

Позиция автора этой книги основана на убеждении, что сегодняшние исследования в области психологии человека вообще и психологии творчества в частности, обязывают педагога и Театральную Школу подходить к вопросам обучения с позиции современных научных данных об актерских способностях и одаренности.

**Эдуард Бутенко режиссер-педагог, Москва**

*При финансовой поддержке* Фонда поддержки и развития образования

**Э. Бутенко**

Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание. - М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007. - 160с.

СОДЕРЖАНИЕ:

[ПРЕДИСЛОВИЕ 3](#_Toc257547652)

[Умная игра в непостоянство 3](#_Toc257547653)

[Авторское предисловие 4](#_Toc257547654)

[Подражание 7](#_Toc257547655)

[Суть актёрской профессии по Дидро 9](#_Toc257547656)

[Театр Представления или Переживания 10](#_Toc257547657)

[Михаил Чехов 14](#_Toc257547658)

[Движения, действие и сценические переживания 16](#_Toc257547659)

[Сценическое действие и «метод физических действий». Сценическое чувство 19](#_Toc257547660)

[Механизм творческого воображения. Функции воображения и представления 21](#_Toc257547661)

[Воображение и воля 25](#_Toc257547662)

[Эмоции 26](#_Toc257547663)

[Воображение и чувство 30](#_Toc257547664)

[Сценические переживания. Закон Реальности Чувств 33](#_Toc257547665)

[Выразительные движения 36](#_Toc257547666)

[Движение и ритм в творчестве актера. Темп, метр 40](#_Toc257547667)

[Сценическое поведение 46](#_Toc257547668)

[Движения, действие и поведение 51](#_Toc257547669)

[Феномен сценического перевоплощения 64](#_Toc257547670)

[Актерское раздвоение 79](#_Toc257547671)

[Как и чему подражать 84](#_Toc257547672)

[Заключение 91](#_Toc257547673)

[Цитируемая литература 95](#_Toc257547674)

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*Изучить порядок и связь аффектов составляет главную задачу*

*научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде,*

*но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими*

*системами, заключается разгадка парадокса об актере. Эта разгадка,*

*как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению,*

*имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера.*

Л.С. Выготский

### Умная игра в непостоянство

Каждый художник в редкие мгновенья творческого взлёта испытывает высочайшую радость - о сценическом экстазе как и о катарсисе написано много. Вспомните Александра Сергеевича, прыгавшего на одной ножке и восклицавшего: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» Эти мгновенья экстаза благотворны для организма художника, - это как бы начало новой жизни, обновление плоти - через рождение шедевра. Но из всех своих товарищей по искусству, пожалуй, лишь Актёр способен испытывать чувство абсолютного экстаза. Потому что, в отличие от всех своих коллег по иным жанрам, он единственный является не только создателем, но и плотью для творимого шедевра; актёр отдаёт ему в эту высочайшую минуту божественного творения не только свою эрудицию, талант, мастерство (как это есть у мастеров иных искусств), но и собственную плоть. И тут возникает абсолютно новое единство актёра и творимого им образа - единство на уровне физиологии.

Интересную вещь подтвердил мне в нашей беседе академик Александр Запорожец. В своё время в Харькове его учителя - Лесь Курбас и Лев Выготский - проводили серию оригинальных экспериментов. Сегодня это было бы названо своеобразным мониторингом актёрского самочувствия и психофизиологических состояний. До пси-энергии тогда не доходило, - экспериментаторы

5

ставили простейшие датчики и снимали простейшие показания: до выхода актёра на сцену, - и сразу после кульминационных эпизодов, связанных с высочайшим актёрским напряжением. В эксперименте участвовали Бучма, Крушельницкий, Гирняк, Сердюк, Чистякова, Ужвий - актёры масштабного дарования и большого сценического опыта. Результаты исследований оказались впечатляющими. Физиологические показатели актёров в ролях резко отличались от показателей, снятых с тех же актёров в жизни, вне ролевого пребывания. Перевоплощение оказывалось глубинным и многоканальным - пульс, давление, реактивность, работа сердца или печени, болевые импульсы - всё активно менялось. И Крушельницкий в роли Малахия Стаканчика, вообразившего себя вождём и реформатором (в сумасшедшем доме), играл не только конкретный диагноз, но и физиологически становился иным. У Бучмы исчезали на сцене болевые импульсы (клинического порядка); роль диктовала иную физиологическую реакцию, когда жизненные органы актёра работали в новом режиме...

У авторов эксперимента возникла тогда любопытная гипотеза, связанная прежде всего с явлением ритма. Напомню, что курбасовская формула актёра, интеллектуального арлекина, исходила прежде всего из ритма: «Актёр - это умение длительное время пребывать в созданном воображением ритме». Именно это уникальное переключение актёра на сцене в иной по сравнению с собственным (имманентным) ритм благотворно воздействует на актёрский организм, обновляя его. Актёр на сцене как бы проживает иную жизнь, и его обычное, повседневное тело в такие минуты отдыхает. Пусть даже это минуты высочайшего напряжения. Потому что это напряжение уже новой особи, гибрида актёра и роли. И тогда время, проведённое талантливым актёром на сцене, есть прибавочное время к его бытовой жизни. Если ему суждено от Бога прожить 60 лет, а двадцать из них он пребывал в этом упоённом состоянии на сцене, то есть в состоянии перевоплощения, он и в 80 лет будет активен и бодр. Не оттого ли так много долгожителей среди больших мастеров театра, и на седьмом десятке Сальвини может играть Гамлета и Ромео? Но природа сурова: если актёр не талантлив, если перевоплощение для него «мука смертная», если вместо подъёма и экстаза он постоянно испытывает физиологический дискомфорт и «самоедствует», - эти 20 лет

6

могут быть зачтены ему природой как минус. Органического переключения в иной ритм не происходит, и к 40 годам у такого ремесленника может развиться одна из тех профессиональных актёрских болезней (грудная жаба и др.), которая постигла не одного ошибшегося выбором любителя.

Эдуард Бутенко работает на стыке актёрской аналитики и психологии искусства (в том числе и искусства непосредственного творения, искусства как процесса). Это одно из самых перспективных на сегодня направлений в науке о театре, и я с радостью рекомендую его книгу читателю.

Термин «имитация» автор использует весьма условно, если не сказать - провокативно. Его подход тоньше, дифференцированней (не случайно в книге говорится о подражании «бездумном» и «настоящем»). Это знак целостной ветвящейся системы. Автор ведёт актёра от смутности, скажем так, предобраза, праобраза с опорой на бессознательное - до образа, и далее - до включения фантазии с особой, направленной, избирательной логикой.

Это ни что иное как неназванные тут, но объективно артикулируемые коды, шифры технологии «добычи» (добывания) образа, способного отсылать восприятие практически к бесконечным цепям ассоциаций (не случаен тут Михаил Чехов). Это очередная попытка понять и означить возможности воображения - основного инструмента творца.

Любая такая попытка благословенна. Ибо умное и конструктивное всматривание в «органическую природу» - актёра, режиссёра, театра, внетеатрального ландшафта - есть преодоление ещё одной ступеньки на пути к загадке человека - ведь человек-актёр, человек-поэт есть лишь наиболее эффективное воплощение Homo sapiens.

Важно и другое. Автор никоим образом не формализует процесс актёрского творчества, привлекая к разговору не только учёных, но и мастеров театра. Многоголосье врезок и вставок не уводит нас в сторону от главной темы, - от темы театра как игровой модели природы, не лишает сам процесс творения театральности. Когда-то Юрий Александрович Завадский в разговоре со мной сетовал на то, что книгу Станиславского, изданную сначала в Америке, переводили затем на русский, тщательно её «редактируя», - и там, где стояло Бог, Дух, Преображение, вводились

7

более «упрощённые термины» - искусство, вдохновение, идея: наверное, бессмертие Станиславского как раз в этом «подтекстовом» обожествлении творческого экстаза, в осознании художественного космизма. Иными словами, это для Станиславского не обычное дело» и не функция «для чего-то», - это иная, божественная сущность бытия.

Празднество театра - это явление, когда человека бытового подхватывает волна общего экстаза - в празднике тонет и размывается узко личное, поддерживаемое рассудком и расчётом. Книга Эдуарда Бутенко - в сущности, о том, что театр - выше дела.

***Лесь Танюк режиссер, писатель***

### Авторское предисловие

*«Вопрос о психологии актера и театральном творчестве, - справедливо писал Л. Выготский,* - *в одно и то же время чрезвычайно старый и совершенно новый. С одной стороны, не было, кажется, ни одного сколько-нибудь значительного театрального педагога или критика, ни одного вообще человека театра, который так или иначе не ставил бы этого вопроса и который в практической деятельности, преподавании, оценках не исходил бы из того или иного понимания психологии актера». Мы можем повторить вслед за Выготским, что исследования психологии актёра проводились в разное время, что, к сожалению, не привело к созданию более или менее вразумительной теории актёрского творчества и в частности к решению главной проблемы - проблемы актёрского перевоплощения. В новых исследованиях продолжается обсуждение старой проблемы* - *парадокс об актёрской эмоции, рассмотрение актёрской профессии как вопроса специфической психотехники в ряду исследований вопросов художественного творчества и общей одарённости. Выготский справедливо упрекает эти «новые» исследовательские материалы в том, что ...«общий недостаток прежних направлений - полный эмпиризм, попытка исходить из того, что есть на поверхности, констатировать факты, непосредственно схваченные, возводить их в ранг научно вскрытой закономерности. И хотя эмпирика, с которой имеют дело люди театра, есть часто область явлений, глубоко своеобразных и чрезвычайно значительных в общей сфере культурной жизни, хотя здесь оперируют такими фактами, как сценические создания великих мастеров, научное значение этих материалов не выходит за пределы собирания фактических данных и общих размышлений к постановке*

8

*проблемы.*

*Таким же радикальным эмпиризмом отличаются и психотехнические исследования актерского труда, которые в одинаковой мере не умеют подняться над непосредственно фактическими данными и охватить их общим, заранее заданным методологическим и теоретическим пониманием предмета». (Имеются в виду воспоминания режиссёров, педагогов, записи репетиций и описание спектаклей, сопровождающиеся собственными комментариями и обильными ссылками на актёрские признания «как им это удаётся»).*

*Сегодня мало что изменилось со времён Выготского. Разве что добавилось количество книг о театре, особенно мемуаров, размышлений об актёрской профессии, и даже серьёзных научных работ, как правило, подтверждающих «научность» отдельных положений системы Станиславского. «Когда ...(сценические) системы пытаются опереться на обилую психологию, попытки оказываются более или менее случайной связью на манер той, которая существует между системой Станиславского и психологической системой Т. Рибо (Выготский, видимо, имеет в виду теорию «аффективной памяти» Т. Рибо, которую Станиславский поставил во главу угла своей системы. - Э.Б.). Психотехнические исследования, напротив, упускают из виду всю специфичность, всё своеобразие актерской психологии, видя в творчестве актера лишь особое сочетание тех самых психических качеств, которые в другом сочетании встречаются в любой профессии. Забывая, что деятельность актера сама есть своеобразное творчество психофизиологических состояний, и не анализируя эти специфические состояния во всем многообразии их психологической природы, исследователи-психотехники растворяют проблему актерского творчества в общей и притом банальной тестовой психологии, оставляя без внимания актера и всё своеобразие его психологии».*

*В своё время Л. Выготский писал: «Многие из театральных деятелей создали чрезвычайно сложные системы актерской игры, где нашли конкретное выражение не только чисто художественные устремления их авторов, не только каноны стиля, но и системы практической психологии актерского творчества. Такова, например, известная система К. С. Станиславского, полного теоретического оформления, которой мы, к сожалению, до сих пор еще не имеем». Постоянный акцент К. С. Станиславского на том, что подлинные, реальные переживания на сцене будут таковыми только тогда, когда они опираются на личные эмоциональные воспоминания актёра, породили массу заблуждений и лже-*

9

*открытий (иллюзий открытий - так мягче) как у самого Станиславского, так и у его последователей и исследователей, поверивших и соблазнившихся этой «подлинностью», подойдя к проблеме апологетически, а не критически. «Доведите,* - *писал Станиславский, - работу всех элементов внутреннего самочувствия, двигателей психической жизни, самого сквозного действия до нормальной, человеческой, а не актёрской, условной действенности. Тогда вы познаете на сцене, в роли, самую подлинную жизнь вашей душевной органической природы. Вы познаете и в себе самую подлинную правду жизни изображаемого лица. Правде нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создаётся на сцене «я есмь». Всё вроде бы логично, но вот возникает вопрос: а зачем? Зачем мне доводить себя, актёра, до нормальной человеческой правды, если сценические переживания актёра в роли сами по себе реальны, подлинны. И дальше цитируем: «То, что в реальной жизни создаётся и делается самим собой, естественно, на сцене подготовляется с помощью психотехники».*

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

*Станиславский в заключительной главе книги «Работа актёра над собой» кратко формулирует суть своего метода: «Через сознательную психотехнику артиста - подсознательное творчество органической природы!!». Действительно, актёрская психотехника направлена на пробуждение «творчества органической природы». И с этим нельзя не согласиться. Но если творческими началами органической природы актёра являются воображение, способность к подражанию (главный механизм), игра, возможность и способность к перевоплощению, то и сценические действия, и чувства, и переживания являются подражательными. И нам думается, что пора перестать путаться в понятиях: реальная жизнь актёра на сцене и сценическая условная жизнь в образе. Как только мы избавимся в театральном искусстве от этого призрака*

10

*«как в жизни», мы будем в состоянии сделать новый шаг и в театральной педагогике, и в развитии будущего театра, основой которого всегда был, есть и будет Его Величество Актёр. И нам кажется, что для этого необходима научная «теория сценического перевоплощения», базовая теория, а не ещё один «метод», или «методика», или «психотренинг», ибо только на базовой научной теории возникают новые методы и методики, и психотренинги. На сегодня их предостаточно, вот только «теории сценического перевоплощения», последовательно и научно обоснованной, как это ни странно, нет. И потому наша теория, конечно же, нуждается в экспериментальной, лабораторной проверке.*

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

*Так чем же замечательна система Станиславского и почему она столь популярна во всём мире до сих пор? Как личность, Станиславский - пример «религиозного» служения Театру. Он и не скрывал этого, называя театр храмом, в котором требовал от каждого «священнодействовать или убираться вон». Как профессионал, Станиславский первый в мире собрал, классифицировал и рассмотрел все стороны актёрской профессии. Он бесспорно - автор профессионального «словаря» актёра и режиссёра. Нет такой области в профессии актёра, которой бы он не коснулся: от мышечного расслабления до актёрского подсознания. И, пожалуй, самое главное это то, что Станиславский поставил все профессиональные вопросы перед актёрами, педагогами и режиссёрами, ответив на которые, каждый по-своему, несомненно, придёт к своему методу или своей методике. Так случилось и с Вахтанговым, и с Мейерхольдом, и с М. Чеховым, и с Ли Страсбергом, и с Ежи Гротовским. Можно сказать, что сегодня «система Станиславского» - это «система вопросов и требований Станиславского» ко всем нам. Сам Константин Сергеевич ответил на свои же вопросы «своей системой», соответствующей в какой-то мере современному ему уровню научных знаний, а главное - своему пониманию театра, своему театральному опыту, своему пристрастию к психологическому реалистическому театру (театру «переживания»), своей театральной вере и театральной эстетике, которую он неистово исповедовал и которой свято служил. Всякая новая теория состоятельна тогда, когда она опирается на*

11

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

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

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

12

## Подражание

В психологической науке «подражание» является творческим актом. Никто не упрекнёт ребёнка в том, что его первые шаги в жизни носят подражательный характер. Никто не упрекнёт Аристотеля в том, что все искусства он относит к подражательным, чем якобы снижает ценность и значимость искусства. Художник, подражая природе (по Аристотелю), не передразнивает её, не создаёт грубый суррогат реальности, а стремится приблизиться к ней в своём стремлении воплотить её образы в живописи, скульптуре и других видах искусства. То есть в психологии «подражание» носит позитивный, творческий характер. В применении к актёрской профессии мы используем этот термин в аристотелевском значении как акт творческий, созидающий. Видимо, используя термин «подражание» (имитация), следует говорить о «творческом подражании» по аналогии с «творческим воображением». Если отбросить такие значения «подражания» как «копировать, имитировать», то есть чисто механические и формальные, то предпочтительнее будут значения - «следовать образцу», воплощать образец; ведь в самом прагматическом значении «подражать, имитировать» - уже предполагает воплощать в чём-то, в каком-то материале. И этим «чем-то» являются двигательные акты. В этом смысле становится понятней, почему у нас (в контексте нашей имитационной теории) подражание приводит к перевоплощению.

И, наконец, мы используем в этой книге слова «подражание» и «имитация» как равноправные. В русском языке латинскому Imitatio соответствуют три значения, передаваемые тремя разными словами. Это - копирование, имитация и подражание. Копирование - попытка продублировать образец, формально соответствующий реальному. Имитация уже не стремится к воспроизведению формальной буквальности реального объекта, а является некой моделью реального объекта со всеми присущими ему физическими признаками. Подражание - наиболее субъективное отражение объекта, в котором объект окрашен индивидуальными особенностями воспринимающего данный объект наблюдателя или подражателя. В последнем значении подражатель выступает в роли как бы сочувствующего объекту, стараясь сымитировать его. Думаю, что такое значение придавали слову «подражание» и древние теоретики искусства. Применительно к актёрской профессии, с нашей точки зрения, копирование, имитация и подражание суть одно и то же многоступенчатое, трёхфазное понятие: воспроизведение реального объекта как образа фантазии с разной степенью субъективности, приближенности к реаль-

13

ному или воображаемому. Скажем, на каких-то первых этапах овладения образом актёр в состоянии лишь копировать его внешние стороны, на втором - имитировать, моделировать его основные физические признаки, и, наконец, на стадии подражания - уже воплощать, воспроизводить образ (образец), как бы «присвоив» его себе как собственное творение. Итак, мы будем использовать слова «имитация» и «подражание» как взаимозаменяемые, соответствующие творческой, а не формальной природе их значения. Мы не случайно настаиваем здесь на творческой стороне термина «подражание», так как, повторяем, на бытовом уровне он употребляется в значении копирования, передразнивания, подделки и т. п. (Справедливости ради следует сказать, что и у психологов термин «подражание» не находит поддержки или, скажем мягко, одобрения. Но, к сожалению, другой термин мне изобрести не удалось).

Способность к подражанию не носит универсального характера, то есть как и память, и творческое воображение, подражание у каждого из нас имеет природную предрасположенность к тому или иному типу. Если Т. Рибо относит воображение художника к «пластическому типу», то мы вслед за Рибо можем отнести способность к подражанию у художника - к пластическому типу, а подражание у актёра скорее относится к моторному двигательному и аффективному типу, ибо умение подражать движениям, действиям и эмоциям и есть отличительное свойство актёра.

Рибо утверждает, что «все формы творческого воображения заключают в себя аффективные элементы». «В случаях же эстетического творчества, - пишет Т. Рибо, - роль эмоционального элемента - двойная. Он является и сопутствующим, то есть под видом радости или горя, надежды, досады, и гнева и проч. он сопровождает все фазы или перипетии творения. Творящий может, по воле случая, проходить чрез самые разнообразные формы возбуждения или угнетения, чувствовать уныние от неудачи и радость от успеха, наконец, удовлетворение при счастливом разрешении от своего тяжкого бремени. Но сверх того аффективные состояния становятся материалом для создания. Хорошо известен факт, являющийся почти общим правилом, что поэт, романист, драматический писатель, музыкант, а часто даже скульптор и живописец ощущают чувства и страсти созданных ими личностей, отождествляют себя с ними. (Что уж тут говорить об актёрах? - Э.Б.), Следовательно, в этом втором случае существуют два аффективных потока: один, составляющий эмоцию, предмет искусства; другой, побуждающий к созданию и развивающийся вместе с ним».

Точно так же мы можем говорить, что все формы творческого под -

14

ражания заключают в себя аффективные элементы. Установив таким образом зависимость подражания от воображения, мы без всякой натяжки приходим к следующему выводу: тип подражания напрямую зависит от типа воображения. Более того, творческое воображение, становясь, формируясь и развиваясь, определяет, формирует и развивает характер и тип творческого подражания. Воображение как один из важнейших двигателей психической жизни человека как будто непроизвольно подбирает для себя соответствующий его характеру механизм подражания, а, подобрав, совершенствует его. Склонности к тому или иному виду (типу) воображения находятся как в генетическом наследстве человека, так и в условиях его развития по мере формирования и взросления.

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

## Суть актёрской профессии по Дидро

Не стоит пересказывать весь труд Дидро и подвергать его особому глубинному анализу, чтобы выделить суть того, что Дидро считает главным в актёрской профессии. Вот она: «Самим собой человек бывает от природы, другим его делает подражание; сердце, которое себе придумываешь, не похоже на сердце, которое имеешь в действительности. В чем же состоит истинный талант? В том, чтобы хорошо изучить внешние проявления чужой души, чтобы обратиться к чувствам тех, кто нас слушает, видит, и обмануть их подражанием, которое преувеличит всё в их представлении и определит их суждение; ибо другим способом невозможно оценить происходящее внутри нас. И что нам до того, чувствует актер или не чувствует, раз мы все равно этого не знаем. Величайший актер - тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа».

Из этого отрывка можно вывести и сам «метод», который складывается из следующих постулатов:

1. Человека «другим» делает подражание;
2. Поведение человека на сцене отличается от поведения человека в жизни;
3. Подражая внешним проявлениям чужой души, актёр стремится передать их зрителю (обмануть его подражанием);

15

1. Нас не должно интересовать, чувствует актёр или не чувствует (мы всё равно этого не знаем);
2. Искусство актёра - искусство всему подражать (большой актёр - это большой притворщик);
3. Техника актёра - создавать образ (возвышенный призрак) силой воображения и копировать его (имитировать, подражать);
4. Игра актёра сродни детской игре.

Если попытаться выделить главное в методе Дидро, то это суть - Воображение (Образ) и Подражание (действиям и движениям задуманного Образа). В психологическом аспекте воображение выступает в роли творца сценического образа (образца), а подражание - некоего механизма, при помощи которого реализуется в действиях и движениях этот образ. Иначе говоря, следуя образу, созданному в воображении, подражая ему, актёр перевоплощается в образ.

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

воображение - главное творческое начало в актёрской профессии;

подражание - главный механизм перевоплощения актёра в образ;

связь между воображением и движением осуществляется через механизм подражания.

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

Но дело в том, что Дидро имел в виду не образ простого двигательного акта, а создание в воображении некоего идеального образца. Надо понимать, что речь идёт о создании некоего сценического образа, сценического персонажа во всей полноте его внешней и внутренней выразительности: движениях и действиях, переживаниях и страстях. И тут всё необычайно усложняется, ибо сценический образ предполагает не только физические движения и действия, но и характерность и характер, чувства и переживания, т. е. весь процесс поведения и существования актёра в образе, в ситуациях данных автором пьесы. Говоря научным языком, речь идёт именно о произвольном поведении как процессе, как совокупности двигательных и аффективных (чувственных) реакций организма, а не об отдельных формальных двигательных актах. Более того, речь идёт

16

о сценических переживаниях, чувствах, об их реальности или повторности (Станиславский), о реальных чувствах или сочувствиях (Михаил Чехов), о подлинности или формальной имитации, первичности или вторичности и т.д.

## Театр Представления или Переживания

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

*К.С.* Станиславский

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

Суммируя вышесказанное, следует сделать вывод, что актёрское существование на сцене в роли есть процесс, с одной стороны, двойственный (раздвоение), а с другой стороны, - прерывистый. Интересно, когда актёр пережидает аплодисменты, это театр представления или переживания? Что может актёр переживать в эти священные для него мгновенья, кроме чувства радости? Или удовлетворения! Или торжества! Или гордости, если хотите. Так можно ли говорить о «беспрерывной линии поведения» актёра на сцене? Можно, только очень условно и с большими оговорками. Эта линия «относительно» беспрерывна. И эта «беспрерывность», как и разделение театра на Театр представления и

17

Театр переживания, возможна лишь теоретически, что и утверждает Станиславский.

Следуя закону «Реальности Чувств» (об этом ниже), актёр, представляя, переживает, а переживая, представляет. И постоянно раздваиваясь, следя за процессом своего творчества, и постоянно прерывая этот процесс, следуя за реакциями зрительного зала, актёр так существует на сцене. И только так. Таковы законы этого загадочного и таинственного искусства, именуемого театр .

«Нельзя «представлять» правдиво, - пишет Захава, - ничего не переживая. Но нельзя также и переживать выразительно, ничего не «представляя».

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

Действительно происходит! И это нормально! И это закон для театра, это правило, а не исключение, что «рядом с подлинным переживанием встречаются...и т. д.» Всё зависит от качества игры и количества этих самых «моментов».

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

Михаил Булгаков в «Записках покойника» («Театральный роман») выразил в художественной форме своё отношение к системе Станиславского. «Этой тетради я могу доверить свою тайну: я усомнился в теории Ивана Васильевича. Да! Это страшно выговорить, но это так».

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

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

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

18

фектная точка для неоконченного романа? Но эта фраза у Булгакова - в начале всего финального абзаца.

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

Интересно, что то, что Булгаков выразил мягко в художественной форме, Мейерхольд в эти же годы сказал более категорично в свойственной ему полемической острой форме: «... Моя забота как режиссёра-биомеханиста, чтобы актёр был здоровый, нервы были в порядке, чтобы было хорошее настроение. Ничего, что печальный спектакль играют, - будьте веселы, внутренне не сосредотачивайтесь, потому что это может привести к неврастении; делаются нервными потому, что заставляют особыми манипуляциями вводить себя в этот мир. Мы говорим так: если я вас посажу в положение печального человека, и фраза выйдет печальная. Это я проверил на опыте. Мы заметили, что наши ребята здоровые. В Художественном театре актёры часто бывают больные. ...Он (Станиславский. - Э.Б.) сначала шёл от физического, а там пошли толки, надо обосновать, пришли профессора - Лопатин, Бердяев - и люди с ума сходят». О расхождениях Михаила Чехова со Станиславским общеизвестно, хотя сам Чехов нигде не опровергает мэтра и даже не полемизирует с ним. (За исключением воспоминания об их встрече в «Берлинском кафе».) И тем не менее, вся работа Чехова, и теоретическая, и практическая, является абсолютным опровержением «системы» и подтверждением нашей имитационной теории. Именно опровержением, а не своим пониманием «системы», как некоторые критики пытаются это предста-

19

вить. И хотя Чехов не приходит к выводу о том, что подражание является механизмом перевоплощения, а впоследствии и вовсе крайне редко упоминает об имитации, увлёкшись другими идеями, его теоретические рассуждения раннего периода и практические рекомендации (упражнения - психологический жест и др.) подтверждают нашу теорию. Ценность этого подтверждения в том, что это пишет практик, а не теоретик и психолог.

Наша имитационная теория рождалась от Дидро, а не от Чехова. Позже, когда у нас стали издавать книги М.Чехова, эта теория нашла в работах великого русского актёра подтверждение, так сказать, на другом историческом этапе. (Книги М.Чехова в 70-е годы, когда зарождалась наша теория, не публиковались).

У ревнителей и страстных защитников «системы» возникает правомерный вопрос: как же Станиславский и многие его последователи добивались поразительных результатов и в режиссуре и в педагогике, работая «по системе»? Можно было бы ответить вопросом на вопрос; а как добивались поразительных результатов и в режиссуре, и в педагогике Питер Брук, Дж. Стреллер, Бергман и многие другие великие режисссёры и педагоги XX и XXI вв., не работавшие «по системе»? А Мейерхольд, а Лесь Курбас? Отвечать вопросом на вопрос значит уйти от ответа. Второй способ «уйти от ответа» - это сослаться на великих учеников Станиславского, таких как Вахтангов, Мейерхольд, Михаил Чехов, которые ещё при жизни своего великого учителя пошли своим путём, но так и не создали своей системы ввиду различных субъективных и объективных причин. Мы считаем возможным сослаться на последовательного и признанного самим Станиславским ученика, Николая Демидова, который через свой колоссальный практический опыт работы «по системе», так же последовательно и доказательно пришёл к отрицанию «системы». Демидов писал: «В свое время, как вы знаете, я был знатоком и поборником системы, но за последние 15 лет жизнь и практика незаметно, шаг за шагом, отвела меня от нее, во всяком случае, от основных ее положений». «...Когда мне не удавалось привести в нужное состояние актера методами правоверной «системы», - пишет Демидов, - я приписывал неудачу своим ошибкам и неуменью, начинал повертывать методы так и этак и в конце концов добивался того, что мне было нужно, но обертываясь назад, я видел, что действовал, помимо своего желания, другими средствами. Я стал приглядываться и вспоминать работы других режиссеров и увидел, что когда у них получалось - они действовали или совсем иными - своими способами, или под видом приемов «системы»

20

применяли незаметно для себя и прямо противоположные приемы (так делал и сам автор «системы»). На репетициях у Станиславского «система», как правило, срабатывала в нужном направлении. Но там ее приемы (подсказать актеру «задачу», вывести его на «действие», помочь установить «общение», снять напряжение - «ослабление мышц» и тому подобное) проявлялись по мере надобности, вне какого-то установленного порядка, спонтанно, и диктовалось это тем, чтобы актер находился в творческом состоянии, чувствовал себя раскрепощенным. Да, но «ведь эта-то хаотичность и бессистемность и не устраивала Станиславского. Желая создать нечто более систематичное и планомерное, он начинал то студию, то школу!.. Обманчивы представления и о таком элементе как «Действие». Кажется, что достаточно начать действовать, найти нужный тон, и на верном самочувствии все пойдет само собой. Но и здесь в замаскированном виде то же восприятие предлагаемых обстоятельств». Метод физических действий — один из наиболее действенных и общепринятых методов. Он открывал для жизни актера на сцене, казалось бы, неограниченные возможности. Актер отвлекался от публики. У него появлялась физическая занятость. В конце концов, с помощью этого приема Станиславский «приводил актера к «я семь» и к ощутительному восприятию «предлагаемых обстоятельств». Замена психического действия, каковым была, к примеру, «задача» - на менее умозрительное на первый взгляд физическое, не только упрощала движение актера к роли, но и соответствовала его органическому самочувствию».

Как видим, Демидов, положительно оценивая сильные стороны «метода физических действий», в то же время предостерегал от опасностей, которые, по его наблюдениям, в нем таятся. «Выстраивается, - пишет он, - целая цепочка из физических действий, одно поддерживает другое, укрепляет «я есмь» роли, чтобы оно могло существовать уже без подпорок, уже без физических действий. Это - в теории. На практике - достаточно оборваться одному звену, и цепочка перестает работать. Нужно восстанавливать утраченное. На этом пути есть еще преграда. Физическое действие там, где суть заключается в словах, в передаче мыслей персонажа, может только повредить, а не помочь».

