компас одновременно"¹.

К. С. Станиславский же определяет "сверхзадачу" как основную, главную сущность, которая "...должна возбуждать в артисте творческое хотение, стремление и действие, для того, чтобы в конце концов овладеть той сверхзадачей, которой вызван самый творческий процесс"².

В понимании "зерна" Немировичем-Данченко больший акцент мы чувствуем на заложенной в нем эмоциональной сущности роли. У Станиславского в "сверхзадаче" сущность — это цель, главная забота.

Но "зерно" Немирович-Данченко видел не в качестве отвлеченной идеи, а так же, как Станиславский "сверхзадачу", представлял себе только действенным, только таким, которое движет актера по пути действия.

К "сверхзадаче" Станиславский подключает и сквозное действие (стремление), и сам путь к цели (действия). И Немирович-Данченко также подключает сразу же, еще в период поиска, к "зерну" сквозное действие, часто употребляя выражение: "зерно сквозного действия". Вспомним, что в "Трех сестрах" сразу же после определения зерна спектакля — "тоска по лучшей жизни" — Немирович-Данченко определил и сквозное действие спектакля, увидев его в конфликте между этой тоской или мечтой, как он говорил, и чувством долга, которое присуще всем главным действующим лицам пьесы.

И не должно дезориентировать в этом вопросе, а это, к сожалению, бывает на практике, то обстоятельство, что часто "зерно" спектакля и "зерно" образа определялось назывно: "Обираловка" (спектакль "Анна Каренина"), "бука" (Маша в "Трех сестрах"). В письме к режиссеру В. Г. Сахновскому Немирович-Данченко писал о "зерне" спектакля: "Возвращаюсь к общему (разр. моя — Д. Л.) представлению драмы Анны Карениной (без кавычек), к общему, к целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут зерно (разр. моя — Д. Л.) спектакля. Это — Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красота — искусственная, выдуманная, поработочающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода — и торжественное рабство.

И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм; цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз, и на ухо. И на этом фоне или, вернее, в этой атмосфере (разр. моя — Д. Л.), — потому что и Анна, и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы — пожар страсти (разр. моя — Д. Л.). Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон до безысходности, золотом священнослужителей, пышными туалетами полуогонных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным разворотом во всех углах этого импозантного строения...

Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!.. С этого надо начинать. Этим надо заражать актера"¹.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965. С. 39-40.

² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 295.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 402-403.

Здесь есть и о чем будет спектакль, для чего он ставится, и тут же читается сквозное действие как конфликт между страстью, пожаром и атмосферой, в которой он происходит. Это будет, по замыслу Немировича-Данченко, двигать спектакль. И действительно, все сцены спектакля нанизывались как на каркас, на это столкновение живого, естественного горения и мертвого благополучия и мертвой благопристойности.

Двигало актера, конечно, вот это, подробным образом, даже с обозначением сквозного действия, хотя и не названного таковым, нафантазированное "зерно", которым остается все-таки выраженная в письме к Сахновскому суть трагедии — о чем и для чего ставится спектакль.

Ведь слово "Обираловка", то есть, конец страсти Анны и Вронского и разрешение конфликта, очень удачно и эмоционально обозначает для разработанной фантазии только перспективу, подчеркивает неизбежность, к которой несет актера сквозное действие.

Все, что мы говорили о "зерне" и "сверхзадаче" спектакля, относится и к "зерну" и к "сверхзадаче" роли.

Как в определении "зерна" "Трех сестер" — "тоска по лучшей жизни" — явно читается и социально-философская, и психологическая сущность ("тоска!"), так и в коротком, словесном определении "зерна" Ирины в том же спектакле "Три сестры" — "белая птица с постепенно слабеющими крыльями" — читается и психологическая и социально-философская сущность образа.

Подробность характеристики этих понятий нужна была, чтобы объяснить наше понимание их как почти идентичных, в связи с чем мы будем употреблять в дальнейшем изложении сейчас более распространенное — "сверхзадача".

Второе, что хочется подчеркнуть — невозможность разорвать в триединстве "сверхзадача — сквозное действие — линия его осуществления" первые две его части: "сверхзадача — сквозное действие", даже при теоретическом разговоре.

Что же касается содержания, которое вкладывается в понятия "сверхзадача спектакля" и "сверхзадача роли", то оно различно — не только в том, что первое относится к спектаклю в целом, а второе — к отдельно взятому персонажу.

Рассмотреть надо оба понятия, поскольку создание роли и поиск ее сверхзадачи не могут идти вне того направления, которое задает всему коллективу спектакля его обшая сверхзадача. В том же письме к В. Сахновскому, которое мы выше цитировали, Немирович-Данченко совершенно явно связывает сущность драмы Анны с сущностью всего спектакля. Напомним: "Возвращаюсь к о б щ е м у (разр. моя — Д. Л.) представлению драмы Анны Карениной (без кавычек), к общему, целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут з е р н о (разр. моя — Д. Л.) спектакля".

Дать определение "сверхзадачи спектакля" трудно, и главное, — не нужно. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко в каждом конкретном случае подчеркивали ту или иную грань этого понятия. Но во всех характеристиках читается свойственная ему диалектичность. Одновременно — замысел и компас, концентрированная сущность и побудитель к действию, источник мыслей и критерий их правильности, то, из чего растут отдельные компоненты спектакля и то, что его объединяет, залог его цельности.

Если говорить о "сверхзадаче спектакля", совпадающей практически со "сверхзадачей режиссера", то поиск ее должен вестись вокруг ответов на вопросы: з а ч е м, р а д и ч е г о мы ставим этот спектакль, что хотим сказать им, с п е к т а к л е м, зрителю, на что его мобилизовать, против чего поднять, какие мысли в нем возбудить? Ответы на эти вопросы не обязательно (это даже не желательно) должны быть выражены в виде жесткой формулы. Но если они конкретны, увлекают на творческое осмысление материала пьесы, созвучны окружающей жизни, если возможность реализации их содержится в данном драматургическом материале, то тогда они и станут "замыслом и компасом", который определит пути и границы работы коллектива.

Найти, в чем главная жизненная цель персонажа, также непросто.

Очень часто поверхностный подход к решению вопроса "куда направлен темперамент?" (Вл. И. Немирович-Данченко) приводит к бытовым, фабульным, прямолинейным ответам на него, которые не могут захватить душу исполнителя, не могут питать его в процессе работы и затем при повторениях готового спектакля... Под сверхзадачей действующего лица надо иметь в виду не сиюминутные цели, которые постоянно меняются, являясь только средством осуществления какой-то главной жизненной цели на данном этапе, а саму эту цель (которая, нельзя забывать, может за всю жизнь меняться нечасто. А у особо цельных натур она может быть и единственной навсегда).

Из сказанного очевидно различие понятий "сверхзадача спектакля" и "сверхзадача роли". В первое понятие включается то, что создатели хотят сказать зрителю своей постановкой, во второе — направленность персонажа, не конкретно в той или иной сцене или в ряде сцен, а вообще в каждую минуту его сценического и внесценического существования.

"Замысел и компас одновременно" — этому, по определению Вл. И. Немировича-Данченко, назначению "сверхзадачи спектакля" соответствует и место "сверхзадачи роли" в работе над нею исполнителя. Она дает толчок движению в работе, определяет все компоненты роли, ее выразительные средства, является стержнем, все в ней объединяющим, служат отправной точкой и фундаментом ее действенной основы.

При рассмотрении практических вопросов, связанных со "сверхзадачей роли", следует различать два момента: определение сверхзадачи и процесс выявления ее, прежде всего, при построении действенной линии.

Конечно, при первом прикосновении исполнителя к материалу, при первом прочтении пьесы с "приглядкой на роль", у него может возникнуть первое ощущение сверхзадачи, хотения персонажа, так же, как и его устремления, то

есть, сквозного действия. Но не всегда и часто не совсем точное. Сверхзадача персонажа (его конечная цель), совсем еще незнакомого артисту существа, конечно, окончательно рождается в результате серьезного режиссерско-актерского анализа, выкристаллизовывается в процессе репетиций, проб и поисков.

В рождении ее играет огромную роль определение темы роли, в которой проявляется "сверх-сверхзадача артиста".

Основным объектом аналитической работы, как для определения темы роли, так и ее сверхзадачи, является пьеса, весь комплекс предлагаемых обстоятельств, обозначенных в ней автором, а также увиденных нами в жизни, стоящей за драматургическим материалом. Чем глубже и серьезнее, шире по охвату, при этом не умозрительно, а эмоционально, будет сделан этот анализ, тем — более точной и действенной окажется сверхзадача, которая определит, в свою очередь, сквозное действие и поведет за собой артиста.

Описывая в своей книге "Станиславский на репетиции" первые занятия со Станиславским по роли Чичикова в инсценировке "Мертвых душ" Н. В. Гоголя, В. О. Топорков делает упор в соответствии со своим тогдашним увлечением "методом физических действий" на построении Станиславским "линии действий". Мы же попытаемся рассмотреть записи репетиции с интересующей нас точки зрения.

Один из первых вопросов, который задал К.С. Станиславский Топоркову после того, как он начал работу с ним, а это было уже после генеральной, когда спектакль был подготовлен: "А зачем, собственно, Чичиков, скупает мертвых?"

Приводим далее последовавший разговор:

— Ну, как "зачем"? Да ведь в романе сказано: он их заложит в опекуном совете и получит деньги.

— А за чем? (разр. моя — Д. Л.).

— То есть как "зачем"? Это выгодно...он получит за них деньги.

— Почему ему это выгодно, для чего? (разр. моя — Д. Л.)

— ...Ну, души заложены, деньги получены, — что дальше? (разр. моя — Д. Л.)

(Опять пауза).

— ...Вы должны знать точно, возможно подробнее и очень конкретно конечную цель всего того, что делаете"¹.

И прежде, чем приступить на репетиции к поискам действенной линии, К. С. Станиславский оговаривает: "Чичиков после целого ряда житейских катастроф очутился у разбитого корыта, и на этот раз, кажется, вполне безнадежно. Петля (разр. моя — Д. Л.)?. Взятся за очень сомнительное дело — заложить вконец разоренное имение, в котором больше половины душ вымерло. Заложить нужно через посредство секретаря опекунского совета, человека прожженного, которого не обведешь вокруг пальца и которому Чичиков предельно надоел своей назойливостью с этим делом. Средства для взятки ограничены. Но человек, которому грозят полный крах и нищета, готов на все (разр. моя — Д. Л.)"².

Здесь и квинтэссенция предлагаемых обстоятельств, в репетициях они оговаривались подробнее, здесь уже вырисовывается из них и сверхзадача. Она не обязательно должна быть выражена прямо: "хочу...". Всякое жесткое определение может только сковать фантазию, упростить сверхзадачу. Ведь "петля", "грозят полный крах, нищета, готов на все" уже определяют хотение и устремление для актера, причем очень эмоционально. Они заставляют идти актера на борьбу — выжить, любыми средствами выжить.

И далее начинается процесс выявления сверхзадачи. Следуя своей формуле: "Что это дает сквозному действию? Все, что не ведет к достижению цели, к сверхзадаче — лишнее", — Станиславский начинает репетицию пролога. Как точно ложится на найденную сверхзадачу решение Чичикова скупать "мертвые души", пришедшее на ум от слу-

¹ Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М., 1950. С. 66.

² Там же. С. 69.

чайных слов секретаря: "Один умер, другой родится, а все в дело годится...". Возможно, если бы не было этой цели — грозящей нищеты, от которой надо спастись, — не было бы и авантюрного плана, осуществление которого и есть содержание гениальной поэмы.

И если проследить по описанию В. О. Топоркова репетиции всех сцен, совершенно очевидным становится, как проверялось Станиславским каждое посещение Чичиковым помещиков и губернатора одним вопросом: "Что это за звено в длинной цепи сквозного действия роли?"

Стремление персонажа определялось продиктованной предлагаемыми обстоятельствами целью. И помочь выявлению сверхзадачи должно каждое новое обстоятельство.

Если человеку грозит и крах, и нищета, и единственная надежда его — поживиться за счет данной губернии, каким важным обстоятельством становится возможность войти в дом к губернатору и именно там познакомиться с помещиками, у которых есть эти "мертвые души", с чиновниками, которые будут оформлять покупки. И как важно, чтобы его познакомил с ними сам губернатор. Ведь в этом половина успеха.

А далее — как важно обстоятельство, что визит к Манилову — первый. Первый успех — это главный успех. И так в каждой сцене — обстоятельства должны помочь активнее выявить сверхзадачу — выжить.

Показателен разбор К. С. Станиславским исполнения роли Плюшкина великим артистом Л. М. Леонидовым на одной из репетиций.

Исходя из желания, по свидетельству В. О. Топоркова, показать "глубоко трагический образ изглоданного страстью когда-то значительного человека", Л. М. Леонидов играл яркими красками Плюшкина-скупца, и это было очень убедительно, но сцена шла довольно скучно.

Станиславский определил такое исполнение как исполнение "вообще" скупца. Не меняя сверхзадачи "накопительство", он обратил внимание Леонидова на то, что тот

мало занят событиями, которые происходят с Плюшкиным: весь углублен в себя, в свой внутренний мир и боится расплескать самочувствие скупца. И после этого начинает рисовать Леонидову предлагаемые обстоятельства, которые дают возможность выявить сущность, осуществить сверхзадачу. Плюшкин возвратился только что домой, несет "богатеишую коллекцию", "редчайшие антикварные вещи". Все это он присоединит к своей коллекции, находящейся дома. Кругом одни бандиты, надо все время следить за ценностями и т. д. и т. п. Эти предлагаемые обстоятельства рождают сквозное действие: охранять богатства от окружающих, защитить, не допустить до них никого, только умножить их. Оно, это сквозное действие, через ряд действий (о линии действий мы будем говорить позднее) выявляет сверхзадачу — накопить.

Из приведенных выше примеров работы К. С. Станиславского с В. О. Топорковым и Л. М. Леонидовым, с абсолютной очевидностью вытекает, что истоками, рождающими и уточняющими сверхзадачу, и одновременно движущей силой на пути ее выявления, прежде всего при построении "линии действий" роли, являются предлагаемые обстоятельства.

Но "...к сверхзадаче нельзя тянуться мысленно, от ума", писал К. С. Станиславский. Он подчеркивал, что сыграть по задачам, д у м а я о сквозном действии и сверхзадаче, — это еще не творчество. Думать — это еще не значит действовать во имя цели. "Сверхзадача требует полной отдачи, страстного стремления, всеисчерпывающего действия (разр. моя — Д. Л.). ...Творить — это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесообразно и оправданно (разр. моя — Д. Л.) идти к сверхзадаче"¹.

Остановимся на том, что мы имеем в виду под органическим, как теперь все чаще говорят, действием в данных

предлагаемых обстоятельствах. Под органическим надо понимать не механические действия (ищу, достаю, выкладываю, утираю слезы и т. д.) и тем более не мизансценические (перехожу, передвигаю) и физиологические (слушаю, говорю). Осуществление потребности персонажа изменить или утвердить что-то в партнере, присутствующем на сцене или находящемся сейчас в объекте его внимания, хоть и отсутствующем физически, в более редких случаях изменить или утвердить что-то в себе (заставить себя собраться, убедить себя в необходимости какого-либо поступка и т. д.), то есть всякий акт воздействия с определенной целью по сути взаимоотношений персонажа с окружающими — вот что мы вкладываем в понятие органического действия.

"Задайтесь крепко целью заставить партнера думать, чувствовать совершенно так же, как вы, видеть то, о чем вы говорите, вашими глазами, слышать вашими ушами. Удастся вам эта задача или нет — вопрос другой. Важно, чтобы вы к этому стремились и верили в возможное достижение такой задачи. При этом ваше внимание уйдет целиком в намеченное физическое действие"¹.

На каком-то этапе К. С. Станиславский разделял действие физическое и действие психологическое и в соответствии с этим "линию человеческого тела" и "внутреннее действие". Впоследствии он рассматривал их как стороны одного процесса — психофизическое действие или органическое.

Употребление К. С. Станиславским понятия "линии жизни человеческого тела" в последних работах на материале "Отелло" и "Ревизора" носит явно характер преувеличенный в связи с творческим увлечением его новым своим приемом. Это он сам заметил, написав на последнем листе неоконченной рукописи "О значении физических действий": "Противоречие: раньше говорил — идти по внутренней линии, теперь — по внешней"².

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 292.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 342.

² Там же. С. 529.

При анализе этих работ К. С. Станиславского становится совершенно очевидным, что он рассматривал "линию жизни человеческого тела", как ее он называл, как линию психофизического, органического действия: "...Мы искали то, что необходимо для выполнения физических и других действий; сама наша природа приходила к нам на помощь и руководила нами. Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека, в условиях роли"¹.

Поскольку жизненная природа человека связана с действием, вся жизнь его — цепь активных волевых усилий для достижения цели, а главной побудительной силой этого движения являются обстоятельства жизни, то и на сцене, как говорил Л. М. Леонидов, актер оправдывает свое назначение только тогда, когда он действует. И естественно, что так же, как в жизни, побудителями к действию на сцене становятся предлагаемые обстоятельства роли, только в жизни это происходит рефлекторно, а на сцене — в результате воспитанной в актере способности вбирать в себя эмоционально сценические, отобранные и нафантазированные, предлагаемые обстоятельства.

Даже в своих главах "Работа над ролью" ("Ревизор"), когда К. С. Станиславский был увлечен приемом построения внешней линии физических действий (хотя все время оговаривал — "в физическом — от психологического"), которую он даже записывал, великий педагог все время подчеркивал, что делает это не просто умственным, аналитическим путем, а изучением себя в условиях жизни роли, через естественные позывы всех внутренних человеческих элементов к действию.

"По жизненному, человеческому опыту я ищу правильных физических задач и действий. Чтобы поверить их правде, мне необходимо внутренне их обосновать и оправдать в предлагаемых обстоятельствах роли. Когда я найду и

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 339-340.

почувствую эти внутренние оправдания, то моя душа в известной мере сроднится с душой роли"¹.

И далее: "Пока я ограничусь лишь возбуждением внутренних позывов к действию. Что же касается подлинных, продуктивных и целесообразных действий... то они зародятся сами собой. Об этом позаботится чудодейственная природа... Действия придут сами... их не удержишь, когда укрепятся внутренние позывы на них. Придет момент, когда я себя почувствую созревшим цыпленком в скорлупе. Мне будет тесно в ней, и явится необходимость разбить скорлупу, чтоб получить свободу действий"². Совершенно очевидно, что когда К. С. Станиславский описывает в дальнейшем изложении, как Аркадий Николаевич (вымышленный герой его книги) "сосредоточился и стал поочередно вызывать в себе с помощью предлагаемых обстоятельств (разр. моя — Д. Л.) внутренние позывы к физическим действиям"³, Станиславский имеет в виду эмоциональное восприятие предлагаемых обстоятельств как побудителей к действию. Хотя основой бытия актера на сцене является действие, "...суть не в физическом действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоятельствах, чувствованиях, которые его вызывают"⁴. К этому положению К. С. Станиславского стоит чаще возвращаться в своей работе.

В наиболее общем виде, в процессе работы по созданию конкретного образа можно говорить о двух путях поиска действий, через которые осуществляется сквозное действие роли: в первом случае — действие определяется в результате анализа сцены и предлагаемых обстоятельств персонажа и начинаются многократные попытки его выполнения; во втором — действие рождается без конкретного определения его словесно, в сценических пробах, которые можно

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 325.

² Там же. С. 326.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 356.

вести и с авторским текстом и этюдно — со своими словами по схеме развития эпизода.

Второй путь очень притягателен, хотя и является более трудоемким, особенно с начинающими исполнителями. Главная задача в работе с ними любым способом помочь понять на практике, что значит "действовать". Поэтому приходится в этих случаях определять после анализа обстоятельств действие словесно ("что и для чего я делаю") и, многократно повторяя его, добиваться возникновения ощущения: "да, сейчас я действовал, добивался своей цели, воздействовал на партнера". Если такое ощущение возникнет у исполнителя не единожды, можно будет считать, что для себя он схватил действенную природу искусства актера.

Конечно, при работе над ролью с уже владеющим действием актером предпочтительнее второй из названных нами путей: путь погружения артиста в обстоятельства роли без конкретного определения действия в начале работы. "Чем вы определеннее предложили актеру конкретную и результативную задачу на первом этапе репетиций, тем пассивнее становится он сам, ибо вы прикрыли его собственную фантазию в тот момент, когда он мог преподнести нечто такое, чего нельзя предположить заранее. Чтобы этих потерь не было, прежде всего я стремлюсь включить артиста в ту ж и з н е н н у ю (разр. моя — Д. Л.) часть моего представления о спектакле, которую условно определил "не как будет в спектакле", а как было в жизни"¹, — делится своими соображениями Г. А. Товстоногов в книге "Круг мыслей".

Но безусловно, что в какой-то момент репетиций (у всех это происходит по-разному) найденное в процессе работы действие должно быть определено. Из цепи этих действий и родится та "линия действий" персонажа, которая имеет существенное значение как при работе артиста

¹ Товстоногов Г. А. Круг мыслей. С. 65.

над ролью, так и впоследствии при систематическом исполнении ее на зрителе, но об этом ниже. А сейчас остановимся на моменте точности определения действия.

Поскольку актера толкают на волевой действенный акт предлагаемые обстоятельства, то они же, естественно, и придают этому акту воздействия тот или иной характер. В зависимости от выбора обстоятельств рождается то или иное действие по отношению к партнеру или партнерам. Чем точнее, шире и глубже отбор обстоятельств, тем интереснее и точнее будет характер воздействия. Во время репетиций "Трех сестер" (III акт, "Пожар") Вл. И. Немирович-Данченко, несмотря на то, что ему нравилось по направленности, как репетирует роль Наташи А. Георгиевская, никак не мог "схватить", отчего у нее так много мелких движений на сцене, все раздроблено. Режиссер все время останавливает актрису, пытаясь добраться до сути ее поведения в этой сцене: "Я, как состоящий в режиссуре, хочу понять, что вам надо подбросить. Вы все ходите и чего-то ищите..."

Актриса А. Георгиевская и режиссер Н. Н. Литовцева отвечают, как они определяли цель ее прихода — "ей надо составить список — значит, надо записать погорельцев. Пришла взять перо, бумагу, чернила".

Вл. И. Немировича-Данченко не устраивает эта цель и, следовательно, действие — ищущее. Он начинает снова рисовать обстоятельства ночи, ищет на репетиции (это чувствуется даже по стенограмме), более емкое действие и делает это через анализ предлагаемых обстоятельств. "...Все связано с атмосферой дома, шума, криков, пожара, — повторяет он. — Погорельцы; дети спят; у нас в доме много народу... Я как зритель не разберу, чего она тут ищет. Это не дойдет... А если она пришла без этого искания?.. Много народу, — опять повторяет Владимир Иванович, — там внизу — вершининские девочки, Федотик, Вершинин. В тревожной атмосфере этой ночи она ходит х о з я й к о й д о м а, — напоминает он одно из главных обстоятельств.

Ведь это уже третий акт, и Наташа стала в доме хозяйкой. — "Нет, она ничего не ищет. Туда зашла, сюда зашла — свои же комнаты (разр. моя — Д. Л.) ...А где Ольга? А Маша где? Ирина там — а что делает Ольга? очень трудно... просто прийти, поговорить, взглянуть на себя в зеркало... и вдруг натолкнулась на няньку, сидящую в кресле. Какое время года?"

Н. Н. ЛИТОВЦЕВА. Точно не указано. Мне казалось, что это ранняя весна". И Владимир Иванович продолжает фантазировать обстоятельства: "...зябко... утренний холодок... там дверь открыта, тут дверь открыта... Где Маша? Где Ольга? Все ли в порядке? Она весь дом опекает, — находит точное действие Вл. И. Немирович-Данченко. — Пошла к Бобику и к Софочке... все ли на месте? А где Андрей? — он играет на скрипке... И сюда пришла... И это не несколько кусочков, а один кусок"¹, — подкрепляет это "о п е к а е т" режиссер.

Точное и глубоко схваченное потом актрисой действие было рождено режиссером из эмоционального анализа обстоятельств.

Конечно, в процессе репетиций бывает, что режиссер и актер при верной направленности в работе еще не схватили, не нащупали тех обстоятельств, которые толкнули бы артиста на продуктивное, целенаправленное действие. Это естественно в ходе работы любого, самого выдающегося режиссера с самым крупным актером. Интересно в этом плане описание одной репетиции.

Созданный выдающимся артистом В. А. Орловым под руководством Вл. И. Немировича-Данченко образ Кулыгина в спектакле "Три сестры" является фактом театральной истории. Между тем работа шла сложно. В стенограммах репетиций очень много претензий со стороны режиссера к исполнителю. Не потому, естественно, что артист плохо работал, а потому, что режиссер хотел большего ухода от

привычной простоты "от себя" — "теряется Кулыгин". Замечания режиссера носят только негативный характер. На одной из репетиций он признается, что ему труднее помогать Орлову, потому что сам еще Кулыгина не ощутил. Все элементы ясны, но чего-то не хватает, чтобы ощутить их. Советует пока начать исполнять самые ближайшие задачи. И вот на той же репетиции, после многих повторений, очевидно, режиссеру удалось "ощутить", как он говорил, Кулыгина. Идет большой, подробный подсказ, в котором главное место занимают обстоятельства, те обстоятельства, которые кажутся постановщику наиболее точными, наиболее его заражают, и, он надеется, заражат актера: "Пришел в этот дом, где будет завтракать, обедать, весь вечер проведет; пришел в дом, где сегодня именины; в свой дом, к своим; может расхаживать, как в своем доме (обратите внимание, как режиссер настаивает на разных вариациях слова "свой" — Д. Л.), и давать всем здесь свои советы... А так, как вы делаете, это просто "пришел"... Веселиться — для вас это значит по-праздничному одеться, вольготно пройтись по комнатам, вовсе не хохотать. Я бы так сказал: пришел сюда почти хозяин, близкий, свой человек... вручил подарок; "ковры надо убрать"; заглянул в столовую — ага, там накрыт уже стол к завтраку.. Андрея что-то не вижу... Полковник — новое лицо... сегодня воскресенье, день отдыха, а в день отдыха надо быть веселым; надо учиться у древних римлян и греков, они всегда веселились, потому что находили, что в здоровом теле здоровый дух. Когда наступает лето, то ковры прячутся... Маша очаровательная. Машу я люблю... Ирину тоже... Кулебяка будет? На именинах всегда бывает кулебяка. Полагается водки выпить... Офицеры уже здесь, конечно... этот чудак Соленый... Тузенбах — очаровательный господин, только бросает военную службу напрасно..." И вот уже становится совершенно очевидным, даже из стенограммы, что то, что Соленый "чудак", что Тузенбах напрасно бросает военную службу, вещи, казалось бы его не касающиеся, — все это обстоя-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 248-250.

тельства, и очень важные для Кулыгина. И вот рождается у Вл. И. Немировича-Данченко слово, которое будет много раз повторено потом при репетициях с Орловым. "Прописи, прописи, прописи... Он прописи знает великолепно, он никогда не ищет слов, он их заранее знает. Он знает, что на именинах говорят: "Дорогая сестра...", знает, что ей надо пожелать того, что можно пожелать молодой девушке. Есть в запасе такая пропись..."¹.

Вот и родилось действие — из предлагаемых обстоятельств.

Конечно, актеру не сразу удалось все осуществить, но, очевидно, режиссер ощутил то главное, чего не хватало ему для помощи артисту.

Эта репетиция выдающегося режиссера очень точно иллюстрирует, на наш взгляд, мысль, удачно выраженную Н. Крымовой в ее книге "Станиславский — режиссер", о том, что поиск действия требует большой аналитической активности и, что очень важно, большого поэтического воображения.

От неверного действия или от потери его в процессе выполнения у актера могут возникнуть и, как правило, это случается, — штампованные средства выражения. Когда обстоятельства жизни персонажа вступают в противоречие с выполняемым действием, актерская природа молчит — и тогда наготове штамп внешнего поведения, и в результате — потеря смысла. В конечном счете, потерянное действие всегда сигнал о потере сверхзадачи.

"Линия действий" роли

Любое сценическое действие — это только определенный этап борьбы на пути осуществления сквозного действия, на пути к овладению сверхзадачей. В возникновении каждого нового действия, естественно, играют роль

новые побудительные мотивы — новые предлагаемые обстоятельства, которые возникают по ходу пьесы.

Действие за действием складывается "линия действий" роли. Для того, чтобы уяснить ее значение при создании и исполнении роли, вернемся к мысли К. С. Станиславского о том, что суть не в физическом действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоятельствах, чувствованиях, которые его вызывают. Это значит, что не само по себе действие представляет для нас интерес. Когда нам не ясна причина, если мы не ощущаем в поведении актера его обстоятельств, естественно, не всех, но главных, определяющих, нас не затрагивает его поведение.

Итак, из предлагаемых обстоятельств в результате эмоционального восприятия их артистом, человеком, которому в связи с особыми свойствами его психофизического аппарата этот процесс в отличие от "не артиста" доступен, родилась "линия действия" роли. "Мы с помощью природы, ее подсознания, инстинкта, интуиции, привычки и проч. вызываем ряд физических действий, сцепленных друг с другом. Через эти действия мы стараемся узнать внутренние причины, их породившие, отдельные моменты переживаний, логику и последовательность чувствования в предлагаемых обстоятельствах роли. Познав эту линию, мы познаем и внутренний смысл физических действий. Такое познание не рассудочного, а эмоционального происхождения, что очень важно, так как мы на собственном ощущении познаем какую-то частицу психологии роли"¹. Во время многочисленных репетиций режиссер и актер вырабатывают "линию действий", "утаптывают" ее, по выражению К. С. Станиславского.

Главный смысл ее создания и основное ее значение при построении роли заключается в том, что поскольку "нельзя играть саму психологию роли или самую логику и последовательность чувства... мы идем по более устойчивой и дос-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 202-203.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т 4. С 356.

тупной нам линии физических действий, соблюдая в них строгую логичность и последовательность"¹.

"Линия физических действий", или " партитура действий", "схема действий", как ее еще называют, доступна фиксации актером в отличие от линии чувств и переживаний, возникающих в процессе работы. Если точно следовать этой линии, то можно быть уверенным, что играешь правильно. Родившаяся из обстоятельств, зафиксированная актером, она в момент публичного творчества является тем компасом, который поведет актера по линии роли. "У вас (Л. М. Леонидова — Д. Л.) роль готова, идет хорошо. Психологию и линию роли мне объяснять нечего... — пишет К. С. Станиславский в режиссерском плане "Отелло". — Моя задача — помочь вам зафиксировать то, что уже сделано, подсказать вам такую простую партитуру, которую вы могли бы легко усвоить... Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами вас только запутает. У меня есть эта простейшая линия физических и элементарно-психологических задач и действий. Для того, чтобы не запугивать чувства (обратим внимание на ход Станиславского — Д. Л.), будем эту линию называть схемой физических задач и действий и при игре относиться к ней как к таковой, но предварительно однажды и навсегда условимся, что скрытая суть, конечно, не в Физической задаче, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из подсознательных ощущений. В подсознательный мешок человеческих чувствований нельзя залезать и рыться в нем, как в кошельке; с подсознанием нужно обращаться иначе, как охотник с дичью, которую он выманивает из лесной чащи. Вы не найдете этой птицы, если будете искать ее, нужны охотничьи манки, на которые птица сама прилетит. Вот эти-то манки в образе физических и элементарно-психологических задач и действий я и хочу вам дать"².