Как человек, более всего занимавшийся разработкой творческой психотехники, Демидов прежде всего выделял два пути, по которым может идти обучение актера. Первый путь - это школа, «где главной целью является вскрытие и развитие актерских способностей и качеств. Здесь нет необходимости создавать законченное театральное зрелище, и мате-

21

риал, на котором упражняется актер, имеет чисто педагогическое значение. Здесь в центре внимания сам актер и развитие его актерских качеств». Другое дело - работа актера в театре, где на первом плане -спектакль и сроки его сдачи. Здесь актером занимаются попутно, разве что в пределах роли.

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

Увы, но выводы, к которым приходит Н.В. Демидов, заставляют нас серьёзно задуматься над методами преподавания, способами подготовки будущих актёров. Да и о самом облике педагога и сути профессии. О том, что есть театральный педагог? По каким критериям определять дарование педагога? Всякий ли талантливый актёр и режиссёр может быть педагогом? И, наконец, как готовить педагогов для театральных учебных заведений? С нашей точки зрения, педагогов следует, прежде всего, обогатить знаниями истинных законов психологии актёрского творчества,

22

знаниями механизмов творчества и практическими навыками. К облику истинного педагога остаётся добавить самую малость - талант.

## Михаил Чехов

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

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

А.Д. Громова-Давыдова («Вспоминая великого артиста») в предисловии к книге Чехова «Путь актёра», пишет: «Неожиданно для него самого возникали контрасты, полностью оправданные, которые владели им, словно совершенным инструментом. Он называл это внутренним «имитированием образа» - это и была его идеальная способность перевоплощения». А ведь имитировать, как мы уже знаем, означает подражать. Читаем дальше. «...Этот внутренний процесс возникал от его великой творческой фантазии.

23

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

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

А теперь обратимся к самому Михаилу Чехову. «Если актёр правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актёра к тому образу, который он видит в своём воображении, в своей фантазии. Актёр сначала строит свой образ исключительно в фантазии, затем старается сымитировать его внутренние и внешние качества».

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

Продолжает Чехов. «Так было и со мной во время работы над ролью Гамлета. Я построил мысленный образ Гамлета, увидел его внешний и внутренний облик, но не смог сымитировать, так как внимание моё было отвлечено общими заданиями (Чехов был и режиссёром спектакля! - Э.Б.). ...Постановка «Дела» (Сухово-Кобылин. - Э. Б.) шла в несколько ином плане. Я попытался проработать тему имитации образа. Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетиции имитировал его. Я не играл, как это обычно делаем мы, актёры, а я имитировал образ, который сам играл за меня в моём воображении... Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению своему, заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные седые баки. Я не видел ещё, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет появиться их обладатель. Через некоторое время появились нос и причёска. Затем ноги и походка. Наконец показались всё лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя всё это на репетициях, я очень страдал от того, что мне приходилось говорить слова роли, в то время как я ещё не услышал говора Муромского как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского...».

24

А теперь сравним этот отрывок с воспоминаниями Коклена-старшего: «Актёр создаёт себе модель в своём воображении, потом, «подобно живописцу, схватывает каждую её черту и переносит её не на холст, а на самого себя. Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует её. Он приспособляет к этому своё собственное лицо, - так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом Я, не почувствует себя удовлетворённым и не найдёт положительного сходства с Тартюфом. Но это ещё не всё; это было бы только внешнее сходство, подобие воображаемого лица, но не самый тип. Надо ещё, чтобы актёр заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а чтобы определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда только портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: «Вот Тартюф»... или же актёр плохо работал».

Совпадение поразительное.

Странно другое в Михаиле Чехове. В книге «О технике актёра» Чехов рекомендует репетировать в воображении, но отказывает воображению в главном - в способности передавать сами чувства, настаивая на том, что чувства на сцене нереальны, что чувства на сцене это сочувствия. Впрочем, об этом можно спорить, тем более что с этим согласны и некоторые психологи. Но этого мало, в главной своей книге «О технике актёра» Чехов уже упоминает об имитации, подражании как бы вскользь и как бы извиняясь. А ведь по его собственным признаниям в книге «Путь актёра» имитация образа - это главное в его способе воплощения роли. Но вот в книге «О технике актёра» в главе «Воплощение образа и характерность» («Пятый способ репетирования») он пишет: «Предположим, работая над образом роли, вы достигли того, что ясно видите и слышите его в воображении. Внешний и внутренний облик вашего героя стоит перед вами во всех деталях. Как следует вам приступить к его воплощению?»

(Вспомним, как Чехов говорил о репетициях роли Муромского: «Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетиции имитировал его. Я не играл, как это обычно делаем мы, актёры, а я имитировал образ, который сам играл за меня в моём воображении»). Что же теперь советует Чехов нам? «...было бы ошибкой, если бы вы захотели воплотить (сыграть) ваш образ сразу». Заметьте, ни слова об имитации. И только позже, советуя воплощать образ по частям, Чехов один только раз про-

25

износит это слово «имитация»: «...вы выбираете одну черту. Затем вы воплощаете только её одну, как бы имитируя созданное и проработанное вами в вашей фантазии». Этим «как бы» Чехов снимает тему имитации как главного, основополагающего, фундаментального положения собственного метода.

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

Если в книге «Путь актёра» (ранний Чехов) он однозначно утверждает, что «актёр сначала строит свой образ исключительно в фантазии, затем старается сымитировать его внутренние и внешние качества», то здесь, (поздний Чехов) в своей главной книге, весь принцип заменяется этим «как бы».

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

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

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

Из высказываний Михаила Чехова выясняется, что он имитирует не только внешнюю, но и внутреннюю жизнь образа, его чувства, переживания, то есть представляя, переживает. И вместе с тем, он утверждает, что сценические чувства нереальны. А что же такое сценическое чувство, переживание, какова его природа? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, мы должны рассмотреть психологические теории движения и действия, воображения и чувства, которые самым непосредственным образом подводят нас к проблеме актёрского переживания и перевоплощения. Ведь действие - материал, из которого актёр создаёт свои сценические произведения, материал его творчества. И согласно многим теориям о сценическом действии, оно является возбудителем чувств и

26

логика действий приводит к перевоплощению. Так ли это? И что же такое сценическое действие? В чём его особенность? Существует ли связь между сценическим действием и чувством? Какова роль действия в процессе перевоплощения? На эти и на многие другие вопросы нам и предстоит ответить в последующих главах.

## Движения, действие и сценические переживания

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

П. М. Ершов уделяет понятиям Движение и Действие много внимания и подробно анализирует их в книге «Технология актёрского искусства». Впрочем, он со всех сторон рассматривает эти понятия, как они даны Станиславским, постепенно приближаясь к главному в «системе» -«Методу физических действий». Действия у Ершова самым непосредственным образом связаны с задачей, что абсолютно справедливо. Он считает возможным дать два дополняющих друг друга определения «действия».

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

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

«Наблюдая действующего человека, - пишет П.Ершов, - мы можем себе не отдавать отчёта в том, что мы видим его действия. Мы видим действие, когда усматриваем, понимаем, регистрируем для себя ещё и преследуемые цели, которым движения, интонации, выражения мыслей данного человека в данном случае подчинены». И дальше: «Итак, воспринять движение как действие - значит воспринять то или иное психическое состояние или переживание как стремление к цели, а это стремление - в единстве с мышечными движениями. Это и значит видеть мы-

27

шечные движения в единстве с их целью, психически обусловленной».

Ну, а как же быть с таким видом действий как импульсивные действия? «...Импульсивное действие, - пишет Рубинштейн, - это аффективная разрядка. Оно связано с аффективным переживанием». Но мы-то знаем, что актёр на сцене наряду с «волевыми целенаправленными действиями», которые участвуют в разрешении сценической задачи, как раз ценится способностью к этим самым «аффективным переживаниям и импульсивным действиям». Собственно, для того, чтобы вызвать эти самые «импульсивные действия и аффективные переживания», строилась и вся система Станиславского и все другие методы. Нам кажется, что сводить сценическое действие лишь к «волевым актам поведения» (Захава), или «стремлению к цели» (Ершов), значит, обеднить и упростить понятие сценического творчества актёра и сценического действия в частности.

Главные вопросы в изучении сценического действия, с нашей точки зрения, - это вопросы роли действия в синтезе чувственного и рационального, аффекта и интеллекта, в строении, регуляции человеческого действия, эмоций и чувств и их трансформациии в сценические чувства.

Обратимся к исследованиям известного отечественного психолога Александра Владимировича Запорожца. Этот выбор не случайный, ибо кто ещё из психологов ближе к нашей теме, как ни учёный, у которого было пусть короткое, но значительное театральное прошлое, определившее его интересы как психолога. В юные годы он был учеником Леся Курбаса, великого украинского режиссёра. Это ученичество и определило его интерес как учёного к проблематике формирования, строения, регуляции человеческого действия, эмоций, чувств. Запорожец писал о том, что он может сравнить А. С. Курбаса лишь с такими великими мастерами и преобразователями мирового театрального искусства, как К. С. Станиславский, Гордон Крег, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов или С. М. Эйзенштейн. (К великому сожалению сегодня в зарубежном театральном мире знают о Лесе Курбасе больше, чем у нас в России). Вспоминая уроки своего первого учителя. Запорожец писал о том, что Курбас ставил перед молодыми актерами задачу овладения сценическим поведением и эмоциями в терминах преобразования или превращения собственных движений. «Мне представляется, - писал Запорожец, - достойной пристального изучения, оригинальной и глубокой по своему психологическому содержанию идея «перетворенного руху» («превращенного движения», пер. с укр.).

В области изучения действия Запорожцем была создана целостная и самобытная теория - теория психологии действия. Проблема действия

28

конкретизировалась им в сфере моторики, чувствительности, перцепции, мышления, эмоций, личности. Запорожца интересовало действие во многих своих ипостасях: сенсорное, ориентировочное, перцептивное, умственное, эмоциональное, эстетическое, игровое, учебное, наконец, действие в собственном смысле слова, т. е. движения и произвольное действие. Иногда он использовал термин «психическое действие». В. П. Зинченко, многие годы проработавший с Запорожцем и считающий себя его учеником, написал: «А. В. Запорожец пришел в психологию, чтобы понять аффективное, осмысленное, произвольное сценическое действие. Но так сложилась его научная судьба, что ...к своей «первой любви» - к аффективному действию он обратился в конце жизни, когда был загружен административными обязанностями...В этом он повторил научную судьбу своего учителя Л. С. Выготского, который лишь прикоснулся к аффективной и волевой тенденции», стоящей за мыслью». А дальше, - спросим мы, - кто продолжил эту работу в области сценического действия? Кто развил эти идеи о психологии актёрского творчества? Вопрос риторический. Из того, что было исследовано и описано А. В.Запорожцем, для нас необычайно важным является его основополагающая идея, обоснованная им в книге «Развитие произвольных движений»: «...важнейшим условием возникновения и развития произвольных движений и действий является формирование образа ситуации и образа тех практических действий, которые должны быть выполнены в этой ситуации». И другая, не менее важная проблема: проблема овладения человеком собственным поведением и эмоциями посредством превращения, претворения собственных движений и действий.

К этим свойствам Запорожец добавил ещё одно, важнейшее. Движение обладает чувствительностью. Таким образом. Запорожец пришёл к фундаментальному выводу о том, что ощущаемость движений не только обязательный спутник их произвольности, но и необходимая её предпосылка.

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

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

Развёрнутая ориентировочно-исследовательская деятельность способствует образованию установки, которая определяет общую стратегию

29

И направление двигательного поведения в соответствии с жизненными интересами личности.

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

Образ - это целостный, интегральный, функциональный субъективный феномен, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, время, движение, цвет, форма, фактура и т.д.) Посредством образа и под его контролем осуществляется планирование и регулирование исполнительной фазы действий. С появлением образа ориентировка не угашается, а приобретает иной характер - характер сопоставления, сличения обстоятельств с имеющимся образом. «Очень ярко эти подравнивания двигательного поведения к имеющемуся образу выступают при подражании» (Запорожец).

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

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

### Сценическое действие и «метод физических действий». Сценическое чувство

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

30

в театральной педагогике, основой которой в нашем театре является система Станиславского, существует аксиома: возбудителем чувств является действие, или (повелительное) - действуйте в логике персонажа и верных предлагаемых обстоятельствах роли и не заботьтесь о чувстве. Само придет. Спросите любого студента театрального института, любого актёра; что является возбудителем чувства? - и он, не задумываясь, ответит - действие! Это как таблица умножения. Так его учили по системе Станиславского, основной постулат которой гласит, - действуйте, и чувство само придёт к вам. Откуда? Из подсознания. В этом утверждении и в теории, и в педагогической практике, - суть системы Станиславского. Цитируем: «Нельзя до конца выяснить проблему сценических переживаний, не ответив на вопрос: каким же способом актёр вызывает в себе нужные сценические эмоции?

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

...Поэтому Станиславский говорит: начните целесообразно и логично, добиваясь определённого результата, действовать физически, и психическое возникнет само собой. Действуйте, не беспокоясь о чувстве, и чувство придёт.

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

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

31

ный способ ощутить зарождение движений и действия, почувствовав позыв к нему.

Замечательно на наш взгляд стремление Б.Е.Захавы связать воображение, действие и чувство. Здесь он ближе других подошёл к теории, которую мы стараемся сформулировать на страницах этой книги. «Мы не забыли, что материалом в искусстве актёра являются его действия, - пишет Захава. - Поэтому для актёра фантазировать - значит действовать, но не на самом деле, а пока ещё только в воображении, в своих творческих мечтах....мы можем установить следующий закон: для того, чтобы в будущем слиться со своим образом на сцене, актёр должен предварительно много раз «сливаться» с ним в своём воображении. ...если мы в нашем воображении воспроизводим какое-нибудь действие, мы непременно приводим в деятельное состояние нашу мускульную память. Когда человек в своём воображении выполняет какое-нибудь действие -объясняется в любви, приказывает, просит, отвергает, утешает и т.п., -он непременно ощущает себя совершающим ряд движений, необходимых для выполнения данного действия - мышцы человека в это время работают, но то, что они осуществляют, по своим размерам столь незначительно, что правильнее это называть не движениями, а зародышами движений (или мускульными представлениями). Соответственно всё, что возникает при этом в психике актёра, правильнее назвать не чувствами, а зародышами чувств (или эмоциональными представлениями). И здесь Е.Захава как бы примиряет и Станиславского, и Михаила Чехова.

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

«Если моя теория справедлива, - пишет Джемс, - то она должна подтвердиться следующим косвенным доказательством: согласно ей, вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию». Примеры Джемса достаточно просты и убедительны. «Всякий знает, - пишет он, - до какой степени бегство усиливает в нас паническое чувство страха, и как можно усилить в себе чувства гнева или печали, дав волю их внешним проявлениям. Возобновляя ры-

32

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

Процитируем Выготского, который настаивает на том, что «...все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусст-

33

во, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве. Обратите внимание: не о действии и чувстве, а о воображении и чувстве. Почему? Видимо потому, что произвольное действие, являясь необходимым фактором возникновения эмоций, само по себе уже продукт работы творческого воображения, т.е. вторично. «... Другую функцию воображения, - продолжает Выготский, - следует назвать эмоциональной; она состоит в том, что всякая решительно эмоция имеет своё определённое, не только внешнее, но и внутреннее выражение, и, следовательно, фантазия является тем аппаратом, который непосредственно осуществляет работу наших эмоций.

«Если мысленно отнять от эмоции, как бы вычесть из нее, все телесные изменения (читай - физические действия или движения. - Э. Б.), легко увидеть, что ничего не останется от чувства». Но все эти движения и действия в свою очередь являются из воображения, т.е. управляются аппаратом воображения. Этот аппарат, с нашей точки зрения, имеет несколько механизмов, уже ранее описанных нами. Эти механизмы - идеомоторный акт, по сути являющийся первой фазой механизма подражания, и сам процесс подражания, как вторая фаза.

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

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

## Механизм творческого воображения. Функции воображения и представления

«Творческой деятельностью мы называем такую деятельность человека, которая создаёт нечто новое, всё равно, будет ли это созданное творческой деятельностью какой-нибудь вещью внешнего мира или известным построением ума или чувства, живущим и обнаруживающимся

34

только в самом человеке.

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

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

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

...Эту творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга, психология называет воображением или фантазией» (Л.Выготский).

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

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

Особой формой связи между деятельностью воображения и реальностью является эмоциональная связь. И это как раз та форма связи, которая доминирует в актёрской профессии и в других видах творчества эс-

35

тетического. «В случаях творчества не эстетического, - говорит Т. Рибо, - роль аффективной жизни простая, в случаях же эстетического творчества, роль эмоционального элемента - двойная. Здесь мы находим эмоциональный фактор в самом начале как первый двигатель, затем как сопутствующий элемент при различных фазах создания, в виде некоторого дополнения их». Но «сверх того, - пишет Рибо, - аффективные состояния становятся материалом творчества... Хорошо известен факт, являющийся почти общим правилом, что поэты, романисты, драматурги, музыканты, а часто даже скульпторы и художники переживают чувства и страсти своих героев, отождествляют себя с ними. (Что уж говорить о чувствах и страстях актёра. - Э. Б.) Следовательно, в этом втором случае существуют два аффективных потока: один, составляющий эмоцию, предмет искусства; другой, побуждающий к созданию и развивающийся вместе с ним».

Эмоция способна подбирать впечатления, мысли и образы, созвучные нашему настроению. Чувство имеет не только внешнее, телесное выражение, но и выражение внутреннее, сказывающееся в подборе мыслей, образов, впечатлений. Психологи это явление назвали законом двойного выражения чувств. Страх выражается не только в бледности, в дрожании, в сухости в горле, изменённом дыхании и сердцебиении, но также и в том, что все воспринимаемые в это время человеком впечатления, все приходящие ему в голову мысли обычно окружены владеющим им чувством. «Люди давно научились путём внешних впечатлений выражать свои внутренние состояния, так же точно и образы фантазии служат внутренним выражением наших чувств. Горе и траур человек знаменует чёрным цветом, радость - белым, спокойствие - голубым, восстание - красным. Образы и фантазии и дают внутренний язык для нашего чувства. Это чувство подбирает отдельные элементы действительности и комбинирует их в такую связь, которая обусловлена изнутри нашим настроением, а не извне, логикой самих этих образов.

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

Однако существует ещё и обратная связь воображения с эмоцией, когда воображение влияет на чувство. Это явление можно было бы назвать законом эмоциональной реальности воображения. Сущность этого

36

закона формулирует Рибо следующим образом: «Все формы творческого воображения заключают в себе аффективные элементы».

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

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

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

Так же в области эмоционального воображения, т. е. воображения субъективного, возможен такой полный круг. Дело в том, что «именно тогда, когда мы имеем перед собою полный круг, описанный воображением, оба фактора интеллектуальный и эмоциональный - оказываются в

37

равной мере необходимыми для акта творчества» (Выготский). Чувство, как и мысль, движет творчеством человека. «Всякая господствующая мысль, - говорит Рибо, - поддерживается какой-нибудь потребностью, стремлением или желанием, т.е. аффективным элементом, всякое господствующее чувство (или эмоция) должно сосредоточиться в идею или в образ, который дал бы ему плоть, систему, без чего оно остаётся в расплывчатом состоянии... Таким образом, мы видим, что эти два термина

— господствующая мысль и господствующая эмоция — почти равноценны друг другу потому, что и тот и другой заключают в себе два неотделимых элемента и указывают лишь на преобладание того или другого».

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

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

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

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

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

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

«Творческое воображение в своём полном развитии проходит два периода, отделённых друг от друга критической фазой: период независимости, или расцвета, критический момент и период окончательной формулировки, представляющий несколько сторон».

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

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

На самых первых этапах, пишет Рибо, «развитие воображения сводится большей частью к подражанию. Следует объяснить этот парадокс. Творчество начинается с подражания. ...Природа наделяет только одним творческим инстинктом, т. е. потребностью творить в известном направлении. Этого внутреннего фактора недостаточно. Помимо того, что вначале воображение располагает только очень малым материалом, ему

38

ещё не хватает техники, необходимых приёмов, чтобы стать реальностью. Пока автор не нашёл формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать её у другого...»

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

Но вот в описании «первого периода» развития творческого воображения Рибо пишет: «У нормального человека он начинается около трёх лет, охватывает детство, юность, молодость; он бывает то длиннее, то короче. Прежде всего он резюмируется в играх, в романтических выдумках, в мифических и фантастических концепциях мира...» Если, по Рибо, этот первый период творческого воображения «резюмируется в играх», которые «преобразуясь и усложняясь, становятся первоначальным искусством», а подражание является главным механизмом, реализующим образы воображения («подражание... мне кажется, столь же центрально и столь же связано с мнимой ситуацией...» - Выготский), то несомненно в этом «первом периоде» подражание выступает не только в значении обязательного копирования». И, наконец, интересно следующее замечание Рибо: « ...у некоторых воображение, хотя очень сильное, едва выходит из первого периода, сохраняя постоянно свою юношескую, почти детскую форму, едва затронутую минимумом рассудочности. Заметим, что здесь идёт речь не о наивности характера, свойственного некоторым изобретателям, благодаря которой их называют «взрослыми детьми», а о наивности и простоте, присущих самому воображению. Эта исключительная форма составляет принадлежность только эстетического творчества».

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

(Можно ли представить себе взрослого солидного человека, который поднимает с пола сцены бутафорский череп и говорит: Бедный Йорик?! Или обращаясь к молоденькой хорошенькой девушке на глазах у людей, собравшихся в зале, произносит: Офелия, уйди в монастырь!? Нормальные люди на это не способны. Способны ненормальные, - дети и актёры.) Именно поэтому актёров мы можем отнести к категории «некоторых», которых благодаря их наивности, называют «взрослыми детьми». Если у Рибо «художники вообще» в первый период - подражатели, пока «автор не нашёл формы, пригодной для выражения его произведения, он

39

должен заимствовать её у другого», то актёр обречён никогда не найти окончательной формы для выражения своего произведения, ибо актёр, как известно, творит сам из себя, и творит разные образы, создаёт разные характеры, создавая каждый раз новые формы для выражения сути своего персонажа, иначе говоря, перевоплощаясь в нового героя. Эта уникальность актёрской профессии определяет и уникальность развития его воображения, и уникальность механизмов реализации продуктов своего воображения. Таким уникальным механизмом мы и считаем подражание. И, следовательно, мы вправе предположить, что воображение актёра не выходит из «первого периода», благодаря чему они и остаются «взрослыми детьми», и в законах актёрского творчества продолжают работать те же механизмы, которые сопровождали их детское наивное драматическое творчество, а именно: воображение и подражание. В этой сохраняющейся и постоянно развивающейся способности к подражанию и игре заключается специфическая особенность актёрского искусства.

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

В применении к актёрской профессии понятие «образа» воображения нуждается в уточнении.

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

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

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

Представление и воображение являются одновременно и воспроиз-

40

ведением - пусть очень отдаленным и опосредованным, - и преобразованием действительности. Надо отметить, что если воспроизведение - основная характеристика памяти, то преобразование - основная характеристика воображения.

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

## Воображение и воля

В теории Т. Рибо о волевых процессах мы находим ответ на главный исходный постулат нашей теории - всё в профессии актёра начинается в воображении. Т. Рибо считает волевую деятельность аналогичной деятельности творческой и связывает волевое действие с творческим воображением.

Рибо пишет: «Какая из форм деятельности духа наиболее аналогична творческой деятельности? Волевая деятельность, - отвечаю я без малейшего колебания. Воображение в области интеллекта эквивалентно воле в области движения.

1. Волевая сила устанавливается медленно, прогрессивно, встречает препятствие. Индивидуум должен стать господином своих мускулов и при их посредстве распространить свою власть на другие предметы. Рефлексы, инстинктивные движения и движения, выражающие эмоции, являются первоисточниками преднамеренных движений... Она господствует по праву победы, а не по праву рождения, таким же образом и творческое воображение не является во всеоружии. Материалом для него служат образы, являющиеся здесь эквивалентом мускульных движений; творческое воображение тоже проходит через период попыток. Вначале... оно всегда подражательно и только постепенно достигает свойственных ему сложных форм. Это первое сближение - не самое существенное.
2. Есть аналогии более глубокие: прежде всего полнейшая субъективность как воли, так и творческого воображения. Воображение субъективно, индивидуально, антропоцентрично. Оно стремится от внутреннего к внешнему, к объективированию. Знание (интеллект в полном смысле слова) обладает противоположными чертами: оно объективно, безлично, получает материал извне. Для творческого вообра-

41

жения регулятором служит внутренний мир, здесь внутреннее преобладает над внешним. Регулятором знания является внешний мир, внешнее преобладает над внутренним. Мир моего воображения есть мой мир, противоположный миру знания, который принадлежит всем людям. Совершенно обратное представляет воля. О ней можно было бы повторить буквально слово в слово то, что мы сказали о воображении. Это повторение бесполезно. Дело в том, что в основе воли и воображения лежит наша индивидуальная причинность, которая не зависит от нашего мнения о природе причинности и воли.

1. Воля и воображение носят телеологический характер, действуют только в виду какой-нибудь цели, в то время как знание ограничивается констатированием фактов. Всякое желание направлено на что-то определенное, важное или вздорное. Изобретают всегда для чего-нибудь, будь то Наполеон, создающий план кампании, или повар, комбинирующий новое блюдо.
2. ..В своей нормальной совершенной форме воля приводит к действию, но у людей нерешительных, подверженных абулии, колебания никогда не прекращаются или принимаемое решение остается невыполненным, не способным реализоваться, осуществиться. Напротив, творческое воображение в своей совершенной форме стремится проявиться во внешнем мире, выразиться в творении, которое существовало бы не только для творца, но и для всех. Наоборот, у простых мечтателей воображение остается внутри в виде смутного абриса, оно не воплощается в эстетическое или практическое создание. Мечтательность эквивалентна проблескам воли. Мечтатели в творчестве - то же, что подверженные абулии в сфере воли.

Бесполезно добавлять, что установленное нами сближение между волей и творческим воображением является только частичным, и цель этого сближения заключается в выяснении роли двигательных элементов».

## Эмоции

В сценической теории и практике мы чаще используем не слова «эмоции или чувства», а слово «переживание». Как мы уже неоднократно повторяем, в психологии актёра нас прежде всего интересует, переживает ли актёр то, что переживает его герой, должен ли он переживать, чувствовать, испытывать эмоции персонажа; как добиться правды (или правдивости) актёрских переживаний и т. п. Другими словами, реальны или нет переживания актёра, или повторны, или его чувства это

42

сочувствия? По этому вопросу существуют и крайние точки зрения и умеренные, так сказать, серединные. Дидро отвечает на этот вопрос отрицательно, правда с одной очень многозначительной оговоркой, допуская актёрские слезы, но такие, которые «текут из мозга». А его последователи считали, что если актёр сам чувствует, переживает эмоции персонажа, это мешает ему контролировать своё поведение на сцене и реакцию зрителей. Все сторонники школы «переживания» полагают, что если актёр не чувствует, не переживает реально соответствующие эмоции своего героя, он может только представлять их, то есть формально показывать эти переживания. Отсюда требование не играть, а быть, т. е. идентифицировать себя с героем. Михаил Чехов считал, что чувства актёра — это со-чувствия, сопереживания персонажу. А может быть существует некая особая категория «чувствований», переживаний, присущих только актёрам? Почему Пушкин говорил о «правдоподобии чувствований»? Вопросов много, как много таинственного и загадочного в этой профессии. С другой стороны, в сценической практике важны и такие понятия как «эмоциональное состояние» актёра (психофизическое самочувствие), «природа чувств», «эмоциональная атмосфера», «эмоциональный настрой», «эмоциональность» актёра на репетиции и спектакле и т. п. И все эти вопросы связаны с такими понятиями как эмоции и чувства, говоря иначе, сценическими переживаниями.

Прежде чем мы перейдём к рассмотрению такой особой и специфической категории как сценические эмоции и чувства (сценические переживания), нам следует подробнее остановиться на вопросе, а что же такое эмоции и чувства человека, как их понимает психология.

Сперва мы хотели бы привести общепринятые в психологии определения.

Чувства - одна из основных форм переживания человеком своего отношения к предметам и явлениям действительности, отличающаяся относительной устойчивостью. В отличие от ситуативных эмоций и аффектов, отражающих субъективное значение предметов в конкретных сложившихся условиях, чувства выделяют явления, имеющие стабильную мотивационную значимость,

Эмоция (от лат. Emoveo - потрясаю, волную) - психическое отражение в форме непосредственного пристрастного переживания жизненного смысла явлений и ситуаций, обусловленного отношением их объективных свойств к потребностям субъекта. В процессе эволюции эмоции возникли как средство, позволяющее живым существам определять биологическую значимость состояний организма и внешних

43

воздействий. Простейшая форма эмоций — так называемый эмоциональный тон ощущений — непосредственные переживания, сопровождающие отдельные жизненно важные воздействия (например, вкусовые, температурные) и побуждающие субъекта к их сохранению или устранению. В экстремальных условиях, когда субъект не справляется с возникшей ситуацией, развиваются аффекты. Эмоции относятся к внутренней регуляции поведения.

Являясь субъективной формой (Выражения потребностей, эмоции предшествуют деятельности по их удовлетворению, побуждая и направляя её.

Высший продукт развития эмоций человека - устойчивые чувства к предметам, отвечающим его высшим потребностям. Сильное, абсолютно доминирующее чувство называется страстью.

Эмоции могут вызывать также изменения общего эмоционального фона - так называемые настроения.

Характер и динамика ситуативных эмоций определяются как объективными событиями, так и чувствами, из которых они развиваются (например, из любви может развиться гордость любимым человеком, огорчение из-за его неудач, ревность и т. п.). Отношение к отражённым явлениям как главное свойство эмоций представлено в их качественных характеристиках (к ним относится знак - положительный, отрицательный - и модальность ~ удивление, радость, отвращение, негодование, тревога, печаль и т. д.), в динамике протекания самих эмоций - длительность, интенсивность и др. - и их внешнего выражения (эмоциональной экспрессии) - в мимике, речи, пантомимике. Эмоции человека различаются степенью осознанности. Конфликт между осознанными и неосознанными эмоциями чаще всего лежит в основе неврозов.

Эмоции выступают и в роли регуляторов человеческого общения. Одним из средств общения являются выразительные движения, имеющие сигнальный и социальный характер.

Эмоции - это реакции на ситуацию, а не на отдельный раздражитель. ...человек оценивает ситуацию, создаваемую (этим) раздражителем, и реагирует возникновением эмоции на эту ситуацию, а не на сам раздражитель.

Эмоции - это часто заблаговременные реакции на ситуацию и её оценка. ...человек реагирует на ещё не наступивший контакт с раздражителем. ... эмоция выступает в качестве механизма предвидения значимости для животного и человека.

Эмоции - это дифференцированная оценка разных ситуаций. В от-

44

личие от эмоционального тона, который даёт обобщённую оценку (нравится - не нравится, приятно - неприятно), эмоции более тонко показывают значение той или иной ситуации.

Эмоции - это не только способ оценки предстоящей ситуации, но и механизм заблаговременной и адекватной подготовки к ней за счёт мобилизации психической и физической энергии.

Эмоции - это механизм закрепления положительного и отрицательного опыта. Возникая при достижении или не достижении цели, они являются положительным или отрицательным подкреплением поведения и деятельности (Е.Ильин).

Более реальный подход к пониманию сущности эмоций, а для нашей «имитационной теории» и более практичный, имеется в так называемой «Теории дифференциальных эмоций». Теория дифференциальных эмоций получила свое название из-за центрации на отдельных эмоциях, которые понимаются как отличающиеся переживательно-мотивационные процессы. Эта теория имеет в своей основе пять ключевых допущений:

* Девять фундаментальных эмоций образуют основную мотивационную систему человеческого существования.
* Каждая фундаментальная эмоция обладает уникальными мотивационными и феноменологическими свойствами.
* Фундаментальные эмоции, такие, как радость, печаль, гнев и стыд, ведут к различным внутренним переживаниям и различным внешним выражениям этих переживаний.
* Эмоции взаимодействуют между собой - одна эмоция может активировать, усиливать или ослаблять другую.
* Эмоциональные процессы взаимодействуют с побуждениями и с гомеостатическими, перцептивными, когнитивными и моторными процессами и оказывают на них влияние.

Теория дифференциальных эмоций признает за эмоциями функции, детерминант поведения в широчайшем диапазоне от насилия и неумышленного убийства, с одной стороны, и самопожертвования - с другой. Эмоции рассматриваются не только как основная мотивирующая система, но и как личностные процессы, которые придают смысл и значение человеческому существованию.

Томкинс обнаружил, что существуют определенные врожденные ограничения эмоциональной системы и они, в свою очередь, влияют на степень детерминированности поведения человека. В то же самое время свобода присуща самой природе эмоций и эмоциональной системы:

45

1. Эмоциональную систему по сравнению с двигательной человеку трудно контролировать. Эмоциональный контроль, возможно, успешнее достигается с помощью мимики и двигательного компонента эмоции в сочетании с такими когнитивными процессами, как воображение и фантазия.
2. Эмоции, привязанные к влечениям и возникающие лишь благодаря им, ограничены в свободе, например, как в случае, когда радость вызывается только едой.
3. Существуют ограничения эмоциональной системы благодаря синдромному характеру ее неврологической и биохимической организации. Когда возникает эмоция, вовлекаются все компоненты эмоциональной системы, причем с очень большой скоростью.
4. Память о прошлом эмоциональном опыте накладывает другое ограничение на эмоциональную свободу. Яркие эмоциональные переживания прошлого, представленные в памяти и в мыслях, могут сдерживать или, наоборот, побуждать человека.
5. Другое ограничение свободы эмоций может налагаться природой объекта эмоции, как, например, в случае безответной любви.
6. Эмоциональное общение может быть ограничено своего рода запретом, например, смотреть в лицо, особенно в глаза, друг другу.
7. Другой фактор, ограничивающий эмоциональное общение, — сложные взаимоотношения между языком и эмоциональной системой. Мы не научены точно выражать свои эмоциональные переживания.

В теории дифференциальных эмоций мимика и обратная связь от мимической активности играют чрезвычайно важную роль в эмоциональном процессе и в эмоциональной регуляции. Однако люди, описывая сильные эмоции, обращаются, скорее, к изменениям в висцерально-эндокринной системе (например, говорят «внутреннее чувство»), нежели к проприорецептивным и кожным импульсам, возникающим при мимической деятельности. На это существует ряд причин.

Больше ста лет тому назад Ч. Дарвин заложил основу исследования роли мимических комплексов в эмоциях. На основе его наблюдений можно сделать вывод о том, что выразительное поведение является либо последовательностью эмоций, либо их регулятором. Рассматривая регуляторную функцию выразительного поведения, Дарвин утверждал: «Свободное выражение эмоции с помощью внешних признаков усиливает ее. С другой стороны, подавление настолько, насколько возможно, всех внешних проявлений смягчает нашу эмоцию». Это положение Дарвина стало шагом к гипотезе о роли обрат-

46

ной связи в эмоциях.

Теория дифференциальных эмоций и в частности «гипотеза обратной связи» не только объясняет, но и снимает спорный вопрос в театральной практике - идти при создании образа «от внешнего к внутреннему» или от «внутреннего к внешнему», - научно объясняя правомерность обоих подходов. В то же время она даёт нам ключ к практическому применению «имитационной теории», отвечая тем самым на наше утверждение: подражая внешнему выражению эмоций (мимика, пантомимика, интонация речи) актёр может испытывать реальные чувства персонажа, но при одном необходимом условии: включения творческого воображения в начальной фазе всего процесса.

Вопросы эмоциональной экспрессии мы рассмотрим в специальной главе. И эта часть учения об эмоциях как никакая другая ближе всего подводит нас к теме сценических переживаний, движений и действий, выразительного поведения, понимания психологических механизмов в осуществлении эмоциональных реакций. Нас прежде всего интересуют мимические и пантомимические способы выражения эмоций, психомоторные, т.е. непосредственно связанные с выразительными действиями и движениями. Но прежде чем перейти к этой практической части психологии актёрского творчества, рассмотрим связи воображения и эмоций (чувства).

## Воображение и чувство

*...чувство и фантазия являются не двумя друг от друга*

*отделёнными процессами, но, в сущности,*

*одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию,*

*как на центральное выражение эмоциональной реакции.*

Л. Выготский Самым спорным вопросом в теориях об актёрской профессии до сих пор остаётся вопрос об эмоциях и чувствах, переживаемых актёром на сцене.

Вопрос о переживаниях в сценической игре принципиальный и с точки зрения психологии актёрского творчества, и с точки зрения практической работы актёра на сцене. Многие исследователи предполагают возможность существования особой формы человеческих переживаний, свойственных именно актёру, присущих главным образом сценической игре. Эти переживания могут быть условно названы сценическими переживаниями или сценическими чувствами.

Б.Е. Захава писал: «... актёр на сцене живёт не только в качестве образа. Он ещё живёт и как артист, мастер, творец. Поэтому пережи-

47

вания актёра-образа, вступая во взаимодействие с психофизическими процессами, которые он испытывает как актёр-художник, естественно, видоизменяются и приобретают специфический характер.... жизненные переживания, превращаясь в сценические, решительно ничего не теряют в своей искренности, силе или глубине. Они изменяются не количественно, а качественно: они превращаются в поэтическое отражение жизненных переживаний и в этом новом качестве способны приобретать такую степень искренности, силы и глубины, на какую данный актёр в своих жизненных переживаниях, может быть, вовсе и не способен.

Вот почему на вопрос о том, должен ли актёр переживать на сцене чувства образа, мы вынуждены ответить: и да и нет. Нет - если имеются в виду жизненные переживания; да - если речь идёт об особых сценических чувствах.

Наличие разницы между жизненными и сценическими переживаниями признавал и Станиславский. Жизненные переживания он называл «первичными», а сценические - «повторными».

Итак, должны ли сценические чувства быть реальными (Станиславский) или «сочувствиями» (Михаил Чехов). Хотя позже Станиславский говорил о сценических чувствах как о «повторных», но настаивал на «повторности» реальных жизненных чувств. Об этих разногласиях по основополагающим вопросам психотехники актёра Михаил Чехов приводит беседу со Станиславским за границей в берлинском кафе в 1928 году (кн. М. Чехова «Жизнь и встречи»):» «...Станиславский вызвал меня на беседу о его системе, мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызывавших разногласие. Первым из них был вопрос об «аффективных воспоминаниях».

Станиславский находил, что воспоминания из личной, интимной жизни актёра, если сосредоточиться на них, приведут к живым, творческим чувствам, нужным актёру на сцене. Я же позволял себе возражать ему, что истинно творческие чувства достигаются через фантазию. По моим понятиям, чем меньше актёр затрагивает свои личные переживания, тем больше он творит. Он пользуется при этом очищенными от всего личного творческими чувствами. Душа его забывает личные переживания, перерабатывает их в своих подсознательных глубинах и претворяет их в художественные. Приём же «аффективных воспоминаний» Станиславского не позволяет душе забыть личные переживания. Моё мнение подтверждалось для меня ещё и тем, что «аффективные воспоминания» часто приводили актёров (преимуществен-

48

но актрис) в нервное и даже истерическое состояние».

Остановимся на этом первом пункте беседы двух великих мастеров театра. Вся их творческая жизнь была посвящена доказательству своей правоты по этим основополагающим законам актёрского искусства. В результате каждый развивал своё понимание, экспериментировал, создавал студии и пр. и пр. и каждый остался верен своей идее уже в период создания своих творческих методов.

Итак, первый пункт беседы - вопрос об «аффективной памяти».

Что же Станиславский понимал под «аффективными (эмоциональными) воспоминаниями»? Вызвать в себе нужное переживание актёр может только благодаря тому, что аналогичное переживание ему очень хорошо знакомо, что он знает его по своему жизненному опыту, неоднократно испытывал его в жизни и поэтому отлично его помнит. В этом случае актёр как бы уже заранее обладает данным чувством, ему остаётся только в нужный момент извлечь его из глубины своей эмоциональной памяти и соединить с условным сценическим раздражителем.

«Эмоциональная память - вот та кладовая, из которой актёр извлекает нужные ему переживания. Именно эмоциональная память служит источником сценических чувств, возникающих не иначе как в форме эмоциональных воспоминаний.

...Эмоциональное воспоминание с психофизиологической точки зрения есть не что иное, как оживление следов ранее пережитого. Поэтому Станиславский и называет его не первичным, а повторным переживанием. Это воспроизведение чувства, а не самое чувство...»

В книге Станиславского «Работа актёра над собой» читаем: «...Прежде - по Рибо - мы звали её (память на чувствования. - Э.Б.) «аффективной памятью». Теперь этот термин отвергнут и не заменён новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения её, и потому мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью... Подобно тому, как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намёк, мысль, знакомый образ - и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько изменённом виде.

Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье, - у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память.

49

...Искусство и душевная техника актёра должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путём находить в себе зёрна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли.

Таким образом, душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего».

К сожалению, недостаточность внимания наших педагогов в театральных вузах и режиссёров в театрах, воспринявших гипотезу Станиславского (от Рибо) о роли эмоциональной памяти в творчестве актёра, приводит к тому, что эту гипотезу считают аксиомой. Так педагоги и продолжают учить, а режиссёры продолжают требовать от актёров «подкладывать» свои собственные эмоциональные воспоминания под переживания и чувства изображаемого персонажа.

Вот почему мы считаем необходимым остановиться подробнее на этом вопросе и обратиться к первоисточнику, т.е. к учению Рибо. «Мы подошли теперь к главному вопросу, - пишет Рибо, - существует ли действительно аффективная память? ...У одних аффективный образ возникает слабо или не воскресает вовсе, у других он воскресает в значительной степени или вполне. Чтобы выяснить различие этих двух форм памяти, рассмотрим отдельно составные элементы и механизм каждой из них.

Ложная, или абстрактная, аффективная память состоит в представлении о каком-то событии с добавлением известного аффективного отпечатка (я не говорю «аффективного состояния»). Эта форма, несомненно, наиболее часто встречающаяся. Что остаётся в памяти от мелких случайностей длинного путешествия? — Воспоминание о местах, где они происходили, об их подробностях, и ещё о том, что они были неприятны. Что остаётся от угасшей любви, кроме образа известного лица, воспоминаний об ухаживании, о различных приключениях и ещё о том, что это было связано с радостью? Что остаётся у взрослого человека от воспоминаний о детских играх?... Во всех случаях этого рода аффективный отпечаток в воспоминании только познаётся, но не чувствуется, не ощущается; он представляет собой только один из интеллектуальных признаков и присоединяется ко всему остальному как аксессуар... Я называю эту аффективную память «абстрактной» и вот почему. Аффективные состояния, подобно интеллектуальным, подлежат абстракции и обобщению. Человек, видевший много людей или слышавший много лающих собак и квакающих лягушек, создаёт себе обобщающий образ человеческой формы, собачье-

50

го лая, лягушачьего кваканья. Это схематичное, полуабстрактное, полуконкретное представление, соединённое путём накопления грубых сходных черт и устранения различий. Точно так же тот, кто несколько раз испытал зубную боль, колики или мигрень, приступы гнева или страха, ненависть или любовь, создаёт себе таким же путём обобщённый образ этих состояний. Это первый шаг. ...Термины «эмоция», «страсть», «чувствительность» и т. д. - не более чем абстракция, и для того, чтобы оживить их, придать им реальное значение, необходимы опыты аффективного характера, конкретные данные.

Настоящая, или конкретная, аффективная память состоит в воспроизведении в настоящую минуту прошедшего аффективного состояния со всеми его признаками.

...(Воспоминание)... заключается в воскрешении самого аффективного состояния как такового, т.е. состояния чувствуемого. ...Наше сознание живёт только в настоящем. Чтобы какое-то воспоминание, как бы отдалено оно ни было, существовало для меня, нужно, чтобы оно входило в узкое поле сознания настоящего, иначе оно погружается в пропасть бессознательного и превращается в ничто. Для нас существует, таким образом (не говоря о настоящем - будущем), настоящее-настоящее и настоящее-прошедшее, принадлежащее памяти.

...Существует аффективный тип, настолько же ясно и резко очерченный, как тип зрительный, слуховой и моторный.

Существует не только общий аффективный тип, в нём различают несколько разновидностей, можно даже допустить предположение, что именно частичные типы встречаются наиболее часто.

Воспроизведение известного состояния зависит гораздо более от мозговых и внутренних условий..., чем от самого первоначального впечатления. Сильно чувствовать эмоции и живо воспроизводить их -различные, друг друга не обусловливающие процессы».

Вот на это исследование Рибо и ссылается Станиславский, делая «аффективную память» одной из основ своей «системы» воспитания актёра и психологии актёрского творчества. После выхода в свет учения Рибо об «аффективной памяти» в учёных кругах незамедлительно развернулась ожесточённая дискуссия. Эта дискуссия была особенно интенсивной в 1908-1910 годах, когда шла полемика между Рибо и Кюльпе. Группа психологов, отрицавшая аффективную память, указывала на то, что когда мы вспоминаем о каком-нибудь приятном, интересном, ужасном и т.п. событии, то воспоминание - это образ или мысль, а не чувство, т.е. интеллектуальный процесс. Это воспоминание (образ или мысль) о происшедшем вызывает у нас то или иное

51

чувство, которое, таким образом, является не воспроизведением бывшего чувства, а совершенно новым чувством; чувство, как таковое не воспроизводится.

«Ввиду новых полученных данных и новых критических замечаний, - пишет Рибо, - я ещё раз резюмирую полученные мной результаты:

1. У большинства людей аффективная память отсутствует;

2. У некоторых существует полуинтеллектуальная-полуаффективная память, то есть эмоциойальные элементы воспроизводятся лишь с трудом, отчасти при помощи интеллектуальных состояний, с которыми они связаны;

3. У немногих существует полная аффективная память, интеллектуальный элемент служит лишь средством для вызова воспоминания и исчезает очень быстро».

Станиславский, ссылаясь на Рибо, почему-то оставляет в стороне выводы, к которым приходит сам Рибо в результате активной дискуссии: «Я не привёл ни одного примера чистой аффективной памяти... привести доказательные примеры такого рода почти невозможно; ...у большинства людей аффективная память отсутствует; (лишь) у немногих существует полная аффективная память». Мы склонны допустить, что признание Рибо не было известно Станиславскому ибо такое признание нельзя было бы проигнорировать. Можно предположить, что просто Станиславский не следил за ходом этой дискуссии и не был знаком с окончательными выводами Рибо.

Интересно, что наличие эмоциональной памяти подвергнуто сомнению уже в наше время (1981) учёным, чей интерес распространялся (что редко) на проблемы психологии актёрского творчества, П. В. Симоновым. Основанием этому послужили его исследования по произвольному воспроизведению актёрами различных эмоций, что напрямую относится к теме наших рассуждений. Вот что пишет Симонов по этому поводу: «Нам не раз приходилось читать о так называемой «эмоциональной памяти». (Странно, но Симонов не говорит «где читать», не ссылается здесь на Станиславского. А ведь Симонов прекрасно знает, какую роль Станиславский отводит «эмоциональной памяти» в творчестве актёра, но Симонов, по-видимому, избегает дискуссии... со Станиславским на эту тему. - Э.Б.). «Согласно этим представлениям, - пишет Симонов, - эмоционально окрашенное событие не только оставляет неизгладимый след в памяти человека, но, став воспоминанием, неизменно вызывает сильнейшую эмоциональную реакцию каждый раз, когда какая-либо ассоциация напомнит о пере-

52

житом ранее потрясении. Доверчиво следуя этой аксиоме, мы просили своих исследуемых вспомнить о событиях их жизни, связанных с наиболее сильными эмоциональными переживаниями. Каково же было наше изумление, когда такого рода намеренные воспоминания только в очень ограниченном проценте случаев сопровождались выраженными сдвигами кожных потенциалов, частоты сердцебиений, дыхания, частотно-амплитудных характеристик электроэнцефалограммы. Вместе с тем воспоминания о лицах, встречах, жизненных эпизодах, отнюдь не связанные в анамнезе с какими-либо из ряда вон выходящими переживаниями, подчас вызывали исключительно сильные и стойкие, не поддающиеся угашению при их повторном воспроизведении объективно регистрируемые сдвиги».

## Сценические переживания. Закон Реальности Чувств

Вернёмся ко второму пункту беседы Михаила Чехова со Станиславским за границей в берлинском кафе в 1928 году.

«Он касался, - пишет Чехов, - того, как актёр должен фантазировать, или, по выражению Станиславского, «мечтать» об образе своей роли. Если актёр играет, например, Отелло, то он должен вообразить себя в обстоятельствах Отелло. Это вызовет в нём чувства, нужные ему для исполнения роли Отелло, утверждал Станиславский. Моё возражение заключалось в следующем. Актёр должен забыть себя и представить в своей фантазии Отелло, окруженным соответствующими обстоятельствами. Наблюдая Отелло (но не себя самого) в своём воображении, как бы со стороны, актёр почувствует то, что чувствует Отелло, и чувства его в этом случае будут чистыми, претворёнными и не будут втягивать его в собственную личность. Образ Отелло, увиденный в фантазии, воспламенит в актёре те таинственные, творческие чувства, которые обычно называются «вдохновением».

Уже позже, пройдя огромный творческий путь, Станиславский в книге «Работа актёра над собой» подведёт итог этой теме: «...Секрет в том, что логика и последовательность физических действий и чувствований привели вас к правде, правда вызвала веру, и всё вместе создало «я есмь». А что такое «я есмь»? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, «я есмь» приводит к эмоции, к чувству, к переживанию.... Там, где правда, вера и «я есмь», там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актёрское) переживание».

И Михаил Чехов в книге «Техника актёра» останется верным своим ранним убеждениям: «Переживания на сцене нереальны. Все чув-

53

ства, желания, все переживания вашего сценического образа, как бы сильны они ни были, все они - нереальны. Не должны быть реальны ...

Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся сочувствием. Оно-то и строит «душу» сценического образа. Наше высшее «я» сочувствует созданному им же самим сценическому образу. Художник в вас страдает за Гамлета. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. Шаляпин говорил: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его».

Остановимся на минутку, чтобы объяснить с точки зрения психологии понятие «сочувствие». В психологии это понятие выражается термином «эмпатия». Этот термин ввёл в психологию Э. Титченер (1909), опираясь на представление Липпса о вчувствовании как перцептивном акте. В дальнейшем это понятие уточнялось и видоизменялось, но в настоящее время в нашей науке и у американских психологов (Адерман, Бергер, Эпштейн и др.) «эмпатия характеризуется сопереживанием, возникающим по механизму эмоционального заражения, т. е. непроизвольно и неосознаваемо. Здесь эмпатия обладает свойством искренности выражения своих эмоций... (в других трактовках - Э.Б.) в эмпатии значительную роль играет разум, рациональное восприятие человека или животного, т.е. сопереживание рассматривают как произвольную и осознаваемую эмоциональную идентификацию с другим человеком. В последнем случае, как считает Т.П. Гаврилов (1981), сопереживание перерастает в сочувствие... Эмпатия же обладает свойством искренности выражения своих эмоций (Е.Ильин).

Так что можно с уверенностью говорить, что Михаил Чехов в своём утверждении о «сочувствиях, сопереживаниях» своему герою опирался на вполне научную базу.

Итак, два великих художника театра утверждают прямо противоположное. А Чехов находит поддержку ещё и у гениального Шаляпина!!!

А что делать нам? За кем идти? Кому следовать? Где истина? Видимо, следует однажды попытаться разобраться в этом вопросе, прежде чем что-либо утверждать как истину. И ответ на вопрос «где истина?» следует искать в науке, у авторитетных учёных, чья объективность опирается на многочисленные эксперименты в тех сферах, которые нас интересуют в применении к конкретным проблемам психотехники актёра. Вот почему мы старались так подробно рассмотреть принципиальные взгляды психологов на вопросы, а что такое эмоции,

54

аффективные воспоминания; вот почему для нас принципиален вопрос о реальности или нереальности сценических переживаний.

«Все решительно психологические системы, - говорит Выготский, - пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве».

По словам Овсянико-Куликовского, которые приводит Л.С. Выготский в книге «Психология искусства» «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравнима с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая - это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т.д. Нет, чувства раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают душевную силу. Жизнь чувства - расход души».

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсянико-Куликовский подробно показывает, что в нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве - закон забвения...

«Психологи, - пишет Выготский, - до сих пор не могли указать разницы, которая существует между чувством в искусстве и реальным чувством.

...Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции. ...Дидро совершенно прав, когда говорит, что актёр плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой». Выготский настаивает на Законе Реальности Чувств играющих, как результате работы нашей фантазии: «Фантазия является тем аппаратом, который непосредственно осуществляет работу наших эмоций.

...Эта эмоциональная функция фантазии незаметно переходит в игре в новую функцию: в организацию таких форм среды, которые позволяют ребёнку развивать и упражнять свои природные склонно-

55

сти. Можно сказать, что психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения. ... Игра есть не что иное, как фантазия в действии, фантазия же не что иное, как заторможённая и подавленная, необнаруженная игра».

К актёрскому творчеству мы можем применить это утверждение без всяких поправок с одним лишь напоминанием о том, что актёр всегда «играет свою роль», играет. И чувства, переживаемые им в роли, реальны, «должны быть реальны», если перефразировать Михаила Чехова; И действительно, в игре и сценической игре ряд механизмов полностью совпадают в психологическом плане:

1. Роль - единица игры и сценической игры.
2. Ролевое поведение и сценическое поведение.

3. «Мнимая ситуация» в игре - «сценическая ситуация» или «предлагаемые обстоятельства» (Станиславский).

4. Психологический механизм игры и сценической игры всецело сводится к работе воображения.

Механизмом игры и сценической игры, по нашему убеждению, является подражание.

С проявлением обоих законов связаны многие «странности» в поведении детей. Известно, как дети любят сочинять и рассказывать различные «страшилки». Нередко это кончается настоящим испугом детей от собственных рассказов, сюжет и герои которых превратились для ребенка в фантастическую реальность. Срабатывает закон эмоциональной реальности воображения. Есть все основания считать, что этот закон срабатывает и в театральном искусстве. Исследования особенностей эмоциональной сферы у представителей актёрской профессии подтверждают наши выводы о прямой связи между воображением и эмоциями (чувствами). Известно, что актёры отличаются особой эмоциональной возбудимостью и реактивностью, а также богатством чувственно-конкретного воображения. В исследованиях А. П. Ершовой (1968) было выяснено, что у подростков, наиболее способныхцК актёрскому творчеству, «было более выраженное увеличение амплитуды КГР (кожно-гальваническая реакция. - Э.Б.) и частоты сердечных сокращений в ответ на мысленное представление эмоционально окрашенной ситуации.

Н. П. Алексеев и др. (1983) показал, что студенты театрального вуза...характеризуются значительно большей эффективностью управления КГР (её произвольная активация и произвольное угашение) с помощью мысленного представления эмоционально окрашенной ситуации.

56

В. И. Кочнев (1986) выявил ряд особенностей эмоциональной реактивности более успешных студентов актёрского отделения по сравнению с менее успешными. Первые характеризовались более высоким исходным уровнем эмоциональной активности и менее выраженной тенденцией к увеличению этого уровня после удара током. Они же характеризуются большей амплитудой и меньшим временем КГР на воображаемый удар током. У них наблюдалось большее соответствие амплитуды реакции на воображаемый удар током амплитуде реакций на действительный удар током».

Таким образом, если связь воображение-движение обнаруживается непосредственным наблюдением за проявлением идеомоторного акта, то более скрытая и не обнаруживаемая простым наблюдением связь воображение-чувство, подтверждается экспериментально.

## Выразительные движения

Эмоциональный процесс обусловливает формирование не только тех или иных выразительных реакций, но и более сложных, развернутых и продолжительных форм поведения - эмоциональных действий.

«Выразительное движение, - пишет Рубинштейн, - в котором внутреннее содержание раскрывается вовне, - это не внешний лишь спутник или сопровождение, а компонент эмоций. Поэтому выразительные движения и выразительные действия создают - как это имеет место в игре актёра - образ действующего, раскрывая его внутреннее содержание во внешнем действии. В игре актёра подлинная сущность выразительного движения и выразительного действия выступает особенно отчётливо (и здесь его и нужно бы изучать). Через выразительность своих движений и действий актёр не только раскрывает чувства зрителю, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать».

...Наши выразительные движения - это сплошь и рядом метафоры. Когда человек горделиво выпрямляется, стараясь возвыситься над остальными, либо наоборот, почтительно, униженно или подобострастно склоняется перед другими людьми и т.п., он собственной персоной изображает образ, которому придаётся переносное значение. Выразительное движение перестаёт быть просто органической реакцией; в процессе общения оно само становится действием и притом общественным действием, существеннейшим актом воздействия на людей.

Если таким образом выразительные движения, насыщаясь своеобразной семантикой, переходят в речь, лишённую слов, но исполненную

57

экспрессии, то, с другой стороны, собственно речь человека, звуковая сторона слов сама включает в себя «мимику» - вокальную, и в значительной мере из этой мимики черпает она свою выразительность. В речи каждого человека эмоциональное возбуждение сказывается в целой гамме выразительных моментов - в интонациях, ритме, темпе, паузах, повышениях и понижениях голоса, усиливающих построений, разрывов и т. п. Вокальная мимика выражается и в так называемом вибрато - в ритмической пульсации част50ты и интенсивности человеческого голоса (при пении в среднем 6-7 пульсаций в секунду). Вибрато связано с эмоциональным состоянием и оказывает эмоциональное воздействие...

Зарождаясь в виде непроизвольного проявления эмоционального состояния говорящего, выразительные моменты речи перерабатываются соответственно тому воздействию, которое они оказывают на других; таким образом, они превращаются в искусно разработанные средства более или менее сознательного воздействия на людей. У больших мастеров слова из непроизвольных сначала эмоционально-выразительных проявлений речи вырабатываются утончённейшие стилистические приёмы выразительности, так же, как из непроизвольных выразительных движений в творчестве большого актёра вырабатывается жест, которым он как бы лепит скульптурно чёткий образ человека, волнуемого страстями.

Так выразительное движение у человека проходит длинный путь развития, в результате которого оно оказывается преображённым; сначала очаровательное, но порой необузданное, ещё дикое дитя природы превращается в прекрасное произведение искусства.

Говоря о сценических движениях и действиях, мы всегда подразумеваем как раз «выразительные движения», то есть движения, выражающие как внешние стороны персонажа (походку, характерные ужимки, особенности поведения и пр.), так и внутренние его переживания, мысли, чувства, намерения и пр. Всё это мы относим к невербальному поведению. С другой стороны, все те же качества выражаются и при помощи речи персонажа (речевое поведение). Соотношение вербальных и невербальных способов передачи информации актёрами со сцены в зрительный зал и призвано дать как можно более полную информацию о жизни персонажа как количественную, так и качественную. Иначе говоря, через выразительные движения актёр способен рассказать о своём прошлом и настоящем, рассказать зрителям обо всех переживаниях своего героя, об отношениях с другими персонажами, о своих намерениях, сомнениях и надеждах и пр. Но главная задача и

58

трудность профессии актёра состоит в том, что он должен ещё и взволновать зрителей, заразить своими переживаниями, вызвать со-чувствие и со-участие. Актёрские выразительные движения должны быть одновременно и заразительными движениями. Вот почему при приёме на театральные факультеты особое внимание педагоги обращают на способность будущего актёра быть не только выразительным (этому в конце концов учат), но и главным образом - заразительным (!). А этому научить нельзя. Это одно из качеств актёрского дарования. Как, впрочем, и наивность (детскость) и актёрское обаяние. Актёрская заразительность - это плод обаяния.

Мы не случайно так подробно останавливаемся на теориях эмоциональной экспрессивности. Было бы странным, если бы ими не заинтересовались психологи, изучающие это загадочное актёрское искусство. В приводимом ниже эксперименте его авторы вплотную подошли к нашей имитационной теории. Речь идёт об использовании «языка тела» как имитации двигательных проявлений эмоций в подготовке актёров. Следуя буквально и формально этой теории Джемса и его последователей, С. Блох и группа европейских психологов предложила систему подготовки актёров, основанную на хладнокровной, формальной имитации разных эмоций посредством «языка тела». «Ваше тело - инструмент эмоций» - так может звучать девиз этой Школы.

Они обучали актёров способности передавать публике эмоции путём сознательного контроля над тремя группами невербальных сигналов:

1. Поза тела (напряжение или расслабление мышц, настроенность на приближение к партнёру или на уклонение от него).
2. Выражение лица (открытые или закрытые глаза, рот и т. п.)
3. Дыхательные движения (амплитуда и частота).

Этот набор включает три основные формы экспрессивной моторики, которые в наибольшей степени поддаются сознательному контролю и, следовательно, подходят для целенаправленной тренировки.

Следует заметить, что ещё Джемс разработал 4 основных типа поз, разделённых на полярно противоположные пары:

1. Приближение: человек подаётся вперёд, выражая внимание.
2. Удаление (противоположность приближению): негативные положения (отклоняется, отворачивается).
3. Экспансия; выражение гордости или тщеславия; человек поднимает голову, распрямляет спину и расставляет конечности в стороны.
4. Закрытость: удручённый вид, потупленный взгляд, опущенные плечи.

59

Как мы понимаем. Ежи Гротовский использует эту схему Джемса для своих упражнений в Театре-Лаборатории (начальный период), но он вводит ещё и дополнительные качественные характеристики: тёплый, холодный, доминирующий и покорный. (А это уже явное заимствование элемента психотренинга Михаила Чехова, в котором он ввёл даже специальный термин «окраска действия»).