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т 4. С 356.

² Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". С. 265-266.

Следует отметить, что часто слишком буквально воспринимается неоднократное определение К. С. Станиславским "линии действий" как "простой", "простейшей" и т. д. Станиславский-педагог подчеркивал, что под простотой он имеет в виду уловимость, конкретность, возможность фиксации, по сравнению со сложностью фиксации линии чувствований. А не ту утилитарность, к которой иногда приходят при разработке "линии действий" роли, — заглянул в дверь, резко открыл ее, подошел к женщине, посмотрел ей в глаза и т. д. (однажды пришлось наблюдать, как таким образом строилась "линия действий" сцены Пети и г-жи Соколовой из "Последних" М. Горького). Схему совершенно иных действий предлагает К. С. Станиславский для закрепления исполнителю роли Отелло Л. М. Леонидову (сцена "Башня"). У Шекспира текст:

"Входит Отелло.

О т е л л о. Ага, меня обманывать! Меня!

Пауза".

Этот первый кусок текста Станиславский выделяет. И дает задачу актеру: решить, почему Дездемона меня обманывает. Далее он подробнейшим образом объясняет, что актер перед поднятием занавеса должен продумать фактически свою историю (Отелло), объяснить — для чего, ради какой цели могла так поступить порядочная девушка? Для чего ей это надо? Эту задачу, это действие К. С. Станиславский называет элементарно-психологической задачей, которой занят Отелло в начале картины и которую актер должен разрешать на каждом спектакле и каждый раз заново, как будто в первый раз.

Такова же вся схема роли по этой сцене у Станиславского. Вот в итоге какая получилась "линия действий":

А. Разрешить заданную задачу: почему, для чего?

Б. Уйти от Яго (не просто физически, естественно).

В. Заставить почувствовать Яго, что он с ним (Отелло) сделал.

Г. Предупредить Яго: берегись, так шутить нельзя.

- Д. Скрыться, чтоб не видеть ни себя, ни других.
- Е. Разжалобить Яго, чтоб он помог.
- Ж. Разобраться во всех тонкостях, понять.
- З. Иллюстрировать происшедшую перемену.
- И. Отрезать все пути к отступлению.
- К. Передать ужасную, сокровеннейшую тайну, в которой трудно признаться даже самому себе¹.

Но ведь это и есть "действия в предлагаемых обстоятельствах роли", а не примитивные простейшие действия, доведенные, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, до "упражнений для начинающих", до "таблицы умножения".

Когда в процессе публичного творчества актер идет по крепко зафиксированной им "линии действий" в обстановке спектакля, общения с партнерами, в присутствии зрителя, который придает "высокий градус каления", по выражению К. С. Станиславского, эта "линия" явится тем манком для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актера живет в его душе. Естественно, если в процессе работы над ролью накоплено, нафантазировано, найдено, выходя на сцену и выполняя одну за другой ближайшие задачи созданной им "линии" (остальные логически последовательно придут сами собой) актер, "...помимо своей воли, вспоминает о всех "магических если б" и предлагаемых обстоятельствах, которые создавались в длинном процессе работы (разр. моя — Д. Л.)... конечно, все дело в этих обстоятельствах: они главный манок (разр. моя — Д. Л.). Физические действия, которые так хорошо фиксируются и потому удобны для сцены, помимо воли актера, уже скрывают в себе все предлагаемые обстоятельства и "магические если б". Они-то и есть подтекст физическим действиям. Поэтому, идя по физическим действиям, актер одновременно с этим невольно идет по предлагаемым обстоятельствам"².

¹ См. Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". С. 265-266.

² Там же. С. 231.

Таким образом, возникая во время работы над ролью из предлагаемых обстоятельств "линия действий" в момент публичного творчества помогает актеру в его погружении в комплекс обстоятельств роли, найденный ранее.

А ведь в них, в третий раз вспомним слова К. С. Станиславского, и заключается "суть".

В дополнение надо отметить организующую роль в репетиционном периоде "линии действий" и всей действенной основы роли, включающей сверхзадачу, сквозное действие и действия.

Вся огромная работа по раскрытию и освоению предлагаемых обстоятельств, по созданию "второго плана", по иску физического самочувствия, верных темпо-ритмов, внешней характерности и других компонентов роли, многие из которых с трудом поддаются фиксации, идет параллельно.

Организационно же почти весь репетиционный процесс строится вокруг поиска действия, построения "линии действий" и всей действенной основы спектакля как более конкретной и фиксируемой области работы по созданию образа.

Действенная основа роли — это путь, которым идет ее освоение, путь, обозначенный в емкой формуле К. С. Станиславского, — от сверхзадачи через сквозное действие и действия к овладению сверхзадачей, что означает: от эмоционального ощущения и умозрительно проверенного определения сверхзадачи — к финалу работы, когда каждый раз заново артист ощущает в себе эту сверхзадачу и активно, с полной отдачей идет к ее осуществлению во взаимодействии с партнерами.

ВОСПРИЯТИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ

Психологи определяют восприятие как совокупность "психических процессов, с помощью которых мы можем непосредственно осознать явления, находящиеся вне нас,

на основе деятельности наших органов чувств"¹. Из определения ясно, что жизнь человека невозможна вне восприятия.

При этом особенно подчеркивается, что восприятие ни в коем случае не является просто суммой различных ощущений, но в нем "отражается вся биопсихосоциальная личность" человека. То есть в восприятии любого предмета или явления обязательно сказывается прошлый опыт человека, участвует его эмоциональная память и, наконец, любой предмет или явление воспринимаются человеком в свете тех его устремлений, целей и конфликтов, среди которых он существует. А значит, восприятие питается воображением и неразрывно переплетено с ним. Очевидно, что чем значимей для нашей жизни воспринимаемое нами, тем активнее подключается и наша эмоциональная память и питаемое ею воображение, придавая воспринимаемому обостренно-личностный характер. Неудивительно, что одно и то же явление — даже самое простое — разные люди воспринимают различно, а его восприятие у одного и того же человека может меняться со временем в соответствии с переменной жизненной ситуацией, изменением жизненных целей и направленности внимания.

Эмоциональная сторона восприятия и его личностный оттенок имеют особое значение для актерского творчества.

Употребляя термин "восприятие" в актерской практике, мы придаем ему несколько другое, более широкое, нежели это принято в психологии, значение, соединяя его с такими понятиями, как представление (которое иногда определяют как "восприятие без внешнего раздражителя"), ассоциации и даже фантазия. В актерском творчестве без работы воображения — восприятия нет. Поэтому в данной статье мы иногда будем соединять два понятия в одно: восприятие-воображение. Разумеется, эти элементы активно включаются в работу уже в момент первого знакомства актера с ро-

лью (то есть ее прочтения), или, как мы говорим "первого восприятия" актером драматургического материала.

Способность не только логически понять, проанализировать драматургический материал, но эмоционально воспринять его, проникнуться им, увлекаясь и ощущая пьесу (ситуации, характеры, конфликты, атмосферу) во всей почти чувственной конкретности, — необходимейшее качество артистического дарования.

Основные обстоятельства роли, конечно, предложены автором, но актер развивает, обогащает, оживляет их своим воображением. Устремления, вкусы, пристрастия, привычки действующего лица, уклад и атмосфера его жизни — все это создается воображением артиста. А для этого каждый артист ищет среди обстоятельств пьесы прежде всего те, восприятие которых находит отклик в его эмоциональной памяти и дает толчок работе его воображения. Только тогда он может, овладев мыслями и чувствами своего героя, ощутить насущную потребность в том или ином его поступке.

Поиски эмоциональных стимулов к активным сценическим действиям невозможны без напряженной, насыщенной работы восприятия-воображения.

Волшебная власть творческого воображения позволяет артисту не просто изучить, освоить обстоятельства роли, но, восприняв их обостренно-лично, как бы "присвоить" их себе, сделав их "своими".

Восприятие, окрашенное воображением, фантазией, об-разным мышлением, сближает "я" актера и "я" действующего лица, создавая чудо сценического перевоплощения.

Вот как описывала В. Пашенная свое сценическое существование в роли Вассы Железновой в трудной драматической сцене отравления мужа: "Надо убрать гнилую, грязную фигуру некогда страстно любимого мужа: только его смерть избавит дом Вассы от позора. И она хладнокровно и твердо решает его отравить... Когда из своей комнаты выходит вызванный ко мне муж и медленно идет к столу, в это время вся жизнь Вассы, ее опозоренная любовь, ушед-

¹ Конечный Р., Боухал М. Психология в медицине. Прага, 1983.

шая молодость — все так остро и ярко проходит уже передо мной, что я не в силах отвести взгляд от отекающей, грузной, еще не протрезвившейся после ночного пьянства фигуры капитана Железнова.

... "Прими порошок!" Оставаясь внешне холодной, она неумолимо подчиняет себе безвольного, физически ослабшего Железнова... Я не сомневаюсь, что фактически Васса сама отравляет мужа, быстро всыпав порошок в воду, которую он в ужасе пьет, подчиняясь воле жены.

... Я же после этой сцены сажусь в уголок на заранее приготовленный стул и еще продолжаю сжимать коробочку с ядом... Выходя после сцены отравления, я всякий раз физически ощущаю, как холодная дрожь пробегает у меня по спине, и почти чувствую "тепло" печки, около которой "грею" свои похолодевшие руки... И хотя я твердо верю в то что я, Васса, поступила правильно, мое сердце полно муки¹.

Что больше всего поражает в рассказе Пашенной? Невозможность отделить мысли и чувства актрисы от мыслей и чувств Вассы. "Она", — начинает актриса, рассказывая о своей героине, "Я", — кончает она уже от лица некоей Вассы — Пашенной. "Она" и "Я" в этом рассказе слиты воедино.

Кто обессиленный после совершенного убийства садится на стул, машинально сжимая коробочку с ядом? Кто греет у печки похолодевшие руки? Актриса. Пашенная или Васса? Это удивительное слияние себя с образом, к которому стремится каждый серьезный артист, следующий принципам театра переживания, — результат смелого, сильного творческого воображения, позволяющего "присвоить" обстоятельства роли.

Не менее поражает в рассказе актрисы и момент острейшего, подробнейшего восприятия ею своего партнера, когда, глядя на него, она вспоминает, как свою собственную, всю жизнь Вассы с мужем.

¹ Пашенная В. Искусство актрисы. М., 1954. С. 232-235.

А. Гончаров пишет, что "одно из основных актерских качеств — способность аккумулировать в себе предлагаемые обстоятельства спектакля. Акт восприятия, акт оценки становится сегодня столь же важным, как и акт отдачи"¹. Разумеется, это качество — эмоциональная наполненность восприятия, которое А. Гончаров справедливо считает столь важным сегодня, — всегда присутствует в лучших актерских работах.

Богатое, гибкое воображение и как следствие этого эмоциональная возбудимость и подлинный сценический темперамент — это редкий и счастливый дар. Одни наделены им меньше, другие больше. Тех, у кого воображение вообще не способно подхватить и развить данное автором и режиссером, Станиславский считал непригодными к актерскому творчеству.

Но речь, разумеется, не о них. Речь о тех, кому дана счастливая способность, воспринимая, волноваться, пугаться, радоваться, бледнеть или краснеть при мысли о том или ином поступке, восхищаться или негодовать.

Но даже они — эти счастливицы — иногда чувствуют себя такими беспомощными! И они, остановившись в изумлении перед какой-то ситуацией или поступком, иногда говорят с отчаяньем: не вижу, не могу представить, не ощущаю! Или: все я головой, рассудком понимаю, да не мое это, не про меня: знаю, что в слезах должен бы захлебнуться (или, наоборот, от счастья задохнуться), знаю, да не могу... Даже этим "счастливицам" бывают очень нужны и помощь, и время... И снова помощь, и опять время...

Станиславский писал, что воображение актеров обладает разной степенью инициативы. Инициативное, активное воображение будоражит артиста, легко увлекая его за собой, а иногда и мучая, не отпуская ни днем ни ночью. Воображение, лишённое инициативы, включается в работу медленнее, ему нужны постоянные режиссерские подсказ-

¹ Гончаров А. Режиссерские тетради. С. 330.

ки, его надо как бы "подстегивать". Но надежды на под- сказки режиссера не всегда оправдываются, а тогда — ту- пик, неудача, творческий срыв, наносящий иногда тяже- лую травму.

Воображение капризно. Ведь даже в жизни оно иногда подводит нас, и мы не в силах бываем не только вообразить себе некое неожиданное или таинственное будущее, но и представить себе наше вполне реальное конкретное про- шлое и чувствуем себя, как старик профессор из "Скучной истории" Чехова, который, разговаривая со своей женой, в недоумении спрашивает себя: "Неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина, с тупым выражением мелоч- ной заботы и страха перед куском хлеба, со взглядом, оту- маненным постоянными мыслями о долгах и нужде, умею- щая говорить только о расходах и улыбаться только деше- визне, — неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Вареею, которую я страстно полюбил за хороший ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отелло Дезде- мону, за "состраданье" к моей науке? ...Мне больно смот- реть на нее, и, чтобы утешить ее хоть немного, я позволяю ей говорить что угодно, и даже молчу, когда она неспра- ведливо судит о людях или журит меня за то, что я не за- нимаюсь практикой и не издаю учебников"¹.

Итак, воображение актера капризно, как наши чувства, оно не подвластно прямым приказам нашей воли. Как и воображение поэта, о котором писала Ахматова:

...тайное бродит вокруг
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.

Большой профессиональный опыт дает, конечно, неко- торые преимущества, артист постепенно познает свои тай- ные приемы, возбуждающие и направляющие воображение, благодаря чему восприятие становится более острым. Мо-

¹ Чехов А. П. Собр. соч. М., 1977. Т. 7. С. 255.

лодой же актер зачастую испытывает в этом смысле труд- ности поистине мучительные.

А между тем рядом сознательных приемов актер может сделать свое воображение более инициативным и смелым, соблюдая при этом, как учил Станиславский, "основной принцип нашего направления: "подсознательное через соз- нательное"¹.

Станиславский говорил о трех главных условиях, необ- ходимых для активизации творческого воображения. Пер- вое условие заключается в том, что воображение нельзя насиловать, его можно только увлекать.

Не случайно для Станиславского принципиально важ- но, чтобы процесс восприятия предлагаемых обстоятельств начинался с магического "если бы", дающего актеру ощу- щение внутренней свободы.

Воображение каждого актера обладает своими особен- ностями, только ему свойственными причудами. Из широ- кого круга предлагаемых обстоятельств, из многочисленных "если бы" актер выбирает свои, наиболее близкие. Одному легче сначала ощутить физическое самочувствие роли, дру- гой остро воспринимает атмосферу той или иной сцены, третий прежде всего ухватится за конкретную бытовую де- таль, четвертый "слышит" звуки, голоса, шумы и только по- том постепенно обживает весь емкий сложный мир предла- гаемых обстоятельств роли. Каждый актер ищет в этом ми- ре свои "манки", возбуждающие его образное мышление.

Это объясняется тем, что память и соответственно во- ображение каждого человека неповторимо индивидуальны. В зависимости от большего развития тех или иных органов чувств, то есть особенностей восприятия, у каждого чело- века преобладает тот или иной вид памяти, а значит и ха- рактер воображения. Психологи определяют три основных типа памяти и воображения, обусловленных особенностями восприятия:

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 226.

1. Зрительный тип: при восприятии окружающего мира человек прежде всего запоминает и сохраняет зрительные образы, а, следовательно, в работе его воображения главную роль играют зрительные представления: цвет, свет, объем, линии, пространственные соотношения и т. д.

2. Слуховой тип: воображая какое-либо событие, человек прежде всего слышит его во всем многообразии голосов, интонаций, ритмов, мелодий и т. д.

3. Моторный тип: воображение человека неразрывно связано с движением, пластикой, физическими ощущениями.

Разумеется, жесткое разделение на типы возможно только в теории. На практике наиболее распространенным является смешанный тип, в котором объединены все три начала, но при этом, как подчеркивают психологи, "всегда имеет место преобладание одной области при умеренном распределении остальных"¹.

Трудно, конечно, представить себе актера с невосприимчивым физическим аппаратом и потому логично предположить, что у большинства актеров "моторный" тип восприятия, а следовательно, воображения является либо хорошо развитым, либо ведущим. А между тем недостаточная восприимчивость всего психофизического аппарата студентов — вот то, с чем приходится сталкиваться на первых уроках по мастерству актера. Мы боремся с ней как можем, практикуя многочисленные упражнения на различные виды внимания и придумывая новые. Говорю студенту: "Нет, ты не видишь и не слышишь партнера" (того самого, который уселся с ним рядом на лавочке, насвистывая какую-то мелодию, в незатейливом этюде под названием "Знакомство"). "Да все я вижу и все слышу", — парирует студент. — "Нет, смотришь, но не видишь, и слушаешь, но не слышишь".

Впрочем, все начинается раньше с простых моментов восприятия: вот я кладу перед студентами палку, обыкновен-

ную деревянную палку длиною в метр или полтора, или мяч, простой волейбольный мяч... Затем спрашиваю, что интересного они в них заметили? Каковы впечатления? Но еще до ответов уже вижу, кто получил впечатления, а кто просто смотрел, потому что тело любого человека всегда "подключено" к восприятию и потому "прозрачно", а предлагаемый предмет воспринимается не только глазом, но и телом. Любой объект — звуковой, обонятельный, тактильный, воспринимается не только ухом, носом или рукой, но и всем телом. Если оно, конечно, свободно от зажимов как физических, так и психологических — тело вбирает в себя информацию, получаемую от разных органов чувств.

Для доказательства этой истины, обычно неизвестной студентам или известной чисто теоретически, имеет смысл обратиться к методике М. Чехова. Ученик великого Станиславского рассмотрел вопрос внимания более подробно, чем учитель, во всяком случае, сформулировал некоторые положения более отчетливо. Внимание, т.е. восприятие, по М. Чехову, есть "деятельность". "В процессе внимания вы внутренне совершаете четыре действия одновременно. Во-первых, вы незримо держите объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него... Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания, как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как события прошлого, так и будущего"¹. Впрочем, М. Чехов далее оговаривает, что каждое из этих действий совершается поочередно при первых попытках овладения данным процессом в упражнениях и только постепенно одно соединяется с другими, обретая одновременность.

Итак, совершаемые на первом этапе отдельно эти действия легко объяснимы. Мы "держим" объект (зримо, если

¹ Конечный Р., Боухал М. Психология в медицине. С. 65-66.

¹ Михаил Чехов: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 184.

он реален, и незримо, если он существует в нашем воображении), не переключаясь на другие объекты. Мы "притягиваем" его к себе, стремясь рассмотреть его получше, как обычно берем в руки что-то, заинтересовавшее нас, если это возможно. Взять же в руки, например, летающую красавицу бабочку нельзя, и мы можем только мысленно приблизить, "притянуть" ее к себе. А чтобы еще точнее познать предмет, мы должны понять (наверное, лучше сказать, почувствовать) его взаимоотношения с пространством, для чего мы и "устремляемся к нему", в его пространство. И наконец, самое важное для нас, хотя и самое трудное, — мы должны "проникнуть" в предмет, "как бы стараясь слиться с ним". В жизни эти процессы протекают органично, быстро и обычно подсознательно (неосознанно), вернее, почти не фиксируясь в нашем сознании, и уж реже всего мы фиксируем последний процесс "проникновения". Особенно когда речь идет о проникновении не в важное событие, а во что-то обыденное, не слишком интересное для нас, к примеру, в звук, мяч или палку, как в упражнениях, упомянутых выше. Однако данный процесс неизбежен и в этих случаях, и именно "проникновение" в предмет меняет, пусть чуть-чуть и незаметно для сознания, состояние энергетики нашего тела. И это изменение энергетики в свободном, "прозрачном" теле студента становится очевидным безо всяких уверений: "увидел", "услышал" и т.п.

И вот студенты, ощутившие эту перемену энергетики, уже увлеченно обсуждают подробности, особенности и даже незначительные нюансы этой перемены (своего нового актерского самочувствия). Так методика М. Чехова с ее обилием упражнений на различные виды внимания-восприятия становится, начиная с первых уроков, важной и еще более важной для дальнейшей работы над значительно более сложными элементами актерской психотехники, связанными с воображением, ритмом, характерностью и т.д.

Отсюда уже легко протягивается нить ко многим интересным импровизациям, в частности, к такому увлекатель-

ному и полезному для начала тренингу, как "игра в предметы", и хотя это всего лишь "игра", она основана, тем не менее, на определенном интересе к энергетическим особенностям предмета, а главное — на интересе к познанию собственных возможностей. Возможностей, требующих постоянного развития, совершенствования, и столь необходимых во многих моментах работы над ролью. Соответственно, "проникновение", как последнее действие процесса восприятия, дает возможность понять уже на первом этапе обучения, почему оно (восприятие) всегда влияет на тело актера независимо от того, какие органы — глаз, ухо или что-то еще — срабатывают в первую очередь, независимо от того идет ли речь о восприятии партнера, события или какой-либо важной мысли.

Итак, восприятие — это действие, меняющее энергетику актера, как и любое активное (сценическое) действие. И чем раньше студент не головой, не только разумом своим осознает (ощутит) этот непреложный закон, тем быстрее он начнет проникать в тайны актерского творчества.

В целом, разговор о методике М. Чехова, развивающей восприятие и воображение, требует изложения, значительно более подробного, но и совсем умолчать о ней было бы неверно даже в рамках данной статьи. Из всего сказанного ясно, что "моторный" (хотя это определение весьма условно в контексте наших рассуждений) тип воображения имеет особое значение и непосредственно связан со зрительными и слуховыми восприятиями, влияя одновременно с ними на энергетику тела актера. Но это совсем не означает, что изначальным толчком к работе актерского восприятия и воображения не могут послужить ассоциации зрительные, слуховые и даже обонятельные.

Вот актриса репетирует выход Раневской в первом действии "Вишневого сада" Чехова. Возвращение в дом после многолетней разлуки, встреча с прошлым, с молодостью, с детством... Что-то, вероятно, поразительно изменилось, что-то осталось до удивления, до нелепости

прежним, вопреки всем происшедшим переменам... Идет обычная репетиция в рабочей выгородке...

Актриса входит, осматривается, припоминает, узнает... Она действует, казалось бы, логично и последовательно, но явно спешит, "заторапливая" и лишь обозначая процесс восприятия. И разве можно, оставаясь только в рамках логики, поцеловать шкаф и сказать: "Шкапик мой родной"? И актриса снова и снова повторяет сцену, каждый раз оставаясь перед этой репликой, потому что знает — сейчас сфальшивит... Повторяет до тех пор, пока, остановившись в очередной раз, вдруг не вспоминает, как сама, вернувшись в дом, где когда-то жила девочкой, была прежде всего поражена его знакомыми (хотя и давно забытыми) запахами, запахами своего детства и своего дома, который ничем не напоминал, разумеется, усадьбу Раневской. Но воспоминание о своем детском впечатлении дает неожиданный толчок воображению. И тут же почему-то ей вспоминается полузабытое стихотворение Бунина:

Люблю цветные стекла окон
И сумрак от столетних лип,
Звенящей люстры серый кокон
И половиц прогнивших скрип.
Люблю неясный винный запах
Из шифоньерок и от книг
В стеклянных невысоких шкапах,
Где рядом Сю и Патерик.

И тогда в воображении актрисы вдруг возникает ряд живых, конкретных деталей комнаты, в которую входит Раневская. Восприятие всего окружающего становится острым, свежим и подробным. Уходит спешка... И уже нужны оказываются паузы, по-другому вдыхается воздух "своего" дома и неожиданно легко возникают слезы и слова: "Шкапик мой родной... Столик мой".

Умение воспринять в обстоятельствах роли лично тебя касающееся, тем самым увлекая, подключая свое воображение — чрезвычайно важно. Это отнюдь не значит, что

толчком к работе воображения не могут послужить наблюдения над каким-то другим человеком (такое случается очень часто), над его характерными особенностями, укладом жизни, внешностью, манерами, привычками и т. д. Но и эти чужие, подсмотренные черты актер в результате "прилаживает" на себя, пропускает через себя. В сопоставлении "чужого" со своим, в примерке "чужого" на себя есть особый интерес, возбуждающий любопытство и увлекающий воображение.

Станиславский говорил, что для актера неизбежно "всегда, вечно играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. Они — лучший и единственный материал для внутреннего творчества"¹. Но в этой неизбежности обращения к себе, восприятия себя "внове" и тем самым познания себя и лежит, возможно, главная причина увлеченности актера, скрывается источник его темперамента.

Каждый актер, опираясь на свой жизненный опыт и эмоциональную память, находит свои "манки", увлекающие его воображение, в результате чего возникает внутренняя динамика и насыщенность впечатлений.

Одним из моментов, позволяющих актеру, не насилуя воображения, увлечься восприятием роли, преодолеть барьер между собой и образом, является создание внутренних монологов от имени действующего лица, в которых местоимения "Он" и "Она" заменяются словом "Я".

Вл. И. Немирович-Данченко видел в таких монологах путь к овладению обстоятельствами роли, которые при этом конкретизируются, углубляются, оживают и постепенно становятся "своими". Он советовал актерам постоянно наговаривать себе мысли действующего лица. Он говорил Хмелеву на репетициях "Трех сестер": "Не знаю, как

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 227.

вы работаете. Мой путь: я начинаю себе говорить монолог. Я, а не он. Я, может быть, буду убит. Вот наконец-то я дожил до того, что могу по-настоящему работать: она согласилась быть моей женой... Она меня не любит... Она чудесная.., но любить меня все-таки не любит... Как это я возьму и убью человека? Умру, а она останется жить... Да нет, я не хочу умирать, я жить хочу!"² и т. д. Важно подчеркнуть, что в приеме Немировича-Данченко нет никакого насилия над воображением. Он не предлагает актеру сказать себе: "Я — Тузенбах". Он только подсказывает ему ход мыслей, которые в определенных обстоятельствах посещают каждого человека и каждому должны быть понятны, свойственны, шемяще-близки.

Не случайно многие режиссеры придают принципиальное значение казалось бы простому технологическому приему: разбирая на репетиции роль, актер сразу начинает говорить о своем герое в первом лице, то есть не "он хочет", "он думает", "он пытается", но "я хочу", "я думаю", "я пытаюсь".

Вторым важнейшим условием, необходимым для того, чтобы, разбудив воображение, сделать восприятие наиболее острым, Станиславский считает наличие важной цели, мобилизующей способности и возможности человека. То есть речь идет о теснейшей взаимосвязи воображения и об-разного мышления со сверхзадачей всей роли и зависящими от нее задачами и целями каждой отдельной сцены.

В жизни человека наличие необходимой цели, составляющей его ведущую потребность, определяет его восприятие, объекты его внимания и воображения. Доминирующая на данном этапе жизни цель заставляет видеть мир особыми глазами.

Единственной целью жизни Акакия Акакиевича Башмачкина, героя гоголевской "Шинели", была переписка служебных бумаг, "вне этого переписыванья для него ничего не

существовало". "Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице...

Акакий Акакиевич, если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве, если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы".

Причем самое поразительное, что, будучи единственной целью жизни, даже скучнейшее занятие — переписыванье бумаг — становится делом важнейшим и возбуждающим воображение: "Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир", в котором "некоторые буквы у него были фавориты, до которых, если он добирался, то был сам не свой и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами..."¹.

Так, свойственная человеку потребность служения, творчества, пусть даже такого нелепого, как идеальнейшее переписывание бумаг (о содержании которых сам человек имеет самое смутное понятие), волнует его воображение, заставляя каждую букву видеть, ощущать, то есть воспринимать по-особому.

Но вот у Акакия Акакиевича возникает другая жизненно необходимая цель — новая шинель. И все меняется — воображение, внимание немедленно переключаются на новые объекты. Он "приучился голодать по вечерам, но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели". Образ шинели уже не отпускает от себя, воображение взбудоражено: цена, цвет, подкладка, пуговицы, воротник — сколько проблем, вопросов, догадок, соображений. "Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом — все колеблющиеся и не-

² Немирович-Данченко Вл. И. "Три сестры" в постановке МХАТ 1940 года. М., 1965. С. 280-281.

¹ Гоголь Н. В. Избр. произв. М.-Л., 1947. С. 266.

определенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник¹. Так, доминирующая цель меняет направленность и восприятия, и воображения.

Сверхзадача роли, не просто сформулированная, но "нашедшая отклик в душе артиста" (по выражению Станиславского), дает мощный толчок творческому воображению, активизируя восприятие и рождая эмоциональную оценку каждого связанного с ней события и даже мельчайшего факта. И наоборот, постепенное накопление необходимых деталей, их обработка с помощью эмоциональной памяти делают сверхзадачу "личной", жизненно-важной целью. От частного воображения актер идет к общему, от общего возвращается к частностям, но уже более подробно, остро, пристрастно воспринимая их.

Главное, чтобы взаимосвязь между образным восприятием каждого конкретного факта и сверхзадачей не прерывалась, не нарушалась, так как именно в момент нарушения воображение актера тормозится или направляется не в ту сторону, ломая логику восприятия и подталкивая к действиям, уводящим от достижения сверхзадачи.

Естественно, чем больший отклик находит сверхзадача в душе артиста, тем увлеченнее и во все больших подробностях, воспринимает он питающие ее обстоятельства и события.

Итак, сверхзадача, главная эмоционально-действенная цель роли, неразрывно связанная в сознании с цепью сложных образных ассоциаций, мобилизует и активизирует восприятие-воображение актера. Кстати, вернувшись к воспоминаниям Пашенной о роли Вассы, приведенным выше, отметим, каким огромным эмоциональным стимулом является для нее цель, определяющая законы и нюансы восприятия ею всего происходящего и, в частности, непристойно-

¹ Гоголь Н. В. Избр. произв. М.-Л., 1947. С. 270.

го поведения мужа — спасти честь семьи и тем самым дело всей своей жизни. Оговоримся, конечно, что это определение сверхзадачи Вассы в значительной степени условно, так как "определить сверхзадачу словами можно только приблизительно, — как справедливо отмечает П. В. Симонов, — потому что в целом она непереводима с языка образов на язык понятий. Отсюда проистекает множественность — практически неисчерпаемость — толкований сверхзадачи одного и того же произведения¹. Здесь же интересно еще раз отметить роль воображения в восприятии сверхзадачи как сугубо личностного фактора, зависящего от индивидуальной специфики органов чувств.

И, наконец, третьим важнейшим условием работы творческого воображения Станиславский считал его действительность, оно "должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие"².

Воображение, которое не рождает у актера побуждений к активным сценическим действиям, хаотично и творчески бесплодно. Такое неорганизованное хаотичное воображение, к сожалению, не редкость. Как правило, им страдают актеры — говоруны, тратящие огромную часть репетиционного времени на воспоминания, догадки, предположения. Актер может много и занимательно говорить о роли, перескакивая с одной яркой подробности на другую, рассказывать те или иные факты биографии своего героя, сопоставлять их со своими жизненными наблюдениями, но при этом целостное восприятие основного конфликта у актера отсутствует, а следовательно эмоционального стимула к конкретному поступку не возникает. Восприятие актера сумбурно: разнообразные сведения, видения, воспоминания не оформлены в стройную систему образов, питающих сквозное действие роли.