Гротовский предлагает симпатию выражать приближением, антипатию - удалением, социальное доминирование - позами, при которых человек распрямляется и «разворачивается», а покорность - «сжатием в комок» — и вялым мышечным тонусом.

Блох и её коллеги выделяют шесть базовых эмоций:

* Счастье (включая смех, удовольствие и радость).
* Печаль (плач, скорбь и горе).
* Страх (тревога, паника).
* Гнев (агрессия, враждебность, ненависть).
* Эротизм (сексуальность, чувственность, вожделение).

-Нежность (братская любовь, материнские\отцовские чувства, дружба).

В системе Блох каждой эмоции соответствует подробное описание типичных паттернов позы, мимики и дыхания. Каждый из этих паттернов по отдельности отрабатывается в процессе обучения. Затем, после изучения базовых эмоций, переходят к различным их сочетаниям, например:

* Гордость = счастье + гнев (объединённые в подходящей пропорции);
* Ревность = гнев+страх+эротизм.

Результативность этого подхода к обучению актёрской игре получила документальную оценку. Первоначально имитация двигательных проявлений эмоций вызывала субъективное переживание соответствующих эмоций, подтверждая результаты исследования Экмана.

Эффективность процедуры тренировки оценивали двумя способами: актёры, тренировавшиеся по методу Блох, показывали на полиграфе те же результаты физиологических измерений (электропроводимость кожи, кровяное давление и т.д.), что и неактёры, подвергшиеся гипнозу и под внушением испытавшие соответствующую эмоцию. Эта экспериментальная модель позволяет сопоставить техническую и художественную системы актёрской игры. Оказалось, что они практически неотличимы друг от друга...

Драматические сцены, разыгранные актёрами, которые обучались по методу Блох, были оценены независимыми зрителями как более

60

«выразительные» по сравнению со сценами в исполнении актёров, обучавшихся по системе Станиславского, с использованием «эмоциональной памяти».

Организаторы эксперимента утверждают, что их система обладает следующими преимуществами над традиционными методами подготовки актёров:

* Вносит чёткость в картину внешнего выражения эмоций, отделяя необходимые в драматической ситуации чувства от побочных волнений (например, от страха сцены, неловкости, «скачков» адреналина).
* Даёт актёрам и режиссёрам инструмент, основанный на внешних проявлениях и не зависящий от эмоций, которые нередко бывают весьма неопределёнными и трудно поддаются словесной передаче.
* Сохраняют психическое здоровье актёров, избавляя их от необходимости возвращаться к личным переживаниям и возрождать чувства, которые могут быть болезненными. Кроме того, актёру уже не нужно искусственно вызывать в себе чувства, которые могут распространиться и на его реальную жизнь, приводя к конфликту идентификации, к проблеме в отношениях с людьми и т.д.

В ходе применения этой системы актёрской тренировки могут проявляться побочные терапевтические эффекты. В качестве примера приводится случай с некоей актрисой, чья проблема заключалась в смешении чувства эротизма и страха. Научившись разделять их, эта актриса сообщила об улучшении своей интимной жизни.

«Не вызывает сомнений, что многие преподаватели и начинающие актёры сочтут этот подход слишком «холодным» и непривлекательным», - таков вывод и самих авторов тренинга.

Нет необходимости подтверждать сомнения авторов этого вида психотренинга в холодности и непривлекательности. Но это мягко сказано. Сам эксперимент такого рода вызывает несомненно уважение к его авторам. Но нам кажется совершенно нелепым (во всяком случае далёким от практики живого театра) убеждение авторов этой методики (видимо, тоже далёких от живого театра) в том, что положительным в их обучении считается «противоположность «методу» Ли Страсберга и Станиславского, так как актёру, дес(<ать, не нужно переживать эмоции наяву, это может помешать исполнению роли. Увы, но это скорее дрессура, спортивная тренировка, чем творческий художественный психотренинг, что отчасти признают и авторы этого метода. И действительно, позднее, после периода тренировки, как выяснили Блох с коллегами, «переживание эмоций угасало и становилось ненужным».

Да простят меня авторы, но их намерения напоминают действия

61

хирурга, безжалостно удаляющего здоровый орган из организма пациента как лишний. Действия хирурга оправдывает только удаление больного органа во имя спасения пациента от неминуемой гибели. Авторы этого тренинга предлагают удалить здоровый орган - воображение и актёрское волнение, «реальность эмоций и чувств», ошибочно полагая, что они, волнения, мешают актёру. Это всё равно, что предложить художнику или писателю избавиться от волнующего вдохновения в процессе творчества. Действительно, актёрское волнение - это и есть его вдохновение. И все стремления должны быть направлены на то, чтобы сохранить его, стимулировать эти волнения в процессе живого творчества, ибо это, повторяем, - творческое волнение. Что же касается самого психотренинга, то, как нам кажется, здесь упущена главная, творческая и движущая сила в актёрской профессии - это воображение. А отсюда, - и роль воображения как источника актёрского выразительного поведения через механизм подражания. И, наконец, пропадает в такого рода подготовке актёра один из привлекательнейших элементов актёрской профессии - элемент игры. Этим и объясняется то, что «после периода тренировки, как выяснили Блох с коллегами, «переживание эмоций угасало и становилось ненужным»». Исчезают чувства -остаются штампы, - так можем мы резюмировать результаты этого эксперимента.

Но это та часть методики Блох, которую мы считаем неприемлемой и ошибочной. Рациональное же зерно содержится в самом эксперименте на материале актёрского творчества, подтверждающем теорию Джемса и открытие Изарда и Томкинса «обратной связи», имеющие немало противников в среде психологов, о том, что все эмоции - суть результат определённых физических действий и движений, двигательных паттернов.

Таким образом, система Блох - любопытная иллюстрация того, каким образом научные принципы невербальной коммуникации могут напрямую использоваться в обучении актёрскому искусству. И должны использоваться, но не формально, а творчески; иначе говоря, используя творческое воображение как главную созидающую силу всего творческого процесса актёрского искусства.

Путь подражания, который мы предлагаем, органично включает и этот эксперимент, отчасти подтверждающий правильность нашей теории, но в отличие от механического и формального подхода, наш психотренинг - это путь не механический, а творческий, путь художественной подготовки актёра, развивающий его творческие, природные механизмы, ибо вся техническая часть любого тренинга призвана лишь

62

к развитию базовых актёрских способностей, раскрытию актёрского дарования.

Интересно в этом смысле для нас замечание Николая Евреинова.

«Сценические средства выражения драматического переживания сводятся, как мы знаем, прежде всего, к словам; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна; тот, кто прилежно контролировал себя в партере театра, признаёт, что мы слушаем больше глазами, чем ушами; и это, по-моему, в природе театра. Пшибышевский, например, прямо заявляет, что «нет никакой возможности выражаться словами; все тонкости, неуловимые оттенки могут быть переданы только жестами».

## Движение и ритм в творчестве актера. Темп, метр

В практической работе актёра и в педагогической практике воспитания актёра слово «ритм» является обиходным; актёры постоянно слышат - «смени ритм, не тот темпо-ритм, ритмическое однообразие и т. д. и т. п.».

Справедливости ради следует сказать, что используем это понятие, как правило, в его повседневном значении, где оно совершенно не дифференцированно, где не различается ритм, темп и метр. А между тем эти понятия взяты из музыкальной терминологии, где они имеют самостоятельные функции, но, объединённые в особые сочетания наряду с мелодией, и «делают музыку». Скажите музыканту «смени ритм», и он будет крайне удивлён, ибо для него это равнозначно «не играй как написано в нотах», как и «смени метр», что означало бы - «перепиши такты». А как, если длительность нот прописана в партитуре, сочинённой композитором. Такие указания даже теоретически бессмысленны. Смени темп - вот реальные поиски своей трактовки, своего звучания, или «сыграй это место пианиссимо вместо пьяно». Нам кажется, что театральный термин «темпо-ритм», введённый в театральный обиход Станиславским, - это упрощение, сделанное, так сказать, для удобства. На самом деле оно приводит к нивелированию значений и функций темпа и ритма как фунций самостоятельных. Сказать «здесь у тебя не тот темпо-ритм» означает на самом деле - «разберись с ритмами и темпами действий своего персонажа», или иначе - «ты сам не знаешь, что делаешь на сцене, и потому у тебя полный хаос». На практике актёр на пожелание «смени темпо-ритм» понимает, что всё у него хорошо, вот только нужно чуть-чуть подправить, чтобы стало ещё лучше. Или ино-

63

гда ещё проще - нужно играть быстрее или медленней. Потому мы считаем, что понятия темп и ритм, существующие в единстве в процессе выполнения действия, на начальной стадии поисков верного сценического поведения должны быть разведены. Поиски верного ритма действия - это поиски «жизни» персонажа, его эмоциональных состояний, его темперамента и пр., его реагирования на окружающие обстоятельства и сменяющиеся события пьесы, в то время как темпом мы можем регулировать длительности протекания того или иного ритмически организованного поведения персонажа. Но в процессе исполнения того или иного действия, мы воспринимаем действия персонажа в едином темпо-ритмическом сочетании.

Пожалуй, в театральной практике мы так же ошибочно не различаем движения, действие и поведение. Мы говорим, например, «здесь его движения мягкие и плавные, а вот здесь он действует решительно»; или «странно он у тебя здесь себя ведёт». Здесь явно подразумеваются «характер действий персонажа»; так актёры это и понимают вследствие синонимического использования в театральной практике понятий движение, действие и поведение. Эта приблизительность, неточность, необязательность использования терминологии есть результат стремления к упрощению театрального языка, что на деле приводит к затягиванию репетиций, многочасовым дискуссиям с актёрами, выяснению значения слов (говорильне), непониманию, а иногда и острым конфликтам, что не способствует творческой атмосфере репетиций и хорошим результатам творческих поисков. Наш театральный словарь давно нуждается в пересмотре в направлении уточнения значений используемых нами в театральной практике терминов. И особенно важно, как нам кажется, разобраться с такими понятиями как ритм, темп и метр в отношении к понятиям движения, действия и поведения.

Говоря о таком сложном и важном понятии в нашей теории как ритм, прежде всего, нам следует договориться о значении этого слова.

Что такое ритм с психологической точки зрения? Л.С. Выготский писал: «Ритм, в сущности говоря, потому и означает высшую форму органической деятельности и жизни, что представляет собою как бы чередование движения и покоя и поэтому гарантирует совершенство и безостановочность движения. Ритм с психологической точки зрения есть не что иное, как самая совершенная форма синтеза движения и покоя. Вот почему беспримерная и удивительная работа неутомимых мышц в нашем сердце возможна только благодаря ритмическому характеру его биений. Только потому, что оно бьётся толчками и после каждого удара отдыхает, оно бьётся безостановочно всю жизнь».

64

Парадокс движения в том, что оно всегда ритмично. Представить себе движение без ритма можно только теоретически, а ритм без движения и теоретически представить себе невозможно. Говоря о движении, мы подразумеваем «ритм», а, говоря о ритме, видим тот или иной вид движения. Жан Пиаже говорит, что «ритм лежит и в основе всякого движения, включая движения, в которые в качестве составной части входит моторный навык».

Несмотря на это движение и ритм не одно и то же, ибо в противном случае мы лишились бы бесконечного многообразия движений, которое ему присуще благодаря наличию ритма. А с другой стороны, ритм это то, что даёт нам возможность произвольно разнообразить движения, управляя его ритмами. Следовательно, справедливо то, что ритм, являясь одним из атрибутов движения, является в то же время одной из форм организации движения. То же можно распространить и на действия, как совокупность движений, и на поведение, как совокупность последовательных действий, ориентированных в направлении определённой цели. Если у науки есть сомнения или противоречия в таком определении, если наука готова оспорить логику наших рассуждений, то в применении этого определения к различным видам искусства вообще и к сценической практике в частности, вряд ли стоит этим заниматься. Действительно, сценические движения и действия, а, следовательно, и поведение, ритмично по своей природе, ибо они, являясь продуктами воображения, заранее планируются и структурируются в расчёте на особый эффект выразительности и, следовательно, ритмически должны быть организованы изначально. Со многими оговорками можно утверждать, что ритм является тем инструментом в руках художника, с помощью которого он создаёт форму своего произведения, способную воздействовать на нас эмоционально, он заставляет форму звучать: у живописца - это ритмическая организация линий, цвета, пространственных форм; у композитора и музыканта - звуков и мелодий (ритмический рисунок), у актёра - движений и действий и т.д.

Иначе говоря, эмоциональному воздействию на нас движений и действий мы обязаны ритму. Вывод для нас очевиден: рассматривать сценические движения, действия и поведение вне их ритмических характеристик невозможно практически, если речь не идёт о чистой теоретической науке. А так как нас интересует значение и роль ритма в организации сценических движений, действий и поведения в целом, то и не целесообразно.

Да и в теории вряд ли это правильный путь для понимания категории «движения», если прав Выготский, утверждая, что ритм, означает

65

высшую форму органической деятельности и жизни. В. Вундт пишет, что наше сознание ритмично по своей природе. «Сознание ритмично потому, что вообще наш организм устроен ритмично. Так, движения сердца, дыхание, наша ходьба - ритмичны».

Интересно, что у восточных народов, у которых занятия музыкой, пением и танцами считались не забавой, а «жизненной потребностью», возведённой в культ и имеющей божественное происхождение и исцеляющую силу, понятие «ритм» не отрывалось от понятия «движение». Мало того, ритм обожествлялся вслед за искусством пения и танца, ритм одухотворялся.

Из всего сказанного, мы можем делать выводы, что использование ритмического многообразия в искусстве с эстетической целью не есть изобретение поэтов или музыкантов, а скорее подсмотренное и подслушанное у «природы движения» его физиологическое воздействие на человека, а именно: способность ритма вызывать то или иное эмоциональное переживание. Сознательно организуя движение (пластическое или музыкальное) в соответствующий ритмический рисунок, можно и управлять этими эмоциональными переживаниями. И действительно, одним только изменением ритмов можно передать характер движения похоронной процессии и легкомысленного танца. Известно, что ритмом можно усыпить и ритмом можно привести человека в состояние экстаза.

Учёные и особенно педагоги приходят к заключению, что возможно каждому сочетанию движений, ритмов соответствуют определенные сочетания мыслей и чувств.

Так возник уникальный для своего времени специальный музыкально-ритмический тренинг, иначе, «ритмическая гимнастика» Э. Жак-Далькроза. Популярность его гимнастики и влияние на такие виды искусства как танец и особенно музыкальный и драматический театры (сценическое движение) было огромным.

Праздники ритмических игр в Хеллерау близ Дрездена, где Э. Жак-Далькроз открыл Институт Ритма, собирали тысячи зрителей. Среди гостей на таких праздниках были Б. Шоу, П. Клодель, М. Рейнгард, К. Станиславский, С. Дягилев, В. Нижинский. Положительно о системе Жака-Далькроза отзывался С. Рахманинов. С 1913 г. курсы ритмической гимнастики проводились практически по всей Европе. В России уже в 1909 г. начались занятия по ритмике в доме В. Поленова, а затем в школе сестер Гнесиных. В Петербурге князь С. В. Волконский, рьяный сторонник системы Э. Жак-Далькроза, читал лекции о ритме в различных учебных заведениях, а затем возглавил курсы ритмической

66

гимнастики.

Перевод на русский язык и публикация лекций Жака-Далькроза появился очень оперативно еще в 1907 г.

При жизни Э. Жак-Далькроза называли «пророком ритма». Знаменитым его сделали прочитанные им в 1907 году, а потом и опубликованные, шесть лекций по ритмике, полностью раскрывающие философскую и эстетическую программу швейцарского педагога.

Основатель ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроз даёт в них свой ответ на вопросы; как ритм формирует тело и дух человека, избавляет от физических и психологических комплексов, помогает осознать свои силы и обрести радость жизни через творчество.

Эмиль Жак-Далькроз (1865-1950), был поистине человеком уникальным: педагог, композитор, органист и пианист, в течение восемнадцати лет преподававший в Женевской консерватории теоретические и практические дисциплины. Он был педагогом-новатором. В историю музыки он вошел как создатель системы музыкально-ритмического воспитания, ритмической гимнастики (впоследствии укоренился термин «ритмика»), в основу которой была положена связь музыки с движением. По сути, это была еще одна попытка осуществить синтез различных искусств - музыки, танца, пластики и слова. Орхестика, высшее танцевальное искусство в античной эстетике, - вот идеал Жак-Далькроза, к которому он стремился.

Он был поистине великий педагог и тонко чувствовал психологию ребенка. Его любимая идея синтеза искусств была ему важна, в первую очередь, для раскрытия индивидуальности каждого ученика. Он придавал большое значение нервной системе и деятельности головного мозга, стараясь не перегружать ребенка физически и в процессе обучения создавать атмосферу радости и эмоционального комфорта.

За сто лет, прошедшие со времени появления системы Э. Жак-Далькроза, задача, стоящая перед педагогами, не изменилась: в процессе обучения достичь всестороннего гармонического развития учеников на основе глубоких знаний психологических и физиологических особенностей.

В России дальнейшее развитие система Э. Жак-Далькроза получила в работах его учеников и последователей. Большая заслуга в этом принадлежит И. Г. Александровой и В. А. Гринер.

Основываясь на учении Э. Жак-Далькроза, помимо своих известных работ по созданию «Логопедической ритмики», своей работы с душевнобольными (с использованием положительного влияния ритмики на моторику и регуляцию поведения больного), В. А. Гринер особое

67

внимание уделяла созданию такой театральной дисциплины как сценическое движение. Она считала, что ритм играет огромную роль в профессии актёра и была педагогом в театральном училище им. Б. Щукина (Вахтанговский Институт) в области музыкально-ритмического воспитания актёра более 30 лет. В. А. Гринер разработала особую методику преподавания ритмики, отвечающую задачам воспитания драматического актёра в рамках вахтанговской методики.

Уже в конце XX и начале XXI века интерес к музыкально-ритмическому тренингу переживает свой ренессанс. Возникают новые институты здоровья, в которых ритмическому воспитанию уделяется огромное внимание. Например, возникла, так называемая, танцевально-двигательная терапия: это комплекс специальных оздоровительных тренингов, использующих танец как специальную терапию. Разработано множество техник-форматов (упражнений и форматов), которые могут быть легко включены в контекст многих тренингов. Это такие упражнения как «континуум» (в его многообразных российских вариантах), «аутентичное движение», контактная импровизация, «танец пешеходов» (pedestrian dance), «джаз тела» Габриэлы Рот и мн. др.

Для примера приведем тренинг «Тропа танца» (Dancing Path), известный так же, как «Танец пяти движений». Авторство его принадлежит «городскому шаману» Габриэле Рот. Она выделила пять первичных ритмов движения, которые, по ее мнению, присутствуют во всех культурах и являются репрезентациями онтологических качеств.

Flowing - плавные, мягкие, округлые и текучие движения; движения «женской» энергии.

Stacatto - резкие, сильные и четкие движения, «мужские» движения.

Chaos - хаотические движения.

Lirical - тонкие, изящные движения, «полет бабочки» или «падающего листа».

Stillness - движение в неподвижности, наблюдение за первичными импульсами движения, «пульсирующая статуя».

Для этого тренинга существует специальная музыка, каждая стадия длится около пяти минут. Перед началом процесса проводится инструктаж, после процесса - проговор. «Танец пяти движений» рекомендуется проходить с закрытыми глазами, полностью отдаваясь, включаясь всем телом в каждый из ритмов.

Установлено, что специально отобранная музыка способна увеличивать работоспособность мышц. В то же время, темп движения работающего человека изменяется с изменением темпа музыки. Происходит

68

так, как будто музыка определяет и задает ритм движения человека. Ряд экспериментов с участием студентов различных учебных заведений показал, что под влиянием ритма изменяется не только работоспособность, но также частота пульса и кровяное давление.

В книге Чарльза Хьюза «Музыка и Медицина», автор отмечает, что даже в развитых сообществах ритм играет доминирующую роль, полностью поглощая внимание человека, участвует ли он в танце, создает ли он этот танец или просто является слушателем: «Такие ситуации (транс, самогипноз - Э.Б.), - пишет Ч. Хьюз, - случаются, когда ритмичные движения тела воображаются или имеют место в действительности. Когда речь идет непосредственно о танцоре, то полная погруженность его в танец может доводить человека до состояния самогипноза. Такая фраза, как «Опьянение танца», столь часто используемая в той или иной форме, может зачастую оказаться больше, чем просто общепринятое выражение».

Такое свойство ритма имеет отношение к ритмическим переживаниям. И это нас особенно интересует, так как непосредственно связано с актёрской профессией. Наукой доказано, что ритмичные движения при восприятии вызывают своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения. Ритмические переживания непосредственно связаны с мышечными ощущениями, а из внешних ощущений - со звуками, восприятие которых часто сопровождается внутренним воспроизведением. По сути, это означает, что восприятие ритмических движений непосредственно вызывает сначала внутреннее подражание им, а затем и стремление к внешнему воспроизведению ритмического рисунка (на ритмическую музыку мы непосредственно реагируем повторением - постукиванием пальцами по столу, движениями головы, иногда и всем телом и т.п.). Это и есть ритмические переживания. Мы назвали бы это непроизвольным подражанием. Здесь, если можно так сказать, механизм подражания работает в «непроизвольном режиме». А критериями ритмического переживания служат его интенсивность, заразительность, эмоциональность.

Ученица Э. Жак-Далькроза В. А. Гринер в сценической практике разделяет ритмы на внешние и внутренние: «Внешним ритмом мы называем такой ритм, который воспринимается в форме определённого рисунка движений, т.е. зрительным путём. Станиславский называет его «видимым, а не только ощутимым». «Под внутренним ритмом мы понимаем такое душевное состояние, которое рождается под влиянием определённых предлагаемых обстоятельств. Внутренний ритм определяет интенсивность переживаний актёра, руководит его поведением».

69

Станиславский называет его «не внешне видимым, а лишь внутренне ощутимым».

К.С. Станиславский считал, что внешний темпо-ритм влияет непосредственно на чувство: «Речь идёт, - писал он, - о непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпо-ритм на наше капризное, своевольное, непослушное и пугливое чувство! На то самое чувство, которому нельзя ничего приказывать, которое пугается малейшего насилия и прячется в глубокие тайники, где оно становится недосягаемым, то самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путём через манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, непосредственный подход!!! Ведь это же великое открытие! А если это так, то верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживанк?. ...Оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни. На ум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм. Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!»

(Интересно, что Е. Вахтангов связывал темп с повышением или понижением энергии. Новое событие, говорил он, меняет темп выполнения ряда действий в присущем нам привычном темпе. - Я обедаю. Известие. Нужно спешить. И пр. «Мы будем различать, - писал Вахтангов, - повышенную и пониженную энергию. Пониженная характеризуется состоянием меланхолии, скуки, грусти... Повышенная - бодрость, радость»).

Говоря о влиянии «внешнего темпо-ритма на наши чувства», Станиславский не уточняет: «внешнего» - по отношению к чему или кому? Если мы имеем в виду зрителей, тогда понятно: внешний темпо-ритм исходит от актёра к зрителю, то есть для зрителя актёр является неким внешним «источником» ритмического переживания, непосредственно влияющим на чувство зрителей: актёр заражает зрителя своим темпо-ритмом, чем вызывает непосредственное ритмическое переживание, соответствующее определённым эмоциям (резонанс сопереживания).

Если имеется в виду внешнее выражение темпо-ритма, тогда спрашивается, а каким ещё, если не внешним, оно может быть, коль скоро речь идёт о действиях актёра? (Как часто - увы - мы встречаем актёров, которые что-то там глубоко внутри бурно «переживают», по их же

70

собственным утверждениям, оставаясь внешне холодными и спокойными. И что нам до этих скрытых переживаний?!)

Если же рассматривать, как предлагает Станиславский, «внешний темпо-ритм» по отношению к самому актёру, («верно взятый темпо-ритм пьесы или роли»), то тогда не понятно, «откуда взятый», откуда он его берёт, да и зачем ему брать его со стороны, говоря вульгарно. Для нас же несомненно - «взятый» из нашего воображения, как и всё, что создаётся актёром, «берётся» из воображения, порождается воображением, источником его творчества. Конечно, Станиславский, увлекающийся ритмикой Э. Жака-Далькроза, практиковал сценические упражнения под музыку, и имел в виду, что к сценическому ритму можно приходить через музыкальный ритм, внешний по отношению к актёру. С другой стороны, это наше предположение может быть опровергнуто следующим утверждением Станиславского: «Они (предлагаемые обстоятельства и темпо-ритм - Э.Б.) так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах»,

В другом месте Станиславский пишет: «В первой половине урока мы прислушивались к своему внутреннему переживанию и внешне выявляли его темпо-ритм с помощью дирижирования. Сейчас же вы взяли чужой темпо-ритм и оживили его своим замыслом и переживанием. Таким образом, от чувства к темпо-ритму и, наоборот, от темпо-ритма к чувству». И здесь уже подразумеваются «источники» внешние - предлагаемые обстоятельства и внутренние - сам актёр, его переживания.

Но вернёмся к научному открытию, изложенному нами выше: ритмичные движения при восприятии вызывают своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения, иначе говоря, подражать им. Ритмические переживания непосредственно связаны с мышечными ощущениями, а из внешних ощущений - со звуками, восприятие которых часто сопровождается внутренним воспроизведением, то есть, подражанием, уточняем мы. Это общее положение нашло своё экспериментальное подтверждение в ещё сравнительно молодой науке - кинесике. изучающей «язык телодвижений» (невербальное общение). «Установлено, - пишет Вера Ф. Биркенбил, - что микродвижения рук, ног, головы и даже движения зрачков глаз происходят в ритме речи человека. Эта самосинхронизация наблюдается у всех людей, за исключением патологических случаев, в частности при физиологическом заболевании мозга (например, шизофрении, детском аутизме, болезни Паркинсона и т. д.). При этом тела людей еще до

71

начала произнесения слова уже готовы к нему: изменяется ритм моргания глаз, «переводится дух» с одновременным распрямлением тела, приоткрывается рот, руки производят «вступительные» движения, тем самым как бы подчеркивая возникающие на доли секунды позднее первые слова. Но еще более шокирующий эффект, - продолжает Вера Ф. Биркенбил, - производит синхронизация микродвижений двух собеседников. Этот так называемый «танец тела» особенно поражает, когда впервые видишь его на кинопленке. Представьте себе следующую картину - друг против друга сидят два человека, мужчина и женщина; на взгляд стороннего наблюдателя они сидят абсолютно спокойно. У него нога закинута на ногу, потом он ее ставит на пол, затем перекрещивает ноги; она плавно поглаживает свои волосы... Но стоит просмотреть эту сцену в замедленном темпе (несколько кадров в секунду), как выясняется удивительное - их движения в высшей степени синхронизированы друг с другом. В одном и том же кадре оба начинают какое-то движение, например, слегка наклоняются друг к другу и в одну и ту же долю секунды оба останавливаются. В одном и том же кадре они приподнимают свои головы навстречу друг другу, а затем вместе же опускают их точно в одном и том же кадре фильма! Это очень напоминает брачный танец птиц или движения двух марионеток, управляемых общей нитью».

В применении к творчеству актёра эта «синхронизация» происходит не только между партнёрами на сцене, но и между актёрами и зрителями. Актёры и зрители, «синхронизируясь» едиными ритмическими переживаниями, как бы вступают в общее взаимодействие, органически соединяясь в один творческий процесс, называемый «спектакль». (Идеальный случай -то, к чему стремится каждый актёр!).

Как бы то ни было, для нас это «открытие» кинесиков, описанное как «синхронизация» - ещё одно экспериментальное подтверждение способности ритма непосредственно воздействовать на предрасположенность человека к подражанию, приводить в действие механизм подражания. Видимо, на этой особенности нашей психики базируется физиологическая способность человека к сопереживанию, к сочувствию.

Для сценической практики в рамках нашей «имитационной теории» это означает следующее:

1. Актёрское творческое воображение выстраивает некий образ (образец) в движениях и действиях, которые изначально имеют некую эмоциональную окраску, так как эти движения и действия органически синтезированы с теми или иными ритмами.
2. Образ стремится к воплощению, что ощущается актёром в рит-

72

мических «микродвижениях» или импульсах («позывах к действию» по-Станиславскому), как непроизвольное проявление природы идеомо-торного акта (первой фазы подражания).

1. По закону действия механизма (рефлекса) подражания, актёр выражает эти внутренние «микродвижения» во внешних движениях и действиях, воплощая «образ» воображения в двигательные акты, что, по сути, является произвольным подражанием, имитацией движений образа воображения.
2. Ритмичные движения и действия актёра в образе, его поведение в целом, способно вызывать у воспринимающих (у партнёров и зрителей) своего рода резонанс, сопереживание, выражающееся в стремлении воспроизводить эти движения (автоматическое считывание) или, говоря языком кинесиков, синхронизируются. Иначе говоря, способность зрителей к сопереживанию тоже обусловлена его способностью к подражанию-

Отсюда вытекает и задача, которую режиссёр или педагог, используя имитационную теорию, ставит перед актёром изначально: видеть в воображении образ в динамике, в ритмических движениях и действиях, в «ритмических переживаниях» так, чтобы он (образ) имел определённую воспринимаемую ритмическую структуру, которая в свою очередь воспроизводится актёром подражательно в движениях, действиях и поведении в целом.

Выдающийся украинский режиссёр Лесь Курбас не отделял сценический ритм от ритма музыкального и от воображения, и для него актёр - это умение длительное время пребывать в намеченном воображением ритме. Обратите внимание, воображением!

Итак, мы считаем, что организатором процесса «ритмических переживаний» выступает Воображение, а исполнителем - механизм Подражания.

## Сценическое поведение

Актёр, выполняя ту или иную сценическую задачу, руководствуясь драматургическим материалом (пьеса, роль), заданием режиссёра, собственным подходом к решению роли и в процессе репетиций, и в процессе исполнения роли на зрителях сталкивается с целым рядом сложнейших психических установок. В этом смысле профессия актёра одна из наиболее сложных профессий. Уже в актёрской задаче содержится сознательная установка на совершение тех или иных действий. Без всякой натяжки можно сказать, что психика актёра, всегда готовая дейст-

73

вовать или реагировать в известном направлении, имеет установочный характер. Нам кажется, что даже беглое и поверхностное знакомство с «психологией установки» в какой-то степени может объяснить некоторые сложные психические процессы в работе над ролью и, в первую очередь, облегчить практически труд актёра в главном - в конструировании сценического поведения в процессе перевоплощения.

Понятие Установка (Einstellung) есть сравнительно новое приобретение психологии (1921 год). Его ввели Мюллер и Шуман. Кюльпе определяет установку как предрасположение сенсорных или моторных центров к определенному раздражению или к постоянному импульсу. Эббингауз понимает ее в более широком смысле, как процесс упражнения, вносящий привычное в свершение, уклоняющееся от привычного. Карл Юнг исходит из эббингаузовского понятия установки. «Установка есть для нас, - пишет Юнг, - готовность психики действовать или реагировать в известном направлении. ...Быть установленным - значит быть готовым к чему-нибудь определенному даже тогда, когда это определенное является бессознательным, потому что установленность есть то же самое, что априорная направленность на что-то определенное, независимо от того, находится это определенное в представлении или нет».

Л. Выготский считает, что «установка есть явление индивидуальное и не укладывается в рамки научного подхода. Но в опыте можно различать известные типические установки, поскольку различаются также и психические функции. Если какая-нибудь функция обычно преобладает, то из этого возникает типическая установка. Смотря по роду дифференцированной функции возникают констелляции содержаний, которые и создают соответствующую установку. Так, существует типическая установка человека мыслящего, чувствующего, ощущающего и интуитивного. Кроме этих, чисто психологических типов установки, число которых могло бы быть еще увеличено, существуют и социальные типы, то есть такие, на которых лежит печать какого-нибудь коллективного представления. Они характеризуются различными «измами». Эти коллективно обусловленные установки во всяком случае очень важны, а в некоторых случаях они имеют большее значение, чем чисто индивидуальные установки». Выготский связывает понятие установки с предваряющими ее актами внимания. И это очень важный, с нашей точки зрения, и принципиальный момент в изучении этого психологического феномена. Тем более, что в обучении актёров внимание, владение вниманием, умение фокусировать внимание на нужном объекте и т. д. является начальным этапом обучения во всех

74

театральных школах. Важно и то, что в психологии внимание «начинается и в своём развитии исходит из целого ряда проявлений чисто двигательного характера» (Выготский).

«Стоит приглядеться, - пишет Выготский, - к простейшим актам внимания, для того чтобы заметить, что они всякий раз начинаются с известных установочных реакций, которые сводятся к движениям различных воспринимающих органов. Так, если мы собираемся внимательно разглядывать что-нибудь, мы принимаем соответствующую позу, придаём известное положение голове, нужным образом приспособляем и фиксируем глаза. В акте внимательного слушания не меньшую роль играют приспособительные и ориентировочные движения уха, шеи и головы.

Смысл и назначение этих движений всегда сводятся к тому, чтобы поставить в наиболее удобное и выгодное положение воспринимающие органы, на долю которых выпадает самая ответственная работа. Однако двигательные реакции внимания идут дальше, чем названные выше реакции внешних органов восприятия. Весь организм оказывается пронизанным этими двигательными приспособлениями к восприятию внешних впечатлений.

Так, даже легчайшие акты внимания, как это показало экспериментальное исследование, сопровождаются изменениями дыхательной и пульсовой кривой».

Для психологии внимания характерно и то, что, с одной стороны, оно вызывает приспособительные движения внутренних и внешних органов, а с другой - торможение всей прочей деятельности организма. Например, темнота способствует внимательному слушанию, тишина - внимательному разглядыванию.

«Однако наибольшую роль в нашей жизни, - продолжает Выготский, - играют такие акты внимания, когда ... объект, на который направлена сила нашего внимания, находится не во внешнем по отношению к организму мире, а составляет часть реакции самого же организма, которая в данном случае выступает в роли внутреннего раздражителя.

С реактологической точки зрения внимание следует понимать не иначе, как известную систему реакций установки, то есть таких подготовительных реакций организма, которые приводят тело в нужное положение и состояние и подготавливают его к предстоящей деятельности. С этой точки зрения реакция установки ничем решительно не отличается от всех прочих реакций».

«Реакция установки в этом смысле есть самая обычная реакция ор-

75

ганизма, но только на её долю в поведении человека выпадает особая роль - подготовительницы нашего будущего поведения. Поэтому предварительную реакцию установки можно назвать предреакцией».

Реакции установки необходимо характеризовать с нескольких сторон. Первое, что позволяет различать между собой реакции установки, это, так называемый, их объём, то есть то количество одновременных раздражителей, которое при данной установке может быть включено в механизм действия поведения. По подсчётам В.Вундта, наше сознание может охватить одновременно от 16 до 40 простых впечатлений, в то время как внимание способно подготовить организм к реагированию одновременно на меньшее количество впечатлений - от 6 до 12 - такого же характера. Отсюда делается совершенно ясным избирательный характер реакции установки, которая выбирает из всего нашего поведения маленькую его часть и, видимо, ставит её в другие условия протекания, нежели все прочие...

Вторым моментом, характеризующим установку, является её длительность. Дело в том, что установка обнаруживает чрезвычайно неустойчивое, шаткое и как бы колеблющееся состояние.

...Как это ни странно, длительность установки измеряется чрезвычайно ничтожным промежутком времени и в самых больших случаях едва ли превышает несколько минут; после этого начинается как бы ритмическое колебание установки. Она пропадает и возникает вновь, если условия поведения требуют её поддержания в течение долгого времени. Установка идёт как бы толчками с промежутками, пунктиром, а не сплошной линией, регулируя наши реакции толчками и предоставляя им протекать по инерции в промежутках между одним и другим толчком. «Таким образом, ритмичность становится основным законом наших установок и требует от нас учёта всех вытекающих отсюда педагогических требований» (Выготский).

В связи с зависимостью установки от внимания, возникает и проблема внутренней и внешней установки. Внимание рассматривается в психологии как процесс непроизвольный и произвольный. Непроизвольное внимание возникает на какие-нибудь внешние раздражители. И, следовательно, причина установочных реакций лежит не в организме, а вне его, в неожиданной силе «нового раздражителя, который завладевает всем свободным полем внимания, оттесняет и тормозит прочие реакции» (Выготский). При произвольном внимании предметом внимания становится собственное переживание, поступок или мысль: мы стараемся что-нибудь припомнить, сознательно сосредоточиться на какой-нибудь идее и т. п.

76

Здесь эффект установочной реакции вызовет некий внутренний раздражитель. «Мы нисколько не ошибёмся, - пишет Выготский, - если признаем, что различие между одним и другим типом установки сводится к различию между прирождённым, или безусловным, и приобретённым, или условным, рефлексом».

Общеизвестным считается, что первая стадия обучения актёрскому мастерству начинается с упражнений на внимание. Это справедливо, ибо навык фокусировать внимание на том или ином сценическом объекте требует специальных и постоянных упражнений. Сцена с её многочисленными объектами требует точного отбора тех объектов, которые непосредственно влияют на наши реакции и определяют наше поведение. Усложняется всё тем, что сценическое внимание является произвольным и выбор нужного объекта и фокусирование внимания на нём, определяет и нужную установку нашего поведения. Более того, речь идёт не только о внимании актёра, но и внимании персонажа. От выбора объекта внимания персонажа напрямую зависит не только характер персонажа, но и решение всей сцены, а иногда и роли, то есть всё то же сценическое поведение. Этот объект внимания может находиться и вне актёра (персонажа) и внутри персонажа. И здесь явная связь с внутренней и внешней установкой. К примеру, рассеянность Гамлета в разговоре с Полонием определяется главным образом на его сосредоточенности на главном объекте: на тени отца, с которым он только что разговаривал и на внутреннем объекте, которым является мысль, а как действовать дальше. Умение актёра владеть несколькими объектами внимания одновременно, является не только результатом тренинга, но и качеством дарования. Тренируя владение вниманием, мы одновременно тренируем наши способности в создании нужных установок.

С психологической точки зрения рассеянность внимания может проистекать из слабости внимания, из неумения сосредоточить, сконцентрировать установку на чём-нибудь одном, что приводит к разлаженности всего механизма нашего поведения. С другой стороны, рассеянность необходимый и полезный спутник внимания. Речь идёт не о патологических случаях, а о необходимом сужении нашего внимания до той доминанты, которая позволяет выделять наиболее ярко нужный объект, позволяя оставлять как бы в тени, в неясности, рассеянности все второстепенные. Смысл установки всегда сводится к тому, чтобы сузить протекание реакций и за счёт их количества выиграть в силе, качестве и яркости. В бытовом смысле и в профессиональном быть внимательным к чему-либо одному непременно предполагает быть рас-

77

сеянным по отношению ко всему остальному. «Зависимость, - пишет Выготский, - приобретает совершенно математический характер прямой пропорциональности, и мы можем прямо сказать - чем больше сила внимания, тем больше и сила рассеяния. Иными словами, чем точнее и совершеннее установка на одной какой-нибудь реакции, тем менее приспособленным оказывается организм к другим. ... В этом смысле с научной точки зрения правильно будет говорить не о воспитании внимания и борьбе с рассеянностью, но о правильном воспитании того и другого вместе».

И, наконец, следует сказать о биологическом значении установки, которая возникает из наших потребностей. По определению Гросса, с биологической точки зрения установка может быть определена как ожидание грядущего, как средство, позволяющее организму реагировать нужными движениями не в самый момент наступления опасности, но при определённом её приближении в телесной борьбе за существование. В человеческом поведении внимание «можно сравнить с внутренней стратегией организма. Оно действительно выступает в роли стратега, т.е направителя и организатора, руководителя и контролёра боя, не принимающего, однако, непосредственного участия в самой схватке. С этой точки зрения делаются легко объяснимыми и все черты установки. ...Установке биологически необходимо быстро перебегать с одной реакции на другую, охватывать своим организующим действием все стороны поведения. Такова же природа ритмичности нашего внимания, которая означает не что иное, как отдых внимания, совершенно необходимый для его длительной работы. Ритмичность следует понимать как принцип не укорочения внимания, а, .напротив, удлинения внимания, потому что, насыщая и пересекая работу внимания минутами остановки и отдыха, ритм сохраняет и поддерживает его энергию в течение максимально длительного срока. ...В этом смысле правы те, которые говорят, что (как мотор) внимание работает взрывами, сохраняя силу толчка от одного взрыва к другому» (Выготский).

Какие ещё особенности внимания нам нужно знать и учитывать при работе со студентами над вниманием? Прежде всего мы должны учитывать «главного врага» внимания, чем является привычка. Из своего личного опыта каждый знает, что там, где укореняется привычка, исчезает внимание. Из профессионального опыта каждый актёр и педагог знает, что при многократном повторении одного и того же упражнения на внимание, привычка делает упражнение лёгким, а внимание исчезает и просто формально имитируется. Иначе говоря, мы делаем вид, что нас привлекает или интересует объект, показываем интерес.

78

формально реагируем на тот или иной раздражитель. Привычку в психологии принято называть врагом и сном внимания. В психологии педагогики давно пытались найти способ, как примирить внимание и привычку. Для этого были предприняты попытки разгадать психологическую природу их взаимоотношений. И вывод оказался парадоксальным: внимание действительно прекращает свою работу, как только поведение становится привычным, но это означает не ослабление внимания, а, наоборот, связано с усилением его активности. Это связано с той особенностью внимания, что оно выигрывает в силе, как только теряет в широте. «Привычка, автоматизируя действия, подчиняя их автономной работе низших нервных центров, совершенно освобождает и разгружает работу нашего внимания и, таким образом, вызывает как бы относительное исключение из закона сопряжённого торможения посторонних реакций при основной установке. ...Строго говоря, и это явление следует понимать не как исключение из общего психологического закона, а, скорее, как расширение того же самого принципа. И привычные действия, и совершенно автоматические поступки требуют для своего начала и прекращения участия соответствующей установки, и если мы хотим рукодельничать, совершенно того не замечая, то всё же потребно внимание для того, чтобы пойти, остановиться, взять работу и бросить её, т. е. начало и конец автоматических действий никак не могут обойтись без соответствующей установки. Больше того, эта установка - предварительно взятое направление и темп реакций - будет сказываться в продолжение всего протекания привычных действий. Таким образом, мы имеем право говорить не об одной только установке в нашем организме, но и о ряде одновременных установок, из которых одна - главенствующая, а остальные подчинены ей» (Выготский).

Это положение и утверждение совпадает с физиологическим учением о существовании в нервной системе доминантных и субдоминантных очагов нервного возбуждения. Физиологи обнаружили чрезвычайно важный факт: при существовании доминанты, связанной с инстинктивным актом, основной очаг возбуждения всякий раз усиливается, когда в нервную систему проникает какое-нибудь постороннее раздражение.

Учёные согласились, что, установленное физиологами, верно и для психологии: и акт внимания требует известных субдоминантных раздражителей, за счёт которых он бы питался. «Мейману, - пишет Выготский, - удалось показать, что процесс заучивания протекает лучше не в абсолютной и гробовой тишине, но в таких аудиториях, куда доносится заглушённый и едва слышимый шум. Возбуждающее влияние

79

слабых ритмических раздражителей на наше внимание установлено практикой уже давно, и Кант по этому поводу рассказывает примечательный психологический случай с одним адвокатом, который имел обыкновение, произнося сложную юридическую речь, сматывать длинную нитку, держа её всё время в руках перед собой. Адвокат противной стороны, приметивший эту маленькую слабость, перед процессом незаметно утащил нитку, и, по свидетельству Канта, он столь ловким ходом совершенно лишил своего противника способности логической аргументации, или, правильнее говоря, способности психологического внимания, так как, произнося речь, тот перескакивал с одного предмета на другой.

Отсюда абсолютно прав К.С. Станиславский, требовавший от актёра и студента кропотливого анализа предлагаемых обстоятельств (сценических ситуаций) каждой сцены, каждого эпизода. В переводе на язык психологии это означает определение не только доминанты поведения, но и субдоминантных возбуждений, влияющих на общую работу внимания. Недаром один из писателей в пересказе Выготского говорил, что у русского человека всё зависит от обстановки, он не может не быть подлецом в кабаке и оказывается совершенно неспособным на подлость в серьёзной и строгой архитектуре.

С выводами, к которым приходит Выготский относительно интегрального целостного характера внимания и его роли в нашей жизни, подпишутся, пожалуй, все психологи. Действительно, вряд ли можно оспаривать тот факт, что от работы внимания зависит вся картина воспринимаемого нами мира и самих себя. И соответственно колебания нашего внимания изменяют эту картину мира в нашем восприятии и оценки себя в этой картине мира. Для художников вообще и для художников театра в частности посмотреть на ту же вещь с иначе направленным вниманием - значит увидеть её в совершенно новом виде. Отсюда и тысячи постановок Гамлета и сотни тысяч разных Гамлетов - каждый художник посмотрел на это произведение своими собственными глазами и увидел что-то своё. Известный психологический смысл, пишет Выготский, заключён в популярном рассказе о мудреце, который утверждал, что души человеческие, переселившиеся после смерти в иные тела, будут жить в другом мире. «Ты видишь один раз мир, как купец, - сказал он своему согражданину, - другой раз ты увидишь его, как мореплаватель, и тот же мир, с теми же кораблями, предстанет тебе, как совершенно другой».

В разработке учения об установке особое место принадлежит Д. Узнадзе. Он рассматривает установку как особое специфическое со-

80

стояние. Д. Узнадзе суммирует понятие установки так: «...наши представления и мысли, наши чувства и эмоции, наши акты волевых решений представляют собой содержание нашей сознательной психической жизни, и когда эти психические процессы начинают проявляться и действовать, они по необходимости сопровождаются сознанием. Сознавать поэтому значит представлять и мыслить, переживать эмоционально и совершать волевые акты. Иного содержания, кроме этого, сознание не имеет вовсе.

...Кроме сознательных процессов, в нём (организме - Э.Б.) совершается ещё нечто, что само не является содержанием сознания, но определяет его в значительной степени, лежит, так сказать, в основе этих сознательных процессов. Мы нашли, что это - установка, проявляющаяся фактически у всякого живого существа в процессе его взаимоотношений с действительностью»

### Движения, действие и поведение

«Основными видами движения, по Рубинштейну, являются:

* Движения позы - движения мышечного аппарата (так называемые статические рефлексы), обеспечивающие поддержание и изменение позы тела, что достигается путём активной тонической напряжённости мышц.
* Локамоции - движения, связанные с переживанием; их особенности выражаются в походке, осанке, в которых явно отражается психический облик человека, по крайней мере некоторые его черты.
* Выразительные движения лица и всего тела (мимика и пантомимика), непосредственные проявления эмоций, более или менее тонко и ярко, выразительно отражающие их сложную и напряжённую игру. Собственно выразительные движения у человека представляют собой единство и взаимопроникновение движений органического и семантического типа в вышеустановленном смысле слова.
* Перерастающие непосредственные выразительные движения, семантические движения, - носители определённого значения, которые на каждом шагу вплетаются в нашу жизнь, как-то: утвердительный или отрицательный жест головой, поклон, кивок головой и снятие шляпы, рукопожатие, поднятие руки при голосовании, рукоплескание и т.п. Здесь жест, движение, в котором отложилась и запечатлелась подлинная история, выступает как опосредованный историческими условиями своего возникновения носитель и выразитель определённого, очень обобщённого, смыслового содержания. В этих движениях связь движений с наиболее сложными и высшими проявлениями психической, ду-

81

шевной жизни человека выступает особенно демонстративно.

* Речь как моторная функция в её динамическом аспекте, который является и носителем, и в конечном счёте также компонентом её семантики. Динамическая сторона речи, её ритмика, интонационная игра, голосовые подчёркивания, ударения, усиления, отражая мысли и чувства говорящего, играют часто недооцениваемую роль в том воздействии, которое речь оказывает на слушателя.
* Рабочие движения, различные в разных видах трудовых операций и профессиональной деятельности, 'включая сюда и особо тонкие и совершенные, виртуозные движения - пианиста, скрипача, виолончелиста и т.д».

Таким образом, для построения сценического поведения как суммарного психического акта, поведения, которое является в свете нашей имитационной теории поведением подражательным, нам представляется важным, какой «строительный материал» (движения) мы выбираем для построения сценического действия, и как эти действия организуются в сценическое поведение.

Для рассмотрения поведения как единого психического акта снова обратимся к психологии установки Д. Узнадзе. По Д. Узнадзе, «всякая активность означает отношение субъекта к окружающей действительности, к среде. При появлении какой-нибудь конкретной потребности субъект, с целью её удовлетворения, направляет свои силы на окружающую его действительность. Так возникает поведение».

Субъект развёртывает целесообразные акты поведения, приводя в действие силы, соответствующие нужному ему предмету, и активируя их таким образом, как это необходимо для овладения этим предметом.

Мы склоняемся к тому, что сценические действия и движения, эмоции и переживания служат «строительным материалом» процесса сценического поведения. И здесь, исходя из чисто прагматических соображений, мы формулируем понятие «сценическое поведение» так: «Сценические движения обычно служат для выражения сценических действий, посредством которых осуществляется сценическое поведение».

Можно сделать предположение, что в процессе репетиций, исходя из замысла образа, идёт накопление «строительного материала» (движений, действий, эмоций, переживаний и т.п.), его отбор, упорядочение материала в акты сценического поведения и, наконец, фиксация поведения, как последняя стадия. Процесс репетиций так и складывается: пробы, поиск, снова пробы, обсуждение, уточнение и т.д., и, наконец, звучит: повторим и зафиксируем. Через ряд повторений и корректур

82

осуществляется акт отбора и фиксации того или иного периода, отрезка поведения персонажа (актёра в роли) в той или иной сценической ситуации. Далее из этих фиксированных отрезков, периодов поведения осуществляется своеобразный монтаж актов поведения в одну беспрерывную линию, или правильнее, в беспрерывный (условно) процесс фиксированного сценического поведения.

Ещё И. П. Павлов определил сущность актерского искусства как воспроизведение человеческого поведения. (Обратим внимание, не движений и действий, а поведения). Фиксированное сценическое поведение, на наш взгляд, это синтез движений, действий и переживаний актёра-персонажа в сценических обстоятельствах, развёрнутый в единый беспрерывный (условно) процесс существования актёра в роли в сценическом пространстве и времени на всём протяжении спектакля.

С. Михоэлс не уставал повторять: «Мы знаем, что актер никоим образом не должен играть характер. Если актер играет характер, он играет с первой минуты результат. Но актер может играть то, что делаем мы с вами в нашей ежедневной жизни, - мы ведем себя определенным образом. У нас есть поведение. Изображать и играть можно только поведение. Через поведение мы постигаем характер. Основное в актере - поведение. Чаплин играет поведение. Сплошь да рядом, в любой момент картины вы можете видеть: он себя определенным образом ведет. Он изобретателен в предпосылках, как никто. Они кажутся необычайными, но он вас убеждает всей логикой дальнейшего поведения. Предпосылка может быть самая неожиданная, а всё дальнейшее развитие удивительно логично».

Принципиальный вопрос: какой психический механизм играет роль объединителя, синтезатора движений, действий, переживаний и пр. в процесс сценического поведения? Мы думаем тот же, что и регулирует, группирует, соединяет движения в действия, а именно: воображение. А инструменты, которыми оно для этого пользуется - темп, ритм, метр.

Л. С. Выготский относит ритм к одной из основных характеристик внимания и установки: ритмичность становится основным законом наших установок.

«Благодаря ритмичности нашего внимания, - писал Выготский, -мы склонны вносить ритм и приписывать его всем внешним раздражениям независимо от того, обладают они им на самом деле или нет. Иначе говоря, мы воспринимаем мир не в его расчленённом, хаотическом виде, но как связанное и ритмически целое, объединяя более мелкие элементы в группы, группы в новые, большие образования. Становится понятным выражение одного из психологов, что благодаря вни-

83

манию мир воспринимается как бы в стихах, где отдельные слоги объединяются в стопы, эти последние - в полустишия, полустишия - в стихи, стихи - в строфы и т. д.»

В поисках определения единицы сценического поведения мы обратились к понятиям ритма и метра в контексте «Школы ритмики» Э. Жак-Далькроза. (Выше мы останавливались на его учении подробнее), Мы склонны предположить, что единицей сценического поведения можно назвать ряд движений и действий, организованных и сгруппированных в некий целостный акт поведения, в некую «одинаковость», по выражению Далькроза. По его учению, согласованность движений с музыкой такова, что движения выполняются на метрической основе, в отличие от ритмической.

Из общеизвестных определений следует, что музыкальный метр представляет собой идеальную схему чередования сильных и слабых ударений, с которой реальная акцентуация может расходиться в большей степени, чем в стихах (см. синкопа). На фоне этой схемы ритмическое разнообразие создают музыкально-смысловые акценты и членения. Сюда относятся: фразировка (поскольку музыкальный метр в отличие от стиховых не предписывает деления на строки, музыка в этом отношении ближе к прозе, чем к стихам) и группировка тактов; заполнение такта нотами различной длительности, ритмический рисунок.

У Э. Жак-Далькроза метрические упражнения чередуются или объединяются в сложный комплекс движения, и многие из них относятся одновременно и к метру, и к ритму, и поэтому квалифицируются как метроритмические (не темпо-ритмические, как у Станиславского - Э.Б.). Сам Э. Жак-Далькроз дал популярное определение качественному различию метра и ритма: «Такт (такт и метр понятия практически тождественные) есть некая одинаковость, в которую может быть заключено богатое разнообразие. А ритм и есть то разнообразие, которое заключено в одинаковость».

Следовательно, мы можем признать за метром функцию организатора ряда движений и действий в единицу сценического поведения, ибо именно метр, заключает в «одинаковость» всё ритмическое разнообразие содержащихся в нём движений и действий.

И действительно, актёр в процессе работы над ролью, правильнее сказать, в процессе создания роли, «выстраивает», именно выстраивает линию поведения и весь процесс поведения персонажа в той или иной сценической ситуации. Выстраивает из движений и действий. Процесс «выстраивания» - процесс сознательный, произвольный, ибо прежде чем «конструировать» поведение, актёр определяет его план, структу-

84

ру, характер и пр. В процессе этого конструирования он пользуется материалом движений и действий, которые могут быть как произвольными, так и непроизвольными. Скажем, нужно подойти к столу взять чашку и налить себе кофе, то есть произвести ряд физических действий. Здесь вряд ли от актёра требуется присутствие сознания, произвольности выполнения, волевого усилия и пр. Несмотря на то, что эти действия могут производиться автоматически, рефлекторно, движения, из которых они строятся, несомненно, будут при этом ритмически разнообразными. Более того, у каждого исполнителя в силу его индивидуальных ритмических личностных характеристик, это ритмическое разнообразие, многообразие - непредсказуемо. Но, чтобы организовать этот набор движений и действий в определённое поведение, актёр должен, с одной стороны, задавать вопросы, а чего я хочу, для чего я это делаю, с какой целью, то есть формулировать сценическую задачу, и затем, с другой стороны, разрешать её, с помощью уже конкретных ритмических движений и действий, организуя их в некое метрическое целое, в целостный и законченный акт поведения, в котором эти движения и действия служат надлежащим материалом для построения поведения. На сцене в том или ином спектакле мы видим, как актёр системой своих движений и действий, организованных в выразительное поведение, добивается и от партнёра того или иного поведения. Предпосылкой поведения служат и характер персонажа, взаимоотношения персонажей, их конфликт, и обстоятельства пьесы, и характер партнёра, и пр., короче, всё то, что задано уже драматургом и режиссёром. Это поведение предсказуемо до того момента, пока не происходит некое событие, возникающее в виде препятствия на пути достижения определённой цели. Новое событие (им может быть и любое новое обстоятельство, любое препятствие) делает поведение непредсказуемым до тех пор, пока мы снова не осознаём мотив и характер уже изменённого поведения персонажа и взаимоотношения персонажей в новых условиях их сценического существования. И так - возникает целая система поведения персонажей, состоящая из отдельных целостных актов поведения, единиц поведения. Но прежде эту единицу поведения следует определить. Мы думаем, что в контексте наших рассуждений единицей поведения является сценическое событие.

Итак, если метр является организатором движений и действий, отличающихся ритмическим многообразием, в целостный акт сценического поведения, то единицей поведения является сценическое событие (препятствие, обстоятельства), или, точнее, расстояние между двумя событиями, заполненное поведением. Поведение как бы заключается в

85

рамки двух событий, что и составляет единицу поведения.

Для практики сцены такое наличие единицы поведения в нашем театральном словаре просто необходимо. Представьте себе, можно ли подсчитать, из какого количества движений и действий состоит тот или иной сценический эпизод? А подсчитать по метрам (тактам) поведение актёра в этом эпизоде? Можно и необходимо, дабы придать его поведению сценическую форму.

В том, что это так, можно убедиться на гипотетической сцене.

*Герой охвачен любовной страстью и приступает к объяснению в любви. Его возлюбленная с нетерпением ожидает этого признания.*

Это объяснение, состоящее из ряда ритмических движений и действий, организовано метром в целостный акт поведения.

*Чьи-то шаги за дверью.*

Возникает некое препятствие (событие), которое (допустим) не может изменить действий персонажа (задачи) по условиям драматургии (таковы, скажем, предлагаемые обстоятельства пьесы), но меняет его поведение. Это обстоятельство не в состоянии изменить намерений героя, но оно выступает в роли препятствия, которое уже меняет темп и ритм, в котором герой приступает к объяснению: он спешит, - новое обстоятельство заставляет его торопиться сказать всё, что он надумал, к чему готовился, иначе говоря, - он продолжает осуществлять свой план объяснения, но начинает нервничать и спешить. Изменились ритмы и темпы движений и действий, организованные уже в новую метрическую структуру, т.е. изменился акт поведения.

*Шаги приближаются, -* и снова изменяется ритм: герой решает -сейчас или никогда. И т.д. Изменились ли движения и действия персонажа? Изменилась ли задача? Нет. Они, несомненно, видоизменились, приспосабливаясь, так сказать, к изменяющимся обстоятельствам. Те же действия, ритмически видоизменённые, организовываются в акты поведения уже иными метрическими отрезками, что и приводит к изменению поведения в целом.

Как правило, на репетициях добиваясь нужного эффекта от такой (условной) сцены, мы многократно повторяем её. Для чего? Чтобы окончательно установить темп, ритмы и метр этой сцены, добиваясь от актёров максимальной выразительности. Мы не меняем задачи, но мы пробуем менять ритмический рисунок сцены: вот здесь вы переходите на шёпот, здесь ваша речь становится сбивчивой, здесь вы начинаете дрожать от нетерпения (добавились движения), а здесь вы вдруг забываете зачем пришли - состояние ступора...и т. д.

И что же мы видим? Поиски нужных темпов и ритмов становятся

86

процессом не механического повторения, а собственно актом творчества; с одной стороны, переменой ритмов мы не меняем действий, из которых строится поведение персонажа, но меняем характер поведения, а, с другой стороны, перемена характера поведения провоцирует нас на привлечение новых и новых движений и действий для наиболее эффективного построения нужного выразительного поведения. И это ещё один парадокс в творчестве актёра.

На практике эти «дополнительные движения и действия», могут появляться как произвольно, так и непроизвольно, импровизационно, спонтанно, импульсивно. То есть мы не задаёмся целью сознательно привлечь новые движения и действия для осуществления изменившегося поведения, а само изменение ритма сцены, провоцирует актёра на новые движения и действия в границах единого акта поведения или, как мы можем теперь говорить, в одинаковости, то есть едином метре.

То же мы наблюдаем и в психологии установки, объясняющей процесс протекания импульсивного поведения. Импульсивному поведению присуще беспрерывное течение самого процесса, то есть некое метрическое однообразие. Внезапное препятствие и задержка. Происходит оценка - объективация и идентификация объекта, вызвавшего задержку, что вызывает и ритмические сдвиги, а само препятствие -изменение метра. Процесс принятия решения сам по себе, заключая многообразие ритмов, по сути укладывается в метр, как в единый акт поведения. И, наконец, само принятие решения - новый такт (метр) в поведении персонажа. Решение принято, возникает новый план поведения, меняется его структура, устанавливаются новые ритмы, объединённые в новые такты (метры) для следующей фазы импульсивного поведения, уже соответствующие новой ситуации и новому, иному характеру поведения.

Можно ли заставить актёра отрабатывать каждое движение и действие на пути выполнения любой, даже самой простой сценической задачи или следует большую часть работы доверить подсознанию, как советует Станиславский? Или дать актёру чёткую предпосылку поведения (образ, метафору поведения) в той или иной сцене, где он сам будет отбирать нужные действия и организовывать их в нужное нам (автору, режиссёру, педагогу) поведение, используя метр как средство организации этих действий и движений в целостную структуру, в определённую сценическую форму - единицу поведения? Из этих «единиц поведения» и создаётся партитура роли и партитура спектакля.

Из классического определения ритма как воспринимаемой формы протекания во времени каких-либо процессов, мы знаем, что ритм яв-

87

ляется основным принципом формообразования временных искусств: поэзии, музыки, танца и др. Искусство актёра принадлежит к искусствам пространственно-временным и метр как раз и является «воспринимаемой целостной формой (одинаковость) протекания во времени сценического поведения». Но главная его (ритма) проблема заключается в следующем: ритм, вернее разнообразие ритмов при выполнении тех или иных движений и действий, сам нуждается в метре, как организующем начале, способном к организации движений и действий актёра в единицу сценического поведения, придав ему нужную художественную сценическую форму.