¹ Симонов П. В. Сверхзадача художника в свете психологии и нейрофизиологии. // Сб. Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 35.

² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 74.

Воображение актера должно быть направлено на противопоставление главной эмоциональной действенной цели роли с обстоятельствами, мешающими ее осуществлению. Этот конфликт, воспринятый, "впитанный", и вызывает у актера внутренние побуждения к активным действиям. И одновременно нет лучшего способа растревожить воображение, чем столкнуть его с ситуацией трудноразрешимой, загадочной, опасной или мучительной.

Ведь и в жизни именно в ситуации конфликта воображение, часто помимо нашей воли, работает особенно интенсивно. Что заставляет старого профессора из "Скудной истории" настойчиво пытаться вообразить жену прежней, любимой, душевно близкой? То одиночество, которое он так трагически остро ощущает в последнее время. Одиночество среди знаков славы, известности, признания заслуг, вежливого уважения учеников и коллег, но главное среди самых близких: мучительное одиночество рядом с женой и дочерью. И недаром разговор профессора с женой кончается тем, что, испытывая боль, он пытается утешить ее хоть немного и позволяет ей "говорить что угодно", и молчит, "когда она несправедливо судит о людях" или "журит" его. "Утешить" — это тоже действие, скупое выражаемое внешне, но требующее внутреннего напряжения и, естественно, внутренних эмоциональных побуждений.

Актеру нужно нащупать самые главные, узловые моменты конфликта, главные, "ранящие" его "болевые точки", и тогда его воображение включается в работу с удвоенной энергией.

Что явится "болевым точкой" конфликта, острее всего воспринимаемой данной актерской индивидуальностью, режиссеру угадать трудно. Актер обычно нащупывает их сам (в предложенном автором и режиссером конфликтном комплексе предлагаемых обстоятельств), призывая на помощь все ту же эмоциональную память, погружаясь в поток собственных ассоциаций.

Воображение, растревоженное конфликтом, побуждает актера к действиям активным и эмоциональным.

Итак, знание трех важнейших предпосылок, служащих для активизации творческого воображения (особо выделенных Станиславским в той главе "Работы актера над собой", которая так и называется: "Воображение"), это необходимое условие воспитания молодого артиста.

Но и в каждом из других элементов актерской психотехники, разработанных в этой замечательной книге, вопрос развитого воображения (подчеркиваем, неразрывно соединенного с восприятием), имеет огромное значение. Работа над этими элементами позволяет сделать воображение актера более подвижным, гибким, смелым, так как "каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения"¹.

Развитие воображения тесно связано с воспитанием импровизационности как одной из важнейших, необходимых граней актерского дарования.

Подлинная импровизационность, то есть острота восприятия, свобода воображения, легкая эмоциональная возбудимость, богатство образных ассоциаций, — это уже свидетельство высокого профессионализма, путь к которому долг и нелегок. Начинается он с самых простейших упражнений и этюдов. По сути, овладение каждым элементом актерской психотехники есть шаг к развитию восприятия-воображения и овладению импровизационным самочувствием.

Уже первые простые упражнения на освобождение мышц — необходимый этап в этом сложном и долгом пути. О какой подробности восприятия и богатстве воображения может идти речь, если человек физически зажат, напряжен, скован, чувствует себя неловким, нескладным, если ноги и руки его плохо слушаются? В этих упражнениях актер сам становится объектом своего исследования, воспринимая во

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 94.

всех нюансах свое собственное тело, направляя внимание на каждую группу мышц. (Разумеется, надо и здесь обогатить процесс восприятия воображением, введя в упражненные элемент какой-либо игры).

Вообще наблюдение за собой (восприятие себя, познание себя), начиная от поисков собственных мышечных зажимов и кончая включением в эмоциональную память сложнейших, иногда парадоксальных психологических реакций и состояний, — необходимая составная часть работы воображения. Рассказывая о творческом методе Стендаля, один из его исследователей приводит следующее высказывание писателя, высказывание возможно слегка полемическое, но во многом раскрывающее характер его творческой индивидуальности: "Я слишком занят наблюдениями над самим собой, чтобы иметь еще время видеть других"¹. Поэтому, говоря о значении наблюдательности, не стоит забывать о подробном восприятии себя самого в различных условиях, о том, какой богатый материал это может дать в работе над ролью.

Не меньшее значение имеет тренировка различных видов внимания, особенно зрительного и слухового. Обратимся для примера к простейшему упражнению на зрительное внимание. Перед студентами ставится на стол стеклянный графин с водой, через минуту графин убирается — они должны успеть рассмотреть предмет и подробно о нем рассказать.

Один очень точно и внятно характеризует форму сосуда, определяет объем жидкости, замечает, что кусочек стекла на горлышке отбит и... растерянно умолкает...

Другой добавляет к этому свои наблюдения: сиреневый блик на одной стороне графина и зеленоватую тень на другой, отражение окна на его поверхности, прозрачную полутьму, которую он отбрасывает на коричневую плоскость стола, мелкие брызги влаги на стекле. Он говорит, что он,

¹ Грифцов Б. А. Психология писателя. М., 1988. С. 157.

не будучи художником, захотел нарисовать этот графин (отметим опять наличие цели, столь важной для работы воображения), и он задумался, можно ли и как передать в живописи ощущение холода и свежести только что налитой воды, а затем о том, каким увидели и нарисовали бы этот предмет такие разные художники, как Ван Гог и Матисс.

Внимание одного ограничивается рассмотрением простейших, очевидных фактов. Другого оно уводит в сложный мир живописи. Первому предложенной минуты более чем достаточно, второй мог бы воспринимать объект еще долго, так как в наблюдение активно включилось воображение.

И наконец, третий из наблюдавших объявляет: "я лучше покажу этот графин, покажу, какой он". И мгновенно что-то происходит с его фигурой и лицом, и нельзя не признать, что нечто "похожее на графин" возникает под общий смех присутствующих. Видимо, к вниманию зрительному этот студент подключает внимание мышечное, а значит к восприятию подключается и соответствующее воображение. (Из таких неожиданно возникающих маленьких импровизаций и родились, вероятно, когда-то известные упражнения, когда студенты "играют" различные предметы.)

Таким же моментом, когда восприятие и воображение связаны воедино, являются этюды-упражнения на зверей. Это одновременно и тренировка внимания, и уже попытка овладения "зерном" образа. Нужна острота восприятия, чтобы изучить пластику зверя, способ и ритм его передвижения, подсмотреть, как он ест, слушает, реагирует на окружающее. Но надо ухватить и суть зверя, его "зерно", его "характер", по выражению М. О. Кнебель, "влезть в шкуру изображаемого зверя": жирафа, петуха, собаки, змеи, орла... Надо передать активность его поведения, а значит понять, чего он хочет, добивается, как и какие препятствия преодолевает для этого, а главное — понять его "звериный" способ восприятия окружающего мира.

Этюды на цирковые номера, из которых потом может возникнуть целая цирковая программа, — это уже некото-

рый итог на пути овладения свободой воображения и импровизационным самочувствием. (Не случайно цирковыми этюдами увлекаются не только студенты, но и многие молодые профессиональные актеры, создающие на них интересные, своеобразные спектакли). Скольжение по воображаемому канату, жонглирование, фокусы, дрессировка, силовые аттракционы — все это требует комплексного восприятия, невозможного без собранности внимания, физической свободы и смелости воображения.

Словом, от упражнения к упражнению, от этюда к этюду (на те или иные темы, события, наблюдения), в которых восприятие-воображение всегда играет ведущую роль, актер становится смелее, инициативнее, увереннее.

Но, конечно, в полной мере проблема импровизационного самочувствия и острого восприятия-воображения встает перед актером при работе над драматургией репетиционным методом действенного анализа.

Известно, что при этом методе уже в начальном репетиционном периоде пьеса анализируется непосредственно действием путем этюдов с импровизированным текстом. Разумеется, предварительно каждая сцена достаточно подробно разбирается. Определяются события, задачи всех действующих лиц по отношению к данному событию, их линии поведения, взаимоотношения, конфликты. Только решив все эти узловыe вопросы, актер поднимается из-за стола и выходит на этюд, чтобы проверить правильность своего разбора.

Существенным преимуществом такого метода репетиций является пробуждение творческой инициативы самого актера. Актера, который знает, что ему предстоит уже на первых репетициях не просто читать сцены и рассуждать по поводу возможных действий, но попытаться хоть в какой-то мере реализовать эти действия (причем важно отметить, что в этюде актер лишен возможности "спрятаться" за текст, занимаясь его "раскрашиванием", декламацией и за уже заранее намеченные мизансцены), по-другому работает

на репетициях — более собранно, целенаправленно, активно. А следовательно более собрано, целенаправленно, активно его восприятие-воображение.

Другое важное достоинство метода действенного анализа Станиславский видел в том, что с самого начала работы ликвидируется разрыв между психологией роли, ее внутренним содержанием и ее физической стороной, внешним поведением артиста. "Устраняя этот разрыв, Станиславский четко сформулировал закон о психофизическом единстве творческого процесса актера и поставил вопрос о реализации этого единства в повседневной практике театра, с тем чтобы оно охватило всю творческую деятельность актера от первоначального анализа роли и до бытия актера в спектакле.

Нельзя выйти на этюд, не восприняв с помощью воображения эмоционально-чувственно (а не просто зафиксировав в памяти), хотя бы каких-то важнейших элементов "события", не сделав попытки "присвоить" себе хотя бы одно из ведущих обстоятельств сцены. При этом, учитывая свойственные человеку особенности восприятия и памяти, о которых говорилось выше, каждый актер ищет в широком круге предлагаемых обстоятельств наиболее для себя близкие, то есть те, что будят его ассоциации зрительные, слуховые или пластические.

Кроме того этюд сразу ставит перед актером необходимость настоящего внимания к партнеру, подлинного, а не обозначенного восприятия всех оттенков его поведения: взгляда, пластики, интонаций, так как только в этом случае импровизационно нащупывается специфическая природа конфликта, связываются в живом общении конкретные актерские индивидуальности.

То обстоятельство, что этюд подключает уже всю физическую природу артиста, имеет огромное значение, так как воображению помогает не только эмоциональная память, но и сиюминутный чувственный опыт тех или иных привычных движений, знакомых взаимоотношений, ощущений,

взаимодействий с вещами, с атрибутами быта. Возникает целый ряд новых чувственных ассоциаций, комплекс новых возбудителей. Они в свою очередь тревожат, дразнят, активизируют воображение, помогая восприятию события.

Сколько ни разбирай за столом сцену на балконе из "Ромео и Джульетты", но в этюде моменты физического преодоления препятствий — вскарабкаться или нет, дотянуться или не дотянуться, прикоснуться или не прикоснуться — все эти элементы физического поведения, а также возникающие в связи с ними нюансы живого общения, явятся важными стимулами, подключающими воображение.

Подчеркиваем, что, говоря об импровизации в этюде, мы отнюдь не имеем в виду отсутствие подготовки. Повторяем, предварительный разбор текста предполагает обязательное определение действенных целей, путей к их осуществлению и группировку предлагаемых обстоятельств по линии основного конфликта. Таким образом, воображение актера уже затронуто, включено в работу, но этюд дает для него резкий и необходимый толчок и подключает импровизацию, сутью которой является умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти и все причуды воображения на одной, продиктованной кем-то специальной задаче. Да еще так, чтобы сразу превратить эту задачу в личную и насущную.

Момент неожиданности, непосредственности восприятия, поведения, эмоциональных оценок и реакций в этюде неминуем, он, так сказать, запрограммирован. Этюд — всегда попытка подключения импровизационного самочувствия, попытка нащупать один из ходов к подсознанию. И именно элемент импровизации играет в нем огромную роль, недаром Станиславский считал, что "экспромт и неожиданность — лучшие возбудители творчества"¹.

Воображение актера, систематически репетирующего методом действенного анализа, постоянно тренируется, оно

приучается целенаправленно и быстро включаться в процесс "присвоения" себе предлагаемых обстоятельств роли. Этюд активизирует воображение, заставляя его сконцентрироваться на превращении задачи действующего лица в "личную и насущную", здесь, сейчас, немедленно и вовлекая в этот процесс всю физическую природу актера со всеми органами восприятия.

Только активное, гибкое, развитое воображение, питающее и обостряющее восприятие важнейших обстоятельств роли может привести в итоге к созданию живого, интересного сценического характера.

ВОСПРИЯТИЕ И ВНИМАНИЕ

Музыкальный инструмент, чтобы он не звучал фальшиво, предварительно настраивают. Точно так же и творческий аппарат актера нуждается в верной настройке. И прежде всего в точно настроенном и организованном внимании и восприятии в условиях сценической жизни.

Но сначала о роли внимания и восприятия в реальной действительности.

Пробуждение сознания человека начинается с возникновения внимания к окружающему, с восприятия и осмысления реального мира. Ребенок начал следить за игрушкой в ваших руках, зажмурился от света лампы, услышал треск погремушки, узнал мать и улыбнулся, заплакал, когда она ушла. Он начал узнавать, радоваться, огорчаться, протестовать. Его внимание пока очень неустойчиво, оно легко переключается на другой объект. Только что он плакал, но вот солнечный зайчик удивил его, и он уже улыбается.

Педагогическая наука разрабатывает различные методики для воспитания устойчивого внимания у детей, решает проблему пробуждения активного интереса к изучаемому материалу. Очевидно, без дисциплины внимания, его устойчивости, без осмысленного желания научиться, без

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 95.

активного интереса невозможно освоить накопленный до тебя человеческий опыт, знания людей, живших до тебя. А ведь все начинается в жизни человека с восприятия, усвоения, осмысления всего, что его окружает.

На сцене же нет реалий, есть те или иные "условия игры", та или иная мера условности всего, что окружает человека-актера. Эти "условия игры" — создание фантазии своей или чужой — необходимо "присвоить", "поверить" в них, отдаться им своими чувствами, мыслями, поступками. Но для того, чтобы это стало возможным, необходимо прежде всего найти верное качество своего сценического существования, обрести свое сценическое "Я — есмь". Это значит ощутить себя на сцене в полноте всех доступных человеку в жизни восприятий. Начать впитывать условное с такой же непосредственностью, с такой же подробностью, как реальное. А для этого потребуется вся острота внимания, зоркость глаза, точность слуха, тонкость и чуткость осязания, обоняния и вкуса.

Только ощутив себя на сцене в окружении плотной атмосферы вымышленной жизни, которую диктуют сценические предлагаемые обстоятельства, воспитав в себе потребность каждую секунду сценического бытия прежде всего видеть, слышать, воспринимать всеми данными человеку способностями все с ним происходящее, человек-актер обретает сценическое "Я — есмь", близкое подлинному, органическому. Причем, воспринимая не однолинейно, а как бы по многим параллельным каналам одновременно, с определенной доминантой в сознании, разумеется, так как что-то всегда важнее остального, человек-актер обретает сценическую свободу, раскрепощенность своей природы и пробуждает свое чувство правды и веры по отношению к условному сценическому миру. Тогда только он внутренне готов к подлинному взаимодействию на сцене.

Слово акт значит действие. Актер — значит действующий. Но известно, что в реальной жизни, чтобы начать действовать, надо сориентироваться в ситуации, надо ее

понять, а для этого увидеть, услышать, ощутить. Соотнести свои наблюдения с личной целью и затем уже найти и совершить тот или иной поступок. Очевидно, чтобы быть убедительным, как для зрителя, так и для самого актера, этому же закону жизненного, органического поведения должно соответствовать и поведение на сцене.

Всякое действие начинается с восприятия. Действие, поступок — момент результативный. Чтобы быть подлинным, живым, не схемой, действие должно органически возникать как необходимость из восприятия, из оценки, из поиска соответствующего поступка. Именно с восприятия, невозможного без элементарного внимания, начинается активное, сознательное поведение человека в жизни и человека-актера на сцене.

И если обучение актера имеет своей целью привить навыки к органическому, целеустремленному способу существования на сцене, то становится очевидной необходимость начинать обучение именно с тренировок внимания, с упражнений, помогающих управлять вниманием, развивать его эффективность и интенсивность. Цепкое, гибкое, устойчивое и активное внимание — необходимое свойство актерской техники.

Современная наука утверждает, что возможности восприятия обусловлены строением органов слуха, зрения, осязания, обоняния, однако для того, чтобы в голове человека создался, возник образ предмета, характеризуемый определенными качествами и свойствами, необходимо, чтобы человек вступил в определенные отношения с этим предметом.

Современная психология отвергает прежнее представление о восприятии как процессе пассивном. Восприятие не есть результат одностороннего воздействия внешних предметов на пассивно слушающего и смотрящего субъекта.

Психическое отражение реальности в чувственных и мысленных образах есть процесс активный. Он происходит между активным, пристрастным субъектом и равнодушным, пассивным по отношению к субъекту объектом.

Психология изучает зависимость восприятия, представления, мышления от мотивов, потребностей воспринимающего. Воспринимают не органы чувств, а человек при посредстве своего слухового или зрительного аппарата.

"В восприятии постоянно происходит активный процесс "вычерпывания" из реальной действительности ее свойств, отношений и т. д., их фиксация... и воспроизведение этих свойств в актах формирования новых образов, в актах узнавания и припоминания объектов"¹.

Картина мира складывается у человека "не только на непосредственно чувственном уровне, но и на высших познавательных уровнях — результате овладения индивидом опытом общественной практики, отраженным в языковой форме, в системе значений. Иначе говоря, "оператором" восприятия являются не просто накопленные прежде ассоциации ощущений и не апперцепция в кантианском смысле, а общественная практика"².

Положения современной психологии об активности процесса восприятия представляются очень важными для восприятия актеров драматического театра.

Творчество немыслимо без волевого акта, без воспитания внутренней дисциплины, мобилизации душевных, нервных, психических сил для творческого процесса. Именно активная позиция творящего поможет верно отобрать объекты восприятия. Поможет возникновению верного отношения к объекту и реализации его на сцене поиском и осуществлением поступка, отвечающего цели, направленности темперамента действующего лица.

Актерское внимание в своей основе — это прежде всего внимание "преобразующее". Оно тесно связано с активной жизнью воображения, фантазией, с предлагаемыми обстоятельствами, рожденными "если бы" и конфликтом. Без увлекательного вымысла не может быть и активного вни-

мания и восприятия условного объекта как реального. Актерская фантазия предполагает способность создавать препятствия, конфликтные ситуации и увлекаться поиском преодоления этого препятствия, поиском способа разрешения конфликта.

Положение науки о зависимости восприятия, представления, мышления от мотивов и потребностей воспринимающего диктует необходимость обращаться в своей практике прежде всего к отбору объектов внимания. Верно найденная последовательность объектов внимания помогает актеру создать живую среду для своей фантазии, организует его восприятие и как бы ведет его к цели. Объекты внимания, отобранные именно так, а не иначе, отвечают как раз позиции, мотивам и потребностям воспринимающего, тем самым реализуя зависимость процесса восприятия от личности. В самом деле, если у вас нет шапки для зимней погоды, то вы невольно отмечаете, какие на встречах прохожих попадают хорошие шапки, и задаетесь вопросом, отчего же у них есть, а у вас нет? Ведь даже пройдя по одной и той же улице, разные люди вынесут разные впечатления. Один расскажет о магазинах, витринах, другой о забавном встреченном человеке, третий о мрачном доме на углу, поразившем его воображение. Даже один и тот же человек, но в разные дни своей жизни чутко, как антенна, принимает различные впечатления. Дискомфорт личности стимулирует отбор объектов внимания, обусловленный причинами, породившими этот дискомфорт. Наверное, именно потому так остро чувствует полковник Вершинин из "Трех сестер" Чехова уют дома трех сестер Прозоровых. Ведь у него нет настоящего дома, спокойной и доброжелательной семейной атмосферы. Как не хватает ему такого вот нежного, ласкового внимания, каким сестры окружают своего брата Андрея. Вечные ссоры с женой, ее недоверие, неналаженность, уродливость быта утомили Вершинина до предела, оттого так притягателен для него этот мир сестер Прозоровых. Оттого он мечтает о времени, когда такими,

¹ Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. С.69.

² Там же.

как они, станет большинство людей, исчезнет злое, мелочное, глупое, унижающее и оскорбляющее человека.

Очень интересным представляется подход современной психологии к процессу восприятия с точки зрения человеческих резервов воспринимающего субъекта. Мысль о зависимости восприятия от богатства личности, от ее приобщенности к общечеловеческой культуре, от ее личного и общественного опыта — очень верная, подтверждающая зависимость всего творческого процесса от личности творщего. Ведь восприятие — это та энергия, которая питает весь дальнейший творческий процесс. Именно от богатства, многомерности этого процесса зависят как качество оценки, ее глубина, тонкость, так и интенсивность поиска поступка, так же, как и степень эмоциональной активности и творческой энергии в осуществлении его человеком-актером.

Восприятие, его содержание, его смысл — это "горючее", на котором работает аппарат актера. Восприятие — это словно корни, питающие соком жизни все древо актерского творчества.

Можно говорить об актерском восприятии в двух смыслах. Один смысл этого термина в технологии творчества совпадает с наблюдательностью актера и режиссера в жизни. Со способностью схватывать приметы поведения современного человека, особенности психики, общения, которые до времени складываются в эмоциональной памяти и составляют своего рода кладовую или творческую записную книжку художника. Совершенно ясно, что чем богаче эта кладовая, тем интереснее, содержательнее и сам художник.

Другой, более широкий смысл термина восприятие совпадает с умением по-настоящему, подлинно видеть, слышать, осязать, обонять, ощущать в каждую секунду своего сценического бытия. В этом качестве процесс восприятия, его непосредственность, непрерывность, подвижность обеспечивает подлинность органической жизни человека-актера в сценических ситуациях. Все происходит для акте-

ра на сцене как будто бы в первый раз и, стало быть, непрерывно требует обостренного восприятия развития ситуации, происходящих событий, чтобы полноценно участвовать в них, осуществляя свои намерения, цели. Чем личностность художника содержательнее, тем ярче, богаче, неожиданнее процесс ее сиюминутных восприятий и, стало быть, тем заразительнее они для зрителя.

Очень важной для творческого процесса является и мысль о "вычерпывании" человеком из реальности ее "свойств", "отношений", их "фиксации" и "воспроизведения этих свойств в актах формирования новых образов",

Фактически здесь наука определяет природу творчества как отбора из реальности и конструирования на основе отобранного материала совершенно нового образа, тающего в себе приметы узнавания и припоминания образов жизни, реальности. Становится очевидной роль внимания, наблюдательности как первоосновы творчества вообще и их значение в формировании личности художника.

Именно с размышления о жизни, о людях начинается и режиссура, и актерское творчество. С наблюдения и сопоставления фактов действительности, нас окружающей, с постижения ее контрастов, неоднозначности, с интереса к человеческой психологии, к ее неожиданностям и секретам начинается становление будущих режиссеров и актеров. С тренировки способности к наблюдению, с осмысления увиденного начинается обучение человековедению, если можно так сказать о нашей профессии в искусстве.

Актеры, с первых шагов в профессии постигая законы вовлечения своего человеческого "Я" в процесс творчества, должны все полнее открывать для себя значение подлинного восприятия как основы органического процесса сценической жизни, без которого невозможны "истина страстей и правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах".

Развивая наблюдательность, острый и точный глаз, тонкий слух, тренируя память, направляя свое внимание на

то, как говорят, поют, танцуют, общаются сегодня его современники, актер приобретает навык проверять себя всегда и во всем правдой жизни.

Конечно, эта работа актера начинается еще в театральной школе, где делаются многочисленные упражнения, главными задачами которых являются: 1) Дать отчетливо почувствовать разницу между подлинным вниманием, действием и их обозначением, изображением. 2) Сориентировать на чувственно-конкретное восприятие объектов, образное восприятие, апеллирующее к нашему подсознанию, ведущее к восприятию эмоциональному. Поэтому, делая упражнения, мы "дразним" воображение различными "если бы": нюхаем розу или рюмку коньяка, едим бутерброд с ветчиной, икрой, стоим под дождем, на сильном ветру, на солнечном берегу моря, слушаем шум его волн, крики чаек, вдыхаем его соленый запах, входим в прибой, следим за полетом чаек, берем теплую, плоскую гальку, бросаем в море. Привыкаем воспринимать на сцене полноценно всеми пятью чувствами, окружать себя атмосферой, будить свое эмоциональное отношение к объектам восприятия, вступать с ними в действенные отношения, вовлекать свое подсознание в свою творческую работу с самых первых шагов. Этому учил К. С. Станиславский.

Эти первые упражнения на внимание и восприятие по существу уже торят тропинку к органическому процессу поведения человека-актера на сцене. Они раскрывают человеческую индивидуальность актера, присущую именно ему заразительность, содержательность и неожиданность в оценках и поведении.

Но чтобы добиться органического "Я — есмь" на сцене, актеру надо воспринимать всеми пятью чувствами не только окружающую его внешнюю ситуацию, а и себя самого в каждую секунду сценического бытия, воспринимать и все те процессы, которые происходят в тебе самом. Будто по сценическим обстоятельствам головная боль, приятная усталость, изнеможение или нервная дрожь, озноб или

прилив сил, бодрость, опьянение или голод, жажда. Ведь наше восприятие действительности бывает и чисто физиологическим. Нам бывает холодно, у нас смерзаются ресницы на сильном морозе, снег колет лицо. Мы попадаем под дождь, ощущаем натиск сильного ветра. Мы приходим летом с жаркой городской улицы в комнату на теневой стороне и вздыхаем облегченно или попадаем в перегретое помещение, где буквально нечем дышать.

Все эти "если бы" могут и должны стать основой того или другого физического самочувствия. Чтобы навсегда воспитать у актера отвращение к штампованному изображению, наигрышу, работая над этими упражнениями, необходимо подробно разобраться в природе данного физического самочувствия, понять, какие именно ощущения испытывает человек, как воспринимает их и какова логика его поведения, какой внутренний темп-ритм, отчего человек ведет себя именно так, а не иначе в этом физическом самочувствии. Верно понятое, найденное, а значит воспринятое физическое самочувствие рождает внутреннюю потребность в том или ином действии, делает поведение оправданным, необходимым, убедительным.

Так, с самого начала обучения актеров, с упражнений, закладывается прочный фундамент для всей дальнейшей работы над драматургией, над характером, где проблема восприятия стоит не менее остро. В самом деле, главное в спектакле — взаимодействие персонажей. Всякое взаимодействие начинается с восприятия, с ориентировки в ситуации, в поведении и самочувствии партнера. Без восприятия невозможно подлинное органическое общение, а значит и взаимодействие. В процессе подлинного действия, то есть воздействия на партнера всегда присутствует ожидание его контрдействия или содействия. А что такое ожидание? Это тоже восприятие или такая готовность к нему, которую трудно от него отделить.

Так в жизни, так должно быть и на сцене. Но часто, отработав все упражнения на восприятие на первом курсе, в

дальнейшем начинают отрывать действие от восприятия, а иногда и забывать о последнем. Тогда воцаряется театр без подлинного органического процесса, населенный мертвыми поставленными голосами, бойко действующими вне всякого смысла актерами, и поэзия искусства покидает его. Актеру жизненно необходимо вырабатывать навык быть на сцене всегда в процессе восприятия развивающихся отношений, событий, в процессе поиска нужных ему слов и поступков, в непрерывном ожидании ответа, реакции партнера. Ради нее он на сцене. Часто же актер не держит этой перспективы, тогда ситуация не развивается органично и тонко, а сколачивается топорно, приблизительно. Актер на сцене должен быть подобен игроку на площадке, готовому к ответному мячу противника. Для актера готовность номер один — в ожидании поступка, слова партнера. Партнер может поступить или ответить, как ожидается или совсем неожиданно. И тогда снова — восприятие, стремительная ориентировка, поиск и осуществление следующего воздействия на партнера. Восприятие выступает как необходимое условие органики поведения, обеспечивающее подлинный внутренний импульс к осуществлению поступка, действия, не "заданного" актеру режиссером, драматургом, а рожденного актером здесь, сейчас. Поэтому так важно развивать потребность не формального, а подлинного, личного восприятия у студента-актера каждую секунду его сценической жизни.

Чем же обогащается внимание и восприятие человека-актера в спектакле? Прежде всего открытием для себя личности драматурга, постижением мира его фантазии, мира его персонажей, мира его размышлений о жизни, людях, их прошлом, настоящем и будущем.

Встреча с драматургией предполагает заражение актерской фантазии темой, ситуацией, событиями, жанром, предлагаемым автором. Перед артистом возникает необходимость открытий в содержании, необходимость догадаться о сущности роли, природе ее темперамента, особенно-

стях мышления персонажа, присущей ему логике поведения, его жизненных целях.

Да и в процессе самого спектакля, в роли актеру прежде всего необходимо быть открытым восприятию. Так же, как и в этюдах, все видеть, все слышать, понимать, что происходит с ним и вокруг него, рождая ко всему, что видит и слышит, искреннее эмоциональное отношение, которое закрепляется в поступках, в поведении, в том или ином воздействии на партнера. При этом само восприятие будет скорректировано с у т ь ю с о б ы т и я, предлагаемыми обстоятельствами пьесы и сутью предложенного характера. А значит будет отражать до м и н а н т у ж и з н и д у х а роли, образа, будет отражать перспективу той или иной ситуации.

Как же соотносится собственно личность актера, его "Я" с интересами, устремлениями, желаниями образа? Каков путь к присвоению себе чужих устремлений? Кроме кропотливого "введливого" обдумывания всех предлагаемых обстоятельств пьесы, своеобразного "погружения", "вгрызания" в мир ее образов, необходимы и пробы, р е п е т и ц и о н н ы й д е й с т в е н н ы й а н а л и з, который вовлекает весь актерский аппарат в процесс постижения. Здесь вступает в силу открытие природы конфликтов, их глубинной сущности, живой для нас и сегодня, ранящей человека-артиста, какие бы временные и пространственные параметры не отделяли нас сегодняшних от героев пьесы.

Чем точнее знание, понимание, постижение аппаратом актера сути происходящего в пьесе, тем легче осуществить отбор объектов внимания для каждого действующего лица в каждую секунду его сценической жизни, отбор объекто-доминанты как препятствия в достижении желаемого либо угрозы на пути к цели. При комплексном восприятии всей ситуации, которое дает разбор по событиям и отбор предлагаемых обстоятельств у каждого действующего лица есть всегда доминанта его восприятия момента, тесно связанная с объектом внимания. Выстраивается такая цепочка: объект-доминанта, мое восприятие объекта, рождение эмо-

ционального отношения к нему через вовлечение всех органов чувств (а значит чувственное восприятие объекта), подключение внутреннего монолога в его адрес, поиск и осуществление поступка-действия физического или словесного для достижения желаемого изменения в поведении партнера. При таком восприятии осуществляется претворение предлагаемых обстоятельств пьесы в действенную партитуру поведения актера.

Но для того, чтобы выстроить непрерывную последовательность объектов-доминант своего героя, артисту приходится найти в себе те струны, на которых можно сыграть мелодию образа. Как говорил Вл. И. Немирович-Данченко: затронуть в человеке-артисте именно те нервы, которые резонируют в жизни на подобную ситуацию, событие, вызвать их вибрацию.