Итак, как правило, поведение каждого персонажа в процессе репетиции отрабатывается в действиях, движениях, речи и фиксируется в периодах поведения до такой степени автоматизма, что мы вправе говорить, что для дальнейшего повторного воспроизведения этих периодов не требуется участия воли, что соответствует правилам действия фиксированной установки в форме импульсивного поведения. Но это правило действует до момента возникновения сценического препятствия, возникновения нового сценического события, меняющего ситуацию и требующего оценки данного события, принятия решения и смены поведения. На сценическом языке мы называем это «оценкой факта». Иначе говоря, по психологии установки, возникновение препятствия как бы прерывает процесс импульсивного поведения и требует объективации нового факта (препятствия) и идентификации его. И тогда импульсивное поведение через объективацию приобретает характер поведения опосредованного, а само поведение уже требует участия воли. Приняв соответствующее своим (персонажа) потребностям волевое решение, персонаж меняет стратегию поведения в случае значительных препятствий или событий или тактику, если эти события происходят в границах одной ситуации (видоизменяет, уточняет, корректирует поведение). В этом случае мы можем говорить о появлении новой фиксированной установки и дальнейшее поведение снова приобретает форму импульсивного поведения. Так, через смену событий меняется и характер установки и, соответственно, формы поведения.

Всё это было бы справедливо и теоретически оправдано, то есть перенесение или приспосабливание теории установки к сценическим ситуациям и законам сценического поведения, если бы не одно «но». Всё, что происходит на сцене, происходит «как бы» в жизни, в вымышленной условной ситуации от начала до конца (мнимая ситуация в игре), и актёр в образе живёт на сцене «как бы взаправду» (ролевая игра), условно, жизнеподобно, подражательно, если можно так сказать.

88

«правдоподобием чувствований» в «предполагаемых обстоятельствах».

Игнорирование этого «как бы», аксиоматичного для сценического искусства положения, завело в тупик не одного исследователя актёрского творчества и практика сценического искусства.

К.С. Станиславский, увлёкшись в начале создания своей системы новыми (для своего времени) открытиями в психологии, попытался напрямую перенести их в область актёрского искусства, но позже был вынужден многократно оговариваться, (например, от требований реальности жизненных переживаний актёра на сцене Станиславский пришёл к утверждению «повторности чувств» на сцене, то есть условности переживаний, наконец, позже, отбросив на практике многие свои предыдущие утверждения, но не отказавшись от них в теории («система» была опубликована в 1938 г.), пришёл к «методу физических действий».

Так как же в отношении «правдоподобия чувствований»? Можно, как нам кажется, решить эту проблему с точки зрения психологии установки очень просто, если принять имитационную теорию: да, в актёрской практике всё сценическое поведение регулируется законами установки и наше «но» снимается утверждением, что формы сценического поведения носят подражательный характер, иначе говоря, актёр имитирует на сцене все формы человеческого поведения, описанные нами выше (воспроизводит человеческое поведение по Павлову). Ну, а как же сама установка, которая должна естественно создаваться у актёров в процессе репетиций? Куда девается она? И является ли она (возможно ли такое?) тоже условной? Всё дело в том, что сама фиксированная установка действует в психике актёра по тем же законам реальности, по которым действует и закон реальности чувств. И если в мнимой, воображаемой, игровой (условной) ситуации, чувства актёра являются реальными, то мы вправе утверждать, что и установка на выполнение того или иного вида поведения на сцене является тоже психической реальностью актёра. Видимо, это и даёт возможность актёру воспроизводить многократно то или иное поведение произвольно, но «как бы» впервые.

Далее, чтобы разобраться в этом вопросе подробно, следует разграничить два этапа в творчестве актёра:

Репетиционный период;

Сам спектакль, то есть процесс исполнения роли на зрителях. Весь репетиционный период можно обозначить, как этап поиска образа и воплощение его в соответствующем сценическом поведении. Этот этап можно обозначить как этап сценического перевоплощения актёра

89

в образ на основе воображения и подражания. Этот процесс, как мы говорили выше, складывается из поиска необходимого «строительного материала», отбора, накопления, упорядочения и пр.

В этом направлении Р.Г. Натадзе проведён ряд экспериментов с актёрами и студентами театрального института по работе установки, в которых раскрывается роль воображения и установки в процессе перевоплощения.

Д. Узнадзе приводит следующий пример в главе «Опыты на базе представления и идей». «В одной из работ, - пишет Узнадзе, - Р. Г. Натадзе вскрывает любопытное явление, которое он формулирует в следующих выражениях: «...психологическая сущность сценического перевоплощения заключается в выработке установки, соответствующей, представляемой (а не воспринимаемой в данный момент) ситуации; (обратите внимание, сущность, а не механизм перевоплощения - Э. Б.) вызванная представлением установка фиксируется в процессе репетиций» (Р.Г.Натадзе. О связи способности сценического перевоплощения со способностью выработать фиксированную установку на основе воображения // Психология. - 1945, Т. 3).

Наш автор, - пишет Узнадзе, - приходит к заключению, что фиксировать установку на основе «представления» удаётся гораздо легче способным деятелям сцены, талантливым артистам, чем лицам, не имеющим отношения к сцене или отличающимся малой способностью к сценическому перевоплощению. ... положение это безусловно обосновано; оно оправдывается в самых различных комбинациях экспериментальных условий.

Если они (не работники сцены) пользуются в своем поведении актами мысли, или идеями, то одарённые сценическими способностями лица обращаются при разрешении стоящих перед ними задач, как правило, не к актам мысли, а к живым, индивидуальным образам, ко вполне определённым представлениям, возникающим и действующим у них как целостные образы, которые или присутствуют в сознании в своей завершённой целостности, или же их вовсе нет там, т.е. к переживаниям, аналогичным недифференцированным представлениям наших сновидений. Этим они в корне отличаются от того, что имеется в этих случаях у наших обыкновенных испытуемых, не обладающих специфической одарённостью к артистической деятельности, (различие между ними)... в то время, как у лиц, одарённых к сценической деятельности, в ситуации наших опытов возникают индивидуально определённые образы или «живые» недифференцированные представления, у других в тех же случаях появляются идеи или мысли, которые начинают опре-

90

делять их деятельность через соответствующие формы установки».

Итак, мы с удовлетворением отмечаем, что установленная нами схема репетиций в имитационой теории перевоплощения - Воображение - Подражание - Движения и Действия (Поведение), находит не только подтверждение в психологии установки, но и как бы подводит итог этому процессу: в процессе перевоплощения воображение способствует выработке фиксированной установки.

Как это ни странно, но до сих пор мы не задавались вопросом, почему и каким образом актёру удаётся после определённого количества репетиций (повторов) вновь и вновь воспроизводить найденное и зафиксированное поведение на последующих репетициях и на спектакле? Отвечая на этот вопрос автоматически, по привычке, мы всегда говорили - «память». Мы считали, что достаточно актёру запомнить логику действий персонажа в определённых предлагаемых обстоятельствах, логика действий приводит к запоминанию сквозного действия и пр. Но ведь актёр может играть один и тот же спектакль раз в месяц без дополнительных репетиций. А когда спектакль играется годами с перерывами? И в этих перерывах актёр играет другие роли и репетирует новые? Почему актёр, выйдя на сцену, всё помнит? Но, как правило, такие вопросы и не задаются. Помнит и помнит: нечто само собой разумеющееся. В конце концов, помнить - «это его проблема». Мы же знаем твёрдо, что на практике актёр после окончания репетиций всё должен как бы забыть, а при выходе на сцену как бы всё вспомнить. Так оно и происходит на практике. Выходя на сцену, актёр естественно не держит в голове весь спектакль во всех нюансах. Но как-то само собой (?) в процессе игры всё наработанное актёром на репетициях всплывает в сознании и он действует на сцене, ведомый таинственным нечто, что им и руководит. В этом случае чаще всего говорится, что это «нечто» и есть подсознание и что наработанное актёром образует цепь условных рефлексов, которые при появлении старых и знакомых сценических раздражителей (реплик, предлагаемых обстоятельств и пр.) вызывают рефлекторно, выуживают из подсознания эти наработанные ранее действия и эмоции.

На самом деле вопрос периодического воспроизведения поведения персонажа на сцене и так, чтобы это было «как в первый раз» (справедливое требование к актёрам — каждый спектакль это новый спектакль), не так уж прост и, уж конечно, один из важнейших вопросов психологии актёрского творчества.

С одной стороны, мы уже говорили, что в своём воображении актёр наблюдает поведение своего героя и следует за ним, имитируя,'

91

подражая его поведению. Но если рассматривать психологический аспект актёрского творчества в свете теории установки, то в данном конкретном случае, т.е. на этапе процесса публичного представления спектакля, возникает вопрос: а может ли актёр, как об этом говорил Михаил Чехов, а до него Дени Дидро, всё время держать в воображении поведение своего образа и следовать за ним, подражать ему? Как бы нам, отвечая положительно на этот вопрос, не перешагнуть границу психологии и не ступить в область психиатрии. Действительно, если человек всё время видит себя стеклянным и соответственно себя ведёт, мы уже говорим о навязчивой идее шизофреника. И действительно, может быть правы те , кто считает, что разница между актёром и шизофреником не качественная, а количественная. Что же действительно отличает или, скажем, спасает актёра, от того, чтобы не совершить этот количественный скачок в качество болезни? Почему многие психологи замечали, что чрезмерное увлечение принципом идентификации актёра с ролью по системе Станиславского приводили актёров к нервным растройствам?

В науке о театре вопрос воспроизведения актёром после ряда репетиций одной и той же сцены, эпизодов, а потом и всего спектакля в целом, как бы решён просто и объясняется особым, по той же системе Станиславского, свойством памяти: развертывать действие и связанное с ним эмоциональное состояние во времени. На этом свойстве и основана возможность живого повторного воспроизведения эмоционального куска роли, если до этого «кусок» подготовлен логикой и последовательностью предыдущих действий и подкреплен образным видением и мысленной речью. Иначе говоря, актёр должен уметь настроиться на спектакль: создать в себе особое психофизическое самочувствие для данного спектакля и данной роли, вспомнить предлагаемые обстоятельства, обратиться к эмоциональной памяти, вспомнить логику действий, которая непременно приведёт к логике чувств и пр. Для нас же вопрос решается иначе, и ответ мы находим в отношениях воображения и установки.

Снова появляется это спасительное слово — воображение. Спасительное потому, что без него не было бы творчества вообще, спасительное, потому что без него творчество было бы сродни безумию, психической болезни. И не случайно греки считали художников людьми, одержимыми демонами, т.е. безумцами.

Ч. Ломброзо считал гениев безумцами. Многие психоаналитики вслед за Гейне считали поэтов душевнобольными. Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать своё «я» вовне, а

92

читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания. Эйзенштейн говорил, что есть художники здоровые, например, Серов, а есть больные как Врубель. (Интересующихся этой темой мы отсылаем к книге Ч. Ломброзо «Гениальность и помешательство». - М., 1995). Психоаналитики пришли к согласию в том, что искусство вообще занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но ещё не сделался патогенным». Фрейд указывает на детскую игру и фантазии наяву, на две формы проявления бессознательного, которые ближе к искусству, чем сон и невроз.

В этом смысле мы говорим в быту, что все художники «немножко сумасшедшие». Но всё-таки - немножко. И в то же время мы говорим, что все художники - немножко дети, и это тоже справедливо, да и не так обидно. Здесь это «немножко» тождественно пониманию «ненормального поведения» и оправданию его по закону свободы в игре, -неограниченной свободы, ограниченной только её же собственными правилами. Художники играют! Это даже не их прихоть, а зов творческой природы, творческого воображения, которое, как уже было сказано выше, стремится к воплощению как специфическая потребность творчества. Может быть и прав Евреинов, говоря об «Инстинкте театральности»?! Как бы то ни было, актёрам нет нужды насиловать свою память на спектакле, так же как и нет нужды всё время держать перед внутренним взором образ и следовать его поведению. Дело в том, что всё это действительно происходит как бы само собой, но за этим «как бы» скрывается особенность отношений творческого воображения, механизма подражания и установки. Актёр действительно перед выходом на сцену включает своё воображение, призывая свой персонаж начать действовать. Творческое воображение и на этот раз превосходно выполняет свою функцию - оно даёт первый импульс, первый толчок поведению актёра (идеомоторный акт), затем оно шаг за шагом разворачивает перед внутренним взором художника процесс поведения, которому он следует, подражает в ритмических движениях и действиях, организованных метром в акты сценического поведения, постоянно возвращаясь к первоначальному образу (образцу), сверяя своё поведение с созданным в воображении изначальным и зафиксированным образом (образцом), подравнивая делаемое с задуманным; приблизительно и грубо, но так воображение вызывает к жизни фиксированную установку, переводя из «внесознания» в область сознания зафиксированный на репетициях процесс поведения актёра в образе. Нам кажется, что этот процесс воспроизведения как бы в первый раз - и есть игра,

93

азартная игра. И так - от сцены к сцене, от эпизода к эпизоду. Так, видимо, происходит имитационный процесс перевоплощения. У самих актёров это вызывает (должно вызывать) чувство «радости творчества», «удовольствия от игры», творческого волнения, которое в высоком «штиле» именуется вдохновением. А если этого не происходит, - следует менять профессию.

Речевое поведение или речевая деятельность

На вопрос, какова природа детерминизма, порождающая речевую деятельность, Л.С. Выготский отвечает: «Мысль рождается...из мотивирующей сферы нашего сознания». На пути к словесному выражению она испытывает двоякого рода опосредствование, «не только внешне опосредствуется знаками, но и внутренне опосредствуется значениями». А значение, по Выготскому, есть «единство обобщения и общения, коммуникации и мышления».

Особенно активно Выготский протестовал, считая «методологическим пороком», против исследования речи и мышления как двух независимых, самостоятельных процессов, из внешнего соединения которых возникает речевое мышление. «Значение слова, - писал он, - представляет собой акт мышления в собственном смысле слова». Выготский подчёркивал отсутствие параллелизма между мышлением и речью. «Мысль не выражается, но совершается в слове» - вот главная идея Выготского.

Выготский выступает против попыток анализировать целостное речевое мышление, разлагая его на образующие элементы и ставя проблему как проблему отношения этих элементов. Он считает, что путь исследования - анализ «по элементам» - бесплоден.

«С исследователем, - писал Выготский, - который, желая разрешить проблему мышления и речи, разлагая её на речь и мышление, происходит совершенно то же, что произошло бы со всяким человеком, который в поисках начального объяснения каких-либо свойств воды, например, почему вода тушит огонь, ...прибег бы к разложению воды на кислород и водород как средству объяснения этих свойств».

Желающих подробно ознакомиться с этой теорией Выготского, мы

94

отсылаем к его труду «Мышление и речь». Нам же предстоит рассмотреть проблему речи на сцене, речи актёра в свете нашей имитационной теории.

Рассматривая поведение актёра на сцене как подражательное, мы последовательно утверждаем, что и речь на сцене является подражательной. Иначе говоря, у сценического действия и сценической речи -одни и те же механизмы: в воображении актёр строит некий образ, наблюдая его поведение в действиях и переживаниях, подражая ему и выражая его во внешнем поведении, и, добавим мы, в характере и особенностях его речи, речевого поведения.

В таком определении мы явно и сознательно допускаем ошибку, против которой так активно протестовал Выготский, разделяя действие (у Выготского - «мышление») и речь, говоря, что в речи выражаются действия и переживания. Но здесь, видимо, и кроется специфика сознательной работы актёра над образом, в процессе которой мы сначала рассматриваем пластическое поведение образа, а потом (или сначала) речевое поведение, как бы разделяя их (аналитический этап работы, репетиционный). Поэтому и термин «речевое поведение» (как «система речевых действий») для сценической теории и практики понятней, чем «речевая деятельность» (определение «речевой деятельности» актёра в рамках «актёрской» профессии как одного из видов практической деятельности привело бы нас к абсурду).

В процессе работы актёра над ролью (как и в процессе упражнений со студентами) мы стараемся увидеть в воображении отдельные движения и действия персонажа (образа), затем соединить их в некий целостный ситуативный акт, (ритмически и метрически организованную структуру), единицей которого мы считаем «поведение» (для удобства назовём его «пластическим»); при этом мы можем сразу же услышать и голос персонажа, увидеть манеру его «говорения», услышать характерные интонации и т.д., и из отдельных услышанных фраз, отдельных интонаций составить представление о характере поведения героя в общем и целом. А можем сразу и не услышать, а подбирать, так сказать, голос и характер речи персонажа к манере и характеру его пластического поведения в зависимости от решения той или иной роли. Актёр, обдумывая образ, прокручивая в фантазии варианты его поведения, может вдруг услышать только какой-то звук, вскрик, одну интонацию своего героя, и от этого в его воображении может мгновенно родиться характер движений, действий, пластического поведения его персонажа;

95

он может увидеть его сразу действующим и говорящим каким-то особым образом. Неисповедимы пути творчества. Мы не будем и не должны устанавливать актёрам (и художникам) те или иные правила творчества, утверждать, что за чем должно следовать, опираясь на какие-либо законы. Творческий процесс индивидуален и зачастую спонтанен. И это главный его закон.

Но мы, утверждая принцип подражательности актёрского перевоплощения, убеждены, что установленные нами «правила» перевоплощения актёра в образ, рассматривают «пластическое поведение» и «речевое поведение» как некий целостный процесс существования актёра в образе. И добиваясь этой «целостности» процесса существования актёра в образе, в единстве пластического и речевого поведения. Мы можем сказать, перефразируя Выготского, что действия, поведение, переживания актёра не выражается, но совершается в речи.

Мы приходим к тому, чтобы во избежание терминологической путаницы договориться о следующем: под сценическим поведением мы будем понимать некий органический синтез пластического и речевого поведения.

Примеры на бытовом уровне свидетельствуют об этом непреложном законе «интериоризации»: начните рассказывать приятелю о ком-то, кто вас чем-либо заинтересовал или удивил, о случайной встрече в ресторане или на автобусной остановке, и вы тут же непроизвольно изобразите этот «персонаж» мимически, пантомимически, подражая его голосу или манере; или, передавая голосом что-то, что произвело на вас впечатление в его речи, вы непременно изобразите и манеру артикулировать, какую-то гримасу или позу. В зависимости от «убедительности» показа ваш собеседник поощрит вас комплементом типа - ну ты и артист! Вы старались передать ваш персонаж, подражая его поведению, так сказать «целиком» - и в пластике и в речи; вы имитировали его интонацию и мимику. И пусть это было примитивно, схематично, пусть это подражание и было «обезьянством», но всё равно - это «актёрский показ» на самой начальной стадии имитации, самой примитивной. И вашей задачей было показать «персонаж» целостно, дать некий характер, тип... Вы, то на мгновение становились этим «персонажем», то как бы «выходили из образа», комментируя его (а?! как тебе?! ужас какой-то!), и снова переходили к показу... Не так ли поступают профессиональные артисты на эстраде? Или актёры в брехтовском театре, используя специальную технику «очуждения»? В вашем показе

96

были задействованы и воображение, и подражание, и игра как форма организации показа, в нём была и наивность, и заразительность, характерность пластическая и речевая и т. п., - т.е. все главные элементы актёрской психотехники имитационной теории перевоплощения. Это был уже театр одного актёра, в котором внешние действия органично превращались (интериоризировались) в речевые.

Известно, что Станиславский уделял огромное внимание проблеме, так называемых, внутренних видений. Он называл этот важный компонент актёрской технологии «кинолентой видения» и требовал от студентов и актёров всякий раз «отчётливо видеть» то, о чём он говорит, что пытается «внедрить» в сознание своего партнёра. Станиславский рекомендовал внушать не мысли, а именно видения. Но прежде актёр сам должен отчётливо видеть то, что он пытается внушить партнёру.

Конечно же, здесь речь идёт о творческом воображении, ибо видения - результат работы воображения. Сергей Гиппиус в своей книге «Гимнастика чувств» посвящает этой теме специальную статью -«Внутренние видения и механизм внутренней речи». Примечателен тот факт, что в приводимых им примерах отчётливо проступает тема всей нашей теории - связь между воображением и движением в психологии творчества актёра.

Интересные опыты, - пишет Гиппиус, - поставленные А. Н. Соколовым в электрофизиологической лаборатории Института психологии АПН РФ, выясняют отношения между мысленной речью и внутренними видениями. А.Н. Соколов описывает следующий опыт. Испытуемому предлагается повторять про себя какое-нибудь слово и одновременно заучивать какой-либо текст. Вначале повторяемое слово мешает заучиванию. Испытуемый, мысленно произнося это слово-помеху, тем самым вызывает напряжение в органах речи, которое передается в мозг и затрудняет восприятие текста. Говоря языком теории информации, канал связи, то есть внутренняя речь, оказывается загруженной. Но с течением времени человек приспосабливается и запоминает текст так же быстро, как и в отсутствие помехи. Очевидно, в своей внутренней речи человек заменяет «проговаривание» слова каким-нибудь зрительным образом - картиной, — который не связан с работой мышц органов речи. Показательны также опыты, выясняющие соотношение между мысленной речью и зрительными образами. «Установлено, что когда у человека возникает какой-либо образ, глаз у него приходит в движение. Так происходит всегда, даже если глаза закрыты, как.

97

например, при сновидениях. Перемещения глазного яблока вызывают разность потенциалов между сетчаткой и роговицей. Запись этих потенциалов (окулограмма) сравнивается с записью напряжений мышц органов речи». Так изучаются связи между первой сигнальной системой - в данном случае зрительными ощущениями - и второй сигнальной системой, или речью.

Мысль может осознаваться человеком как логический и последовательный ряд слов. Та же цель может осознаваться как цепочка видений, потому что видения неразрывно связаны со словами. Наконец, мысль может осознаваться как сочетание отрывочных слов, зрительных образов и других следовых рефлексов, в том числе рефлексов эмоциональной памяти. Освоение жизненного действия в актерском тренинге, -заключает Гиппиус, - включает в себя и освоение механизмов словесного действия. Мы требуем непрерывности действия, а значит, непрерывности всех элементов, из которых оно слагается. В частности, элементов мысленного действия. Условимся, что всякое мысленное действие (в том числе и внутренний монолог) существует в переплетении трех компонентов:

* мысленная речь,
* лента видений,
* микроречь.

Каждый человек легко может «подслушать» и «подсмотреть» у себя и то, и другое, и третье. Последовательный ряд мысленных слов и фраз, беззвучно проговариваемых про себя, назовем мысленной речью. Мысли в виде цепочки непрерывно возникающих видений, когда слова не всегда осознаются, - это лента видений. Третья разновидность наиболее сложна. Это не просто сочетание элементов мысленной речи и видений. Это как бы сокращенная и спешная запись, перемежающаяся кинокадрами; стенографический эмоциональный конспект, в котором одно слово заменяет целую фразу, один следовой рефлекс напоминает о целом комплексе определенного физического самочувствия, а один зрительный образ тянет за собой десяток ассоциаций. Поскольку основой здесь является словесная система, мы называем эту разновидность мысленного действия - микроречью. Вряд ли нужно упоминать, что ни одно из перечисленных явлений не существует в чистом виде. Всякая мысль - конгломерат этих трех компонентов с преобладанием одного, другого или третьего. Речевые электромиограммы (то есть записи токов действия речевых мышц) показали в опытах А. Н. Соколова, что меха-

98

низм внутренней речи построен на принципе обратной связи. «С одной стороны сама мысль о необходимости произнести какой-нибудь звук вызывает движение органов речи. Но, с другой стороны, колебания языка, губ, гортани, в свою очередь, воздействуют на мозг, заставляя его думать в требуемом направлении. Импульсы от органа речи передаются в кору головного мозга, создавая там очаги повышенной возбудимости». Можно предположить, что в диалоге двух партнеров слова одного из них, возбуждая мысль другого партнера, приводят в действие его механизмы обратной связи, оживляют определенный участок энергетической системы «язык - видение» и включают на этом участке цепочки образных ассоциаций первой сигнальной системы.

Вероятно, воздействие слова тем эффективнее, чем более оно «заряжено». Подготовленное микроречью, возбужденное видениями такое слово приводит к большему биологическому потенциалу речевых мышц партнера и обеспечивает повышенную возбудимость определенных участков коры его головного мозга.

В лаборатории Л. А. Чистович (в Ленинградском институте физиологии им. И. П. Павлова) было проведено много экспериментов, которые показали, что мысль рождается и детализируется в самом процессе речи. При этом речь рассматривается как цепочка целенаправленных действий, отображающих мысль.

«Ученые выяснили, что человек в разговоре воспринимает речь партнера (в том случае, разумеется, когда он хочет ее воспринять) не пассивно, а активно, не просто «впускает в себя звуки», а беззвучно имитирует их, сам того не замечая. Слушание - часть процесса мышления. «Моя мысль, - писал И. М. Сеченов, - очень часто сопровождается при закрытом и неподвижном рте немым разговором, то есть движениями мышц языка в полости рта... Мне кажется даже, что я никогда не думаю прямо словом, а всегда мышечными ощущениями, сопровождающими мою мысль в форме разговора». Изучение механизмов речи, мысли, видений, изучение связи смысловой стороны речи с ее отображением артикуляционной моторики показывают, как тесно связана микромимика с речью. Микромимика - незаметные сокращения мимических мышц в то время, когда человек говорит, слушает, думает - вызывается внутренними видениями, микроречью, оживлением следовых рефлексов, работой образного мышления».

Выводы, как говорится, напрашиваются сами собой. И в поведении пластическом и речевом мы наблюдаем одну и ту же психологическую

99

тенденцию: в воображении возникает образ (видение), который через механизм подражания (идеомоторный акт как первая, начальная фаза) вызывает микродвижения (микромимику, микроречь в случае речевого поведения).

Если речь на сцене рассматривать как речевое поведение, то справедливо определить, какие же общие качества присущи этим двум видам поведения: поведению, как ряду выразительных движений и действий (пластическому) и речевому поведению. Если идти от противного, то можно сразу сказать, что поведение в движениях и действиях лишено звука в отличие от речевого поведения. Все остальные характеристики речи присущи и пластическому поведению.

О связи эмоций и поведения мы уже говорили. А как в речи отражаются изменения эмоциональных состояний?

Изучению изменения различных характеристик речи при возникновении эмоциональных состояний посвящено довольно много исследований. К характеристикам, по которым судят об изменении речи, относятся интонационное оформление, чёткость дикции, логическое ударение, чистота звучания голоса, лексическое богатство, свободное и точное выражение мыслей и эмоций. Установлено, что различные эмоциональные состояния отражаются в интонации, интенсивности и частоте основного тона, темпе артикулирования и паузации, лингвистических особенностях построения фраз; их структуре, выборе лексики, наличии или отсутствии переформулировок, ошибках, самокоррекции, семантически нерелевантных повторениях.

Самые тонкие формы психики всегда сопровождаются теми или иными двигательными реакциями. Как пишет Л. Выготский, «Возьмём ли мы восприятие предметов, мы заметим, что ни одно восприятие не происходит без движения приспособительных органов. Видеть - значит совершать очень сложные реакции глаз. Даже мышление всегда сопровождается теми или иными подавленными движениями, большей частью внутренними речедвигательными реакциями, то есть зачаточным произнесением слов. Произносите ли вы фразу вслух или продумаете её про себя, разница будет сводиться к тому, что во втором случае все движения будут подавлены, ослаблены, незаметны для постороннего глаза, да и только. По существу же и мышление, и громкая речь суть одинаковые речедвигательные реакции, но только разной степени и силы».

Эта общая основа для обоих видов поведения - движение - была

100

подмечена и экспериментально подтверждена уже в наше время (70-е годы XX в.) новой наукой, изучающей невербальное общение, так называемый «язык телодвижений», кинесикой.

Главное общее, определяющее и связующее эти два вида поведения - темп, ритм и метр.

Язык телодвижений - это невербальный вид общения или поведения, так сказать речь, но без слов и звука. И если этот невербальный язык назвали «музыкой тела», то, очевидно, эта аналогия явилась не случайно, а по тем общим признакам, которые проявляются и в музыке, и в языке тела, а если шире, - то в поведении. Все наши рассуждения необходимо немедленно соотносить с одной оговоркой - «на сцене». Ибо нас интересуют не открытия в психологии или новые гипотезы сами по себе, а лишь как дополнительные возможности объяснить на основании этих открытий некоторые психические законы актёрского искусства.

Итак, аналогия, по которой «язык тела» назван «музыкой тела» отсылает нас к терминологии из области музыки.

Можно сразу сказать, что наше поведение может

* «звучать» как в мажоре, так и в миноре. Это, так сказать, общий ключ к характеру поведения;
* наше поведение может звучать как пьяно, так и форте;
* наше поведение имеет определённую интонацию. По аналогии с речью это интонации а) утвердительные, б) вопросительные, в) восклицательные. «Тон делает музыку» - это сказано справедливо.

Легко представить себе на «языке тела» выражение вопроса или восклицания, предваряющие ту же интонацию в речевом выражении. Прежде чем возникает вопрос в речи, этот же вопрос уже подготавливается всеми микродвижениями, соответствующими выражению данного вопроса.

Итак, все виды интонаций, которые мы относим к речи, предваряются мимическим и пантомимическим выражением, или выражаются на «языке телодвижений», по терминологии кинесики.

Так же, как в музыке, звучащая нота имеет окраску в виде обертонов, так и поведение имеет свои обертоны, свою окраску. Скажем, интонация вопроса, выраженная мимически, может быть окрашена удивлением, недоумением, подозрением и т.д. Точно так же и речевая вопросительная (любая другая) интонация имеет массу оттенков, нюансов окраски (обертонов). Видимо, это и дало основание в кинесике

101

употребить метафору «язык тела», а в смысле обертон ной окраски характера движения - и «музыка тела». Наиболее яркие подтверждения этой теории мы находим в таких видах искусства как пантомима и балет, драма и мюзикл. И в том и другом виде искусства на языке пластики и речи (или вокализированной речи) выражаются самые сложные человеческие переживания.

Итак, общее в пластическом и речевом поведении: темп, ритм, метр и интонация.

Главный вывод, к которому мы приходим, определив психологическую общность двух видов сценического поведения - пластического и речевого, - это то, что у них единый источник, которым является творческое воображение и единый механизм - механизм подражания.

## Феномен сценического перевоплощения

Театральная Школа должна «раскрывать и научать»: раскрывать способности и научать работать самостоятельно.

Позиция автора этой книги основана на убеждении, что сегодняшние исследования в области психологии человека вообще и психологии творчества в частности, обязывают педагога и Театральную Школу подходить к вопросам обучения с позиций современных научных данных об актёрских способностях и одарённости.

Можно без преувеличения сказать, что, как мы отбираем (тестируем) абитуриентов на актёрский факультет, так мы их и учим: «Выявляем способности «на глазок», и развиваем способности «по интуиции», - как справедливо пишет С. Гиппиус, - якобы руководствуясь принципами «системы Станиславского», достижениями Вахтангова, открытиями Мейерхольда и психотренингом Михаила Чехова, естественно, как каждый из нас их понимает.

Один из самых интересных, на наш взгляд, исследователей системы Станиславского и психологии актёрского искусства, теоретик и практик С. Гиппиус пишет: «Создалось такое удивительное положение, когда в одних и тех же стенах театрального учебного заведения мы можем увидеть, как в одной мастерской занимаются только упражнениями на память физических действий - по Станиславскому!; в другой

102

мастерской занимаются только упражнениями на внимание, на отношение к факту, на перемену отношения к партнеру и другими упражнениями, созданными Вахтанговым еще 60 лет назад и существующими в наши дни в том же первозданном виде - по Станиславскому!; в третьей аудитории только «отрабатывают внимание», и вот стучат ладони напряженных учеников, механически отбивающих «пишущую машинку» - по Станиславскому!; в четвертой аудитории даже «пишущая машинка» предана анафеме, и педагоги осваивают с учениками сценическое действие в игровых этюдах, содержащих «комплекс элементов» - тоже по Станиславскому. Что в этих непримиримых направлениях действительно от Станиславского (от духа его системы, а не от буквы), а что - от лукавого? Установить это нужно не для того, чтобы предписать всей театральной педагогике следовать по одному, единственно верному пути.

Получается, что воспитание актера представляет собой некий совершенно особый процесс, не имеющий никаких связей с общими законами обучения и воспитания, исключающий сознательное и последовательное овладение конкретным материалом, базирующийся только на случайном выявлении подсознательного. Поэтому нигде больше, как именно в театральном образовании, нет таких старомодных и неплодотворных, кустарных приемов обучения. Ученику при таком обучении удается, в лучшем случае, выявить некоторые из тех творческих качеств, с которыми он явился в мастерскую, а о развитии и совершенствовании его природных задатков, о навыках самостоятельного творчества не может быть и речи».

Не должна ли театральная педагогика уже переходить к подлинно научной методике выявления и совершенствования способностей, таланта? - так должен быть поставлен сегодня заново старый вопрос о театральном обучении. С выявления способностей, тестирования абитуриента, основанной на научной методике их выявления, должна начинаться всякая театральная школа. Перефразируя старинную поговорку, мы в театральные школы принимаем по задаткам, а провожаем по способностям. Хорошо, если таковые выявляются в процессе обучения. Очень часто мы сталкиваемся с тем, что задатки (данные) есть, а способностей, как выясняется позже, не было и нет. Так с задатками и выпускаем, а в лучшем случае своевременно отчисляем.

Иначе говоря, задатки видны, очевидны («на глазок»), тогда как способности к театральному искусству бывают скрыты и не опреде-

103

ляемы «на глазок».

«Уровень современной науки, - пишет С. Гиппиус, - дает возможность установить с достаточной точностью, какие именно физические природные задатки ученика и какие психические его свойства являются предпосылками его артистической одаренности».

Сегодня совершенно очевидно, что подходить к изучению сценического перевоплощения следует не q исследования отдельных способностей, а с точки зрения целостности участия всего организма в данного рода деятельности. Иначе говоря, - с точки зрения теории деятельности. Человеку нужны какие-то функциональные свойства, с которыми можно освоить данную деятельность, и он хочет этого.

«Развитие деятельности, - пишет А. Н. Леонтьев, - порождает и функциональные мозговые органы - динамические нейрофизиологические системы, которые формируются, изменяются и перестраиваются на протяжении всей деятельной жизни человека («созревание» анатомических структур человеческого мозга, обусловленное также реальной, вне головы осуществляемой, деятельностью субъекта, завершается, как известно, только к 10-12 годам). Деятельность «тут... формирует себе орган, способный ее осуществлять...» а значит и опредмечивается в нем. Оснащающий себя необходимыми физиологическими органами деятельности субъект, возможно, чем-то напоминает барона Мюнхгаузена, который якобы вытащил себя из болота за собственные волосы, но именно в этом (в частности -^ в этом) и состоит его универсальность».

Формирование функциональных органов, пишет В. Зинченко, -трудная задача. Приведу суждение об этом русского актера Михаила Чехова; «Как чужого, я должен учиться себя наблюдать и рассматривать тело свое, как чужое, как инструмент. Пока я не знаю тело свое, как чужое, оно мной управляет на сцене, а не я им».

Близкие по смыслу описания преобразования, претворения движений встречаются у режиссеров Мейерхольда, Таирова, Курбаса и у ученых Густава Шпета, Николая Бернштейна, Александра Запорожца. «Живое движение» (Бернштейн) в результате подобных преобразований достигает такой степени одухотворенности и совершенства, что их (движений) телесная биомеханика как бы исчезает. Сказанное Михаилом Чеховым относится к актеру. Но аналогичные требования нужно предъявить и к зрителям. «Эстетическое восприятие, - пишет В. Зин-

104

ченко, - это тоже функциональный орган, который должен сформироваться в том числе и для того, чтобы уметь читать движения актера. Глаз телесный должен стать глазом духовным или оком души. То же происходит и с восприятием музыки и других форм искусства».

Функциональные органы, согласно Ухтомскому представляют собой новообразования, возникающие в жизни, деятельности индивида в процессе его развития и обучения.

«А. А. Ухтомский к числу функциональных органов, - пишет В. Зинченко, - [относил] ...и психологическое воспоминание, желание, интегральный образ мира. Он подчеркивал, что это новообразования, возникающие во взаимодействии со средой, в активности индивида, который сам деятельно идет навстречу среде. В соответствии с определением органа образ должен обладать силами».

Аналогом понятия «функциональный орган» в теории Л.С. Выготского является понятие «психологическая функциональная система». Можно предположить, - пишет В. Зинченко, - что для А. А. Ухтомского понятие «функционального органа» было единицей анализа духовного организма. Равным образом, для Л.С. Выготского понятие «психологическая функциональная система», эквивалентное понятию способности, было единицей анализа «душевного организма, обладающего деятельностями».

Рассматривая психологические механизмы перевоплощения с позиций теории деятельности, мы приходим к убеждению, что такой «функциональной системой» (или «функциональным органом») является способность к подражанию.

Сэами, драматург и теоретик японского классического театра Но, следует двум принципам при обработке сюжетов. И главным принципом он считает - Мономанэ (букв, подражание), что для него значило «изображение вещей, как они есть», подлинных человеческих образов и переживаний.

Сэами считает, что автор и исполнитель Но должны прежде всего подражать, т.е. воспроизводить подлинное, существующее во всей его полноте и точности. Это - основной принцип Но. Говоря о подражании, Сэами указывает, что объектом такого подражания должна явиться не только внешняя сторона образа, но главным образом его внутреннее содержание. Для этого каждому автору и исполнителю Но «сначала нужно научиться быть тем, кому подражаешь, и только потом подражать».

105

Дальше Сэами указывает, как нужно «подражать» всем типам Но: богам, демонам и т. д. «Предметом подражания должен служить не тип, а индивидуальность. Только тогда получается «живое действие»...

То же утверждает Аристотель в «Поэтике»: «...Некоторые подражают многим вещам при их воспроизведении... Различие между искусствами - относительно средства, которым производится подражание, и способа подражания. Подражание присуще людям с детства, и они тем и отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания. Продукты подражания всем доставляют удовольствие...подражание свойственно нам по природе, так же, как гармония и ритм...»

То, что у Сэами - Мономанэ, у Аристотеля - Миметис. Оба этих термина означают Подражание.

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

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

В. М. Бехтерев рассматривает биологическую природу подражательных реакций как наследственную. Он считает, что стремление или готовность к подражанию является наследственной особенностью нервной системы. «Кроме круговой реакции, - пишет Бехтерев, - следует различать ещё особый вид очень распространённой в животном мире реакции, которая называется подражанием. Сюда относится, между прочим, и так называемый миметизм, или подражание в области органических функций. ...При подражании речь не идёт об унаследованных нервных путях, как при инстинктах, так как двигательная реакция здесь приспосабливается к модели, но стремление или готовность к нему является наследственной особенностью нервной системы».

Йохан Хейзинга, рассматривая понимание искусства греками, пишет: «...Она (музыка) считается миметическим, или подражательным,

106

искусством, и результатом этого подражания является возбуждение этических эмоций позитивного или негативного характера. ...Понятием подражания характеризует Платон и позицию художника. Подражатель (mimesis) - вот кто такой художник, говорит он... Также обстоит дело и с трагическими поэтами. Все они только подражатели...» И не только «трагическими», продолжим мы. Вот только два свидетельства писателей-прозаиков.

«С первой строки моей книги, - пишет А. Жид, - я искал прямое выражение состояний моего героя - слова, которые являются непосредственным выявлением внутреннего состояния, а не рисунком этого состояния... язык меня уведомляет скорее, нежели жест... Я вижу моих героев, но не столько их подробности, сколько их совокупность и скорее - их жесты, походку, ритм движений».

Бальзак мысленно «стенографирует» разговор лиц, «прослеживая связь между модуляциями голоса и мимикой и жестами...»

Наконец, следует сказать и о роли зрителя (читателя), которому художники всех направлений и жанров предназначают (адресуют) свои произведения или послания, как принято сейчас говорить. Известно, что при восприятии художественного произведения включается в работу зрительское воображение, которое призвано проделать в зрителе весь тот путь, который прошёл автор от замысла своего произведения к его реализации. (Идеальный вариант). Но какие психические механизмы задействованы в зрительском восприятии? Расчет авторов-художников всегда очень прост и формулируется одним словом - сопереживание (эмпатия). И в театре это стремление у создателей спектакля «вызвать сопереживание» является едва ли не главной задачей.

Замечательно пишет по этому поводу Николай Евреинов. «...превращение театрального зрелища в драму обусловливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

«Все мы склонны, по выражению Достоевского, самосочиняться, всем нам присуща, по мнению Гёте, страсть к выдумке или, по определению Дессуара - к превращениям, - охота к подражанию чужим переживаниям (миметизм), - тенденция к перевоплощению, - к упоению, по замечанию И. Лапшина, - «быть в шкуре другого» - отмечал Николай Евреинов.

Где, в какой точке сходятся, объединяются, сливаются, замыкают-

107

ся, как в коротком замыкании, все психические способности и усилия актёра, дающие искру высочайшего психического напряжения и последующей разрядки, называемой катарсисом? Ответ - в процессе сценического перевоплощения. Общепринятым и аксиоматичным определением перевоплощения является то, что оставаясь собой, актер стремится стать другим. В перевоплощении - самая глубокая сущность актерского искусства. «Играть роль» - значит предстать перед зрителем не самим собой, а кем-то другим. С нашей точки зрения это означает, что Играть означает Подражать.

Общеизвестно, что Станиславский в своей «системе» настаивает на том, что нужно «идти от себя» к образу. В скрытой полемике со Станиславским по этому вопросу актёр и мыслитель Соломон Михоэлс, ссылаясь на свой личный опыт, размышляет на эту тему: «В чистое перевоплощение я совершенно не верю. Но я утверждаю, что у человека не один голос, а сто голосов. У нас с вами по сто голосов, минимум. Можно выбрать любой голос и любую пластику. Я все беру у себя. Это не значит, однако, что образ - это я. А кто такой - я? Если постоянно помнить о себе, я не буду знать, как мне двигаться. Я буду сам себя наблюдать, чтобы знать, как себя изобразить. У каждого из нас неверное представление о собственной внешности, о собственном голосе и вообще - о себе. Поэтому труднее всего было бы «играть себя». Давать актеру такой совет можно только исходя из специальных педагогических соображений...» Ибо на предложение «идти от себя» правомерен вопрос: от «какого себя?».

Ведь уже в «предлагаемых обстоятельствах» заложена предпосылка этого самого «я». Например, «вечер, одиночество, за окном отвратительная погода, телефон не звонит... Я пью чай». Здесь уже есть образ «себя» - «я грустный, одинокий». Но это в работе над этюдом. В пьесе же уже дана драматургом предпосылка роли, или то, что мы называем «образ». И в репетициях пьесы предложение идти «от себя», когда есть заданный образ, обрекает актёра на примитивное играние разных «состояний себя». «Гораздо вернее, - пишет Михоэлс, - было бы говорить, что я, актер, извлекаю из себя образ. Я ничего не делаю над собой, но я как-то перестраиваю себя». Тему «идти от себя» очень часто путают с «играть себя». Многие актёры действительно во что бы то ни стало стараются сохранить на сцене свою органику, свою внешность и пр. Станиславский ничего подобного не имел в виду. Он неустанно повторял - «идти от себя» к сценическому образу. И тем не менее сама «сие-

108

тема» очень часто провоцирует актёров «играть себя».

С нашей точки зрения, до тех пор, пока из исследований актёрской психологии будут исключаться (сознательно или нет) или игнорироваться (уже сознательно) такие психические категории как Игра и Подражание, не может быть речи о создании научной теории психологии актёрского творчества. И если с «игрой» режиссёры и педагоги соглашаются (чаще теоретически чем практически, ибо нынешняя система воспитания актёра оставляет мало места для «игры»), то подражание до сих пор остаётся «недостающим звеном» в построении логической цепочки научной теории перевоплощения; а, если сказать иначе, то - «недостающим звеном» при «переходе человека от обезьяны в актёра» в творческом процессе перевоплощения. Уточним, недостающее звено при переходе человека в актёра нужно искать как раз в этом самом «обезьянстве».

В определении сценического перевоплощения у Б. Е. Захавы (см. ниже) и в ленинградских исследованиях наконец-то признаны роль воображения (творческое начало) в перевоплощении наряду с наивностью и верой (игровое начало) и ощущением движений как зародыша чувств (идеомоторный акт). Но... ни слова о подражании. Именно подражание является «недостающим звеном» для создания психологии актёрского творчества. Собственно, только с помощью этого «недостающего звена» мы и можем установить последовательность и закономерность самого процесса актёрского творчества, установить путь от воображения к перевоплощению. Сделай ещё один шаг от идеомоторики к подражанию, и тогда формулировка Б. Захавы и другие исследования подтвердили бы правильность нашей теории перевоплощения и специфические качества актёра, в которые входят воображение, игра (вера и наивность) плюс подражание. И (вот парадокс парадоксов!) Станиславский почти готов был стать нашим союзником, судя по его записи в «Записной книжке». «Подражательные способности. Характерность. Наблюдательность позволяет артисту схватывать типичное в жизни, а подражательность - воспроизвести типичное на самом себе. [Подражательность] - свойство, заложенное природой в психике человека и проявляемое в самом раннем возрасте. Оно обычно убивается так называемым воспитанием и редко у кого доживает до зрелого возраста. Когда человек обладает этим свойством, он становится артистом в потенции. Чтоб стать артистом фактически, он должен работать».

Мы убеждены, что исследования общей психологии о движениях и

109

действии, о связи «воображение - движение», о зависимости эмоциональных реакций от физических движений только подводят нас к вопросу о перевоплощении, но не решают его. Точно так же, как бесплодно и опасно продолжать относить «эмоциональную память», чьё существование, мягко говоря, сомнительно, к механизмам перевоплощения.

С точки зрения психологии действия, в психике человека заложены лишь предпосылки к перевоплощению; способность человека к преобразованию или превращению собственных движений и действий в сценические формы движений и действий на основе сознательно сконструированного нашим воображением образа. Через механизм превращения собственных движений, он переходит в фазу исполнительную, выражаясь внешне, материализуясь во внешний образ, видимый нами, воспринимаемый нами как ряд выразительных движений и действий. Таким образом, в вопросах перевоплощения мы переходим из области психологии действия в область психологии воображения... Механизмом перевода, превращения мыслительного образа (воображение) в сценическое поведение, с нашей точки зрения, может быть не что иное как механизм подражания.

Но это лишь часть процесса перевоплощения, так сказать, интеллектуальная часть. Необходимая, но не достаточная. Образ - это явление внутреннее, существующее в воображении (или в воспоминании), как часть мыслительного процесса (ориентировочная фаза). Здесь ещё ничего не сказано о том, что же является пусковым механизмом процесса перевоплощения и его главным «действующим лицом». Главным, ибо доверить эмоциональную область перевоплощения, собственно сценические переживания, подсознанию (Станиславский) - значит, уйти от ответа на самый главный вопрос: какую роль играют эмоции и чувства в процессе создания сценического образа и как эти чувства и эмоции возникают в процессе сценического воплощения.

Так откуда же берутся переживания (эмоции и чувства)? Из подсознания? В процессе логических действий актёра в предлагаемых обстоятельствах роли?

От увлечённости делами изображаемого лица? Только ответив на эти вопросы, можно сформулировать принципы перевоплощения, в котором интеллектуальная и эмоциональная составляющие - неразделимы. Повторим, - ответы на все эти принципиальные вопросы психотехники актёрского творчества, мы нашли не в психологии действия, а

110

в психологии творческого воображения. Впрочем, воображение, пожалуй, единственная категория психики, чья конституирующая роль в творческом процессе перевоплощения признаётся в последнее время всеми авторами.

Мы полагаем, что движения и действия актёра при выполнении той или иной задачи сами по себе никаких чувств и эмоций могут и не нести (формальное действование) и не вызывают их из глубин подсознания. Но, «именно в движениях нам приходится искать начало творческой способности воображения» (Рибо). Попробуйте согласно схеме Джемса (побежал и испугался) принять унылый вид, изобразить на лице мимику печали, и вы почувствуете состояние печали и уныния. Но повторите этот опыт несколько раз, и вы осознаете, что уже ничего не чувствуете. Ибо всё это носило чисто формальный, механический характер. В таком же направлении проделайте ряд других целенаправленных действий, и вы снова убедитесь в отсутствии какой-либо эмоциональной окраски. Но если ваше воображение построит образ унылого человека с печалью на лице, ощутив ряд движений в микромасштабе, а затем, выполнив тот же ряд целенаправленных действий, тут же сработает механизм подражания образу-модели вашего воображения и вызовет в вас эмоции печали и тоски в соответствующем поведении. Содействуя с этим образом, подражая ему в движениях и действиях, вы реально испытаете эмоции и чувства этого человека. Повторяя этот эксперимент, но опираясь всякий раз на воображение, вы как бы страхуетесь от штампа, неизменно ведущего к стиранию всяких эмоциональных переживаний. Более того, воображение будет добавлять нюансы и новые штрихи к уже однажды созданному образу, что в свою очередь добавит новые оттенки к вашим эмоциональным переживаниям.

Мы постараемся описать наше понимание процесса перевоплощения.

Сценический образ, возникающий в воображении актёра, представляется нам в двух фазах.

Первая: статический образ - внешний вид (характерность). Сюда входит грим, костюм, голос, походка и пр.

Вторая: динамический - внутренний образ, отражающий характер поведения, темперамент и пр.

Первая стадия процесса. Мы начинаем сначала конструировать образ в воображении и затем рассматривать в воображении поведение

111

образа в той или иной сценической ситуации; он выступает перед нашим внутренним взором не только в движениях и действиях (поведении), но и в соответствующих переживаниях.

Вторая стадия. Образ стремится к воплощению, ибо «стремление воображения к воплощению, это и есть подлинная основа и движущее начало творчества» (Выготский). В процессе сценического воплощения воображение даёт нам не простую схему движений и действий, а прежде всего - эмоционально-чувственное поведение. Именно здесь «чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделёнными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом» (Выготский).

Если это так, то чем же являются движения и действия? Какую роль играют они в процессе перевоплощения? Именно воображение способствует преобразованию или превращению наших собственных произвольных движений и действий (поведения) в сценические формы движений и действий на основе сознательно сконструированного нашим воображением образа. Иначе говоря, через механизм превращения собственных движений образ переходит в фазу исполнительную (воплощение), выражаясь внешне, материализуясь во внешний сценический образ, видимый нами, воспринимаемый нами как ряд выразительных движений и действий уже сценического образа. Механизмом перевода, превращения образа воображения в сценический может быть не что иное как Подражание.

С другой стороны, творческое воображение, совершая полный круг, через механизм подражания превращает движения и действия образа в наши собственные движения и действия, а его переживания становятся нашими реальными переживаниями по закону реальности фантазии и реальности чувств.

«Всякое построение фантазии, - говорит Выготский, - обратно влияет на наши чувства, и если это построение и не соответствует само по себе действительности, то всё же вызываемое им чувство является действительным, реально переживаемым, захватывающим человека чувством». При этом в процессе воплощения образа актёр то приближается к нему, то отдаляется от него, то сливается с ним. Таков феномен актёрского раздвоения: мы можем контролировать и корректировать поведение нашего образа как в сфере логического поведения, так и в сфере переживания, подравнивать его к созданному нашим воображением образцу. «Очень ярко эти подравнивания двигательного поведения к имеющемуся образу выступают при подражании» (Запорожец).

112

«Мы видим, - пишет Б.Е.Захава, ученик Вахтангова, блестящий педагог, - что актёрское воображение напоминает собою ту его разновидность, которая особенно свойственна человеку в детстве и в ранней юности, когда он склонен подолгу мечтать, воображая себя то великим полководцем, то популярным исследователем, то лётчиком. Но нужно сказать, что ведь творческая вера актёра, которую он добывает при по-моши своей фантазии, тоже даёт все основания сравнивать его с ребёнком. Недаром работа актёра называется игрой, а его самое драгоценное профессиональное качество, проявляющее себя в способности верить в правду вымысла, очень часть называют актёрской наивностью».

Таким образом, игра как некий приобретённый в детстве в ролевых играх условный рефлекс, как отработанная в детстве первичная драматическая форма и подражание, как механизм её реализации, являются обязательными сообщниками актёра в процессе перевоплощения. Чувство игры, её магическое «понарошку» или «невзаправду», отбрасывает актёра в детство, включая механизм подражания по тому же условному рефлексу детства, по которому возникает и сама игра. Актёр действительно «плачет, как пациент, и радуется, как играющий» (Выготский).

Михаил Чехов почти наглядно описывает сам процесс перевоплощения: «Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе. Представьте себе, что вам нужно изобразить на сцене человека, характерные черты которого вы определяете как лень, неповоротливость (душевную и телесную), медлительность и т.п. Тело его вы видите полным и неуклюжим, рост - низким, плечи и руки опущенными и т.п. Вы создали этого человека в своей фантазии. Что делаете вы для того, чтобы воплотить его со всеми его душевными и телесными особенностями? Вы воображаете на месте вашего тела другое тело, то, которое вы создали для вашей роли... в этом «новом теле» вы начинаете чувствовать себя другим человеком, ...воображаемое тело - это, как продукт вашей творческой фантазии, есть одновременно и душа и тело человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене».

В другом месте Михаил Чехов закрывает тему «идти от себя»: «Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам (Диккенсу, Гёте, Рафаэлю, Микельанджело. - Э.Б.) свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: «Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить

113

исключительно из самого себя... Ты сосредоточен на самом себе, ты копируешь свои собственные эмоции и с фотофафической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!»

Итак, мы вынуждены прийти к выводу, что чувства, произвольные действия и движения напрямую зависимы от нашего воображения. Так прав ли Станиславский, утверждая, что действие является возбудителем чувств? Ведь сами-то действия, как мы убедились, являются продуктом работы воображения. И это положение подтверждает, как это ни парадоксально (ещё один парадокс!), и сам Станиславский: «...Между тем активность воображаемой жизни имеет для актёра совершенно исключительное по важности значение. Воображение его должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие». И в другом месте: «Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения».

Но что это за действия, что за движения, которые являются результатом верной жизни воображения? И если выше мы говорили, что воображение способствует преобразованию или превращению наших собственных произвольных движений и действий в сценические формы движений и действий на основе сознательно сконструированного нашим воображением образа, то априорно можем говорить, что воображение не может рождать обычное действие и движение, так сказать «как в жизни», «взаправду». Качество этого, рождённого от воображения действия (поведения), уже сценического действия, следует рассмотреть особо. И дать ему, этому особенному сценическому действию (поведению), соответствующее определение в свете нашей «имитационной теории перевоплощения». Такое определение может быть декларировано следующим образом: сценические движения, действия и поведение в целом - это движения, действия и поведение подражательные. Позволим себе привести пример из книги М.Чехова «О технике актёра» (глава «Индивидуальные чувства. Действия с определённой окраской»).

Приведённые ниже рассуждения принципиальны, так как они касаются основополагающего вопроса всех теорий актёрского искусства, а именно: что является возбудителем чувств или, иначе, как вызвать в актёре соответствующее сценическое чувство. «Атмосфера» у Чехова

114

способствует пробуждению творческих чувств актёра. И Чехов предлагает технический приём для пробуждения этих чувств: «Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое действие, сделали простой жест. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое действие, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас произвести то же действие, придав ему на этот раз определённую окраску. Пусть этой окраской будет осторожность. Вы выполнили ваше действие с прежней лёгкостью. Однако теперь в нём уже был некоторый душевный оттенок; может быть, вы почувствовали лёгкое беспокойство и настороженность...

Что же, собственно, произошло? Окраска осторожности, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были, всё же связаны с осторожностью, вызвавшей их. Выбранная вами окраска заставила звучать в вашей душе целый аккорд чувств в тональности «осторожность». Насиловали ли вы свою душу для того, чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на действие, но не чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали ему окраску осторожности.

...Творческим чувствам нельзя приказать непосредственно. Их надо увлечь. Своим действием, которому придана определённая окраска, вы увлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заключить, что действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведёте его, придав ему определённую окраску (характер), вызовет в вас чувство».

Если использовать терминологию Станиславского, «окраска» у Чехова является манком для чувства. Как нам кажется, Михаил Чехов ничего нового про психотехнику актёра по сравнению с методом Станиславского не сказал, за исключением привнесения своего понятия «окраски» и «психологического жеста» как особого вида актёрского тренинга.

Вспомним, что Станиславский к «двигателям психической жизни» относил ум, волю и чувство, или представление, суждение и воле-чувство. «Кроме того, - пишет Станиславский, - ум, воля и чувство не могут существовать одни, сами по себе, без взаимной поддержки. Поэтому они действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от

115

друга зависимости (умо-воле-чувство, чувство-воле-ум, воле-чувство-ум)».

Разница в том, что то, что у Чехова дано раздельно - действие - от воли, чувство - от окраски действия, у Станиславского всё объединено в триаде актёрской задачи: чего я хочу (хотение), что я делаю (действие), как я делаю (приспособление). Чехов не отрицает необходимость задачи, но в психотехнике прибегает к понятию окраски (индивидуальной атмосферы), в то время как Станиславский, говоря о приспособлении, отвечает тем самым на вопрос «как», как производится действие, что указывает на характер действия. А характер действия, как говорит сам Чехов, это и есть его окраска.

Нам кажется, что Б.Е. Захава, описывая технологию актёрского творчества (сам процесс), сумел примирить Станиславского, Чехова, и даже Дидро, придав вахтанговскую окраску своему определению: «...для актёра фантазировать - значит внутренне проигрывать. Воображая, актёр не вне себя рисует предмет своего воображения,., а самого себя ощущает действующим в качестве образа.

Мы не забыли, что материалом в искусстве актёра являются его действия. Поэтому для актёра фантазировать - значит действовать, но не на самом деле, а пока ещё только в воображении, в своих творческих мечтах. (Здесь Захава пересказывает Станиславского. - Э.Б.) ...мы можем установить следующий закон: для того, чтобы в будущем слиться со своим образом на сцене, актёр должен предварительно много раз «сливаться» с ним в своём воображении. (А здесь - повторяет М. Чехова - Э.Б.).

Мы видим, что актёрское воображение напоминает собою ту его разновидность, которая особенно свойственна человеку в детстве и в ранней юности, когда он склонен подолгу мечтать, воображая себя то великим полководцем, то популярным исследователем, то лётчиком. Но нужно сказать, что ведь творческая вера актёра, которую он добывает при помощи своей фантазии, тоже даёт все основания сравнивать его с ребёнком. Недаром, работа актёра называется игрой (А это уже Вахтангов. - Э.Б.), а его самое драгоценное профессиональное качество, проявляющее себя в способности верить в правду вымысла, очень часто называют актёрской наивностью ...если мы в нашем воображении воспроизводим какое-нибудь действие, мы непременно приводим в деятельное состояние нашу мускульную память.

Когда человек в своём воображении выполняет какое-нибудь дей-

116

ствие - объясняется в любви, приказывает, просит, отвергает, утешает и т. п., - он непременно ощущает себя совершающим ряд движений, необходимых для выполнения данного действия...мышцы человека в это время работают, но то, что они осуществляют, по своим размерам столь незначительно, что правильнее это называть не движениями, а зародышами движений (или мускульными представлениями). (Лучше -идеомоторным актом - Э.Б.) Соответственно всё, что возникает при этом в психике актёра, правильнее назвать не чувствами, а зародышами чувств (или эмоциональными представлениями)».

Нам кажется, что в этом определении Б.Е. Захава ближе всех подошёл к нашей теории.

Что же происходит на самом деле с «окраской», «зародышами чувств», приспособлениями, характером действия, если мы посмотрим на эту проблему с точки зрения нашей имитационной теории? Принципиальным остаётся внимание Станиславского и Михаила Чехова к самой главной категории, основополагающей категории в исследовании психологии актёрского искусства, а именно - к сценическому действию. А дальше все копья ломаются вокруг проблемы возникновения сценических чувств в их связи с тем же сценическим действием. Актёр действует, должен действовать в предлагаемых обстоятельствах (Станиславский) или в предлагаемых ситуациях (Чехов), решая своими действиями ту или иную сценическую задачу.

С другой стороны, сценические чувства должны рождаться то ли из подсознания, приспособления, то ли от окраски действий, но опять-таки - из подсознания. Во всяком случае, о них не следует заботиться. Так утверждают оба автора. И тем не менее, все актёры прежде всего заботятся о чувствах, переживаниях своих персонажей: как их выманить из подсознания.

Нам кажется, что «имитационная теория перевоплощения» в состоянии дать правильный и убедительный ответ на вопрос, что же такое сценическое действие и в каком отношении оно находится со сценическим переживанием. И этот ответ таков: Сценическое действие -это подражательное действие.

И в этом определении его качественное отличие от всех описанных в психологии видов действий (собственно в психологии такой вид действий отсутствует вовсе), ибо помимо своего назначения быть способным к решению определённой задачи, оно несёт в себе эмоциональную окраску, то есть является действием аффективным. Подражательное

117

действие, если пользоваться привычной терминологией Станиславского, отвечает сразу на все три вопроса сценической задачи: чего я хочу, что я делаю и как я это делаю. Подражательное действие уже является действием с «окраской», если пользоваться терминологией М.Чехова. Подражательное действие, являясь продуктом работы творческого воображения, непосредственно ведёт к перевоплощению. И, наконец, подражательное действие уже само по себе является игрой: подражая кому-то, мы играем в кого-то и являемся перед вами уже этим кем-то.

Любое произвольное сценическое поведение есть поведение подражательное. Все движения и действия, увиденные нами в воображении, а затем выраженные вовне, воплощённые в сценическом поведении, уже являются действиями подражательными.

Дети, играющие в доктора и больного, совершают ряд подражательных действий, или, иначе говоря, их поведение подражательно.