Знаменитый русский артист Певцов, репетируя роль следователя в "Преступлении и наказании" Достоевского, изматывал своих домочадцев пристальностью, придиричностью, подозрительностью, воспитывая в себе характер восприятия и мышления, ища способ общения преследователя с преследуемым, профессиональную хватку Порфирия Петровича. Это помогало актеру потом в спектакле находить объекты-доминанты в поведении партнера, которыми он "питался": ускользящий либо чересчур упорный взгляд, внезапную бледность, напряженность лица, нервные срывы Раскольникова — все, что упрочило интуитивные догадки Порфирия, понуждал к дальнейшим броскам, обманным ходам и новым наскокам на партнера — Раскольникова. Схватка с Раскольниковым могла состояться при острой наблюдательности, внимании к мельчайшим подробностям поведения партнера, наблюдательности, которая питалась доминантами роли.

Объект-доминанта отбирается и в разборе, и в пробах методом действенного анализа и может возникнуть внезапно, как счастливое озарение, рождаясь в репетиции, в об-

думывании, во сне и даже в уже давно идущем спектакле, неожиданно появляясь в поведении импровизационно существующего актера.

От качества восприятия и его богатства зависит глубина мотивировок и филигранность отделки сценического поведения, что и есть собственно художественность. Восприятие, длящееся ежесекундно, без разрывов, обеспечивает органику и перспективу в поведении актера в роли. Воспринимаю, соотношу новое с тем, что уже имею, ищу способ преодолеть или подключить это новое к тому, чем я обладаю, ищу поступок, разрешающий этот конфликт, и снова воспринимаю очередной объект-доминанту.

Компас в этом постоянном движении — это тема спектакля, тема роли, суть события, его сокровенное зерно, его внутренний смысл.

Классический пример емкости, тонкости восприятия — внутренний монолог А. С. Пушкина, вылившийся в стихотворение:

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? И сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Качество восприятий, их богатство, содержательность определяют смысл творчества.

"ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ" И "ВТОРОЙ ПЛАН"

На пути артиста к "живому человеку" на сцене, не вообще "органичному", просто, от себя говорящему авторские слова лицу, а к "живому человеку" во всей его неповторимости — к образу — существенную роль играет работа по освоению "физического самочувствия" и "второго плана" роли.

Понятия "самочувствие простоты" Вл. И. Немировича-Данченко и "сценическое самочувствие" К. С. Станиславского, которые обозначают верное творческое самочувствие свободы а к т е р а как условия его работы, и понятие "физическое самочувствие" не идентичны, поскольку под последним мы имеем в виду самочувствие р о л и, которую предстоит актеру воплотить.

"...Что значит — живой человек? Это значит: когда вижу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то выпил; когда он молчит, — я понимаю, почему он молчит, когда он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; когда он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение, когда он говорит, что сегодня жара, я вижу, что жарко и ему, или когда он говорит, что холодно, я вижу, что холодно и ему; когда он испугался, я вижу, что он испугался, а не сыграл этот испуг..." "Я вижу перед собой, — продолжает Вл. И. Немирович-Данченко, — живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии"¹ (разр. моя — Д. Л.).

Трудно представить себе живого человека и в жизни, и на сцене вне движения, в широком смысле этого слова. Так же невозможно его представить вне какого-либо самочувствия, — и в узком, бытовом плане, и в плане общего само-

ощущения. Именно поэтому наживание актером психофизического самочувствия, условно называемого "физическим самочувствием" Вл. И. Немирович-Данченко считал основным процессом нахождения образа.

Вот несколько замечаний актерам в процессе работы над "Тремя сестрами" (1940 г.).

Ольге — К. Н. Еланской: "Когда самочувствие не схвачено, тогда приходится играть слова и головную боль. А если схвачено, тогда достаточно просто констатировать. В этом и есть наше искусство... Если самочувствие верно схвачено, тогда просто скажешь: "голова болит" — и дойдет"¹.

Соленому — Б. Н. Ливанову: "Если вы это самочувствие найдете, все пойдет верно. Если образ синтетически не схвачен, все будет искусственно"².

Вершинину — М. Е. Болдуману: "Самое важное в моем представлении о нашем актерском искусстве, это — самочувствие синтетического образа, или синтетическое самочувствие образа... Когда все это будет схвачено, — роль готова, остается техника"³.

И так же, как с понятием "зерна" у Вл. И. Немировича-Данченко было рядом "сквозное действие", так и с понятием "физическое самочувствие" — рядом "второй план".

"Что же нужно актеру, чтобы получился не только хорошо схваченный внешний рисунок, но и целый образ, чтобы исполнение... приближалось к большому искусству. Нужно то, что я называю вторым планом. Вот как будто хороший спектакль, хорошие актеры с верной интонацией говорящие слова, хорошая дикция. А вот актеры, говорящие эти же слова, но пропускающие их через какие-то там жернова и каналы подводные, и уже на сцене что-то другое. Сперва может показаться, как будто и разницы никакой

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 400.

² Там же. С. 407.

³ Там же. С. 458.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 191.

нет. Но разница в том, с чем зритель уйдет из театра... Зритель уходит из театра — и то, что он уносит с собой из театра, — начинает жить в душе зрителя... Послушали, посмеялись, поплакали, пошли домой — и этим все кончилось. Или: послушали, посмеялись, поплакали — и унесли все это с собой в жизнь. Вероятно, потому, что в игре актеров был тот самый второй план"¹.

Искреннее выполнение задач, "линии действий" еще не создает образа. Часто в человеке можно больше узнать совсем не тогда, когда он себя активно выявляет словом или каким-либо другим внешним способом. Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции "Половчанских садов" Л. Леонова высказал великолепную мысль: "Что птица умеет летать — это видно даже тогда, когда она ходит"². Вот образное определение "второго плана". Применительно к актерскому искусству это возможно, если артист овладеет всей полнотой внутренней жизни роли.

Понятия "физическое самочувствие" и "второй план" очень подробно и настойчиво разрабатывал в своей практике и теоретических высказываниях Вл. И. Немирович-Данченко в последние годы жизни. Степень готовности роли он связывал с возникновением "внутреннего груза" у актера, который он и называл вторым планом, с освоением актером того, как персонаж молчит, каков он в паузах, какова его "зерновая" мысль, с которой он молчит. Надо сказать, что в последние годы Вл. И. Немирович-Данченко все больше внимания уделял "физическому самочувствию" и "второму плану". Это в какой-то степени было связано с его беспокойством относительно "метода физических действий": он боялся снижения эмоциональной стихии в творчестве актера за счет голого, рационального выполнения цепочки действий.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Репетиции "Кремлевских курантов". С. 157-158.

² Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 152.

Проблема "второго плана" и "самочувствия роли" волновала основоположников МХАТа всю их жизнь, хотя и не были еще введены в обиход соответствующие термины. И никакого различия в позиции по этому вопросу у К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко нет. Еще в 900-х годах Вл. И. Немировича-Данченко беспокоило, что даже у первых актеров МХТ нет умения носить на сцене скрытую драму, жить своим затаенным. Об этом он писал в письмах А. П. Чехову. Можно привести множество примеров, когда К. С. Станиславский говорит о "подводном течении" роли, сцены, отдельного куска — то есть о "втором плане".

А как много Станиславский уделяет внимания предлагаемым обстоятельствам, диктующим самочувствие, которое должен найти исполнитель в сцене. В режиссерском плане "Отелло" он, оторванный от процесса репетиций, особенно подробно останавливался на этом. Анализируя обстоятельства актера и создавая свои, Станиславский подробно определяет самочувствия, в которых действуют персонажи. Так, в сцене "Башня" (с Яго) Отелло находится, по мысли режиссера, в самочувствии "высшей степени любовной страсти". Вот отрывок из режиссерского плана: "Возьмем природу того состояния, которое переживает Отелло. Он был невероятно счастлив с Дездемоной. Его медовые дни — это сон, высшая степень любовной страсти. Вот эту высшую степень как-то мало передают при исполнении Отелло... а между тем она важна для того, чтобы показать то, что теряет Отелло, то, с чем он прощается в сцене "башня". Можно ли сразу проститься с блаженством, которое испытал и с которым уже сжился? Разве легко сознать свою потерю? Когда у человека выдергивают то, чем он жил, сначала он оглушен, теряет равновесие, а потом мучительно начинает его искать... В мучениях, в бессонные ночи человек, переживающий кризис, перебирает всю свою жизнь... Ему нужно внутренне уйти в себя, чтоб пересмотреть прошлое и увидеть будущее. Это момент огромного самоуглубления. Неудивительно поэтому, что человек в

таком состоянии не замечает того, что происходит кругом, становится рассеянным, странным, а когда вновь возвращается от мечты к действительности, еще больше приходит в ужас, волнение и ищет предлога, чтоб излить накопленные во время самоуглубления горечь и боль. Вот, по-моему, приблизительно природа того состояния, в котором находится Отелло в этой сцене"¹. Так подробно и эмоционально определив самочувствие Отелло, К. С. Станиславский переходит к определению линии действий сцены.

Таким образом, огромная по значению работа Вл. И. Немировича-Данченко, теоретическая и практическая, по разработке понятий "физического самочувствия" и "второго плана", была подготовлена всей деятельностью основателей МХАТа. Причем, как и во всех своих поисках, они исходили не только из своей практической деятельности, но и из опыта всех выдающихся русских актеров, творчеством которых они были знакомы. Вспоминая великолепные актерские создания прошлого, Вл. И. Немирович-Данченко утверждал, что там всегда был "второй план". И если его не было, ничего не выходило. По его мнению, Лариса в "Бесприданнице" А. Н. Островского ни у Г. Федотовой, ни у М. Ермоловой не получилась, потому что они не почувствовали громадного "второго плана" этой роли.

Следует подчеркнуть, что "второй план" и "физическое самочувствие" необходимы не только при реализации определенной драматургии, например, чеховской и горьковской. Хотя на практике часто связывают поиск "второго плана" только с пьесами некоторых авторов, внутренний груз и наживание верного самочувствия определяют успех в любой роли на основе драматургии любого автора любой эпохи, если речь идет о стремлении создать "жизнь живого человека" на сцене.

В письме к режиссерам спектакля "Русские люди" Вл. И. Немирович-Данченко писал в 1942 году, что в даль-

нейшем собирается "широко и глубоко" развернуть вопросы "физического самочувствия" и "второго плана" и теоретически, и практически. По его мысли, от "физического самочувствия" роли бегут линии к психофизике, а стало быть, и к созданию образа. Разработка в теории и практике проблем "физического самочувствия" является борьбой за образное искусство актера. "Второй план" и "физическое самочувствие" надо рассматривать не как нечто, что должно самостоятельно существовать в роли, а как путь к созданию образа. К сущности образа актера ведут сверхзадача и "физическое самочувствие" — это то, что, главным образом, отличает одного человека от другого в жизни, а следовательно, должно отличать и на сцене.

Понятия "физическое самочувствие" и "второй план" находятся в неразрывной связи. У Вл. И. Немировича-Данченко, который ввел их широко в театральную практику, в каждом обращении к актерам они соседствуют.

А очень часто он прямо соединяет их, говоря о "самочувствии второго плана": "...Никогда нельзя терять атмосферу, самочувствие второго плана, без чего Чехов никак невозможен. Да и Островский, и Шекспир"¹ — или наоборот — "второй план" "психофизического самочувствия". "...Если я вижу талантливого актера, но "голового" (без "второго плана" психофизического самочувствия) — это для меня не то"².

Пытаться сформулировать научные определения этих понятий, впрочем, как и других в такой практической области, как создание роли, очевидно, не имеет смысла, поскольку ни одно из них не будет точным и исчерпывающим. Также трудно и разграничить их, эти понятия, не только в практической работе, но и в теоретических рассуждениях, ибо взаимопроникновение их, невозможность

¹ Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". С. 264-265.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 295.

² Там же.

существования в практике одного без другого очевидны и не требуют дополнительных примеров.

По-видимому, "второй план", тот психофизический груз, с которым актер живет в роли, подспудный ход жизни, не прерывной, что очень важно, ход мысли и чувства образа, — можно считать скорее результатом деятельности актера, который сказывается, проявляется при исполнении роли, на заключительном этапе процесса перевоплощения, в момент публичного творчества, когда из отдельных сцен и эпизодов складывается новое существо — образ.

"Второй план" не играется, он проявляется, "выплескивается", в отдельных местах более явно, в других менее, но в идеальных случаях течет непрерывно, как бы (в результате!) помимо воли исполнителя, так, как это происходит в жизни: человек несет внутри себя что-то свое, позитивное или негативное, непрерывно.

"Этот полковник¹ (Вершинин из "Трех сестер") — интересный, обаятельный человек и великолепный военный² (разр. моя — Д. Л.), отлично держится как воинский долг относится к своей работе как к долгу (разр. моя — Д. Л.) перед "верой, царем и отечеством", перед женой, перед детьми. Но не всей душой принадлежит (разр. моя — Д. Л.) он своему долгу — и воинскому, и семейному... И какое-то у него тяготение к другой жизни (разр. моя — Д. Л.). Он любит жизнь в цветении. Он носит в себе еще какой-то мир (разр. моя — Д. Л.), который и есть для меня то, что я на репетиции называю вторым планом (разр. моя — Д. Л.)..."³

¹ В "Трех сестрах" у А. Чехова Вершинин — подполковник, но Немирович-Данченко часто называет его полковником.

² Нами выделены обстоятельства, которые во многом определяют внешнее поведение Вершинина.

³ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 159-160.

"Физическое самочувствие" — нечто более осязаемое, конкретно выраженное в поведении артиста. Его можно искать на каждой конкретной репетиции, добиваться, тренировать, воспитать в себе для данной роли, сцены, научиться непосредственно ощущать его, дабы не изображать ощущений. Вл. И. Немирович-Данченко считал, что в школе надо огромное внимание уделять проблеме "физического самочувствия", придавая ему исключительное значение в творчестве актера. Он неоднократно восклицал на репетициях: "Почему это ("физическое самочувствие" — Д. Л.) не входит в программу обучения"? Много раз в процессе репетиций "Трех сестер" обращался к В. А. Орлову, который "пошел по педагогической части", по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, и настаивал, что "физическое самочувствие" — один из самых существенных разделов, которому в школе должно быть уделено особенное внимание. Проработав более десяти лет с выдающимся артистом и педагогом, профессором В. А. Орловым, могу констатировать, что мысли великого режиссера упали на плодотворную почву. Василий Александрович Орлов блестяще умел подсказать начинающему актеру ходы, которые вели бы его к верно схваченному "физическому самочувствию".

Условно можно сказать, что "физическое самочувствие" является конкретно осязаемым выражением "второго плана" роли. Вот что говорил артистам в своих замечаниях по спектаклю "Последние дни" М. Булгакова (1943 г.) Вл. И. Немирович-Данченко: "Его (психофизическое самочувствие — Д. Л.) нужно находить во всех ролях, и тогда ярче будет вскрыт тот груз, который называется вторым планом и зерном образа"¹.

Узнав, что А. О. Степанова чувствует себя неуверенно в роли Натали, он просил передать ей: "Самое важное — глубоко захватить ее физическое самочувствие. Какой ее второй план? Крепко скрываемая жуткая преступная ра-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 331.

дость. Чем скрытнее, тем жутче. А физическое самочувствие — и некоего равнодушия к этому дому, к тому, что в нем происходит, и с мороза приехала, и он там держал ее в саях за талию... Входит в полутемную комнату и щурится. Полутемнота тянет к прищуриванию, пришла; узнала: Пушкин вернулся больной, он — в кабинете... Ко всему равнодушная... то ли устала, то ли думает о своем. И второй план выползет, когда она видит, что одна осталась"¹.

Но главное, определяющее в рассматриваемых понятиях — не их различия, а родство, их связь, которые видятся прежде всего в том, что источником, дающим им рост, питающим процесс их наживания актером, являются предлагаемые обстоятельства роли, которые и определяют характер "физического самочувствия" и "второго плана" и их глубину. Далее. "Физическое самочувствие", используемое не только как сценическая краска, но доведенное до "синтетического" (очень удачное, мало используемое выражение Вл. И. Немировича-Данченко), единого, главного для всей роли, уже трудно отделимо от "второго плана" ее. Кроме того, пути и средства воспитания в себе "второго плана" и наживания "физического самочувствия", как мы увидим ниже, одни и те же: главным образом, через освоение предлагаемых обстоятельств и через внутренний монолог.

Исходя из перечисленных сходств и различий этих понятий, считаем, что определяющим являются сходства, прежде всего по линии источников "возникновения" и средств достижения. Поэтому, говоря о путях к перевоплощению, а не о уже созданной роли, мы будем, в основном, касаться вопросов, связанных с поисками верного "физического самочувствия", которые больше всего помогают актеру в акте перевоплощения в образ...

Прежде всего следует сказать, что термин "физическое самочувствие" не должен пониматься только в качестве обозначения чисто физического, в буквальном смысле, со-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 113.

стояния — тепло, холодно, больно, голодно и т. д. Хотя безусловно, даже такие физические ощущения, творчески, а не физиологически воспроизведенные, часто помогают проникновению во внутренний мир образа и развитию сцены. Вл. И. Немирович-Данченко задавался вопросом, правильно ли это определение — "физическое самочувствие", — точно ли оно передает сущность, которая за ним стоит. И он в своей практической работе варьировал его, называя то "сквозным самочувствием", то "синтетическим", то просто "самочувствием" образа. Но в любом случае следует считать, что "физическое самочувствие" всегда является психофизическим самочувствием, ибо даже простейшее "холодно", "жарко" никогда не существуют изолированно от других ощущений человека.

Изучение большого количества стенограмм и бесед Вл. И. Немировича-Данченко приводит к выводу, что применительно к отдельно взятому эпизоду он чаще говорил о "физическом самочувствии" в сцене; когда же речь шла о всей роли, то употреблялись термины "сквозное" и, особенно, "синтетическое самочувствие". Почему нам кажется последний термин очень удачным? Потому что он ориентирует актера на воспитание в себе глубинного ощущения, с которым живет человек, синтеза всех пластов его жизни. За ним стоит понимание театрального искусства не как мозаики — "здесь я красный, здесь — зеленый, здесь — зелено-красный, здесь камешек такой-то..."¹, за ним стоит стремление схватить образ в целом. "Надо найти настоящее синтетическое самочувствие, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко исполнителю роли Андрея Прозорова В. Я. Станицыну в "Трех сестрах", — в котором будет что-то и от характера, и от интеллигентного воспитания, и от деликатности всей семьи, и от бунтарства, однако далекого от активного действия"².

¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 218.

² Там же. С. 303.

Конечно, дело не в самих терминах, не стоит, очевидно, настаивать на введении в обиход того, что не привилось само, но необходимо подчеркнуть, что в понятие "физического самочувствия" укладываются все стадии "наживания" его, от простейших самоочувствий до охвата основного самоочувствия всей роли, синтетического самоочувствия. Причем наличие синтетического, общего для всей роли самоочувствия, не исключает, а наоборот, предполагает разные самоочувствия персонажа в каждой отдельно взятой сцене. Хотя "физическое самочувствие" всей роли не складывается механически из самоочувствий в отдельных сценах. В каждой сцене самоочувствие рождается как в зависимости от характера самой сцены, так и от основного для всей роли. Вот классический пример, хорошо известный: третий акт "Трех сестер" в постановке МХАТ 1940 г. "Улица в огне, большой пожар... Время близится к четырем часам утра. Пожар стихает. Переполюх в доме Прозоровых, который не горел, проходит. Всех охватывает какое-то **предутреннее утомление** после пережитого... Этим самоочувствием должны быть охвачены актеры..." (разр. моя — Д. Л.), — дает режиссер общее самоочувствие сцены. И тут же он указывает, что у каждого по-своему преломляется это общее: "...одним хочется спать, другие уже дремлют, а третий (Вершинин), наоборот, взвинчен, ему все хочется говорить, крепко жить..."¹

На разных репетициях по-разному станет будить фантазию актеров Вл. И. Немирович-Данченко, но отталкиваясь от этого общего для всех самоочувствия в этой сцене.

Способность верно угадывать "самоочувствие" Вл. И. Немирович-Данченко ставил так высоко, что сводил к ней "актерскую интеллектуальность" и "все понимание психологии".

Он не знал, точно ли название — "физическое самоочувствие"? Но это самое важное, что получается как синтез всех задач, — говорил он.

"Физическое самоочувствие" является результатом тщательного проникновения в предлагаемые обстоятельства, ими определяется, из них рождается, из них вытекает.

Из примеров анализа "физического самоочувствия", которые приводит Вл. И. Немирович-Данченко в своих беседах с актрисой МХАТа, доцентом ГИТИСа О. А. Якубовской (взято нами из ее архива¹) видно, что основным для него в этом процессе являются предлагаемые обстоятельства, в которых находится действующее лицо. Ищет он, прежде всего, у автора. "Лес" Островского, начало первого акта. Несчастливцев — кто он по внешнему виду? Купец? — Как будто нет. Бродяга? — Нет, лицо одухотворенное. Идет с котомкой и т. д. Разбирая и анализируя дальше, он приходит к его "физическому самоочувствию": усталость, усталость от дороги, от жизни, от неудовлетворенности, от непонимания. Или, например, анализируя "Гамлета" Шекспира, Вл. И. Немирович-Данченко обращает внимание на одно очень существенное обстоятельство: Гамлет не спит по ночам, не может спать от мучительных дум. Когда человек не досыпает целый ряд ночей от мучительных дум, он возбужден, он нервен, глаза воспалены и т. д.

Очень интересен пример анализа обстоятельств автора в чеховских "Трех сестрах". Вл. И. Немирович-Данченко, говоря, что театр, борясь с банальностью, иногда искажает замысел автора, приводит пример первой и второй постановок "Трех сестер" во МХАТе. "Станиславскому в указаниях автора, — рассказывает он, — многое казалось банальным, и многое он планировал по-своему". В начале первого акта Маша лежала спиной к зрителю на кушетке. Ольга с Ириной стояли у распахнутого окна, в которое врывался весенний воздух. В то же время Чехов дает указание: "Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии все поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу", "Маша в черном платье со шляпкой на коленях

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 192.

¹ Хранится у автора.

сидит и читает книжку", "Ирина в белом платье стоит, задумавшись". Вл. И. Немирович-Данченко, вчитываясь еще и еще раз в пьесу, решил, ставя заново "Трех сестер", учитывать все указания Чехова, в которых открывал все новые и новые глубины. Разбираясь во всем, что дает автор, Вл. И. Немирович-Данченко приходит к следующему: Ольга занята делом, ей нужно кончить работу, мысли вокруг имени Ирины. Именины Ирины памяты смертью отца год назад — с этими мыслями Ольга работает, ей грустно, она полна воспоминаний. Ее самочувствие связано с воспоминаниями. Они, эти воспоминания, овладели сестрами. У каждой преломляются по-своему, потому что у каждой есть еще и свои обстоятельства.

Верное самочувствие родило великолепную паузу. Занавес открылся — Маша сидит, на коленях у нее шляпка, открыта книга, которую она пытается читать. Ирина стоит, задумавшись, а Ольга, стоя и на ходу, поправляет тетради, все сестры далеко друг от друга по мизансцене. Долгая пауза, наполненная тремя самочувствиями: Ольга — "хочу вспомнить". Маша — "как хочется плакать", Ирина — "как хочется жить". Этот пример приводится, естественно, не для того, чтобы сравнивать два решения. Он ярко показывает, как режиссер уловил в указаниях автора предлагаемые обстоятельства, которое дали ему возможность пронизать сцену, причем начальную сцену пьесы, всегда очень трудную, тонко схваченными самочувствиями основных героинь спектакля.

"Физическое самочувствие" включает в себя не только обстоятельства данной минуты, данной сцены. Оно включает в себя все прошлое действующего лица. Модно говорить, что "физическое самочувствие" роли есть освоенное, нажитое актером в периоде репетиций ощущение комплекса предлагаемых обстоятельств жизни действующего лица, оно включает в себя его прошлое, мысли о будущем, всю жизнь, вплоть до минуты, в которую актер действует от лица своего героя.

Можно, в конечном счете, и не употреблять термин "физическое самочувствие", дело не в нем самом. Если обратиться к формуле идеального поведения актера в роли — "органически действующий актер в предлагаемых обстоятельствах роли", — то "физическое самочувствие" это и есть, очевидно, "в предлагаемых обстоятельствах роли".

Что дает актеру верное ощущение "физического самочувствия" и умение жить в нем? Прежде всего, "физическое самочувствие" рождает желание действовать и во многом определяет, как выполняется то или иное действие (имеются в виду не только внешние выразители, но вообще характер поведения).

Вл. И. Немирович-Данченко, во всяком случае, в последние годы своей творческой жизни, считал, что только нажив "физическое самочувствие", актер готов к тому, чтобы начать поиск действия. В этом смысле "поиски физического самочувствия... одни из методов репетирования"¹.

Второе, что дает актеру "физическое самочувствие", — жизненность исполнения, жизненность роли. Настоящее самочувствие Вл. И. Немирович-Данченко и считал простотой. Не сжившись с "физическим самочувствием", не осуществишь и глубины замысла, ибо он может завоевать зрителя только при условии наиболее полного и глубокого воспроизведения жизни живого человека на сцене. Работая с артисткой О. Лабзиной над ролью торговки куклами в "Кремлевских курантах" Н. Погодина, Вл. И. Немирович-Данченко пытался увести талантливую темпераментную артистку от прямолинейного действия — "спорю", — считая, что в этом случае есть просто горячо, на голом темпераменте поданный текст, что и создает ощущение отсутствия основного элемента — жизненности. "Только если вы заживете этим самочувствием, что вы этими куклами торгуете, — говорил он актрисе, — родится жизнь, исчезнет голый текст".

¹ Попов А. Д. Из режиссерских записей. С. 54.

Третье. "Физическое самочувствие" помогает исполнителю найти верный ритм сцены и всей роли, а отсюда возникает мостик и к образу, поскольку человека во многом определяют его темпоритмы.

Разбирая роль Натали (артистка А. О. Степанова) в "Последних днях" М. Булгакова, Вл. И. Немирович-Данченко приходит к выводу, что ритм у исполнительницы не соответствует тому "физическому самочувствию", которое вытекает из ее предлагаемых обстоятельств. "У вас очень много улыбки, много любовной радости. Почему такой любовный экстаз. ...Она взволнована и ей немного страшно. А не легкомысленная женщина, полная радости", — определяет он самочувствие Натали. И начинает развивать свою мысль, опираясь на предлагаемые обстоятельства ее приезда с бала (шел разбор именно этой сцены: если и была измена — это первая измена, это не так легко, она несет в душе что-то страшное и с этим приходит, она вернулась с бала с образом Дантеса в душе, в дом, где ее ждет Пушкин, она приходит в дом, где Пушкин, где ее дети. Александрина, которая ее осуждает, Никита, который ее не любит и осуждает, дом кажется ей от этого скучным; приходит она с мороза, прежде всего ее интересует, есть ли кто дома; это вошла светская усталая женщина, и тут ей говорят, что он (Пушкин) приехал больной; далее — опять анонимное письмо, опять Александрина начинает разговор о беде, которая ей и ее семье грозит. Нарисовав такой серьезный комплекс обстоятельств, Вл. И. Немирович-Данченко делает вывод, что это "физическое самочувствие" должно привести совершенно к иному ритму сцены и даже образа в целом: "...Видите, у вас — порхающая, а у меня — вот какая. Общий ритм у нее не тот. Именно оттого, что я много в себе ношу, чего не показываю, — не показываю довольства, каким я живу, не показываю недовольства, не показываю моих подозрений, не показываю моего женского равнодушия к мужу, не показываю мою влюбленность, не показываю, что я красавица, — это все ношу в себе, и это все

делает ритм не легковесным, а, наоборот солидным: я мать четверых детей, жена, не позволю себе изменять мужу... Дантес влюблен?.. Мало ли что влюблен, я его оттолкну. И действительно отталкивает..."¹.

Последнее, что следует сказать о роли "физического самочувствия" и "второго плана" — это главнейшее средство борьбы со штампами в искусстве актера. Идет ли речь о штампах классических — штампованных приемах игры, штампованных выражениях любви, ненависти, волнения, страха, — или о штампах исполнения у того или иного артиста лучших мест роли — все равно. Прежде всего вся работа по вскрытию пьесы и ее предлагаемых обстоятельств, имея целью создание полнокровного неповторимого характера, помогает избежать исполнения "вообще". Но и "удачные пятна роли" (выражение Вл. И. Немировича-Данченко) могут превратиться в механические трюки, лишенные жизненного содержания, если потерять "физическое самочувствие", что очень часто бывает. Сегодня схватил на репетиции, а завтра оно ушло, пока актер не зацепил его глубоко. Окунуть мысль во "второй план", создать тот внутренний багаж роли, которым будешь жить на каждой репетиции, находя все новые и новые тайники нераскрытого еще психологического "груза", — вот средство воспитания в себе крепкого "самочувствия" роли. Оно-то и станет лучшим средством, оберегающим исполнение от штампов.

Трудность поиска "физического самочувствия" и возникновения в исполнении "второго плана" безусловны. Это есть высшая математика актерского искусства, основной путь движения актера к образу (как часто мы встречаем в замечаниях Вл. И. Немировича-Данченко: "Задача есть, а образа нет"). Конечно, верное "физическое самочувствие" поможет появлению тонких ходов и приспособлений в роли и приведет к эмоциональности, уведя от рассудочности.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 336-337.

Но главное все-таки, что эта работа "...направлена... не на утверждение отдельного элемента или приема в работе актера и режиссера, а на борьбу за углубление самого творческого процесса работы актера и режиссера над сценическим образом (разр. моя — Д. Л.). Так что здесь одного простого рецепта ждать трудно. Поэтому нас и интересует данная проблема, что она целиком находится в фарватере нашего движения к образной сути нашего искусства"¹ (разр. моя — Д. Л.).

Касаясь сложнейшего процесса поиска "физического самочувствия", мы остановимся на двух вопросах: поиск "физического самочувствия" конкретной роли и воспитание в актере умения пользоваться "физическим самочувствием".

Формирование "второго плана" и поиск "физического самочувствия" всей роли ("синтетического") происходит непременно в связи со сверхзадачей роли и темой, которую артист хочет в роли донести.

Для художественного решения всего спектакля при анализе обстоятельств, диктующих "второй план" и "физическое самочувствие", как компас, без которого немислим путь, необходима сверхзадача роли, связанная со сверхзадачей спектакля. Интересный пример работы Б. Н. Ливанова над ролью Соленого ("Три сестры" А. П. Чехова, 1940 г.) приводит в своих "Заметках о творчестве актера" Вл. И. Немирович-Данченко. Б. Н. Ливанов начал с характеристики, с рисунка — бретер, вообразивший себя Лермонтовым. Когда было установлено "зерно" спектакля — "тоска по лучшей жизни" — он, очевидно, даже растерялся, а затем сделал Соленого курносым, разобравшись, что автор относится к его герою отрицательно, что видно из отношения к нему других действующих лиц и из того, что Чехов связывает с Соленым один из трагических эпизодов

¹ Попов А. Д. Из режиссерских записей. С. 57.

пьесы — дуэль и смерть Тузенбаха, персонажа, очень симпатичного автору. Сделав Соленого курносым, Б. Ливанов попадает в суть авторского отношения. Из персонажа, похожего на Печорина, он становится печоринствующим персонажем (прямо скажем, не без серьезной борьбы режиссера за это, что видно из стенограмм репетиций). Но этот вообразивший себя Лермонтовым офицер в то же время трогательно влюблен в Ирину, влюблен без ума. Рождается сложность характера, целиком оправдываемая "зерном" спектакля — "тоска по лучшей жизни", — рождается один из лучших образов постановки 1940 года, чего, по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, не было в старой постановке МХАТа. Верно воспринятое "зерно" спектакля дало актеру направление поиска внутреннего багажа, давшего в результате интереснейший "второй план" роли.

Определить, понять "физическое самочувствие" и природе "второго плана" роли — это еще не все. Мало того, можно даже найти и однажды воплотить на сцене верное самочувствие, но это еще не значит, что оно стало плотью и кровью артиста для данной роли. Оно может рассеяться среди множества других задач, которые встают перед актером, особенно в сценических репетициях, когда появляются грим, костюм, декорация, и все это надо освоить. Только в результате постоянного процесса наживания, для этого и нужны длительные репетиции, может возникнуть человек с "крепким" самочувствием, нажитым "вторым планом". "Как настойку из апельсиновых корок ставят на солнце, чтобы настоялась, так и здесь. Нет, не умом только, а целиком, весь отдайтесь этому, — горячее займитесь вопросами вашего существования, вашей заботой об Александре Сергеевиче, отношением к Наталье Николаевне, к Александрина; на хорошем темпераменте! Тогда это созреет и в конце концов — самое важное — на хорошем темпераменте! — приведет к правильному актерскому самочувствию, даст одно синтетическое самочувствие на весь спек-

такль"¹. В той схеме отыскивания образа, которая приводилась в статье "Действенная основа роли", Вл. И. Немирович-Данченко определяет круг вопросов, которые надо решить. И если актер начнет, например, с характерности (Вершинин в "Трех сестрах" — военный), все равно он вернется к зерну, к сверхзадаче, к сквозному действию, к анализу предлагаемых обстоятельств, которые определяют содержание образа и т. д. Поэтому поиск "физического самочувствия" есть поиск синтеза всех этих определяющих образ "размышлений", как называет их Вл. И. Немирович-Данченко.

Каких-либо рецептов, технических приемов освоения предлагаемых обстоятельств для нахождения и наживания "физического самочувствия" и "второго плана", к счастью, нет. Конечно, все происходит у разных артистов по-разному. Каждый артист вырабатывает свой прием работы, исходя из общей методологии. Универсального хода быть не может, потому что процесс освоения обстоятельств определяется прежде всего жизненным опытом артиста, обращен, в основном, к его эмоциональной памяти, к его способности откликнуться на чужие поначалу раздражители, данные автором, предложенные режиссером или придуманные им самим. От каждого обстоятельства, например, от долгого недосыпания, каждый человек ведет себя по-разному: один киснет, другой возбуждается и т. д. Поэтому вредно, когда "самочувствие" и "второй план" задаются актеру или самому себе актером в виде законченного словесного определения. Только подталкивание по пути нарабатывания этих тончайших ощущений может привести к желаемому результату. Красной нитью через все замечания и высказывания Вл. И. Немировича-Данченко по этому вопросу проходит мысль о том, что ни в коем случае не следует играть "второй план", играть "физическое самочувствие". Только непрерывно поддерживаемая мысль о задуманном ведет артиста к цели. И в этом нам видится четкое

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 333.

следование принципам "системы", основным средством которой является: идти через сознательное к подсознанию.

Главная задача состоит в том, чтобы актер в процессе репетиций нашел "физическое самочувствие" в своей собственной природе. Когда оно, исходя из обстоятельств, верно определено аналитически, все еще есть опасность, что актер, начав репетировать, станет его играть результативно.

Когда артист Н. Свободин, репетируя Тузенбаха, резко проявил в сцене с Ириной (она заговорила о труде) свой интерес к тому, что она сказала, проявил тем, что кинулся к ней, заходил энергично, то есть открыто, уверенно, Вл. И. Немировичу-Данченко показалось, что это сделано все-таки по-актерски, а не по жизни, хотя без наигрыша и по содержанию хорошо и верно. И он поставил вопрос: так ли надо искать второй план? Путем вскрытия ли? А не происходит ли это больше внутри, не мешают ли такие внешние выражения?

Процесс поиска "физического самочувствия" конкретной роли был бы менее трудоемок и более результативен, если бы актер, попадающий в театр, был крепко оснащен умением при работе над ролью воспитывать его в себе, был научен просто, непосредственно ощущать, а не изображать, не "играть" ощущения.

Главнейшим способом воспитания в себе "второго плана" и "физического самочувствия" является внутренний монолог. "Наговорите себе монологи, и этими монологами вы свою внутреннюю физику наладите на нужное самочувствие"¹, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко на репетициях "Кремлевских курантов".

Вообще для него это средство было важнейшим для наживания и общего "самочувствия" и "самочувствия сцены". Он говорил, что как у него что-то неясно, сейчас же — внутренний монолог.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Репетиция "Кремлевских курантов". С. 83.

Из многочисленных примеров работы Немировича-Данченко с внутренним монологом следует, что во-первых, монолог, о котором идет речь, это не тот внутренний монолог, который рождается от верного существования в образе непосредственно в процессе исполнения, уже от лица самой роли, возникает интуитивно, как следствие заранее проделанной работы. Это монолог — наговаривание, который есть пока еще только средство воспитания в себе "физического самочувствия" и "второго плана", работа, помогающая артисту на пути к образу.

Во-вторых, наговаривание это обязательно должно носить не рассудочный, а эмоциональный характер. Мыслям своим артист должен отдаваться со всем темпераментом, любя и ненавидя, страстно желая добра или мести и т. д. Ибо задача монолога — заразить себя не логикой, а эмоциональностью.

Практика показывает, что очень подробно оговорив обстоятельства персонажа, прекрасно их нафантазировав и взяв у автора, еще нельзя быть уверенными, что они станут той питательной почвой для возникновения эмоций, которой они должны стать.

Путь к возникновению у актера эмоционального отклика на нафантазированные предлагаемые обстоятельства сложен.

В повседневной жизни любое обстоятельство, только названное, хотя бы одним словом, одной фразой, превращается в ту или иную эмоционально окрашенную картину того, что с нами было, о чем мы читали, о чем фантазировали во время чтения. Это происходит само, рефлекторно.

Для того, чтобы обстоятельства, которые сыграли или играют какую-то роль в судьбе героя, вошли в его "второй план", определили его самочувствие, необходима большая волевая работа, направленная на превращение фактов биографии героя, отобранных аналитическим путем, в развернутые внутренние видения как эпизоды его жизни. Причем такие, воспоминания о которых вызывают у данного ис-

полнителя эмоциональную реакцию. Только в этом случае возникнет взволнованность в поведении персонажа, без которой нет жизни "живого человека" на сцене.

Артист в период подготовки спектакля сам, наедине со своим героем, бережит воображение, фантазирует для того, чтобы обстоятельства, которыми он окружает своего героя, стали чувственными картинками.

И в этой работе серьезным подспорьем могут стать этюды "на прошлое" персонажей или отдельного персонажа, которые в театральной работе применяются очень редко, в педагогической практике чаще, но очевидно, что недостаточно.

Главная цель таких этюдов — перевод фактов прошлого героев в эмоциональную память исполнителей.

В педагогической практике очень важно приучить студента — будущего артиста — не к умозрительной анкетной биографии, а к умению проигрывать картины прошлого реально, в этюде, с тем чтобы потом он мог проигрывать их в своей фантазии.

Но и для профессионального актера, умеющего фантазировать целыми сценами, проигрывать их в своем воображении, будоражить эмоциональную сферу и оставлять в ней заметины, которые от перечисления, от перечня обстоятельств никогда не останутся, работа над этюдами "на прошлое" может оказаться сильным средством наживания общего самочувствия роли и воспитания ее "второго плана". Следует отметить, что опасно начинать такие репетиции без подробного знания роли и даже ее текста.

Актер, воспитавший в себе свои приемы поиска "физического самочувствия", всегда будет на сцене живым человеком со своей внутренней жизнью, он будет разнообразен в своих выразительных средствах, творчеству его будут чужды штампы, усилия его на пути к перевоплощению всегда будут более результативны, нежели у актера, пренебрегающего этим важнейшим средством постижения и создания образа.

"ВТОРОЙ ПЛАН" РОЛИ

"Второй план" — одна из самых сложных, тонких, трудноуловимых категорий актерского и режиссерского творчества.

Определяя природу актерской заразительности, Вл. И. Немирович-Данченко писал: "Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актера не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я (зритель) в какой-то момент вдруг скажу себе: "Ага, разгадал его!" И вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно это "я унесу из театра в жизнь"¹.

Чем богаче внутренний мир актера в роли, там интереснее процесс разгадывания, тем напряженнее и пристальнее следит зритель за сценическим поведением актера и тем глубже след, который оно оставляет в его сознании.

Так, вглядываясь подолгу в портреты Рембрандта, Гойи, Боровиковского или Серова нас заставляет не только неповторимая игра света и тени, своеобразие колорита, гармония линий или красота модели, но прежде всего внутренний мир изображаемого лица, который мы пытаемся отгадать.

Так, закрывая книгу, мы продолжаем думать о дальнейшей судьбе Наташи Ростовской, Раскольниковой или Григория Мелехова. И недаром в течение многих лет пушкинисты спорили о том, что стало бы с Владимиром Ленским, не погибни он в возрасте восемнадцати лет на дуэли с Онегиным? Какой из двух "уделов", подсказанных самим Пушкиным, ждал его: героический или прозаически-бытовой? Пока не сошлись, наконец, на том, что оба варианта заключены в виде возможности в этом характере, и "для Пушкина важна мысль о том, что жизнь человека — лишь одна из возможностей реализации его внутренних данных и что

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 332.

подлинная основа характера раскрывается только в совокупности реализованных и нереализованных возможностей"¹, и в этом заключается таинственное очарование характера, заставляющее его разгадывать.

Психологический, эмоциональный груз роли, который не находит прямого, непосредственного выражения в словах и поступках действующего лица, принято называть "вторым планом". По ходу развития сценического действия какая-то часть этого внутреннего мира выступает на первый план, непосредственно выражаясь в том или ином тексте или в поведении актера, но большая его часть так и остается скрытой для зрителя. Он может о ней только размышлять, догадываться, фантазировать.

Г. А. Товстоногов писал, что "современный способ игры обязательно предполагает максимальное участие зрителя в процессе спектакля... Как только зрителю не над чем думать, игра артистов становится несвоевременной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев. Но зритель не участвует в спектакле в том смысле, что мысль его остается пассивной... Если артист перестал ставить все новые загадки зрителю, его творчество лишается интереса. Я говорю сейчас не о сюжете, не о том, что буквально случится с кем-то из героев, а о внутреннем процессе, потому что сегодня зрителя процесс интересует больше, чем конечный результат"².

Мир "второго плана" необъятен, он включает в себя огромное количество предлагаемых обетоятельств. Актер проживает на сцене всего несколько часов из жизни своего героя, но ему многое необходимо знать о его судьбе, оставшейся за пределами спектакля.

Это прошлое действующего лица: среда, в которой он вырос, его воспитание, привычки, вкусы, наклонности,

¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1980. С. 308.

² Товстоногов Г. О профессии режиссера. М., 1967. С. 241-242.

цепь пережитых им событий; это его настоящее: отношения с людьми, обществом, профессией, бытом, его пристрастия и антипатии; это его виды на будущее, планы, проекты, мечты, которым суждено или не суждено осуществиться впоследствии.

"Постигается человеческий характер, который мы хотим реализовать на сцене, не только по тем звеньям его жизни, какие даны в пьесе, но и творческим прозрением актера в те годы, какие он прожил до пьесы, внутри пьесы и после пьесы, ибо мы обязаны знать, как и чем он кончит свою жизнь, независимо от того, кончается ли эта жизнь в пьесе"¹.

Создавая внутренний мир роли, актер должен ответить на множество вопросов, касающихся судьбы своего героя, причем большая часть этих вопросов, казалось бы, не связана впрямую с тем, что будет происходить на сцене. Каково, например, прошлое Пети Трофимова? То прошлое, о котором он сам говорит загадочно скупо: "...Я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и — куда только судьба не гоняла меня, где я только не был!" И что преобладает в его отношении к Ане? Бескорыстная дружеская помощь? Восхищение? Влюбленность? И что ждет в будущем этого странного человека, над которым Раневская ласково подсмеивается, которого Варя дразнит "облезлым барином", а Лопахин "вечным студентом", а сам он уверен, что находится "в первых рядах" людей, идущих "к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле"?

Каждая роль полна загадок, требующих своего разрешения.

Постепенно погружаясь в обстоятельства пьесы, изучая их, развивая, обогащая и дополняя своим воображением, актер познает биографию роли и ее внутренний мир. При этом актеру важно не запутаться в деталях и частностях, не

потерять основного, ведущего направления в создании "второго плана" роли.

Сложность работы над "вторым планом" заключается в том, что режиссер не может "выстроить" его актеру с той точностью, с какой он "выстраивает" мизансценный рисунок или определенную линию внешнего поведения. "Второй план" невозможно ни навязать актеру, ни предложить в "готовом" виде.

"Второй план", как ни один другой элемент актерской психотехники, создается самим артистом, его воображением, интеллектом, эмоциональной памятью. Особенности возникновения и развития "второго плана" в каждом конкретном случае диктуются характером творческой индивидуальности актера, особенностями его психики, темперамента, богатством его жизненного опыта, тем, какие ассоциации с пережитым будоражат драматургический материал. Два актера, играющие одну и ту же роль в одном и том же спектакле, существующие в рамках одинакового режиссерского рисунка, каждый по-своему творят и проживают интимно-неповторимый внутренний мир образа. Их внешнее поведение почти одинаково, но тот груз, который зритель "унесет из театра в жизнь", у каждого индивидуален и своеобразен.

Однако при всем неповторимом своеобразии творческой работы актера над образом основное направление в создании "второго плана" определяется прежде всего режиссерским замыслом спектакля.

Режиссерский замысел спектакля, та цель, во имя которой он создается, диктует направление фантазии актера в области предлагаемых обстоятельств "второго плана".

Формулируя "первое важнейшее положение", которым должны руководствоваться актер и режиссер при создании "второго плана" роли, Вл. И. Немирович-Данченко писал: "Второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, нельзя допускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера,

¹ Попов А. Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 141.

диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна"¹.

Определяя в соответствии с замыслом сверхзадачу роли и ее эмоциональное "зерно", актер перестает блуждать в дебрях случайных догадок, версий, предположений, в неорганизованном хаосе деталей, дат и событий жизни своего героя.

Из полуслучайного, часто интуитивного соединения предположений, догадок, переживаний, различных предлагаемых обстоятельств, привносимых воображением актера, должна возникнуть целостная биография образа. К сожалению, работа актера над биографией образа часто проходит весьма формально. Иногда биография, сочиняемая актером, носит рациональный анкетно-хронологический характер и состоит из перечня фактов, логически сухо и часто примитивно объясняющих основные поступки действующего лица. Иногда же актер с удовольствием, ярко, подробно и увлекательно рассказывает о тех или иных эпизодах внесценической жизни своего героя, но эти увлекательные сами по себе истории не создают целостного ощущения характера. В обоих случаях не возникает эмоциональных импульсов, побуждающих актера совершать цепь необходимых действий, активно стремиться к осуществлению сверхзадачи роли.

Без биографии, без груза прошлого, который должен существовать у актера с первого его появления на сцене, любые его действия окажутся формальными и схематичными.

А. С. Выготский писал: "Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит только один, из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может про-

рваться наружу — четыре остаются на станции. Нервная система, таким образом, напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано дать к жизни, но не нашло себе выхода"¹.

Но человеческая личность характеризуется не только той одной пятой своей, которая проявляется в поведении, в поступках, но и теми четырьмя пятыми, что остаются до поры до времени, а чаще навсегда, скрытыми, не находящими своего выражения. И, что особенно важно отметить, эти скрытые, нереализованные мысли, чувства, побуждения, желания, наклонности находятся в постоянном столкновении и между собой, и с другой осуществившейся частью поведения, в постоянной борьбе за свое право на реализацию.

Конфликтность "второго плана" создает его многослойность, емкость, глубину.

Прошлое человека — это и то, что он сумел осуществить, и то, что осталось неосуществленным, то, что было, и то, чего не было, но могло быть. Прошлое всегда противоречиво по сути своей. В прошлом действующего лица актер должен выявить основной эмоциональный и действенный конфликт, питающий "зерно" характера. Не найдя его, невозможно действовать на сцене так, чтобы держать зрителя в состоянии интенсивного напряженного разгадывания того внутреннего мира, который кроется за текстом и непосредственно осуществляемым действием.

Таким образом, поиск "зерна" образа неразрывно связан не только с умением нафантазировать обстоятельства прошлой жизни действующего лица, но и с умением выявить в этих обстоятельствах основной действенный и эмоциональный конфликт.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. Т. I. С. 164.

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1963. С. 323.

М. О. Кнебель, вспоминая о работе с М. М. Штраухом над ролью Нарокова в "Талантах и поклонниках", рассказывает, как ее поразило, что уже в первом этюде "Максим Максимович, не зная слов, твердо знает историю нароковской жизни, знает ее досконально, поэтому рассказ о себе в этюде никакой сложности для него не представлял". Длинный сложный диалог с Домной в первой картине пьесы выстраивался уже в этюде неожиданно легко, потому что Штрауху "была ясна позиция Нарокова, и он приводил один за другим веские убедительные доводы за право любить искусство и отдавать ему жизнь"¹.

Обдумывая прошлое Нарокова, всю его жизнь, Штраух исходил из общего замысла спектакля, основной темой которого стала самозабвенная, почти фанатическая преданность театру, тема одержимости театром, одержимости одновременно счастливой и трагической. Вопросы о прошлой и настоящей жизни Нарокова, которые Штраух задавал на репетициях (автор данной работы помогал М. О. Кнебель в постановке спектакля и был участником репетиционного процесса), свидетельствовали о стремлении актера подчинить актерский замысел общему замыслу спектакля.

Отталкиваясь от фактов пьесы, данных Островским, Штраух создавал для себя ту жизнь роли, которая была ему необходима, создавал свою версию нароковской биографии и судьбы.

Ведь, казалось бы, Нарокова можно считать неудачником. Театр сломал его жизнь. В прошлом богатый барин, продавший свое имение и ставший антрепренером, Нароков разорился, потому что не хотел подделываться под вкусы публики, а кроме того, вопреки собственной выгоде, платил актерам большое жалованье. В старости он вынужден жить на нищенский заработок помощника режиссера, подрабатывая перепиской ролей и случайными уроками.

¹ Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 480.

Он сделался посмешищем города, неким "местным сумасшедшим", у которого, к счастью, тихое помешательство — театр.

Но ни режиссер, ни артист не хотели воспринимать Нарокова как смирившегося неудачника. Нароков верит, что прожил счастливую жизнь, потому что "делал любимое дело". В тоне, каким он рассказывал Домне о своем прошлом ("Вижу, деньги мои под исход; по окончании сезона рассчитал всех артистов, сделал им обед прощальный, преподнес каждому по дорогому подарку на память обо мне... А потом Гаврюшка снял мой театр, а я пошел в службу к нему..."), не было и намека на сожаление. Нароков этим прошлым гордился, он его любил. В этом прошлом, в его судьбе были серьезные поражения, но не было постыдных неудач.

И одновременно в боязни хоть на секунду вызвать жалость к себе, в потребности еще раз доказать другим и себе, что он счастлив, в чуть подчеркнутой независимости поведения, в неожиданно прорывающейся, вызывающей гордости вдруг угадывалось грустное одиночество старости, усталость, тоска по несостоявшемуся, сожаление о том, что сделано меньше, много меньше, чем хотелось и думалось.

Но это был уже как бы следующий пласт "второго плана" Нарокова, следующий "пласт сознания" (по выражению самого Штрауха), в который не позволялось заглядывать никому и о котором Штраух почти не заговаривал на репетициях. Этот интимный, тщательно охраняемый от случайных, болезненных прикосновений мир тоже существовал в Нарокове — Штраухе, но его он отказывался считать главным. Главным было другое: хотя жизнь и не сложилась так, как мечталось когда-то, нельзя опуститься, озлобиться, потерять чувство собственного достоинства, влюбленность в свое дело. Нароков по-прежнему предан театру, гордится его удачными спектаклями, влюблен в его кулисы, в волнение театральных премьер и бенефисов, в тишину пустой сцены с полуразобранными декорациями. В нем жив ху-

дожник, преданный театру и счастливый своим присутствием в нем. Нароков — романтик и поэт как в своем поклонении театру, так и в своей любви к Негиной.

Появляясь на сцене, Штраух — Нароков вносил с собой особую атмосферу, которая окружала его, отгораживая от удивления, насмешек, непонимания.

По замыслу М. О. Кнебель, Штраух должен был играть роль помощника режиссера не только внутри пьесы, но и в самом спектакле. По знаку руки Нарокова — Штрауха во время переходов от картины к картине опускались и поднимались занавеси, вставки, зажигался и менялся свет, возникала музыка. Он должен был стать, по словам М. О. Кнебель, "поэтическим хозяином спектакля, воспевавшим магию театра". Двигаясь среди поворачивающихся на кругу декораций, вслушиваясь в нервную, сложную по ритму музыку (композитор Г. Фрид), Штраух искал "разные состояния в движениях. Одно — покойно-волевое, когда он зажигает свет и дает знак подняться и опуститься декорациям. Другое — метущееся, не находящее себе места, как бы защищающееся"¹. В этих сценических паузах через сложную пластику и контрастные ритмы движения приоткрывался глубокий, трагически противоречивый внутренний мир роли.

Конфликтная емкость "второго плана" совпадала в своей главной эмоциональной направленности с общим замыслом спектакля, усиливая драматическую тему фанатической преданности театру, одновременно счастливой и трагической, требующей от человека порой непосильных жертв.

Создавая в соответствии со сверхзадачей образа его биографию, актер обязательно задумывается о том, что будет дальше с человеком, судьбой которого ему дано прожить всего несколько часов. Что еще суждено ему пережить? И, может быть, одним из самых верных доказательств подлинности актерского существования и наличия "второго плана" роли является то, что зритель, выходя по-

¹ Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. С. 483-484.

сле спектакля, тоже пытается разгадать это будущее действующего лица, и разгадывать ему интересно.

Сумеет ли, например, стать "большой актрисой" Нина Заречная? Или, устав от "грубой жизни" провинциальной актерской среды, постепенно сдастся, потеряет веру и отойдет от театра? И суждена ли ей еще хоть когда-нибудь и при каких обстоятельствах встреча с Тригориным? И что почувствует она, узнав о самоубийстве Треплева, как повлияет оно на ее духовный мир?

Но в данном случае мы говорим об одной из сложнейших и поистине загадочных ролей чеховского репертуара. Но вот, казалось бы, нет причин долго раздумывать о будущем Тани, героини известной пьесы А. Арбузова. Казалось бы, оно ясно, это будущее, потому что в финале пьесы она обретает веру в себя, в свои силы, обретает любимую профессию, и — наконец-то — в жизнь ее, кажется, снова входит любовь. Обычный вариант счастливо-ясного конца.

Но М. Туровская в статье, посвященной исполнению роли Тани М. И. Бабановой, пишет, что было нечто в характере, который создавала актриса, не позволявшее наивно довольствоваться счастливым финалом. "Бабанова не умела принять "великого утешительства", на котором стоял и стоит весь театр Арбузова. Ее личный вариант "Тани" был жестче и неутешительнее... Для бабановской Тани Игнатов мог стать собеседником, советчиком, другом, мужем, наконец, но любовью — никогда. Любить она могла однажды в жизни — такова была ее натура... Это не значит, что ее Татьяна Алексеевна уходила из пьесы этакой "бедняжкой" — уж чего-чего, а сентиментальности не было в арсенале Марьи Ивановны... Таня принимала свое одиночество с достоинством, может быть, даже с облегчением... То, с чем выходила она из пьесы, была ее духовная личность, проступившая сквозь привычные черты полудетского облика"¹.

¹ Туровская М. Мария Ивановна Бабанова и Таня Рябинина. // Театр. 1960. № 11. С. 72.

Творческая личность Бабановой обогащала материал пьесы. Актриса вносила в роль свой сложный духовный мир. Ее своеобразно неповторимая человеческая и актерская индивидуальность создавала удивительно глубокий, загадочно-манкий "второй план" роли.

Режиссер в соответствии с замыслом спектакля может подсказать актеру общее направление в создании внутреннего эмоционального груза роли, но глубина проникновения в мир "второго плана", то количество пластов его, которое поднимается в роли, зависит от эмоциональности и содержательности личности самого артиста и, наконец, от его творческой отдачи делу.

Если одним из важнейших путей к развитию "второго плана" должно стать создание биографии роли, то другим параллельным и совершенно необходимым путем является овладение ее внутренними монологами. "По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера, — пишет Г. А. Товстоногов, — должен стать особый индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать"¹.

Найти "зерно" роли невозможно, не овладев логикой мышления действующего лица, не найдя тот угол зрения, под которым данный человек воспринимает окружающий мир, не поняв и не приняв, хоть на какое-то время, ту "шкалу оценок", с помощью которой он в нем ориентируется. Одним из средств постижения логики мышления, системы взглядов действующего лица может стать наговаривание его "внутренних монологов".

Речь идет не только о "внутренних монологах", которыми живет действующее лицо в тех или иных конкретных ситуациях пьесы, в паузах роли, в "зонах молчания". Речь идет о тех монологах, с помощью которых человек утверждает в своих взглядах, позициях, принципах. Человек особенно склонен к таким активным внутренним моноло-

¹ Товстоногов Г. О профессии режиссера. С. 240.

гам в критические событийные моменты жизни, когда ситуация требует принятия решения, выбора, осмысления, Это те мысли, которые нередко преследуют человека в ночные часы, в минуты одиночества, в мгновения предельного откровения с самим собой, когда человек "ведет переговоры с неукротимой совестью своей". Но мучаясь угрызениями совести и творя суд над самим собой, человек склонен себя оправдывать даже в поступках, не слишком привлекательных с точки зрения стороннего наблюдателя. Потребность оправдания себя свойственна каждому человеку, именно она позволяет обосновывать любую, даже самую, казалось бы, уязвимую жизненную позицию.

Не каждому действующему лицу пьесы автор дает возможность во всей полноте высказать вслух свою систему взглядов или сформулировать свое мировоззрение, большей частью все это остается за пределами текста. Но только наличие "жизненной позиции" в роли позволяет актеру обрести то внутреннее право на поступки, которое всегда ощущается зрителем. Не обязательно, конечно, заставлять актера на репетициях произносить подобные внутренние монологи вслух, да и не всякий захочет их "обнародовать", ведь они могут носить сугубо личный, интимный характер. Но это должно стать важнейшей частью домашней работы актера над ролью.

Сформулировав для себя систему взглядов и убеждений, утвердившись в ней, временно как бы "присвоив" ее себе, актер легче овладевает конкретным внутренним монологом и подтекстом в каждой отдельной ситуации пьесы. И наконец, он обретает способность с легкостью импровизировать внутренние монологи, выражающие "индивидуальный стиль мышления", присущий данному персонажу, по отношению почти к любым событиям и обстоятельствам, даже выходящим за рамки сюжета пьесы. Эта способность есть одно из верных доказательств наличия разработанного "второго плана" роли, связанного с ее "зерном".

М. О. Кнебель вспоминает, что именно такого монолога Карпухиной из "Дядюшкиного сна" потребовал от нее однажды Станиславский, желая понять, в какой мере ею освоен и обжит внутренний мир роли и имеет ли актриса право на гротеск, требующий "огромного внутреннего содержания". "Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего: "Я, Софья Петровна..." А рассказывая, смотрите на меня ее глазами... Поставьте себя в центре происходящих в Мордасове событий и расскажите мне о них. Вставайте, двигайтесь, садитесь, делайте что угодно — я хочу понять, что вы почувствовали в роли"¹.

Создавая "второй план" с помощью пережитой биографии героя, овладения его способом мышления и особенностями восприятия, актер подключает к творческому процессу работы над ролью свою чувственно-эмоциональную природу. Это чрезвычайно важно, так как ограничиваясь рациональным, логическим и часто поверхностным анализом роли, актер неминуемо скатывается к схематизму и сценическим штампам.

"Холодный, рассудочный анализ действия может объяснить поступок, но не зажжет переживаний, которые породили определенные действия. Слова и действия — это только приметы на поверхности роли, по которым актеру и режиссеру надлежит начинать глубокое бурение, доколе не забьет у него горячий фонтан чувств. Забвение всего этого актерами и режиссерами и породило за последнее время холодный рассудочный процесс работы в театре"².

Умение разбередить свою эмоциональную природу особенно важно, когда актер имеет дело с глубоким драматургическим материалом, дающим все возможности для создания емких человеческих характеров. Обратимся для примера к знаменитой "Бесприданнице" Островского и по-

¹ Цит. по кн.: Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. С.32-33.

² Попов А. Художественная целостность спектакля. С. 149.

пытаемся (хотя бы вкратце, на примере одной сцены) рассмотреть в связи с проблемой решения "второго плана" два таких немаловажных образа пьесы, как Кнуров и особенно Вожеватов.

О "Бесприданнице" часто писали и пишут как о драме главным образом одной личности — драме Ларисы. Но чем серьезнее обдумываешь пьесу, там яснее понимаешь, что каждое из центральных действующих лиц, не только Лариса или Карандышев, но и Паратов и даже Кнуров и Вожеватов есть личности драматически незаурядные по силе испытываемых ими страстей и обуреваемые жесточайшими внутренними противоречиями.

Столкновения сложных, запутавшихся в собственных противоречиях человеческих характеров, вкладывающих в борьбу всю силу своего темперамента, определяют предельную напряженность развития сценического действия пьесы.

Трудно поверить, что современная Островскому критика упрекала его в замедленности развития действия пьесы, "движущегося по-черепашьи", особенно в первом акте, состоящем якобы в основном из длинных и утомительных разговоров.

Можно, конечно, сыграть большую сцену из первого действия между Кнуровым и Вожеватовым как обычную легкую болтовню двух мужчин, мирно попивающих шампанское на террасе летнего кафе, обсуждающих городские новости и слегка сплетничающих о своих близких знакомых. Внешне спокойное течение этого разговора, казалось бы, всего лишь на мгновение прерывается сообщением Вожеватова о замужестве Ларисы, вызывающем у Кнурова откровенное волнение: "Как замуж? Что вы! За кого?" Но он тут же спохватывается, и снова идет вполне спокойный разговор о семье Огудаловых, о Ларисе, о том, что Карандышев "ей не пара", но что ж делать, если она "бесприданница", а кроме того, Кнуров, например, женат, а Вожеватова мысль о женитьбе не привлекает, но все же "хорошо бы с

такой барышней в Париж прокатиться на выставку" и т. д. Словом, идет обычный, чуть циничный мужской разговор, в котором прикидывается, во сколько обошлась бы поездка в Париж, причем Кнуров утверждает, что у Вожеватова больше шансов на успех, так как он молод, а Вожеватов, скромничая, отвечает, что у него "смелости не хватает с женщинами", а главное, он в себе совсем не замечает того, "что любовью-то называют".

Но за первым планом этого разговора существует другой, значительно более сложный. Нет в этой, казалось бы, откровенной болтовне ни слова искреннего или необдуманного. Разговаривают два соперника, давно и с опаской приглядывающихся друг к другу и стремящихся разгадать планы друг друга. И потому в этой экспозиционной сцене уже начинается сквозное действие пьесы — борьба за Ларису. Именно отсюда протягивается прямая нить к последнему трагическому возгласу Ларисы: "...Я вещь!"

Приходилось видеть спектакли, где роли Кнурова и Вожеватова игрались, как это ни странно, актерами, почти одного возраста — один чуть постарше, другой чуть помоложе. Но у Островского соперничают друг с другом мальчик и старик. Старик боится показаться мальчику смешным, боится обнаружить свое волнение, степень своего увлечения, то, что он "увяз", что им движут уже не интерес и любопытство, но страсть и ревность.

А Вожеватов? В какой мере он искренен, уверяя Кнурова в отсутствии у себя "того, что любовью-то называют", что он, хоть и молод, а "не зарвется", потому что "всякому товару цена есть"?

В оценке характера Вожеватова сходятся, кажется, все исследователи пьесы. Б. Костелянец пишет в книге "Бесприданница" А. Н. Островского: "Вожеватов искренен. Ему действительно неизвестна потребность в том, что "любовью-то называют"... Здравомыслящему Вожеватову чувство, названное Стендалем "безумием, доставляющим человеку величайшее наслаждение", вовсе незнакомо, и он по

этому поводу нисколько не сокрушается. Однако заполучить Ларису, не думая при этом ни о какой любви, Вожеватов вовсе не прочь"¹.

Но так ли это? Не упрощается ли здесь и во многих подобных высказываниях образ Вожеватова? Вернемся к сцене Вожеватова с Кнуровым и посмотрим, нет ли в ней оснований для характеристики более емкой.

Удивляет цинизм Вожеватова в разговоре его с Кнуровым. Он, мальчик, разговаривающий с человеком, годящимся ему по возрасту в отцы, выглядит и циничнее, и жестче, и пошлее. Он даже бравирует своим цинизмом.

Удивительно и то, как много он смеется в этой сцене. Вот он, "смеясь" — ремарка Островского, — рассказывает о Карандышеве в роли жениха Ларисы, смеется зло, издеваясь, с удовольствием смакуя нелепые подробности (о том, что тот "очки надел зачем-то", и "лошадь из деревни выписал, клячу какую-то разношерстную", и "возит на этом верблюде Ларису Дмитриевну"). И это еще можно понять и объяснить его отношением к Карандышеву. Но вот он вспоминает о том, как Лариса после внезапного исчезновения Паратова "чуть не умерла с горя", и снова у Островского ремарка: "смеется". И чуть дальше, через несколько фраз он скажет о жалком положении Ларисы: "Смешно даже. У ней иногда слезинки на глазах, видно, поплакать задумала, а маменька улыбаться велит". И сразу за этим будет, "смеясь" — снова ремарка Островского, — рассказывать о "здоровом скандалище" в доме Огудаловых, связанных с арестом проворовавшегося кассира.

Можно, пожалуй, поверить Вожеватову, что вся ситуация с Ларисой и ее замужеством его искренне смешит и забавляет. Но и шутит и смеется он слишком много и слишком зло. И поверить ему трудно. К тому же он весьма осведомлен во всем, что касается жизни Огудаловых. Он слишком осведомлен, слишком заинтересован, чересчур весе-

¹ Костелянец Б. "Бесприданница" А. Н. Островского. Л., 1973. С. 28.

лится и чересчур зол, чтобы быть равнодушным, — и Кнуров ему не верит.

Кнуров понимает, что мальчик тоже "увяз", "увяз" уже очень давно, и только безумное самолюбие не позволяет ему показать, что он долго и безнадежно увлечен женщиной, которая его совсем не любит. Самолюбие и воля, наоборот. Воля не меньшая, чем самолюбие.

Итак, "сквозное действие пьесы — борьба за Ларису" прослеживается в этой сцене уже достаточно четко, хотя при всей своей остроте конфликт почти не проявляется внешне. Соперники пьют шампанское и мирно беседуют. (Интересно, что и Кнуров и Вожеватов, хорошо понимающие то, насколько предстоящий приезд Паратова может неожиданно круто изменить всю ситуацию, именно об этой возможности не говорят совсем, не считая нужным обсуждать вслух всю значимость этого события.) Но что ни слово в этой беседе — то ложь, подвох, ловушка, намек, предостережение. А еще глубже за всем этим и страх, и ревность, и растерянность, и раненое самолюбие, и даже тоска.

Нельзя не вспомнить в связи с этим прекрасное высказывание В. Г. Сахновского: "Нужно быть на редкость невосприимчивым читателем, чтобы не заметить, что люди Островского живут часто не тем, что говорят, и что на этом пестром житейском базаре не только торгуют и прицениваются, но маются тою настоящей, всем людям свойственной горькой жизнью, которая привлекает к себе читателей всего мира"¹.

И этот следующий план сцены, существующий за ее внешней безмятежностью, поднимает новые важные вопросы и выявляет, возможно, существенные противоречия в ...характерах Кнурова и Вожеватова.

Понимают ли, например, оба участника ожесточенной "борьбы за Ларису", что борьба эта в любом случае обречена для каждого из них на поражение? Ведь если женщина

так любит другого, так опалена своей любовью к нему, как Лариса, эту женщину можно только заполучить "по случаю", воспользовавшись безвыходностью ее положения, заполучить именно как "вещь". (Это не значит, вероятно, что каждый из них не верит в возможность со временем заслужить любовь Ларисы, но это потом, а пока надо просто ее не упустить, закрепить "вещь" за собой, не отдать другому.) И Кнуров и Вожеватов (да и Карандышев, конечно) всего лишь участники схватки, которая выявит первого и самого ловкого, но и ему не принесет желанного ощущения победы.

В какой мере каждый сознает собственную обреченность в этой борьбе? И в какой мере она трагична для каждого? И для кого трагичней? И почему?

Что, например, делает для Вожеватова невозможным брак с Ларисой? Строгое, патриархальное воспитание? Протесты родителей? Отсутствие приданого? Или плюс ко всему еще горькое и трезвое понимание, что он никогда не будет любим ею, и она даже скрывает этого (по характеру своему) не сумеет, да и не захочет. А трезвость и сдержанность Вожеватова, которыми он так гордится? Ведь сдержанность только тогда сдержанность, когда есть что сдерживать. А если нет, так это уже не сдержанность, а — тупость. Тут уж гордиться нечем. Что преобладает в Вожеватове над любовью — самолюбие, воля, расчет, азарт, осторожность, гордыня?

Естественно, что каждый актер, работающий над ролью Вожеватова и проживающий в своем воображении его биографию, имеет право на собственное решение этих вопросов. Важно, что в этом характере существует своя борьба между возможностями осуществившимися и неосуществившимися, но тоже "вызванными к жизни".

Л. С. Выготский, ссылаясь на мнение исследователей живописи, писал о том, что подлинного мастерства в портрете художник достигает лишь тогда, когда умеет придать отдельным чертам лица разные, часто контрастные нюансы душевной жизни, гармонически сочетая их друг с другом.

¹ Сахновский В. Г. Театр А. Н. Островского. М., 1920. С. 11.

"Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различное настроение, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, которая в противоположность оцепенению неподвижности составляет отличительную черту портрета... Нам думается, — продолжает Выготский, — что совершенно аналогично зритель подходит к проблеме характера трагедии... Так же точно, как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, — в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства"¹. Так, поиск "второго плана", не совпадающего с внешними "факторами выражения характера", может стать основой для создания сложного драматического конфликта в работе над ролью.

В "Бесприданнице" Островский дает большие возможности для создания емкого, насыщенного "второго плана" жизни действующих лиц, часто конфликтного их непосредственно осуществляемому поведению, что способно придать характерам пьесы, даже таким, как Кнуров и Вожеватов (не говоря уже о Ларисе или Карандышеве), драматическое звучание. В "Бесприданнице" густота, напряженность порой мучительного "второго плана" жизни каждого из главных действующих лиц ощущается иногда с такой силой, что невольно напрашивается сравнение их с героями Достоевского. (Хотя в исследованиях, посвященных пьесе, это сравнение проводится довольно часто только по отношению к Карандышеву.)

Одна из важных особенностей "второго плана" заключается в том, что "второй план" нельзя даже слегка подчеркивать, демонстрировать, "играть". Играется именно первый план поведения, а второй, будучи часто значительнее, важнее первого, лишь "просвечивает", угадывается в нюан-

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. С. 249-250.

сах. Это тот внутренний эмоциональный груз, который человек в силу определенных причин не хочет или не может позволить себе выявить. Но актер, боясь, что до зрителя не дойдет какая-то существенная часть духовной жизни роли, часто стремится так или иначе (а иногда весьма назойливо и примитивно) выразить ее. "Второй план" надо, пользуясь терминологией Немировича-Данченко, "нажить", но его нельзя откровенно демонстрировать.

"Второго плана" невозможно добиться без создания биографии роли, "внутренних монологов", "подтекста", психофизического самочувствия, нюансов общения с окружающими и т. д. Но каждый из этих конкретных элементов актерской психотехники лишь крохотная частица "второго плана".

"Второй план" является "эмоциональным итогом, чувственным ощущением, которое вызывает произведение в целом. Практически это необычайно трудно достижимая вещь, — пишет Г. А. Товстоногов. — Вот почему я считаю его высшей математикой сценического искусства"¹.

ВОПРОСЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ. ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ

Если первый период творческой работы над ролью — период познания — К. С. Станиславский уподоблял встрече и знакомству будущих влюбленных, второй — слиянию и зачатию, то третий период — воплощения — он сравнивал с рождением и ростом молодого создания.

К вопросам воплощения К. С. Станиславский подходил диалектически. С одной стороны, он видел большую и давнишнюю ошибку артистов "в том, что они считают сценичным только то, что доступно слуху и зрению толпы в об-

¹ Товстоногов Г. О профессии режиссера. С. 234.

ширном здании театра, в рассеивающей обстановке публичного творчества. Но разве театр, — задает он свой главный вопрос, — существует только для услаждения глаза и уха? Разве все, чем живет наша душа, может быть передано только словом, звуком, жестом и движением? Разве единственный путь общения людей между собой — зрительный и слуховой?" И отвечает: "Неотразимость, заразительность, сила непосредственного общения через невидимое излучение человеческой воли и чувства очень велики (в жизни — Д. Л.). ...Артисты же наполняют невидимыми лучами и токами своего чувства все здание зрительного зала и покоряют толпу¹.

И в то же время К. С. Станиславский исходит в своих поисках и теоретических обобщениях из следующего: чтобы приводить в исполнение создавшиеся "хотения, задачи и стремления", необходимо говорить, действовать, чтоб передавать словами или движениями свои мысли и чувства или просто выполнять чисто физические внешние задачи: ходить, здороваться, переставлять вещи, пить, есть, писать — все это ради какой-то цели"².

К. С. Станиславский утверждал, что девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажечь ею, одну десятую (соотношение, очевидно, для каждого артиста в этом вопросе будет свое) оставляя на сознательную работу по воплощению. Считал исключением, редким исключением, когда живая жизнь человеческого духа, зафиксированная в партитуре, сама собой выявляется в мимике, слове и движении. "Гораздо чаще, — пишет он, — приходится возбуждать физическую природу, помогать ей воплощать (разр. наша — Д. Л.) то, что создало творческое чувство"³. Как в жизни, считает Станиславский, есть немало гениальных открытий,

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 183-184.

² Там же. С. 161.

³ Там же.

которые погибают, потому что изобретатель не умеет так же гениально, как придумал, выполнять свое изобретение, так и в искусстве. Не только пережить роль, этого мало, но и воплотить ее в прекрасной форме — такова задача артиста.

В понимании вопросов воплощения Станиславский исходит из взаимозависимости тела и души, что соответствует вообще отношениям формы и содержания. Тело, физический аппарат должны быть в постоянной и "неразъединимой" связи и "рабском подчинении" у души и творческой воли артиста. Беду видит он, если инициатива перейдет к телу — наступит "анархия мышц", разлад между внутренним миром и телом. Но вместе с тем ратует за художественное, увлекательное, возвышающее воплощение. Для этого же нужен тренированный аппарат — не только внутренне, но и внешне. И чем больше талант, говорил Станиславский, тем больше обработки и техники он требует... Когда орут и фальшивят в пении с маленьким голоском — неприятно, но если бы стал фальшивить Тамань со своим громоподобным голосом, было бы страшно¹.

Результативность труда, затраченного в период воплощения, обусловлена, пожалуй, двумя причинами творческого характера.

Во-первых, богатством выразительности самого актера, степенью владения им словом, пластикой и другими средствами внешнего воздействия на зрителя, как говорил Станиславский, "видимыми и слышимыми".

А, во-вторых, той эмоциональной окраской процесса поиска, которую дает взволнованность художника своей "сверх-сверхзадачей", мыслью произведения, темой своей роли.

В повествовании в письмах "Опять название не придумывается" писатель В. Конецкий, рассказывая о своем пути литературного поиска, в котором главную роль отводит волнению от обдумывания рассказа, приводит слова

¹ Приводится вкн.: Орлов В. А. Творческое наследие. М., 1980. С. 107.

Спенсера, содержание которых сохраняет свое значение и для искусства актера. "Но если бы и не было доказано, что речь ритмическая происходит от языка волнения, то несомненно, она ведет к волнению — к чувству эстетического наслаждения, зависящего от той легкости, с которой воспринимаются сознанием объединенные ритмом элементы речи, от той экономии энергии, которая достигается при этой работе".

Эти слова Спенсера могут быть отнесены не только к речи актера, но ко всем его средствам выразительности. Рожденные, во многом, благодаря волнению творца, они, прежде всего, выявляют внутренний мир персонажа.

В соответствующих статьях уже отмечалось влияние на форму, в которой предстает образ, на его выразительность, художественность воплощения верного и глубоко схваченного артистом "физического самочувствия" роли и сцены, а также характера общения, возникающего у взаимодействующих актеров.

К основам создания образа, которые непосредственно определяют поиск выразительных средств для роли, хотелось бы отнести и процесс восприятия.

Эта проблема очень волновала крупнейшего нашего артиста и педагога В. А. Орлова. Он считал, что восприятие и "выражение" неразрывно связаны и составляют единый процесс. И то, что в практике театра упускается диалектическое единство двух сторон этого органического процесса, сказывается и на результате — снижается сила воздействия спектакля.

Воспринимая партнера, человек непрерывно выражает не свои эмоции, не свои мысли сами по себе, а его, своего партнера. По поведению человека в жизни, даже по тому, как он слушает, можно читать линию поведения его контрагента: в каждую данную секунду восприятия человек является своеобразным регистратором всех импульсов, получаемых извне, в том числе и от партнера. Эти импульсы не только перерабатываются в решения, но "выражаются" оп-

ределенным образом в его поведении, в том числе и внешне. Это означает, что и на сцене непрерывной линии "восприятия" должна соответствовать непрерывная линия "выражения", возникающая, как и в жизни, в зависимости от характера и образа мышления воспринимающего персонажа. Этой линии "выражения" артисты еще очень мало уделяют внимания в творческом процессе подготовки роли. Подчеркнем, что речь идет не о формальных поисках жеста, мимики и т. д. Имеется в виду органический процесс, который зачастую обрывается на половине пути — только на первом моменте, на попытке осознания происходящего. Но не продолженный, не доведенный до стадии "выражения", процесс перестает быть органическим: артист не посылает партнеру обратных импульсов, которыми являются по жизни не только направленное действие, но и внешние выразители его. Человек в процессе взаимодействия не только ловит обращенное к нему действие, но и видит, слышит, и т. д. отражение в партнере посланного ему своего действия. Если он не видит и не слышит, как оно оценивается, то нет полноты восприятия, происходит нарушение настоящей взаимосвязи, свойственной человеку в жизни. Органическая линия "выражения" есть показатель наличия подлинного восприятия. И она должна стать предметом постоянной заботы артиста.

Хотя процесс "выражения" — это прежде всего процесс органический, происходящий импульсивно при взаимодействии с партнером, линия "выражения" в значительной степени должна быть результатом и сознательного поиска артистом в своей природе "выразителей", которые наилучшим образом могут увенчать линию "восприятия" партнера. В. А. Орлов всегда приводил в пример Шалапина, который из сотен возникавших в различные моменты репетиций "выразителей", выбирал три-четыре, которые ярче проявляли восприятие его героем происходящего.

Процесс поисков внешнего строго индивидуален для каждого актера. Но этот процесс должен обязательно про-

исходить. В. А. Орлов в своей статье "О "десятой доле" работы актера" приводит в пример своих великих товарищей по МХАТу. Так, Н. Хмелеву было необходимо увидеть своего героя со стороны и проникнуть внутрь через внешнее. Б. Добронравов — наоборот: погружался в глубь переживаний своего Федора и Войницкого. Выражение обретенного было у него часто не осознанным им до конца процессом. Хотя в роли Тихона в "Грозе", вспоминает В. А. Орлов, и в некоторых других своих работах, он тщательно искал внешние средства выражения. О себе он пишет так: "Я стараюсь, как только правильно построена внутренняя жизнь героя, давать, даже "навязывать" ей определенные выразители, "толкать" свое тело, свой голос на определенные действия и не фиксирую их раз и навсегда, а изменяю в соответствии с дальнейшим углублением в роль, с открытием новых особенностей характера и чувств героя"¹.

Внешнее должно не только выражать внутренний образ, внутреннее движение, переживание, но и быть его опорой. Здесь очень интересен ход, которым шел Вл. И. Немирович-Данченко, заботясь о "выращивании" изнутри внешних форм и непрерывно следя за тем, чтобы не происходило насилия над телесным аппаратом актеров. Он как бы возбуждал поиск актеров, раззадоривал их — вспоминает В. А. Орлов. К. С. Станиславский чаще помогал отыскать конкретное выражение — голосом, жестом, — предлагал десятки вариантов, от которых было "трудно отказаться". Им двигал его щедрый режиссерский и, особенно, актерский талант.

Точность выражения состояния героя, его характера — главная задача всей работы по внешнему воплощению. Интересен пример помощи артисту Вл. И. Немировичем-Данченко в репетициях "Трех сестер" (1940 г.), когда маленькая деталь, небольшая поправка все ставит на место. "Помню, мне довольно долго не удавалось исчерпывающе определить один жест Кулыгина в четвертом акте "Трех

сестер", — пишет В. А. Орлов, — Кулыгин сжимает лоб рукой, будто сдерживает все те противоречивые чувства, что нахлынули сейчас на него: любовь к Маше, тоска по разбитой жизни, страх перед будущим, радость, что уходит Вершинин, и тут же удивление и раздражение тем, что он, учитель гимназии, образец сдержанности и покоя, вдруг отдался во власть переживаний. Вот это-то раздражение на самого себя, желание подавить свои чувства ускользали от меня — слишком очеловечивал, оживлял Федора Ильича, и четкий "педагогический" рисунок, намеченный еще размеренной, ритмичной, чисто учительской походкой в первом акте, смазывался... И вдруг — подсказка Немировича-Данченко: руку прижимать не ко лбу, а к тулье фуражки. И сразу жест, сохраняя свою выразительность (внутреннего — Д. Л.), приобрел недостаточную ему суховатую определенность — учитель внешне будто поправлял фуражку. Истинный смысл, скрываясь за дополнительную мотивировку жеста, усложнялся и углублялся"¹.

Но не только точность, а и образность выразителя, соответствие его поэтическому строю произведения всегда волновала и Станиславского и Немировича-Данченко. Во "Врагах" М. Горького В. Орлов играл Якова, человека, постоянно думающего свою думу: с кем же он? В ответ Яков видел перед собой "широкую, неумытую морду с огромными глазами, которые спрашивают: "Ну?". Репетируя эту сцену — "Понимаешь, она спрашивает только одно слово: "Ну?" — Яков — Орлов отшатывался назад и прикрывал глаза рукой. Хотя это было в рисунке образа, соответствовало внутреннему состоянию Якова, но недоставало в этом художественного отображения символа, стоящего за этой "мордой": "жизнь требует ответа". И Немирович-Данченко попросил Орлова не отшатываться, а потянуться вперед, навстречу таинственному "рылу". Сразу пришло ощущение, что Яков не властен над собой, есть общие законы, ка-

¹ Орлов В. А. Творческое наследие. С. 97.

¹ Орлов В. А. Творческое наследие. С. 98.

кая-то неосознанная им необходимость ухода со сцены "комиков и забавников", тех, среди которых он живет. И то же ощутили, не могли не ощутить зрители, потому что в выразительной, хотя и в скупой форме отразились и жизнь человека и художественный символ.

Внешний выразитель может не только верно передать сущность внутренней жизни, состояния героя, но и помочь найти более точное и эмоциональное объяснение действия или пропуск в действенной линии, когда она еще не крепка или не выверена. Пробы различных выразителей в репетиционной работе могут привести артиста и к более полному пониманию ("а в творчестве понимать — значит чувствовать") персонажа, которого он играет.

В. А. Орлов вводился в спектакль "Царь Федор Иоаннович" А. Толстого. Он должен был сменить в роли Шуйского самого Станиславского. Находясь под обаянием поистине светлой личности, созданной великим артистом, под обаянием русской старины, В. А. Орлов видел в князе величавого и бескомпромиссного защитника старой Руси, что мешало ему понять другие стороны этого характера, его недостатки: ограниченность и сентиментальную патриархальность. Поначалу он пытался воплотить только цельный и прекрасный образ сурового, честного воина, который сложился у него и от пьесы при первом прочтении и от внешнего рисунка Станиславского. "Но мне не давалась, — пишет В. А. Орлов, — сцена, когда непримиримый Шуйский, грозя "вырвать Русь из рук у Годунова", кричал Федору: "Я на тебя встал мятежом!". А через мгновение опускался перед царем увенчать линию "восприятия" на колени со словами:

— Нет! он святой!

Бог не велит подняться на него —

Бог не велит!

Я все это проделывал, говорил текст, опускался на колени, но никак не мог заполнить внутренней пустоты, образовавшейся во мне вследствие "несогласия" с этим поступком моего героя. Образное видение заслоняло в моем соз-

нании реальность человеческого в герое, непрерывную и необходимую логику характера. И я бы еще долго бился над этой сценой да и над верным пониманием всей роли Шуйского, если бы не неожиданный внешний импульс, воспринятый мною и разом все прояснивший. Однажды я не опустил, а упал на колени, низко наклонился к ногам царя Федора, некоторое время лежал неподвижный, распрямился наконец, вздохнул и сказал: "Нет, он святой!". Выдержал новую паузу: "Бог не велит подняться на него", снова пауза: "Бог не велит!"

Для меня объяснялось сразу многое: и мнимая цельность Шуйского, и далеко не всепобеждающая его воля, и все волнение, которое охватило его патриархальную душу при встрече с всепрощением Федора (то есть раскрытие характера в предлагаемых обстоятельствах). Одним словом, неожиданно найденный точный выразитель помог мне проникнуть вглубь характера, разбил скорлупу предвзятости, помог восстановить непрерывность внутреннего развития и дал толчок новым поискам¹.

Идти от внутреннего к поискам внешнего выражения — это не значит ждать. "Толкать" свое тело, свой аппарат — без этого не родится внешний образ и, следовательно, не произойдет полного перевоплощения. Но нет перевоплощения и тогда, когда внешний образ остается на уровне изображения.

Нарушение диалектической связи внутреннего и внешнего в ту или иную сторону ведет к штампам. Если не создана внутренняя жизнь, у артиста возникают общие штампы — вообще плачет, вообще радуется, вообще переживает. Если же он освоил внутреннюю жизнь своего героя, понял его неповторимость, но помещает это содержание в привычную, удобную для себя и, что еще страшнее, выгодную для показа себя зрителю, одинаковую для всех ролей форму, рождается не менее страшный штамп — штамп ин-

¹ Орлов В. А. Творческое наследие. С. 100-101.

дивидуальный. Иногда он опаснее, потому что не сразу заметен. Одна, вторая роль при таланте артиста, его наполненности проходят, имеют успех. И только со временем становится заметно, что актер "вывихнул" свою природу, ибо на разные роли воздействовала (а она воздействует) одинаковая Форма, хотя может быть, во многом благодаря ей он имел первоначальный успех. Даже глубокое чувство — не гарантия повторения, ибо внутренняя правда не может быть без внешней, а она также у каждого воплощаемого героя — разная. "Внутреннее становится ценным, лишь делаясь достоянием хозяина театра — зрителя.., а это может быть только при предельно выразительной, всегда новой игре актера на сцене".

Одно из сильнейших выразительных средств актера, которым, к сожалению, в последнее время мало пользуются, — внешняя характеристика. Сила ее не только в том, что она проявляет одновременно внутренний мир персонажа и рисует его внешний образ, но и в том, что внешняя характеристика помогает актеру создать, а зрителю понять и ощутить весь образ в целом, в его диалектическом единстве; соединяет актера и материал роли, в большой мере создает эмоциональный тон зрительского восприятия.

Безусловно, для этой стороны творческой работы актера — поиска и осуществления в роли внешней характеристики — остаются непреложными требования и правила, общие для всех видов актерской выразительности: сама по себе, если она не отражает внутреннего мира человека-роли, характеристика не нужна и даже обедняет искусство артиста, но исключение ее из средств создания образа сильно обедняет театр, ослабляет силу его воздействия.

"Актер должен владеть искусством перевоплощения не только внутреннего, но и внешнего. С некоторых пор у нас вспыхнула "мода" пренебрегать важнейшей проблемой пластической лепки образа. Некоторые актеры с изрядной дозой самодовольства играют из пьесы в пьесу самих себя.

Получается, как говаривал Эйзенштейн, — безобразно и безобразно!"¹

К. С. Станиславский же вообще считал, крепко связывая перевоплощение и характеристику, что те артисты, которые уходят от нее, больше любят себя в роли, чем роль в себе, выставляют свои данные напоказ, страшась всего, что закрывает от зрителей их человеческую — а не актерскую — индивидуальность. Отрицая "чудодейственное превращение", настаивая на том, что артист всегда действует от своего имени, перевоплощаясь ("сродняясь с ролью") незаметно для самого себя, он обозначает основные вехи этого пути: обстоятельства жизни сценического персонажа и вера в них, овладение новой для тебя сверхзадачей и т. д. — о чем мы уже говорили. И в ряду с этим основным — "развивать в себе для роли несвойственные привычки, приемы воплощения, менять манеры, внешность и проч."². Обратим внимание: не только внешность, но манеры, привычки — а это уже нечто гораздо более тонкое, не рассчитанное на внешнее резкое впечатление, возникающее изнутри, хотя конечно, и относится к форме, в которой предстает роль.

Главным всегда, во все времена, в поисках внешней характеристики было и остается понимание ее как "тропы" к созданию образа, в театре "живого человека" — к перевоплощению, "тропы", ведущей свое начало от внутреннего.

Подытоживая свой более чем тридцатилетний путь артистических исканий в книге "Моя жизнь в искусстве", Станиславский так выражает выношенное годами: "...Я — характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, — конечно, не в смысле внешней, а внутренней характеристики. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что

¹ Штраух М. М. Дело всей жизни // Искусство кино. 1974. № 2. С. 122.

² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 162.

он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое — что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим"¹.

Цель поисков внешней характерности не в том, чтобы оказаться в очередной раз неузнанным зрителем, а в том, чтобы найти в ней опору для внутреннего содержания.

Поскольку "оттолкновением", как говорил А. Д. Попов, для перехода психофизического материала актера в новое качество — образ — будет всегда "прозрение" в суть образа, в его сверхзадачу, в авторский мир, в лицо автора, то и истоки физического воплощения роли надо искать в этом процессе постижения роли.

Требуя осторожности в пользовании внешней характерностью, Вл. И. Немирович-Данченко считал, что "внешние характерные черточки всегда полезны, если очень крепко зерно, то есть, если они оправданы основным замыслом образа. Выбирая эти детали, актер должен всегда ощущать свою ответственность перед автором, перед пьесой, перед зерном спектакля... Так вот, если зерно крепко схвачено, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко В. Я. Станицыну — Андрею ("Три сестры", 1940 г.), — то оно может выразиться и в застенчивости, в том, что Андрей пуговицу теребит"².

К. С. Станиславский, репетируя с молодым тогда Б. Я. Петкером Плюшкина в "Мертвых душах", при своей первой встрече с ним в работе над ролью, которую тот уже начал готовить с другими режиссерами, главной сделал задачу снять все внешние испытанные приемы, при помощи которых артист стремился изобразить дряхлого, скупого старика. Только заставив его погрузиться в круг забот Плюшкина, направив его на стезю верного, точного взаимодействия с партнером, добившись того, что сцена стала на правильные рельсы, он осторожно подсказал: "Теперь наигрывайте, наигрывайте лицом, сколько хотите наигрывайте. Вы получили право на это. Сморщите его, сколько можете, высуньте язык... больше... больше... Теперь не бойтесь..."¹

В знаменитом "Горячем сердце" — ярчайшей работе Станиславского послереволюционного периода — "обалдевшая шутовская фигура" Москвина — Хлынова, его заплывшие мутные глазки, искавшие очередной объект для куража, болтающиеся руки, ноги, выделявавшие сложные антраша, создавали не только самобытность фигуры в плане жизненном и театральном. "Постигая до предела, до последних глубин данную Островским характерность Хлынова, он заставлял зрителей увидеть через нее нечто столь существенное и самодовлеющее в изображенной писателем жизни, что главной внутренней темой спектакля становилась хлыновщина, подчинившая себе тему горячего сердца. Его Хлынов как будто сосредоточивал в себе страшную и жестокую стихию, к разительному обнаружению которой театр и шел в этом спектакле Островского..."²

У каждого актера в рамках единой методики вырабатывается свой прием подхода к созданию образа. И есть актеры, которые в своем приеме чаще зависят от представления о внешнем облике своего героя. Пока он не возникнет в их воображении в определенных проявлениях, при самом детальном изучении и понимании внутреннего мира, работа не приводит к положительным результатам. Много написано на эту тему о Н. Хмелеве. Другая наша крупная актриса С. В. Гиацинтова в своей книге "С памятью наедине" просит прощения у своих великих учителей, "учивших искать сначала внутреннее существо образа", за то, что ей сперва "виделись" ее героини, а потом уже "слышались". При этом она совершенно права, когда считает, что не отходила от "системы", ибо Станиславский не требовал никогда формального следования букве ее.

¹ *Топорков В. О.* Станиславский на репетиции. С. 107.
² *Виленкин В. Я.* Воспоминания с комментариями. С. 136.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 124.

² Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 371.

Но и актерам, которые начинают путь к образу через постижение внутреннего его начала, внешняя характерность не заказана не только как средство воплощения, но и как путь проникновения в существо своего героя. М. О. Кнебель в статье о Михаиле Чехове отмечает, что, работая над ролью Мальволио в "Двенадцатой ночи" У. Шекспира в пору самого сильного увлечения и глубокого понимания "системы", отталкиваясь "от понимания характерности, которое ему было раскрыто в Художественном театре", он был одержим задачей "найти связь между внутренним содержанием роли и наглядным, физическим выражением человеческого существа".

Разрабатывая свои приемы соединения внутреннего содержания и "видимости" роли М. Чехов помнил рассказы о жесте, открывшем Штокмана Станиславскому, перерабатывал впечатления от характерных ролей Москвина, Леонидова и других корифеев-художественников.

Вводясь в "Двенадцатую ночь" после Н. Ф. Колина, сохраняя все мизансцены Станиславского для Колина, к переживанию роли, к проникновению в роль он шел, по свидетельству М. О. Кнебель, через поиск характерности. "В роли Мальволио он особенно упорно искал посадку головы, движения шеи. Голова этого Мальволио была гордо закинута, а шея как будто застряла между узенькими, подтянутыми вверх плечиками. Найдя эти как бы чисто физические особенности образа, Чехов пошел дальше. Ему открылась манера говорить, тембр голоса, общая пластика... Контрастность актерских красок была феноменальной. Зрители хохотали до стога, до изнеможения. Но когда Мальволио появлялся обиженный и оскорбленный, в зале смолкал смех. Возникла горячая волна сочувствия к уродливому, странному человеку, который при всем том умел глубоко и искренне любить"¹.

¹ См.: Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 17.

В. Я. Виленкин приводит в статье о Москвине его рассказ о поисках внутреннего образа штабс-капитана Снегирева — "Мочалки" ("Братья Карамазовы" Ф. М. Достоевского) через жест: "Достоевский писал о нем, что этот человек "сотрясается", а это означало, что он должен быть болезненным и нервным. Тут надо было найти три-четыре жеста, определяющих военного, загнанного судьбой, ушибленного навеки. Широких жестов у Снегирева не может быть, у него не может быть раскидистости. Вся его характерность мне казалась в нервных тонких пальцах и в нервном блеске глаз... Жест скупой, мелкий... в работе это так"¹.

Почерпнутые из творчества великих артистов примеры проникновения в суть образа посредством поисков характерности убеждают в том, что, разрабатывая внутренний мир — отправную точку на пути к созданию нового качества на сцене, — артист должен устремиться и к вопросам внешнего, идти в своей работе над образом широким фронтом. Ибо "...не всегда внутренняя жизнь так благотельно подсказывает внешние формы для своего выявления. Большею частью приходится изобретать наиболее удобные и характерные внешние формы"², — писал М. Чехов в 1919 году.

И тут тоже внешняя характерность может стать последней точкой, которая подведет артиста к диалектическому скачку в другое качество, которая поставит на место все наработанное, все заложенное в подсознание в процессе репетицией.

Знаменитая роль Михаила Чехова — Фрззер в "Потопе" Ю. Бергера — фактически окончательно родилась в момент выхода на сцену на генеральной репетиции от возникшего неожиданно даже для самого артиста акцента. М. О. Кнебель со слов М. Чехова и Е. Б. Вахтангова описывает этот выход на сцену и скачок артиста в роль: "На гене-

¹ Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. С. 160.

² Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 46.

ральной присутствовал Станиславский. Вахтангов за кулисами увидел Чехова уже в гриме, смертельно бледного, трясущегося. Еле выговаривая слова, тот произнес: "Женя, не сердись, я не знаю, как играть Фрэзера". (Генеральная была после длительных, серьезных и трудных репетиций — Д. Л.). В это время на сцене уже прозвучала реплика, после которой должен появиться Фрэзер. Вахтангов говорил нам, что такой степени гнева он никогда не испытывал. Именно в гнев перешла, переплавилась его растерянность. Чехов же рассказывал, что глаза у Вахтангова были страшными. Кончилась эта безмолвная схватка тем, что Вахтангов повернул Чехова лицом к сцене и с силой его туда вытолкнул. После секундной паузы он услышал первую реплику Фрэзера — и замер в изумлении: Чехов — Фрэзер заговорил с явным еврейским акцентом. "Почему вдруг этот акцент?", — спросил Вахтангов Чехова в антракте. "Не знаю, Женечка", — отвечал уже спокойный и счастливый Чехов. Действительно, на репетиции не было речи о подобной характерности. "Это подсознание", — объяснил Станиславский. Чехов и Вахтангов долго обсуждали происшедшее¹. Не наитие, а подсознание, сработавшее в результате долгой подготовительной работы сознания на репетициях. Здесь внешняя характерность все-таки была рождена подсознанием в результате большой работы и стала внутренним определяющим моментом становления образа. Но раз это возможно, то значит еще и в процессе подготовки спектакля возможен поиск внешнего, которое подтолкнуло бы уже готового к перевоплощению артиста, если что-то мешает обрести ему свободу существования в практически выстроенном и проживаемом на репетиции образе.

Формула взаимодействия характерности и внутреннего характера точно выражена М. Чеховым в статье "О системе Станиславского" в 1919 году: "Но и изобретая их (внешние формы — Д. Л.), необходимо сроднить их с внутренней

¹ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 13.

жизнью, необходимо как бы оправдать их. Играя, например, человека застенчивого и скромного, я могу взять в виде характеристики легкую, неслышную походку. Походку эту я должен сроднить с внутренним характером роли. Я должен найти, как образовалась такая походка, должен найти такие сцены или изобрести такие этюды, которые позволили бы мне совершенно оправдать, усвоить и почувствовать задуманную походку. Найдя таким способом происхождение и смысл характерности, нужно упражнять ее до тех пор, пока она станет не механической, но станет настолько привычной и легкой, что не потребует большого внимания для своего выполнения. Характерность должна в конце концов настолько слиться с актером, что как только он заживет чувствами роли, то характерность появляется сама собой, и обратно: при выполнении характерности актер тотчас же аффективно заживет чувствами роли"¹.

Создается ли внешняя характерность интуитивно, внутри или привносится в роль от выдумки артиста, режиссера и потом "сроднится" с внутренней жизнью — питает ее в любом случае сама жизнь, происходящая в артисте и вокруг него. Будь то реальность, его окружающая или существующая в его воображении, наблюдения над собой или друзьями, знакомыми и незнакомыми людьми, житейский опыт, произведения искусства, литературы, происшедшие с артистом случайности, то, что ему рассказывали и т. д. Опыт выдающихся мастеров подтверждает, что это так. "Никогда не знала — случай ли даст волю фантазии, наблюдательность ли фиксирует обстоятельства, не обращающие на себя внимание никого другого, кроме актера", — пишет С. В. Гиацинтова, рассказывая о том, как в работе над ролью Марины Мнишек в буффонно-комедийном, подчеркнуто театральном спектакле по пьесе К. Липскерова "Митькино счастье" (МХАТ II-й), выражение своего понимания сути образа она нашла, подробно разглядывая высо-

¹ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 46-47.

копоставленную иностранную даму, отвечающую на приветствия публики из "царской" ложи Большого театра, которая "слегка поворачивая голову и сохраняя полную неподвижность фигуры, чуть кивала в разные стороны — скромно и небрежно". За этими суховатыми движениями артистка увидела "ликующую радость от сознания своей значительности" и, ощутив родство этой дамы со своей Мариной, взяла на вооружение эти поклоны, перенесла эти короткие кивки в спектакль — в сцену, когда Марина идет по стене Московского Кремля и кланяется народу. Общее душевное и физическое состояние для той же роли, которое С. В. Гиацинтова назвала для себя "внутренней мазуркой", она обрела, наблюдая хорошеньких девушек-продавиц в польской кондитерской на Тверской. Их постоянные посмеивания при разговоре между собой, кокетливо-льстивая интонация при обращении с клиентами, в которых проскальзывали царственные нотки, "создавало какую-то непрестанно льющуюся мелодию, кою, — вспоминает С. В. Гиацинтова, — я и освоила, часто бывая в магазине и прислушиваясь к прелестным полькам"¹.

Таким образом, внешняя характерность — одно из серьезных средств связи артиста с жизнью в своей профессиональной деятельности.

Особенно важным представляется умение о т б р а т ь наиболее точное, емкое и выразительное решение внешнего проявления внутреннего рисунка роли. Без отбора — существенного признака профессиональности — характерность не только не помогает, а мешает на пути образа к зрителю.

Но внешняя характерность может служить не только осуществлению акта перевоплощения и созданию образа.

Есть целый ряд других моментов актерского творчества, в которых она может сыграть достаточно серьезную роль.

Проблема возникновения актерских штампов и борьбы с ними — одна из серьезнейших в профессиональной дея-

¹ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М., 1985. С. 286-289.

тельности артиста и при подготовке роли и особенно в процессе ее длительного исполнения на зрителе. Не вдаваясь в подробности изложения причин их возникновения, их многообразия, надо отметить здесь, что верно найденная и изнутри освоенная характерность, как правило, уходит от штампа. Это заметил Станиславский еще в домхатовский период. Он пишет о своей работе над спектаклем "Много шума из ничего" (он играл Бенедикта) в 1897 году в Московском обществе любителей искусства и литературы: "Я надеялся найти характерность образа во внешней военной грубости... Но, к сожалению, характерности я не нашел и потому опять попал в трясины оперных привычек... Польза спектакля была... и в том, что я лишней раз сознал важность характерности для ограждения себя от вредных актерских приемов игры"².

М. Чехов, говоря о взаимоотношении характерности и штампа, определял штамп как мертвую форму для живого чувства, а характерность, тесно связанную с внутренней жизнью образа, считал помогающей последней, а не мешающей ей. Хотя и предупреждал об опасности, подстерегающей актера — принять характерность как готовую форму для чувства, как штамп. Единственный путь борьбы с этим — связать характерность с внутренним миром персонажа, прежде всего через возвращение актера в своем поведении к цели, задаче, с которой он взаимодействует с партнером.

Существенную роль может сыграть верно и точно найденная характерность как педагогический прием и в процессе обучения, и в театре — для ощущения актером "самочувствия простоты", с которого, как уже отмечалось, основатели Художественного театра и начинали отыскание образа. Верно найденный жест, грим, дающий выразительный внешний образ, могут создать условия, при которых наступает абсолютная раскованность, появляется возмож-

² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 173.

ность совершенно просто говорить слова роли — и от имени найденного лица. "Побочным ходом к душе артиста" называл Константин Сергеевич ход от внешнего к внутреннему, от формы к содержанию, от воплощения к переживанию. Но ходом "к душе" — к хорошей простоте, к ощущению "я есмь".

Идеальное состояние актера, которое с наибольшей вероятностью приведет его к акту перевоплощения на спектакле, — взаимное проникновение внутреннего и внешнего, в том числе и внешней характерности.

Верно выстроив душевную жизнь роли, актер сделал еще не все. Признавая за главное создание внутреннего образа, Станиславский на равных ставил и вопросы воссоздания. "Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя. Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство"¹. Он мечтал об актере огромного таланта и силы, который возьмет все лучшее от вековой культуры и артистической техники. Без этой техники, и внутренней и внешней, артист будет бессилён.

РИТМ ОБРАЗА

У великого русского поэта Ф. Тютчева есть замечательные строки, написанные в 1836 году:

Тени сизые сместились,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 367-368.

Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном.
Час тоски невыразимой!
Все во мне и я во всем!..

Удивительны эти строки тем, что лирическое откровение поэта с поразительной силой выразило то напряжение жизни, которое создает ритмическая волна, ритмическая перемена...

Вслушаемся в эти строки:

...Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Динамика — статика, движение — остановка, жизнь — таинственный и страшный покой. Парадоксальная и вечная ритмическая структура: движение и напряжение, несущие жизнь, сменяются тишиной, остановкой и... еще большим напряжением — "час тоски невыразимой", — когда вся природа человека необычайно обострена, увеличена и мощно, загадочно вбирает в себя весь окружающий мир. Она начинает существовать на пределе человеческих возможностей: "Все во мне и я во всем!" Лучше не скажешь о той великой силе внутреннего ритма, который делает нас восприимчивыми до последней черты. Собственно, эта строка — лаконичная формула жизни человеческого духа, а значит и сути актерского переживания: Все во мне и я во всем!

Через много лет другой великий русский поэт другими словами и по другому поводу напишет:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку...

И опять — внешняя статика и невиданная концентрация внутренней жизни внутреннего ритма. Это уже перед нами как бы театральный персонаж, но персонаж, который стер границу между вымыслом и реальностью. В самом деле — о ком это? О Гамлете ли, герое пьесы Шекспира, об актере ли, который взял на себя бремя этой роли, о челове-

ке ли, который взвалил на себя ни много ни мало ответственность за свой век?

Помимо всего прочего при чтении нас сразу останавливает внутренний ритмический перепад, заложенный в этих строках. Масштабы жизни с переменной ритма резко и неожиданно смещаются. От локального сиюминутного бытия прыжок в пространство целой жизни, целого века. Меняется все — время, среда, окружение. Границы исчезают и возникает космос, то есть способность включиться в совсем иные измерения жизни человека.

Но сразу, как ответ бытийный, реальный, — вопль о милости, о спасении, ибо ноша сия чрезмерна и непосильна.

У Тютчева продолжение его стихотворения таково:

Сумрак тихий, сумрак сонный
Лейся вглубь моей души,
Тихий, томный, благовонный
Все залей и утиши.
Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край!
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

У Б. Пастернака:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси...
Я — один, все тонет в фарисействе,
Жизнь прожить не поле перейти...

Другое время, другие сцепления человека с миром, другие выразительные средства — жесткие, сухие, лишенные поэтических красот прошлого века. Но суть одна — предел, отчаяние перед невозможностью выжить, противостоять какой-то огромной силе, окружающей человека, невозможность выдержать такое невыносимое напряжение.

Можно было бы и дальше попытаться проанализировать все компоненты состояния, выраженного этими двумя поэтами. Но для нас важно вывести исходные принципы, базируясь на этом материале:

Ритм — это напряжение жизни.

Ритм — это динамика жизни.

Ритм — это непрерывное изменение жизни.

Ритм — широкая категория выражения жизни, охватывающая практически каждую сторону ее.

Не слишком ли глобально ставится эта проблема применительно к труду артиста? Есть ли в этом необходимость? Достаточно долго мы обходились в актерской деятельности узко прикладным пониманием этой категории, прежде всего, как показателем динамики исполнения. При этом сама динамика трактовалась скорее как некий внешний знак скорости, физического времени, затрачиваемого на ту или иную сцену, акт или спектакль. Сегодня практика театра свидетельствует о значительно более глубоком и сложном ощущении ритма в исполнительском мастерстве. Применительно к работе актера сейчас надо прежде всего говорить об огромной конструктивной роли ритма в сценической деятельности. Речь уже идет не о холодном технологическом расчете, скажем темпо-ритма роли, но об осмысленном чувственном ответе живой природы артиста на воздействие и жизни, и условной театральной среды. Можно сказать иначе: ритм — это способ сопротивления и способ адаптации к многоуровневому воздействию окружающего мира.

В одном из разделов биологической науки — биоритмологии, — занимающейся именно воздействием ритма на человека и его ответной реакцией, этим способам придается решающее значение. Ученые установили парадоксальный факт: живой организм нуждается в стрессорных влияниях среды. Они стимулируют его двигательную активность. Стрессовая ситуация, которой мы так пытаемся избежать, является одновременно и благим началом. Источник стресса — элемент рассогласование организма с внешней средой, нарушение определенного баланса существования. Но такое рассогласование поддерживает организм в рабочем состоянии, тренирует его. Более того, при отсутствии или недостатке стрессовых ситуаций организм ищет их, известным обра-

зом провоцирует их возникновение. Оказывается, что живая природа человека постоянно нуждается, говоря нашим языком, в конфликте со средой. Динамическое существование организма неизбежно вызывает ответную цепь стрессорных происшествий, которая обязательно толкает его на изменение поведения, преодоление препятствия, ликвидацию возникшего дисбаланса.

Наука предполагает, что активный поиск стресса при недостатке его — движущая сила эволюции. Французский психолог Г. Селье категорически утверждает, что полная свобода от стресса означает смерть!

Другое дело, что существует определенная граница стресса, за которой уже начинается разрушение организма. Напряжение непременно имеет свой предел. В науке его запредельное состояние называют *д и с т р е с с*. Нарастание стрессовой ситуации вызывает изменение всех параметров жизнедеятельности. Личность начинает пристраиваться к новым, резко изменившимся условиям. В первую очередь изменяется ритм жизни. В этом смысле мы можем говорить о ритме как инструменте адаптации к внешней среде, понимаемой как согласование и рассогласование, стабильность и дестабилизация жизнедеятельности. Эта адаптация выстраивается как движение от дестабилизации, рассогласования к стабильности, согласованию, гармонизации жизненных процессов. Этот процесс бесконечен, пока живой организм функционирует. Ритм в этом безостановочном движении выступает как главный регулятор процесса. Строится он на достаточно простой схеме: изменение среды мгновенно вызывает подвижку ритма, который в свою очередь резко изменяет и активизирует все остальные функции, заставляя их работать в новых условиях.

Эта жизненная схема чрезвычайно близка к сути актерского существования. И не только близка, она напрямую касается главного условия жизни человека на сцене — развития, движения, складывающихся как непрерывная цепочка мелких и крупных изменений. (Вспомним прекрасное

сравнение А. В. Эфроса актерской линии с "проволочкой": чем больше на ней, "проволочке", изгибов, тем интереснее выстроена роль.)

Адаптационное качество ритма в этом смысле очень важно для понимания работы актера. Если говорить на языке театра, то в основе всех его "адаптационных" изменений лежит постоянно развивающийся, многоуровневый конфликт жизни сценического персонажа, связанный с непрерывным изменением предлагаемых обстоятельств роли и пьесы. Эта связь определяет в свою очередь изменение действия, самочувствия, характера общения, атмосферы. И в каждом этом элементе выражением изменения служит ритмическая структура жизнедеятельности,

Совсем не нужно придавать глобального значения категории ритма. Но нельзя не отметить, что для всех этих достаточно неуловимых, "неосязаемых" элементов сценической жизни наиболее конкретным, "осязаемым", чувственным выражением является ритм. Это категория, прежде всего предельно и непосредственно воздействующая на восприятие. Она наиболее заразительна и для партнера, и для зрителя.

Возьмем для примера пьесу А. П. Чехова "Вишневый сад". Не время ли определяет своеобразнейший ритм этой пьесы? Ритм в ней выступает и как хронологический фактор, но прежде всего как смысловой в том плане, о котором говорит А. Тарковский, то есть как активнейшее давление времени на ситуацию, взаимоотношения людей и их поведение.

Хронологически "Вишневый сад" отчетливо делится на две части: до и после продажи вишневого сада. Более того, Чехов закладывает математически точную схему времени: Раневская приезжает за четыре месяца до продажи, в мае, а уезжает в октябре. Но не в этой арифметической хронологии суть ритмического напряжения.

"Ритм не есть метрическое чередование кусков. Ритм складывается из временного напряжения внутри кадра и ...

является главным формообразующим элементом в кино...", — сказал А. Тарковский в одном из своих интервью.

По аналогии — ритм в театре — это тоже не чередование сцен или эпизодов фабулы пьесы, а напряжение внутри каждого эпизода. И напряжение это в театре, в большей степени, чем в кино, создает актер, выстраивая свою возрастающую линию давления времени в его разнообразнейших формах, о которых речь пойдет ниже. Два элемента его сценической жизни особенно чутко реагируют на это давление — психофизическое самочувствие и поведение, то есть действия, которые, главным образом, и создают этот формообразующий ритм.

Итак, ритмический "метр", если так можно выразиться, мы легко обнаруживаем. Членение идет по двум "горизонталям" метроритма: хронологической — четыре месяца до продажи и два месяца спустя — и природной: I акт — май, запоздалая весна, 4 акт — октябрь, середина осени.

Цикл практически замкнулся, срок немногим меньше года воспринимается как целая жизнь, в которой есть своя строгая последовательность: начало связано с надеждой (весна), середина — напряжение этой надежды (лето) и крах ее (конец лета), финал — окончательное прощание, разрыв (осень).

Но две горизонтали — хронологическая и природная — не исчерпывают присутствия времени в пьесе. Существует и "вертикаль" времени. Она-то и производит основное давление времени, создает основное глубинное напряжение сюжета. "Вертикаль" эта складывается из отголосков "исторического" времени, в котором существует и автор, и его персонажи — время разора, исчезновения вишневого сада, появления дач и дачных участков... Это и время "драматическое" (субъективное время). Оно самое важное, трудноуловимое. Для каждого из героев оно весьма разнится в ощущениях. Но его присутствие в

пьесе создает основное давление, организует внутреннюю значительность происходящего и позволяет выйти сюжету за сценические рамки. Именно оно острейшим образом воздействует на эмоцию, чувственную природу артиста-роли.

Драматическое время героев строится на резких сопоставлениях прошлого и будущего. Из этого сопоставления рождается как бы относительность, зыбкость настоящего. Оно в определенном смысле иллюзорно, неустойчиво, промежуточно, хотя все герои пытаются его принять изо всех сил. Но для большинства из них основательно и вполне ощутимо только прошлое. Оно проросло в каждом из них цепко и прочно. Будущее как продолжение так же иллюзорно, неустойчиво, как и настоящее, так же не имеет четких рамок. Оно расплывается, дрожит, вибрирует, не укладывается в сознание и душу, как нечто реальное, осязаемое, можно сказать больше — все персонажи Чехова делятся по одной четкой линии: люди, имеющие прошлое и не имеющие его. И сила давления настоящего определяется наличием прошлого в жизни человека. Не только сила, но и глубина, объем, драматизм внутренней жизни связаны с этим прошлым. Исходя из этого, можно говорить и о характере внутреннего переживания чеховских героев. Они как бы делятся на людей с разным моментным переживанием, то есть драматическим, глубинным, и с одним моментным, то есть поверхностным, скользящим, косвенным. Или иначе — есть герои пьесы, испытывающие давление времени, в силу этого, приобретающие высокое и упругое напряжение жизни, а вместе с этим — прихотливое, колеблющееся движение ритма. И есть люди с ровной, монотонной линией ритма. Есть как бы две природы бытия — напряжение и раздражение, глубинная и поверхностная, проникающая и скользящая. Или, говоря языком театральной профессии, есть переживание и проживание. С разрывом связи времен человек превращается в одномерное существо, проживающее свою жизнь на поверхности, в рамках "раздраженной", сиюминутной эмоции. В этом случае воз-

никает жесткий водораздел между "тогда" и "сейчас". В подлинном драматическом переживании такой границы нет: "тогда" и "сейчас" накладываются друг на друга, светят одно через другое. Пограничная ситуация времени заключается не в том, чтобы их разнести по разные точки, а в том, чтобы их столкнуть, высечь из них искру, извлечь корень бытия напряженного и противоречивого.

Как перевести эти достаточно общие рассуждения на язык актерского дела? Как ощутить исполнителю столкновение времени?

Прежде всего — сформировать для артиста природу восприятия. В практике обычно различаются в этом смысле две характеристики восприятия — объемное и плоское. Со второго — просто фиксирующего, скользящего восприятия — обычно начинает актер свою работу. К первому, объемному, надо уметь подойти, накапливая "груз" роли, на котором так всегда настаивал Вл. И. Немирович-Данченко. "Груз" роли это прежде всего разработанная и прожитая "биография" роли с четко выделенными эмоциональными узлами (а не просто жизнеописание, типа анкеты), которая укладывается главной составной частью во "второй план" роли. Можно сказать, что развитый и эмоционально усвоенный второй план и составит нужное нам столкновение с настоящим временем, обеспечит необходимое напряжение времени.

Особо надо сказать о времени будущем в пьесах А. П. Чехова. Оно у него никогда не бывает однозначным по смыслу. Кажется, что Чехов — писатель, невероятно остро и напряженно осмысливающий настоящее. Сама его человеческая и профессиональная природа медика, способного трезво оценить свою болезнь и, в силу этого, понять цену жизни, каждой секунды настоящего, заставляет, если не иронично, то достаточно настороженно относиться к будущему. Он прекрасно понимает, что человек смертен, что он бытиен в самом низком и в самом высоком смысле этого слова. Он закреплен в настоящем, и никогда быт, то

есть сиюминутность бытия, физическое существование, не были для Чехова предметом насмешки. Напротив, земное, конкретное ценилось им весьма высоко. Его поэзия всегда вырастала из глубоко воспринятого быта-бытия, протекающего сейчас, здесь, в настоящем. Другое дело, что этот быт может быть искохален, изуродован, превращен в прозу и пошлость. Но он всегда прекрасно понимал, что самая высокая мечта о будущем и связанная с ней поэтичность жизни может вырасти только из самых глубинных недр этого быта-бытия, то есть из настоящего, из способности жадно и остро, целостно и глубоко воспринимать данность. Это особенно ярко проявляется в его понятии дом, который под его пером превращается в высочайший поэтический символ — ДОМ, в одном случае, и в знак рабства, тюрьмы, ограниченности человеческого пространства — в другом. Большой, светлый, теплый дом Прозоровых, уставленный цветами, — в начале "Трех сестер" и этот же дом, отошедший к Наташе и уже не с цветами, а "цветочками". Старый дом Раневской и Гаева со старинными шкафами из детства, окруженный цветущим громадным вишневым садом — и тот же опустошенный дом, в котором заперт умирающий старик... Дом Аркадиной вблизи колдовского озера и дом-клетка, в котором пускает себе пулю в лоб Костя Треплев... Вообще — дом, усадьба, земля, сад, парк — укорененность и высокая заземленность жизни его, Чехова, человека, прожившего большую часть жизни без своей земли, без своих корней, привлекали необычайно. Как только появляются у него деньги, он покупает Дом в Ялте, Усадьбу в Мелихове. Они создают ощущение стабильности быта-бытия, организуют нормальный ритм настоящей, подлинной жизни. Делая попытки как-то приблизить будущее к себе, внимательно рассмотреть его — он всегда эти попытки прикрывает флером иронии. Кажется, что заглядывать в будущее опасно, как всегда опасно отрываться от корней настоящего.

Вчитаемся в монологи о будущем, скажем, Вершинина. Очень возвышенно, вдохновенно и поэтично. А что в ито-

ге? Он наденет свою походную шинель и уйдет с бригадой в некое сказочно далекое Царство Польское. Или речи Тузенбаха, также пытающегося рассмотреть из своего времени будущее. Он в итоге сменит свой мундир на нелепый для него штатский костюм и будет устраиваться на странном кирпичном заводе, и погибнет на нелепейшей дуэли от пули Соленого. Восторженно приподнятый Петя Трофимов, всячески отгоняющий прошлое и настоящее и целиком устремленный в прекрасное, по его мнению, будущее, обязательно потеряет галоши перед отъездом в такую же, чуть иллюзорную, как и Царство Польское, Москву. У Чехова есть и более зловещие варианты подобной устремленности в будущее. Лакей Яша. Для него вообще нет ничего сегодня. Он весь нацелен в столь же иллюзорный Париж. И как символ этой немыслимой оторванности человека от настоящего, сидит в прихожей, кажется на всю оставшуюся жизнь, его старуха-мать. Укор? Напоминание? Обвинение?

Человек, устремленный только в будущее, обречен на обязательное поражение. Всегда за ним остается жертва. Все чеховские герои, живущие будущим, всегда немного "перекати-поле". Они все чуть легковесны и ненадежны. Сквозь них как бы светится некая пугающая химеричность, пустотность. Такое впечатление, что в какой-то момент вот-вот! — они сорвутся с места (или их что-то сорвет), и они исчезнут, растворятся в зыбком воздухе, который называется будущим. Но от размышлений о том, что ждет человека впереди, уйти никуда нельзя. Это отчетливо понимает Чехов. Поэтому его герои упрямо, настойчиво, постоянно возвращаются к этой теме. Она всегда с ними, она терзает их, и она же невероятно увлекает.

Так складывается определенное соотношение времен в драматургии Чехова. В их сопоставлении рождается странная, притягательная вибрация его поэтики. Он как бы все время "раскачивает" устойчивую реальность происходящего, что придает всему оттенок зыбкости, легкой "фантомности" действия. Это свойство его художественной манеры.

И можно смело утверждать, что ощущение этой "фантомности" является следствием особого формального построения его драматургии. А форму в свою очередь вылепливают виртуозно разработанные ритмы. Они выражают особую природу напряженности — давления времени на происходящее действие. С их помощью рамки пьесы безгранично расширяются. Она начинает выходить из своих берегов и устремляться в особый чеховский космос.

Но и эта "фантомность" может быть разной в связи с особенностями мироощущения каждого из героев. Прозрачный силуэт матери Раневской на аллеях вишневого сада может оказаться значительно более убедительным, чем фантастический Париж, город всевозможных удовольствий, — лакея Яши. Видение будущего дома Наташи Прозоровой, где будут "цветочки, цветочки, цветочки", соотношенное с далеким Царством Польским, куда Вершинина движет долг, кажется более иллюзорным, хотя этот дом куда как реален.

А. П. Чехов от пьесы к пьесе ведет нас к главному смыслу, который может объединить эти несмыкающиеся миры. Во имя чего мы так упорно мечтаем о будущем? Каким оно может быть? Таким, в котором некая освежающая буря сметет с нас лень, предубеждение к труду? Или, что одно и то же, в будничной монотонной работе на каком-либо кирпичном заводе или в провинциальном банке? Или безответной любовью — служением Раневской? Похоже, что ни один из этих вариантов не может до конца устроить А. П. Чехова. Он не отдает ничему предпочтения. Будущее неведомо человеку, оно опасно и грозно, если ради него сегодня разрываются связи, уходит то, без чего жить нельзя — Дом, земля, родные могилы... И как грозное предупреждение в последней пьесе Чехова возникает этот знаменитый звук лопнувшей струны. А может быть и не струны, может быть бадья в шахте оборвалась, или птица крикнула... Дело не в реальном источнике этого звука. Важно услышать своим внутренним слухом это предупреждение о

возможной грядущей беде, важно подготовиться к достойной встрече того, что ждет нас впереди. Важно не обманывать себя иллюзиями, не морочить голову ни себе ни другим словесными фейерверками...

Так, на наш взгляд, складывается это давление времени на человеческую душу. Как она себя поведет? Как выдержит это иногда невыносимое давление?..

Попробуем в связи с этими размышлениями ввести еще одно понятие актерской техники — "перспектива", — весьма сложно понимаемую у Чехова. Кажется, что именно "перспектива" как категория актерского поведения на сцене более, что "сверхзадача", отвечает особенностям чеховской поэтики. Жестко сформулированная сверхзадача сразу начинает разрушать эту удивительную вибрацию жизни, стабилизирует и подсушивает жизнь чеховского героя. Кажется также, что перспектива более глубоко вбирает его своеобразную разнесенность времен. Но такая перспектива состоит, конечно, не из технического расчета в распределении психофизических усилий артиста в спектакле. Перспектива — это некая дуга нервной энергии артиста-роли, которая уходит за пределы пьесы в будущее и прошлое (а возврат назад у Чехова всегда необходим)! Тогда она создает определенную ритмическую волну, возникающую за текстом и, иногда, за действенным поступком персонажа.

Возможно и обратное действие перспективы — сложное сопоставление времен выявляет в первую очередь принципиальная схема чеховских ритмов.

Из чего она складывается? В ней всегда присутствует стабильный ритм настоящего, реального времени. Подчас он очень трудно улавливается, поскольку может быть чрезвычайно разнообразным, прихотливым, часто ломающимся. В "Вишневом саде" его определяет "хронологическое время" — время приближения торгов. Но отсчет его надо вести значительно раньше того момента, когда откроется занавес и начнется действие. Пульс пьесы надо прощупы-

вать с самого первого отъезда Раневской, отъезда-бегства в Париж после гибели Гриши, сына Раневской.

В определении этого ритма важен учет характерной для Чехова повторяемости сюжетов жизни его персонажей практически во всех пьесах. Дважды бежит за границу Раневская. Ровно год прошел, как дом Прозоровых снова ожил и начал наполняться людьми после смерти отца.

Через определенные промежутки времени появляются в усадьбе Аркадина с Тригориным. Так же ритмично возникает в усадьбе профессор Серебряков. Ритмически строго организуется пребывание артиллерийской бригады Вершинина в городе. Есть и более мелкие ритмические членения, например, юбилей гимназии Кулыгина и связанный с этим его повторяющийся подарок. Можно привести примеры и других повторов, взять хотя бы те же знаменитые телеграммы из Парижа в "Вишневом саду". "Каждая тема, мотив, связанный с главным образом, не выступает сразу, но ритмически, и даже можно сказать, мелодически повторяется, нарастая"¹.

Этот "хронологический" ритм связан, как правило, со строго организованным четырехчастным природным ритмом. Он у Чехова всегда легко просматривается — зима, весна, лето, осень. (Порядок может быть в каждой пьесе разным). Этот ритм, во-первых, строго организует конструкцию пьесы. Во-вторых, как это ни странно для Чехова, жестко ее закрывает, замыкает. Создается впечатление законченности, ф и н и т н о с т и пьесы как цельного, закрытого организма. Подобие замкнутого квадрата, за который, кажется, нет выхода. В самом деле, природный цикл — год (или больше, но все равно остается впечатление года как некоей исчерпанной формы) — рождает ощущение завершения цикла и заверченной жизни. В чеховских финалах жизнь как бы ритмически замирает, ее пульс еле прощупывается: умирающий Фирс и стучащие по деревьям топоры.

¹ Паперный З. Вопреки всем правилам. М., 1982. С. 23.

Или он приобретает мертвенно монотонный, даже не пульс, а метр: щелкает на счетах Иван Петрович Войницкий, записывает расходы Соня. Замирают звуки военного марша и три женщины, застыв, слушают эту затухающую музыку былой жизни. Или монотонное лото в финале "Чайки".

Правда, всегда есть последний порыв одного из героев — попытка остановить эту истончающуюся жизнь: монолог Сони, монолог Ольги. Но они только острее подчеркивают этот замирающий пульс. И, как правило, основной мотив этого порыва — если бы знать, если бы знать!.. Если бы знать это будущее, если бы можно было остановить наступающую темноту. Но... И в этом "но" — уникальное владение Чеховым внутренними ритмами, его огромное художественное открытие. Это ложная "финитность". Ложная замкнутость. Все равно главным остается принцип беспредельно разомкнутого пространства — торжествующая "нон-финитность" как следствие особой природы чеховского времени. И главным выразителем этой разомкнутой структуры становится опять категория ритма.

Дело в том, что стабильный "хронологический" ритм каждой пьесы со всех сторон окружен, "прошит" разнообразно и виртуозно построенными ритмами, рожденными "историческим" и "драматическим" временем. Их сочетание и создает особый чеховский стиль, дает глубинную временную перспективу и вперед и назад, о которой речь шла выше. Эта перспектива и размыкает пространство пьесы.

Попробуем сначала наметить соотношение выделенных нами типов времени. "Историческое" время легко соединяется с "хронологическим". Более того, историческое время как бы составляет основу, несет на себе хронологию. Владельцы вишневого сада воспринимают и переживают настоящее время только с точки зрения своего прошлого, расцвета прошлой жизни, когда царила атмосфера большой и дружной семьи. Это прочно удерживается в их памяти и образует то "клише", в которое уже не может быть впечатано многое из того, что происходит сейчас. Не могут суще-

ствовать дачные участки на месте прекрасного сада, не может лакей, от которого пахнет курицей и пачулями, существовать наравне с хозяевами; невозможно считать каждую копейку и не дать денег, когда тебя просят и т. д.

Значительно сложнее организовано взаимодействие хронологии с "драматическим" временем. Именно оно в первую очередь позволяет беспредельно расширить рамки ощущения жизни и ее переживания. Именно оно определяет в совокупности с другими то непереносимое давление времени, которое создает лихорадочные, подчас истерические ритмы бытия. Стабильный ритм начинает разрушаться, раскачиваться, выявляя невиданную амплитуду ритмов.

В науке о ритмах, о которой мы упоминали выше, есть еще и такое понятие — "зона блуждания", то есть диапазон, в котором варьируется ритм какой-либо функции. Если мы определим на нашем языке как "основную функцию" характер поведения, то есть органичное соединение действия и психофизического самочувствия, то "зона блуждания" каждого из героев развернется во времени и пространстве чрезвычайно широко и конфликтно, благодаря тому, что драматическое время находится в остром конфликте с временем историческим и хронологическим. "Зона блуждания" также зависит от степени рассогласования со средой, то есть от степени нарастания стрессовой ситуации.

Попробуем, не рассматривая подробно, только обозначить основные узлы "зон блуждания" некоторых героев "Вишневого сада". Естественно, что они, эти узлы, существуют слитно, одновременно, накладываясь друг на друга, создавая глубинную временную перспективу. Но их внутреннее взаимодействие и создает искомый нами ритм жизни. Раневская:

- Счастливое детство, большая дружная семья, мама...
- Погибший сын, развод с мужем, Париж, Он, проданная дача в Ментоне...
- Предстоящие торги Дома и Сада, близкие без крова, родные могилы, отсутствие денег, телеграммы из

Парижа, нелепые, раздражающие предложения Лопихина...

Даже из этого беглого сопоставления основных событийных и обстоятельственных узлов на разных уровнях времени ощутимо острое противостояние. Причем ни один из этих узлов не отошел в область спокойных воспоминаний. Это будоражащие, эмоционально раскаленные зоны. Они постоянно и сильно воздействуют на психику, самочувствие, поведение, сталкиваются, переорганизуются, загоняются вглубь или выскакивают на поверхность сознания. Их чередование и рождает специфическую природу поведения Раневской и ее особый ритм. Собственно все эти три временных уровня создают базу для перманентно стрессового состояния героини. Соединить их органично она не может. Может попытаться обрубить что-то, но и тогда возникает ощущение неизбежной муки, на которую она себя обрекает, отказываясь от своего настоящего и ныряя с головой в фантомное будущее.

Более того, постоянное и напряженное сосуществование этих пластов порождает особое "галлюцинаторное" состояние Раневской и в связи с этим особый ритм ее жизни, опережающий ритмы всех остальных. Он рождает ее повышенную чувствительность. Она единственная видит силуэт матери в саду, она быстро и резко реагирует на "отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий и печальный". (Этот звук, кстати, тоже своеобразный ритмический аккорд, разрезающий на антихронологическом уровне и в определенный момент собирающий воедино все внутренние сюжетные (не фабульные) линии пьесы.) Он может восприниматься как реальный звук. Так его пытаются объяснить окружающие Раневскую домочадцы. Она же воспринимает его иначе, почти на подсознательном уровне. Этот странный звук возникает впервые в конце второго акта, акта исповедального, откровенного и ... акта абсолютного разобщения. Здесь каждый словно торопится свалить с себя груз прожитой жизни, очиститься и

словно вымолить себе прощения и пощады, в надежде быть услышанным и понятым. И самой смелой, самой откровенной, самой открывшейся оказывается Любовь Андреевна. Но и самой опустошенной, а потому и необычайно восприимчивой. В этой ситуации разорванного круга людей и раздается звук, словно с неба, как ритмический аккорд давления — предупреждения. Второй раз он прозвучит в самом финале пьесы, как ритмический аккорд давления — разрешения. Но его финальное звучание менее всего финальная точка пьесы. Он как бы разворачивает пьесу в бесконечность, являясь знаком дальнейшего высочайшего драматического напряжения. Но его уж никто не слышит: дом закрыт, в нем остался умирающий человек, и стук топоров перекрывает все и вся. Так ничего и не понято, не доделано до конца. Тягостное продление жизни обозначено в этом разрешающе-неразрешимом звуке.

Но вернемся к другим персонажам.

Лопихин: — Мальчонка с разбитым носом, жестокий отец, молоденькая Раневская...

— Ярмарка в Харькове, проданный мак, торговые как додневные дела. Ожидающая его предложения Варя...

— Предстоящий аукцион, покупка сада...

Гаев: — Родной дом, тепло и забота близких, миллиард, Фирс, теплое пальто...

— Служащий в городском банке, казенная квартира, одиночество...

Аня: — Странная поездка в Париж в сопровождении столь же странной Шарлотты, прокуренная комната, брошенная любовником мать...

— Дом, ставший чужим, дряхлость и отжитость быта, увлекательные речи Пети, жалость к обитателям этого дома, несвобода, узда...

- Большой город, полная свобода, университет, молодежь, рядом Петя...
- Фирс: — Ленивая прислуга, ненужная свобода, распад, невозможность уследить за близкими и любимыми людьми...
- А в прошлом — крепостное право как полное и сердечное единение людей, сущенная вишня возами, изобилие, гармония...

Такую краткую и элементарную схему "зон блуждания" можно наметить для каждого из персонажей "Вишневого сада". Главным в ней будет жесткая оппозиция времени, рождающая напряжение-давление, а, следовательно, и широкую амплитуду ритмов. Это типично чеховские глубинные ритмико-временные объемы пьесы. Причем с ними происходит постоянная виртуозная работа: хронология сплетается с субъективным (драматическим) временем и рождается пульсирующая связь сиюминутного, в настоящем, ритма на всех уровнях пьес — в целом, в пределах акта и отдельной сцены.

Возьмем для примера первый акт "Вишневого сада". Попробуем в нем проследить хотя бы в основных чертах ритмические переходы некоторых персонажей пьесы, в связи с основными событийными узлами акта. Их понимание, а точнее надо бы сказать "звучание", может дать актеру не только определенный импульс к верному самоощущению, но и поможет услышать, именно услышать, целостный и своеобразный план акта, как ритмико-композиционную музыку чеховской пьесы. Событийно он базируется на приезде Раневской из Парижа в связи с предстоящей продажей усадьбы. Точно обозначено хронологическое время — "уже май, цветут вишневые деревья"... Точно так же проставлено время суток — "рассвет, скоро взойдет солнце". Такая точность необычайно важна для Чехова. Здесь ключ к поиску строго определенного физического самоощущения людей — раннее утро, холодно, утренник, невыс-

павшиеся обитатели дома и приезжающие со станции, опоздавший на два часа поезд... А от этого самоощущения легко перейти к первой ритмической доминанте акта. Она намечена в резких перепадах — то нервное возбуждение, стремительность, динамика, то остановка, затишье, полусон, полубодствование, статика. Диапазон ритмов сразу разведен по крайние точки. Такая темпо-ритмическая широта рождает тотальную неопределенность, зыбкость, неясность: уже не ночь, но и не утро, уже не темно, но и не светло, еще пользуют свечи, но скоро взойдет солнце. Радость возвращения домой — рядом с тревогой при мысли о торгах. Все знакомые, но и все как будто незнакомы, ведь прошло большое время, все приглядываются, присматриваются друг к другу — постарели, повзрослели, изменились. Хочется спать и спать не хочется, так как слишком велико возбуждение, надо много рассказать, узнать. Все реально и все чуть нереально, как всегда бывает при большом нервном напряжении. Уютный, родной, просторный дом слегка закачался, чуть расплылся в этом полумраке, полусвете. Быт сразу оказался окутанным некоей мерцающей, подвижной пеленой, все слегка затушевывавшей и все сместившей со своих обычных мест. И тогда становится вполне возможным увидеть на аллеях сада умершую мать, произнести нелепый монолог, обращенный к старому шкафу, попросить показать фокусы в четвертом часу утра, есть пригоршнями пилули, или строить фантастические проекты по поводу спасения вишневого сада... Все возможно в этом слегка галлюцинаторном акте. И возникающий в связи в этом странном состоянии людей такой не зыбкий, текущий ритм акта, тоже можно назвать в какой-то степени "галлюцинаторным".

Однако эта внутренняя зыбкость скреплена, как кажется, жестко! строгой композицией, которая не дает акту, да и всей пьесе в целом, распасться. Композиция эта очень напоминает по построению музыкальную — сонатную форму.

"Сонатной называется форма, основанная на противопоставлении двух тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически и тонально. В основе сонатной формы лежит повторяющаяся двухтемность. Общий план сонатной формы в крупных чертах складывается следующим образом: экспозиция — разработка — реприза — кода..."

Не вдаваясь в музыкально-специфические подробности, обратим внимание на конфликтность двух тем, лежащих в основе такой формы и, в связи с ними, двух, говоря театральным языком, сквозных действий. Они отчетливо прослеживаются у Чехова — возвращение домой, обретение дома — первая тема, и угроза его потери — вторая. Все действие акта так или иначе нанизывается на эти две темы.

И формально акт достаточно точно членится на 4 больших части. Попробуем соотнести их с частями сонатной формы.

Первая часть, аналогичная экспозиции. Сюда входят следующие эпизоды: проспавший Лопухин, приезд Раневской, ее стремительное знакомство-воспоминание с домом, сцена Дуняши-Ани и сообщение о приезде Пети Трофимова (это одна из важных побочных тем пьесы), сцена Вари и Ани (намечается тоже как одна из побочных тем Вари и Лопухина), сцена Яши и Дуняши.

Кажется, что вся экспозиция крутится только вокруг приезда и мелких, "точечных" тем внутренней, домашней жизни. Идет освоение дома, привыкание к нему. Вторая тема — продажа дома — "загнана" внутрь, она как бы совсем не слышна в голосах приехавших и встречающих, хотя она внутренне присутствует практически в каждом слове каждого персонажа. И только один раз, очень осторожно, — и в этом колоссальная интуиция Чехова — она всплывет на поверхность в сцене молодежи:

А н я. Ну что, как? Заплатили проценты?

В а р я. Где там.

А н я. Боже мой, боже мой!

В а р я. В августе будут продавать имение.

Всего четыре реплики отдано этому первому появлению важнейшей для всех темы. И все! Она снова ушла вглубь, ее задели мимоходом, не останавливаясь подробно на ней. От нее словно убегают, не хотят ее касаться. И, как ни странно, в этой легкости ее возникновения и в мимолетности прикосновения к ней, обнаруживается огромное напряжение каждого, имеющего к ней прямое отношение. Но посмотрим дальше.

Вторая часть акта напоминает разработку сонатной формы: "В тематическом отношении разработка преимущественно ограничивается материалом, заимствованным из экспозиции. Начало ее часто отталкивается от одной из крайних точек экспозиции, главной или заключительной партии, взятых в несколько измененном, а чаще неполном виде"¹.

В основе этой части у Чехова лежит утреннее кофепитие Раневской. (Сам по себе этот ритуал достаточно нелеп — в пятом часу утра, когда все валяются с ног от усталости, Любовь Андреевна садится за стол и Фирс в белом жилете и в перчатках — все по полной форме — сервирует ей стол. Вокруг же группируются все присутствующие, наблюдая, как хозяйка вкушает свой традиционный кофе.)

Вся эта часть действительно продолжает тему экспозиции. Дом и его обживание заново. В этом смысле и утренний кофе Раневской — вещь при всей нелепости просто необходимая не только для нее, но и для окружающих. Это как бы знак того, что все пойдет по-старому. В этой части также всплывают и другие приметы старого быта: бильярдные привычки Гаева и совсем старый, глухой Фирс. Тут и "шкафик мой родной", "столик мой", и слуги — "Анастасий умер", "Петрушка Косой ушел"... Все и вся уравнено в своем значении — и шкаф и Петрушка Косой... Все входит в орбиту восприятия, привыкания, адаптации. Совершенно ощутимо, как лихорадочный, стремительный ритм

¹ Спосибин И. В. Музыкальная форма. М., 1972. С. 205.

первой части успокоился, приобрел спокойное дыхание, окрасился домашним теплом и уютom. Первые динамичные проходы-пробеги по дому даже чисто внешне сменились спокойной и статичной мизансценой утреннего кофепития. Все начали еще внимательней вглядываться друг в друга, различать лица, дом и его обитатели стали вырисовываться много отчетливей. И темпоритмически это обозначилось в ритмических повторах-тавтологиях. Ритм как бы закружил-ся на месте, затормозился:

Г а е в (*Ане*). Как ты похожа на свою мать...

Л. А. (*Варе*). Ты все такая же. Варя...

Л. А. (*Фирсу*) Я так рада, что ты еще жив...

Л о п а х и н (*Л. А.*) Вы все такая же великолепная...

С и м е о н о в - П и щ и к (*Л. А.*). Даже похорошела. Одета по-парижскому...

В разработке начинает усиленно накапливаться ощущение неизменяемости — люди словно уверяют себя и других в том, что ничего не случилось и нет никаких поводов для волнения.

Но в замедленном темпоритме этой части появляются зоны острого напряженного внутреннего ритмо-восприятия казалось бы незначительных деталей. Готовится первое крупное столкновение наших двух основных тем акта. В кругу людей, устремленных к обретению покоя, уверенности в незыблемости своего бытия, один Лопехин живет другой жизнью. Он должен сейчас уезжать в Харьков, его время на исходе. Он-то и останавливает движение людей к друг другу, взрывает ситуацию. Вторая тема — продажи усадьбы — начинает входить в действие пьесы в развернутом виде: Лопехин предлагает свой проект спасения Дома — сдавать землю под дачные участки. План реальный, практичный и могущий принести большой доход. Лопехин изо всех сил старается увлечь обитателей дома своим замыслом, который ему действительно представляется единственно возможным спасением. У него мало времени, план же требует детального объяснения. И опять возникает

сдвиг ритма, обозначающий зону острого напряжения. Но... проект Лопехина с порога отвергается. Его даже не обсуждают: "Какая чепуха!" — скажет Гаев возмущенно. Замедленный, уютный ритм обитателей дома, встретившихся после долгой разлуки, сглаживает, "разутюживает", утишает буйного фантазера. Две темы уже более подробно столкнулись в разработке, и снова одержали верх первая тема и связанный с ней ритм.

Но Чехов не ограничивается этим прямолинейным столкновением. Уже здесь, во второй части акта, он начинает "оркестровать" течение действия, соединяя временные пласты. Проект Лопехина — это попытка заглянуть в будущее. И сразу же за ней возникает новая тема, которая пройдет через всю пьесу, ритмически организуя острыми, жесткими акцентами всю линию поведения Раневской. Это знаменитые телеграммы из Парижа. Они не просто "аккомпанемент" сюжета, но своеобразное предметное выражение того драматического времени, в котором пребывает Раневская. Эти телеграммы — из прошлого. И проект Лопехина (будущее) и телеграммы из Парижа (прошлое) пытаются "штурмовать" настоящее, которое с таким трудом обретает Любовь Андреевна и с ней все ее близкие. Чехов почти сразу организует контрапункт времен, контрапункт предельно конфликтный, и посильное ему противостояние героев пьесы.

В первый раз Любовь Андреевна "рвет телеграмму, не прочитав"; эта атака сейчас отбита — она имеет силы противостоять зову прошлого. Настоящее, теплое, уютное, родное пока окутывает, убаюкивает ее, вселяя нужную ей надежду.

(Румынский режиссер А. Щербан в своем "Вишневом саде" построит на этих телеграммах одну из самых эмоционально сильных сцен: Раневская второй раз будет медленно, нестерпимо медленно рвать эту телеграмму, стоя на коленях на самой авансцене. И станет понятно, как это прошлое мучительно и неуклонно возвращается, влезает в душу, ломает человека.)

Но пока в первом акте Любовь Андреевна сливается со своим домом и со своим временем, горячо, страстно, самозабвенно, вплоть до галлюцинаций. Пригрезившаяся покойная мама в белом платье на аллеях сада — это кульминационный ритмический аккорд ее единения и обретения дома. Она обрела покой.

Третья часть, аналогичная сонатной репризе, начинается с появления Пети Трофимова в "поношенном студенческом мундире, в очках". Его выход разрывает одну из самых поэтических и музыкальных реплик-монологов Раневской. На невзрачную фигуру Пети накладывается, как затухающая нота дивной музыки, текст Раневской: "Какой удивительный сад! Белые массы цветов, голубое небо..."

"Реприза в сонатной форме, повторяющая материал экспозиции, ...прежде всего представляет собой итог развития. Но, вследствие того, что в ней объединяются в тональном отношении темы, которые в экспозиции тонально контрастировали, ее итоговое значение в сонатной форме проявляется ярче, чем в других формах"¹.

Действительно, появление Пети и короткая сцена с ним — это одно из главных тематических, событийных и ритмических узлов акта. Он в значительно большей степени, чем Лопухин, взрывает с трудом приобретенный покой предыдущей сцены. Давление времени и связанный с ним ритм становятся физически ощутимыми — ведь Петя напрямую связан с погибшим сыном Гришей. Все прошлое, от которого бежала Раневская, сейчас вдруг материализовалось в этой невзрачной фигуре бывшего Гришиного учителя, которого все пытались задержать хотя бы до завтра.

И снова заметалась, забила Раневская. Сразу обнаружилось, что настоящее зыбко, неустойчиво, ненадежно. Резко выявилась вся нелепость ситуации, лживость самоуспокоения.

Л. А. (*тихо плачет*). Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг? (*Тише*). Там Аня спит, а я громко говорю... Поднимаю шум...Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Так постарели?..

Как странно Раневская переходит от горьких воспоминаний о сыне к царапающим, обидным оценкам Пети. Какие нелогичные броски, какая степень беспомощности!.. Далее абсурд сломавшейся ситуации нарастает. В пятом часу утра Симеонов-Пищик начинает просить двести сорок рублей займа. Денег нет, Раневская просит брата из несуществующих денег все-таки дать займы. И почти спасается бегством. С трудом налаженная гармония Дома разлетелась вдребезги. Все оказалось иллюзорным, фантомным.

Эта реприза в сжатом виде и с противоположным знаком "проигрывает" всю ситуацию экспозиции: возвращение домой — и встречи! Неотвязное прошлое, безденежье, шаткость их положения, предстоящая, уже совершенно ощутимая беда...

Любопытно, что все последние реплики этой части разорваны, бессвязны. Их бормочут, ими отделиваются, не договаривают, бросают на ходу.

Наконец, в акте присутствует развернутый финал — кода. Композиционно она начинается после ухода Раневской со свитой.

"Кодой считается часть, вводимая после того, как оканчивается полной, а иногда и прерванной каденцией повторение материала экспозиции".

"Прерванную каденцию" в одной из ее тем — безденежье — и подхватывает следующая часть. Вторая главная тема — угроза потери усадьбы — начинает здесь разрабатываться Чеховым уже в смещенном в сторону иронии ключе. Гаев предлагает свой план спасения, вернее, много планов, прекрасно понимая, что "когда много средств, очень много и, значит, в сущности, ни одного. Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство. Хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать

¹ *Способин И. В.* Музыкальная форма. С. 210.

в Ярославль и попытать счастья у тетушки-графини..." Хорошо бы! Сослагательное наклонение становится основным в размышлениях героев. Тема, варьируясь, приобретает совсем уже нереальный вид. То давление времени, которое испытали герои в предыдущей части, оказало воздействие на всех, но здесь оно начинается уже затухать, приобретая черты почти пародийные.

Поиск выхода как-то незаметно и лениво перекачивается в обвинение. Возникает совсем уже неожиданный приговор сестре: "Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении".

Здесь остановимся и вспомним первую часть — экспозицию. В странном виде наша кода повторяет ее. Она поразительно "зеркалит" темы, отношения и ритмы первой части.

Там Аня тоже почти в полусне начинает обвинять со своих позиций свою мать: "Дачу свою около Ментены она уже продала, у нее не осталось ничего. У меня тоже не осталось ни копейки, едва доехала, а мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое, и на чай дает лакеям по рублю. Шарлотта тоже. Яша тоже требует себе порцию, просто ужасно..."

И дочь и брат очень любят Раневскую, и все же они выносят свой достаточно жестокий приговор матери и сестре. Этот приговор как бы "кольцует" акт, создавая особый ритмический отклик-акцент на поступки Раневской. И в первом и во втором случае это связано с деньгами. И в первом и во втором случае разрушительное давление времен лишает людей запретов, ограничений: Яша в этой последней сцене отказывается от матери, брат клеймит сестру... И делается это все как-то лениво, почти в полусне. Ритм приезда и встречи к финалу истончается, затухает. На смену ему приходит ритм отказа, отстройки от близких людей. В финале закладывается зловещая тема будущего

разобщения обитателей этого некогда дружного и счастливого дома, сильного своими связями, родством. На деле же он оказывается чрезвычайно хрупким, ненадежным. Все готовы закрыть на все глаза, отвернуться от правды. Не случайно Аня так быстро прощает дяде его выходку:

А ня (*спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива*). Какой ты хороший, дядя, какой умный! (*обнимает дядю*). Я теперь покойна! Я покойна! Я счастлива!

Возникает знаменитый чеховский самоуговор-заклинание: я спокойна, я счастлива... Последними усилиями выстраивается иллюзия, фантом, подобие покоя, счастья. Все будет хорошо, все образуется, все наладится.

С точки зрения сложного ритмического рисунка кода первого действия очень показательна. Она собирает все ритмы этого сложного акта.

Здесь в полной мере встречаются две ведущих темы акта: встречи с Домом и угроза потери его. Но их сочетание в финале акта существенно отличается от начального. Здесь они существуют в развернутом виде, имеют совершенно новые для зрителя и читателя оттенки, и их соединение носит очень острый конфликтный характер.

Да, в коде собираются все ритмы акта, но в ней же и начинается медленное, почти незаметное перерождение тем. На стабильную ритмическую схему начинают накладываться совсем иные интонации, связанные с обнаружением и вскрытием новых оттенков отношений между людьми. В коде начинает вырисовываться плавный переход к дальнейшему развитию действия. И обеспечивают этот переход, как обычно, изменения ритмической структуры.

Предыдущий кусок кончается обещанием Раневской дать займы денег Симеонову-Пищику. Это обещание производит сильное впечатление на окружающих: в доме нет денег, усадьба идет на продажу, а тут... Но силы людей на исходе, приезд Раневской уж слишком затянулся. После короткой стычки Гаева с Яшей (это еще одна из постоянных ритмических долей в пьесе), на сцене остаются Варя и Гаев.

А почему постоянно здесь крутится Яша? Ясно, что у него своя задача — он хочет всегда быть на глазах у господ, чтобы те его не забыли. Но помимо этого смысла, в пьесе существует некая постоянная ритмическая единица-повтор, связанная с Яшей. Одну из ее частей образуют его отношения с Гаевым, упомянутые выше. Но значительно более серьезное смысловое и ритмическое кольцо образует мотив, возникающий в самом начале пьесы и никак не разрешаемый до ее конца — забытая мать Яши, которая со вчерашнего дня сидит в людской. Этот мотив забытой и брошенной матери очень цепко сплетается с забытым Фирсом в финале. "Бог с ней совсем", — скажет Яша. Господа, уезжая, так не говорят о старом лакее. Но и никто и не позаботился о нем. Сцепление этих двух мотивов выявляет более тесную смысловую связь линии Яши с линией Раневской и Гаева, начало некоего прорастания друг в друга этих казалось бы полярно разведенных человеческих индивидуальностей.

Начиная с этой крошечной сцены Гаева с Яшей разворачиваются новые оттенки отношений между обитателями Дома. С этой сцены набирает силу ритм распада как результат того давления, которое неумолимо на них оказывает время. Страх проникает под кожу, постепенно разрушая психику, ослабляя контроль, снимая моральные запреты.

Но чем сильнее давление на них, тем сильнее и... экзальтированное их движение друг к другу. Персонажи как будто начинают задыхаться в объяснениях в любви друг к другу.

Ритмическая организация такого рода сцен будет в пьесе повторяться. Схематично она выглядит так: раздражение — оскорбление — раскаяние — единение (или видимость единения). Гаев назвал сестру порочной. Это слышит Аня. Гаев почти плачет и замаливает свою вину перед сестрами. Все любят друг друга. В эту сцену подключится еще ворчливый и любящий Фирс, и нежный, восторженный Петя Трофимов. Сцена завершится всеобщей любовью и единением. Волна нежной признательности захлестнет их всех.

Еще попытается "вскинуться" Гаев в попытке рассказать о 80-х годах, попробует Варя объяснить свои отношения с дворней, но все эти попытки накрывает пелена всеобщего благорастворения в состоянии тяжелого, почти обморочного утреннего сна. Слабее внутреннее ритмическое напряжение, все острые углы расправляются, и кончат акт Петя с очень характерной репликой: "(с умилением) Солнышко мое, весна моя!.."

С точки зрения построения, эту финальную большую сцену можно сравнить со сценой Лопухина-Раневской-Гаева во II акте, или со сценой объяснения Раневской и Пети Трофимова в III акте. Почти всегда в этих построениях акцент делается на третью долю, часть-единение, примирение, взаимная любовь. И как хочется им, чтобы в этой любви не было ничего натужного, искусственного, ведь они действительно любят друг друга! Они действительно верят друг другу! И на этом постоянном взаимоотталкивании и взаимоприятии строятся линии их отношений. Ритмическая структура же четко выявляет и фиксирует эту смысловую данность. Как ритмически, к примеру, финал "зеркалит" начало акта — столь же восторженную экзальтированную встречу Раневской всеми обитателями усадьбы. Но тональность финала уже иная. Отчетливо выявилась трещина, обозначились серьезные внутренние конфликты, начали прослушиваться дисгармоничные сочетания.

3. Паперный точно отметил эту специфическую особенность чеховских пьес: "Дисгармонии в отношениях людей противостоит гармонический строй его произведений. Принципу — "кто куда" — противостоит совсем иная форма, построенная на едином ритме, на непрерывных переключках, совпадениях и рифмовках разных частей и мотивов. И все это ведет нас к образу автора, тоскующего о гармоничности прекрасной жизни"¹.

¹ Паперный 3. Вопреки всем правилам. С. 231.

179, 40

СОДЕРЖАНИЕ

Д. Г. Ливнев. Вступление.....	3
Актерский образ и его особенности (Д. Г. Ливнев).....	8
Предлагаемые обстоятельства. Общая характеристика (Д. Г. Ливнев).....	31
Действие в свете теории деятельности (П. Г. Попов).....	48
Предлагаемые обстоятельства как побудители к сцениче- скому действию (Н. А. Зверева).....	62
Действенная основа роли (Д. Г. Ливнев).....	74
Восприятие и воображение (Н. А. Зверева).....	97
Восприятие и внимание (И. И. Судакова).....	121
"Физическое самочувствие" и "второй план" (Д. Г. Ливнев).....	134
"Второй план" роли (Н. А. Зверева).....	156
Вопросы выразительности в процессе перевоплощения. Внешняя характерность (Д. Г. Ливнев).....	175
Ритм образа (О. Л. Кудряшов).....	194

СОЗДАНИЕ АКТЕРСКОГО ОБРАЗА

Теоретические основы

Художник С. Архангельский

Редактор Л. Птушкина

Подписано в печать 14.07.2008. Гарнитура "Таймс". Формат 84x108/32.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л. 7. Заказ № 1375

Тираж 1000 экз.

Российская академия театрального искусства — ГИТИС

Издательство "ГИТИС". 103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6

Тел.: (095) 690-35-89, факс: 690-05-97

Отпечатано с готового оригинал-макета

В ГУП ППП «Типография "Наука"» РАН.

121099 Москва, Шубинский пер., 6

Тел.: 554-21-86