Подражательные действия являются действиями эмоциональными, аффективными в силу того, что образцом подражания всегда является эмоционально-действующий человек, возникающий в нашем воображении. Если же таким образцом является животное, птица, предмет (паровоз) или явление природы (ветер), что тоже правомерно для театра, то в силу характера нашего воображения, мы всё равно непроизвольно очеловечиваем, одухотворяем любой предмет или явление природы. Невозможно подражать бездушному предмету бездушно, да простится мне этот каламбур, любой паровоз как предмет для подражания тут же приобретает у нас характер: он и пыхтит как-то особенно и двигается в зависимости от чувства «пункта собственного назначения». Попросите любого студента показать автомобиль. И первый вопрос будет: а какой марки? И вопрос справедливый, ибо характер «Джипа» очень отличается от характера «Мерседеса». А характер этот - от подражания тем действиям и движениям, которые присущи данному образцу, созданному нашим творческим воображением, с одной стороны, и игры с этим «созданием» или в это «создание», с другой.

Определив сценическое действие как специфическое, присущее только актёрской профессии, действие подражательное, мы, возможно, подошли к решению вопроса, поставленного А. В. Запорожцем в работе «Развитие произвольных движений». Напомним, Запорожец поставил проблему ещё со времени учёбы в театральной студии у Леся Кур-баса: «проблема овладения человеком собственным поведением и эмоциями посредством превращения, претворения собственных движений

118

и действий». Эти превращения, претворения (перетворення - укр.) и есть подражательные движения и действия.

Таким образом, мы приходим к выводу, что подражательные движения и действия, поведение и сценическое перевоплощение, иначе говоря, Подражание и Перевоплощение, являются одним и тем же процессом, единым процессом, в котором Подражание чему-то или кому-то и есть Перевоплощение во что-то или в кого-то.

На основании этой теории мы сформулировали психологический закон перевоплощения: сценический образ, созданный в воображении актёра, через механизм подражания реализуется в процессе сценического поведения в выразительных действиях и переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

Воплощение и перевоплощение с точки зрения сценических переживаний связаны с понятием эмпатия.

Словарь Практического психолога (В. Шапарь) даёт следующее определение: эмпатия - постижение эмоционального состояния, проникновение - вчувствование в переживания другого человека.

Термин ввёл в психологию Э. Титченер, обобщивший развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса.

Различают;

* эмпатию эмоциональную - основанную на механизмах проекции и подражания моторным и аффективным реакциям другого;
* эмпатию когнитивную - базирующуюся на интеллектуальных процессах - сравнении, аналогии и пр.;

- эмпатию предикативную - проявляющуюся как способность  
предсказывать аффективные реакции другого в конкретных ситуациях.

Как особые формы эмпатии выделяют:

* сопереживание - переживание тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой, через отождествление с ним;
* сочувствие - переживание собственных эмоциональных состояний в связи с чувствами другого.

Важной характеристикой процессов эмпатии, отличающей её от других видов понимания, таких как идентификация, принятие ролей, децентрация и пр., является слабое развитие рефлексивной стороны, замкнутость в рамках непосредственного эмоционального опыта.

Установлено, что эмпатическая способность обычно возрастает с углублением жизненного опыта; эмпатия легче реализуется при сход-

119

стве поведенческих и эмоциональных реакций субъектов.

По Роджерсу, «Быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения «как будто». Так, ощущаешь радость или боль другого, как он их ощущает, и воспринимаешь их причины, как он их воспринимает. Но обязательно должен оставаться оттенок «как будто»: как будто это я радуюсь или огорчаюсь, (см. Перевоплощение).

Если этот оттенок исчезает, то возникает состояние идентификации. (Я радуюсь или огорчаюсь, см. Воплощение. - Э.Б.).

Позже Роджерс уточняет: это скорее процесс, чем состояние. Роджерс пишет: «Эмпатический способ общения с другой личностью имеет несколько граней. Он подразумевает вхождение в личный мир другого и пребывание в нем, «как дома». Он включает постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого - к страху, или гневу, или растроганности, или стеснению, одним словом, ко всему, что испытывает он или она. Это означает временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без оценивания и осуждения. Это означает улавливание того, что другой сам едва осознает. Но при этом отсутствуют попытки вскрыть совершенно неосознаваемые чувства, поскольку они могут оказаться травмирующими. Это включает сообщение ваших впечатлений о внутреннем мире другого, когда вы смотрите свежим и спокойным взглядом на те его элементы, которые волнуют или пугают вашего собеседника. Это подразумевает частое обращение к другому для проверки своих впечатлений и внимательное прислушивание к получаемым ответам. Вы доверенное лицо для другого. Указывая на возможные смыслы переживаний другого, вы помогаете ему переживать более полно и конструктивно. Быть с другим таким способом означает на некоторое время оставить в стороне свои точки зрения и ценности, чтобы войти в мир другого без предвзятости. В некотором смысле это означает, что вы оставляете свое «Я». Это могут осуществить только люди, чувствующие себя достаточно безопасно в определенном смысле: они знают, что не потеряют себя в порой странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят».

С введением такого понятия как эмпатия понимание процесса перевоплощения усложняется с психологической точки зрения.

По нашей теории Образ строится актёром в воображении как пред-

120

ставление в движениях и действиях, в которых выражается поведение и переживания персонажа (выразительные движения). Актёр воспроизводит на сцене поведение персонажа, подражая ему в выразительных движениях и действиях, через которые и сам входит в его чувства (эмпатия) и передаёт его переживания зрителям. Образ персонажа разворачивается как процесс в сценическом пространстве и времени.

При более детальном рассмотрении такого определения обнаруживается, что мы выделяем отдельные способности (к подражанию и эмпатии), а не даём определения единой базовой актёрской способности к перевоплощению и тем самым разделяем целостный процесс перевоплощения. Выразительные действия действительно выражают переживания персонажа, но при этом актёр может сам оставаться абсолютно холодным (отсутствие эмпатии), подражая лишь внешнему поведению персонажа. А если выразительные движения и вызывают соответствующие эмоциональные переживания в актёре по физиологическому закону обратной связи, а не по психологическому - эмпатии, то после нескольких повторов эмоциональность гаснет и сходит на нет. Остаётся форма, то есть выразительные движения, лишь означающие соответствующие эмоции.

Это подтвердили исследователи в эксперименте С. Блох, назвав такой способ подготовки актёров «технический». Способность к эмпатии свойственна всем творческим личностям и уж конечно обязательна для того, чтобы стать зрителем или читателем. Известно, что многие люди предпочитают зрелищу чтение. На них большее эмоциональное воздействие оказывает чтение, их фантазия свободней и переживания глубже. Не говоря уже о воздействии музыки на переживания человека, где мелодия и ритм оказывают сильнейшее непосредственное эмоциональное воздействие.

Итак, выразительные движения выражают переживания персонажа, но при этом могут и не вызывать сопереживаний, сочувствий самого актёра. Образ воображения, т.е. то представление, в котором отражен персонаж, носит поведенчески-эмоциональный характер, выражающийся в соответствующих выразительных движениях. Актёр способен наблюдать это поведение и объективно, безучастно, как бы со стороны. Актёр может занять позицию наблюдателя и комментатора по отношению к своему персонажу. На этом построена вся система «эпического театра» Брехта.

Брехтовский актёр стремится «показать», «что и как» переживает

121

его персонаж, сам оставаясь в стороне. Главная задача такого театра -заставить публику размышлять, а не сопереживать, сочувствовать. И это удаётся актёрам брехтовского направления: сознательно избегать эффекта эмпатии. Поэтому в брехтовском театре термин «перевоплощение» отсутствует. Брехт говорит, что они прибегают к идентификации, но лишь на самом начальном этапе репетиционной работы, стремясь дальше к «эффекту очуждения», когда главной заботой актёра становится передать «моё отношение» к переживаниям, а не само переживание, подражать (показывать) поведению персонажа и комментировать его, а не сопереживать. Как видим, здесь эмпатия уступает место «очуждению», сознательно заменяется им. По всей видимости и Дени Дидро и актёров, о которых он писал и которых наблюдал, анализировал, не заботил вопрос о переживаниях актёра: главное - переживания публики, то есть, способность к эмпатии становилась определяющей для публики, а не для исполнителя. Исполнитель передаёт переживания персонажа, а не свои собственные.

Из практики мы знаем, что и актёры «театра Дидро» и «театра Брехта» свидетельствовали о сопереживаниях, сочувствиях своим персонажам, независимо от теорий. И, конечно же, здесь вопрос не в отсутствии или наличии сопереживания, а в той дистанции между актёром и персонажем (раздвоение), которая определяется характером «инобытия актёра», т. е. воплощением или перевоплощением, а, в конечном счёте, - культурно-исторической традицией данной театральной эпохи, по теории Выготского.

Мы же со своей стороны можем утверждать, что актёр обречён «сочувствовать» своему персонажу, независимо от того, переживает ли он его чувства, как свои собственные, или передаёт нам свои собственные сочувствия к переживаниям персонажа. И для этого актёр становится актёром: ради игры, в которой он может быть другим, что означает и действовать и чувствовать как другой. Как и у детей, у актёров потребность в игре есть потребность в подражании и сопереживании. Напомним, что эмпатия - это «как будто» чувства персонажа - «как будто» мои собственные. И действия персонажа «как будто» мои собственные. Это «как будто» определяется механизмом подражания, имитации. Я есть «как будто» другой - это театр, а Я есть другой - это уже из области психиатрии, клиника.

Актёр подражает персонажу в действиях и переживаниях. Можно сказать, что он, подражая, переживает или, переживая, подражает по-

122

ведению персонажа, выражая это в выразительных движениях и действиях. С этой точки зрения процесс перевоплощения - единый и наразделимый. И если подражание и переживания органично сочетаются в этом процессе, мы должны говорить о механизме перевоплощения как о «функциональной системе» или двухфункциональном органе, в котором органично соединены функция подражания и функция эмпатии.

Таким образом, базовая способность актёра к перевоплощению должна рассматриваться не как сумма способностей к подражанию и к эмпатии, ибо в таком определении мы разводим эти два понятия на две пусть и зависимые функциональные способности, что неверно. Следовательно, дабы отразить эту двухфункциональность в одном органе, мы должны изобретать своё определение.

Видимо, точнее всего было бы Говорить, что базовая способность актёра - это эмпатическое подражание, имеющее единый психофизиологический механизм. И, как нам кажется, только в этом случае мы можем говорить о «полнокровном» перевоплощении, о перевоплощении как об инобытии, когда действительно актёр не только передаёт в выразительных движениях и действиях чувства персонажа, но и сам через них входит в чувства (Рубинштейн). И тогда Я уже действую как будто Он, Я есть как будто Он и переживаю как будто Он. Это и есть перевоплощение.

И в этом подходе реализуется синтез Условности сочувствия, сопереживания (как будто) и Безусловности его выражения в подражании через выразительные действия.

Внутри «самой функциональной системы» (или органа) мы можем установить неравнозначность соотношения уровней способности к подражанию и к эмпатии. Это важно, во-первых, как предмет для исследования способностей (предрасположенности) к тому или иному виду актёрской деятельности (в драматическом театре, музыкальном, на эстраде и пр.), а во-вторых, для создания научной базы при тестировании абитуриентов.

Например, мы установили, что у абитуриента:

1. Уровень Подражания - высокий; уровень Эмпатии - низкий.  
Мы регистрируем явное доминирование способности к внешнему

подражанию. Эта способность ярко проявляется у артистов эстрады при создании пародий, шаржей, звукоимитации и в других пародийных жанрах.

2. Уровень Подражания - высокий; уровень Эмпатии - высокий.

123

Это показатели способности к искусству драматического актёра.

3. Уровень Подражания - низкий; уровень Эмпатии - высокий.

Это чаще всего способность быть хорошим зрителем.

Соотношение уровней подражания и эмпатии, корреляция их между собой, регистрирует уровень способности к перевоплощению. И здесь, как нам кажется, открываются новые возможности для проведения экспериментов и создания специальных тестов при приёме на актёрский факультет.

Эксперимент можно проводить в два этапа:

* Технический. Должен продемонстрировать, как через подражание, методом поэтапного подравнивания соответствующего "двигательного поведения" под образ-представление (план, модель), осуществляется процесс превращения (перевоплощения).
* Художественный (творческий). Должен продемонстрировать, как через эмпатическое подражание методом поэтапного подравнивания соответствующего двигательного поведения и сопереживания под образ - представление (план, модель), осуществляется процесс превращения (перевоплощения).

При психологическом исследовании базовая способность тестируется с помощью нескольких методик и результаты этих методик коррелируют между собой. Так можно использовать в нашем исследовании методики проективные, методики по исследованию эмпатии, эмоциональной возбудимости и пр.

Для исследования базовой способности - способности к эмпатическому подражанию - можно проводить исследования по схеме измерения способностей, предложенной Б.Тепловым.

В исследовании фиксируется:

* способность создавать в воображении яркое представление (модель, образец),
* чёткое идеомоторное ощущение микродвижений,
* способность к выразительным действиям, соответствующим эмоциям,
* эмоциональная подвижность в процессе эмпатии,
* способность регулировать (подравнивание) соответствие между образцом (представлением) и воспроизведённым образом.

И, наконец, хочется отметить, что на подражательных действиях строится и поведение (реакция, переживания) зрительного зала. Наблюдая за действиями актёров в театре (кино или на телевизионном

124

экране) в том или ином образе, мы, увлекаясь происходящим, действуем и переживаем вместе с ними, совершая всё те же подражательные действия и движения (пусть в микромасштабе) (синхронизация в кинесике), которые совершают и они, и вместе с тем мы не забываем награждать их аплодисментами, ни на секунду не забывая, что мы являемся участниками игры. Посмотрите хотя бы однажды на поведение детской аудитории на детском спектакле. Вот уж поистине талантливые и благодарные зрители!

Даже слушая увлекательный рассказ нашего приятеля, увлёкшись сами, мы сопереживаем героям его истории и подражаем при этом самому рассказчику, непроизвольно шевеля губами, ахая и охая в наиболее драматических моментах, короче, мы сопереживаем с ним историю и сопереживаем рассказчику истории, вызвавшей и в нас сочувствие. Так и в зрительном зале: мы переживаем вместе с актёрами историю, которую они нам рассказывают, и сопереживаем с актёрами, переживающими каждый свою роль в этой истории.

Мы вправе заключить, что эмпатическое подражательное действие и выразительное поведение является специфическим и универсальным феноменом всего творческого двустороннего театрального процесса, объединяющего актёров и зрительный зал в одно понятие - театральное искусство.

Подведём итоги этой главы:

* Связь между Воображением и Движением в творчестве актёра, в его поведении на сцене, осуществляется через механизм Подражания (imitatio).
* Воображение - главное творческое начало в актёрском искусстве.
* Выразительные действия (поведение) актёров являются эмпатическим подражательным поведением в процессе перевоплощения.

С введением понятия эмпатия наш гипотетический закон перевоплощения уточняется и формулируется следующим образом: сценический образ, созданный в воображении актёра (представление), через механизм эмпатического подражания реализуется, воспроизводится в выразительных движениях и действиях в процессе сценического поведения и в переживаниях (эмоциях и чувствах), соответствующих образу воображения.

В этом суть Имитационной теории перевоплощения.

125

## Актерское раздвоение

А. Д. Громова-Давыдова в своих воспоминаниях о Михаиле Чехове («Вспоминая великого артиста») не случайно упоминает о конкретном опыте «сценического раздвоения», на который великий актёр обратил пристадьное внимание, и в дальнейшем настаивал на необходимости этого чувства раздвоения. «... Михаил Александрович однажды очень подробно рассказал нам с Виктором об удивительном «раздвоении личности» во время исполнения им роли клоуна Скида в постановке Рейнхардта в Вене... Это произошло в третьем акте, в кульминационном моменте, во время большого трагического монолога... вдруг раздвоился: он ощутил себя и в Скиде, и над ним, и над зрителями, над всем залом, и над партнёрами, и одновременно внутри всего. Он диктует своему Скиду, который сидит на полу. Чехов слышит его как бы со стороны... и он чувствует и слышит, как странно, совершенно удивительно замер весь зал... Чехов сказал, что это ощущение «раздвоения» было у него и раньше, в других ролях. Он почувствовал, что может всё - появилась неведомая огромная сила владения образом в этом «раздвоении». «... Я увидел чувства моего Скида, - рассказывал Михаил Александрович, - его волнение и боль... Внезапно он менял темп, то прерывал свои фразы паузами... Я стал угадывать, что произойдёт через мгновение в его душе... Я руковожу его игрой, и я в зрительном заде, и возле себя самого, и я могу всё».

...На двойственность человеческого существа во все времена указывали великие художники. Шаляпин говорил: «Дон Кихот у меня играет, а Шаляпин ходит за ним и смотрит, как он играет». Шаляпин всегда отделял себя от образа. Фёдор Фёдорович, младший сын Шаляпина... говорил: «Когда отец плакал на сцене, он плакал от сочувствия к образу, а себя никогда не доводил до истерии».

«...Актёр, обладающий нормальным сознанием, - писал уже позже сам Чехов, - должен во время игры на сцене «видеть» самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры как бы со стороны. Истинное творческое состояние в том и заключается, что актёр, испытывая вдохновение, выключает себя самого и предоставляет вдохновению действовать в нём. Его личность отдаётся во власть вдохновению, и он сам

126

любуется результатами его воздействия на свою личность».

Прежде Чехов, да и другие актёры, свидетельствующие о раздвоении, приписывали эту роль - следить и руководить своим персонажем - самому себе, своего рода alter ego самого актёра. Как видим из вышеприведённой цитаты, позже Чехов предлагает исключить самого себя как творца во время процесса сценической игры, а предоставить действовать вдохновению, а самому уже любоваться «результатами его воздействия на свою личность». Здесь отдаёт неким мистицизмом, тогда как ранее Чехов говорил о раздвоении на «я» играющего, творящего и на «я», руководящего игрой первого «я».

И всё-таки мы не можем довольствоваться лишь указаниями на существование столь сложного и важного феномена как раздвоение в актёрской профессии. Более того, мы считаем, что такое двойственное существование актёра на сцене творчески необходимо, и что необходимо развивать эту способность актёра к раздвоению. Но для этого мы должны попытаться приблизиться к пониманию того, кем же является это второе «я» актёра в процессе сценического воплощения роли и насколько важен сам факт такого раздвоения, такой «двойственной» жизни актёра.

Мы в жизни очень много разговариваем сами с собой: спорим, убеждаем, рассуждаем. Наша внутренняя речь, порой, монологична, но в ситуации принятия решений - диалогична. После спора с начальством или с женой мы по инерции продолжаем спор ещё длительное время: находим слова, которые следовало бы сказать, а мы не нашлись вовремя, а вот теперь нужные слова найдены, а ... ну, да ладно, вот в следующий раз...и т. д. В диалогической внутренней спокойной беседе мы осознаём, что это разговор не с самим собой, а с кем-то другим внутри нас. Иногда мы персонифицируем этого «некто» внутри нас, и тогда он является в образе или в «голосе» авторитетного по тому или иному вопросу человека. Когда нам особенно грустно и одиноко, мы беседуем с близкими нам людьми, с которыми по какой-то причине не можем поговорить реально. А может быть тех, кто нам действительно сейчас нужен, уже нет в живых. Одинокие люди часто беседуют со своими домашними животными. Люди старые часто до того увлекаются беседами со своим «внутренним» собеседником, что вдруг начинают говорить вслух, не замечая присутствия посторонних людей. Люди верующие обращаются с молитвой к Богу. Молитва может быть не только обращением к Богу с просьбой, но и просто задушевной бесе-

127

дои.

Короче говоря, мы редко бываем одни в нашем внутреннем мире. И это замечательно. Это один из спасительных от одиночества даров человеку. И мы привыкаем к такого рода раздвоению на «я» и на этого «некто» внутри меня. И это состояние становится нормальным и привычным.

Поэтому состояние «раздвоения» актёра на сцене мы тоже вполне можем признать нормальным и привычным, учитывая нормальность и привычность такого состояния в жизни. Вот только следует выяснить необходимость и целесообразность такого раздвоения, его пользы или вреда. Помогает ли оно актёру или, напротив, мешает, отвлекает ли от сценического действия в процессе воплощения роли? И если в жизни мы каждый раз можем персонифицировать этого «некто» в зависимости от наших жизненных проблем и настроений, то, как поступать на сцене, кем он должен быть, этот «некто»?

Зададим себе вопрос: кто был нам ближе всех в период работы над ролью, над спектаклем - от замысла и первых шагов на сцене до премьеры? Чей голос преследовал нас в период всего процесса репетиций то грубоватым окриком, то мягким поощрением? Кто радовался за вас и огорчался вместе с вами? С кем мы спорили, кого убеждали? И т. д. и т.п. Конечно же, это был наш режиссёр. И не важно, как вы к нему относитесь и какими ваши отношения будут в дальнейшем, но в период работы над ролью и спектаклем вы всецело доверились ему, должны были довериться. И это главнейшее правило в театре - полное доверие режиссёру в период работы. Вы имеете право спорить, доказывать, не соглашаться, предлагать своё решение, и пр., ибо вы - автор роли, но последнее слово остаётся за режиссёром: он - автор спектакля. И если он не полный идиот (а такое тоже случается в театре), он себе же на пользу и на пользу спектаклю отберёт всё лучшее из предложений актёра и поможет актёру в свою очередь убрать всё лишнее в данной роли. Это тот минимум, который даётся самыми плохими режиссёрами.

Вам обоим нужен успех, что, в конечном счёте, примиряет, толкает к поиску компромисса часто даже очень несговорчивых актёров и режиссёра. Но мы в данном случае имеем в виду отношения идеальные: превосходный режиссёр встретился с блестящим актёром. И такому режиссёру актёр с радостью отдаёт свой талант, полностью доверяет ему, прислушивается внимательно к его советам, безбоязненно

128

предлагает свои решения, с лёгкостью отказывается от каких-то собственных идей, если режиссёр убеждает его, что вот «такое» решение лучше для данной роли и данного спектакля... В конце концов, ведь режиссёр выбирает актёра на роль.

Итак, работа сложилась, творческий процесс был очень увлекательным, интересным и плодотворным. И вот этот период закончен. Вы выходите на публику. И где ваш режиссёр? Он или в зале или за кулисами. А вы? Вы остались один на один с партнёрами и зрителями. Вы полностью сосредоточены на образе, который тщательно проработали, в мельчайших деталях, которому вы и следуете в процессе спектакля. Вы хорошо отрепетировали все его, образа, ужимки и повадки, все его переживания, жесты и позы, вы слышите интонации его голоса и пр. Вы становились на последних прогонных репетициях всё увереннее и увереннее, если бы только режиссёр не останавливал, не прерывал процесс. Но ведь нужны замечания по свету, по костюмам... за всё это отвечает режиссёр, и сейчас он занят спектаклем, а не вами лично. Ах, как это всё мешает! Но после прогонов и генеральных репетиций режиссёр всё ещё делает замечания, что-то корректирует, что-то меняет. И вот - премьера. Занавес. Публика. Первые реплики. И пошло, и покатилось. Тут уж режиссёр не вылетит на сцену, не остановит, не вмешается. Всё теперь ваше и только ваше - это ваша роль, и это уже ваш успех или ... провал!

Ребёнок родился, и вы должны растить его. В одиночестве? Нет, со зрителями, с партнёрами. Но ведь это как в интернате?! А как же родители? Вы с режиссёром зачинали это «дитя», а теперь он где-то там, за кулисами в лучшем случае. Или уже в другом театре работает над следующим спектаклем.

Писатель продолжает общение со своими героями до того момента, пока сам не сочтёт возможным поставить точку. До этой «точки» его герои могли спорить с автором, но и он мог управлять ими. Но вот точка поставлена. И дальше - его герои ему не принадлежат. Они принадлежат теперь только читателю.

В такой же ситуации художники и скульпторы. Дирижёр всегда с оркестром, на всех концертах. Дирижёр вместе с музыкантами творят своё искусство публично. А драматический актёр? Он творит свою роль на каждом спектакле как бы заново. Как в первый раз. И при этом он сам каждый день другой: другое настроение, самочувствие и, наконец, другой зрительный зал. Каждый вечер на глазах у публики он

129

продолжает растить и воспитывать своё «дитя», которое делает пока что первые неуверенные шаги, ещё не выговаривает все буквы, путает понятия и т. д. Как никогда актёру нужна сейчас свобода творчества и радость творчества, но уже на глазах у зрителей: сегодня, здесь, сейчас. Он всё ещё в поисках верных приспособлений, свежих интонаций. То, что было найдено на репетициях и казалось верным, на публике не прозвучало, то, что было смешным на репетициях, не принято на спектакле публикой. Здесь потерян темп, а там затянут монолог. Короче говоря, сомнения, разочарования, неуверенность, но и поиски, но и совершенствование. Он предоставлен самому себе, теперь всё в его руках. После первых нескольких спектаклей, когда все были охвачены, опьянены премьерным волнением, впервые почувствовав дыхание зрительного зала, на третьем-четвёртом спектакле наступает удивительная трезвость: явно проступают все недоработки, все не точно решённые сцены и пр. Спектакль, как принято говорить в театре, ещё сырой.

Как хорошо ремесленнику! Сделал, зафиксировал - и поехали. А художник? Он-то явно понимает, что только сейчас на зрителях и вместе со зрителями началась настоящая творческая работа. И не будет ей конца, потому что каждый спектакль - это новый спектакль. И вот уже окончательно овладев собой на зрителе, актёр начинает всё отчётливей слышать во время спектакля внутренний голос, который, пусть не всегда внятно, но достаточно понятно, подсказывает ему: вот здесь ты пережал, а вот здесь заторопил, там наиграл; у партнёра что-то сегодня с голосом, а у героини ужасная причёска; что-то сегодня зритель вялый. Так и начинается раздвоение.

А вот если спектакль «не пошёл»? И тут ты начинаешь чувствовать, что всё валится, спектакль распадается на отдельные сцены, партнёры перестают видеть и слышать друг друга: творчество закончилось, начались будни спектакля. Средний актёр ищет причину в партнёрах, в публике (не та сегодня публика!), хороший и профессиональный - всегда ищет причину в себе: здесь изменить ритм, здесь мягче и т. д. Всё сводится к главному: как вернуть утерянное после первых спектаклей живое ощущение роли? Ушла жизнь из спектакля, осталась форма, ушла игра и радость творчества.

И здесь особенно явно чувствуется, что из спектакля ушел режиссёр. Ушёл тот, чьё присутствие на репетициях уже стало неотъемлемой частью спектакля, его компонентом. Тот, кто постоянно подбад-

130

ривал, или подсказывал, или показывал, что-то менял или добавлял, короче, не давал погаснуть той искре творчества, которая постоянно воспламеняла воображение актёра. Режиссёр был автором этой театральной игры, в которой только ему одному удавалось объединить все усилия талантливых актёров в стройный и гармоничный ансамбль, где каждый знал свою роль и место роли в этой увлекательной игре, называемой спектакль.

Следовательно, единственный выход, как нам кажется, это вернуть режиссёра в спектакль. Где его место в спектакле? Оно в нас самих, оно в воображении актёра. Только вернув режиссёра, мы можем вновь обрести уверенность в себе, избавиться от одиночества и обрести творческую свободу. А главное, только он может помочь нам обрести то, что Михаил Чехов называл «власть над образом». И мы должны пустить его в себя. Вместо уже ставшего привычным нашего внутреннего монолога, в котором мы постоянно упрекаем себя, критикуем и съедаем, мы возвращаемся к спасительному внутреннему диалогу. Диалогу с режиссёром, нашим помощником, соавтором, другом, если хотите. Если в начале работы над образом, на первом этапе, мы говорили о нашем персонаже «он прошёл, он задумался, а здесь он засмеялся», то на следующем - мы уже говорим «я прошёл, я задумался, а здесь я засмеялся». В вашем внутреннем диалоге с режиссёром вы уже слышите его указания - «ты прошёл, ты задумался, а здесь ты засмеялся». Иначе говоря, по мере воплощения образа в действиях и переживаниях, по мере приближения к задуманному нами образу, по мере овладения ролью мы всё ближе подходим к моменту идентификации себя с ролью, с образом.

Но и здесь нас подстерегает опасность, о которой пишет Г. Вильсон: «В ходе спектакля актёр должен до некоторой степени «погружаться» в роль, однако не менее важно, чтобы он всё время мысленно наблюдал за представлением как бы со стороны публики. Возможно, именно в этом и состоит различие между актёрской игрой и эгоцентрическим потворством своим желаниям. Эффект самогипнотической идентификации с изображённым персонажем можно в определённом смысле сравнить с эффектом алкоголя: перспектива актёра ограничивается до такой степени, что сам он считает свою игру великолепной, хотя публика может вовсе и не разделять этого убеждения. С точки зрения публики, такой актёр теряет контакт с реальностью и уходит в мир собственных фантазий».

131

Потеряв контакт с реальностью, уйдя в мир собственных фантазий, вы начинаете терять бдительность, объективность. Вам всё начинает нравиться. Вы привыкаете. А как же иначе? Ведь это ваш «ребёнок», ваше создание. И вы любите его, дорожите им, защищаете его. И это нормально. Вы ослеплены своей любовью к нему. Публика здесь не реагирует!? - Публика - дура. Ей не понять тонкости переживаний. И т. д. В этой ситуации не хватает строгости отца, мужского начала. Да, он строг, но справедлив, он хочет как лучше. Михаил Чехов прибегал к своему способу сознательного раздвоения.

«Я понял, - пишет Чехов, - что зрители имеют право влиять на творчество актёра во время спектакля и актёр не должен мешать этому. Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь... Я, например, часто пользуюсь указаниями А. И. Чабана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая чёткость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли».

И снова мы возвращаемся к тому, что не хватает режиссёра, которому и только ему одному вы можете доверить контролировать вас, одёргивать, когда нужно, подсказывать и пр. А главное, всегда быть с вами. Вас объединяет любовь к вашему общему созданию, забота о его совершенствовании и любовь к той игре, которую сотворил для вас режиссёр, в которой вы ощущали радость творчества. «Режиссёр в вас» слышит зрительный зал, следит за зрителями, да он и сам сейчас зритель. Он представляет и свои интересы, и интересы зрителей, и ваши. Он хочет объединить вас со зрителем в со-творчестве, в сочувствии, в со-участии. Вам же не справиться самому со зрителями, так как вы озабочены только своим героем, потому что вы - это уже он. Вы отдаёте ему своё тело, свои нервы, свою кровь, свои переживания.

Ваш интерес в том, чтобы зрители так же переживали за вашего героя, как и вы, поняли или почувствовали, для чего и ради чего вы вышли сегодня на сцену в этой роли, какое послание вы им несёте через своё искусство. И здесь режиссёр - ваш соучастник. Соучастник в этой игре. Чувство игры, с которого всё начиналось, постепенно от репетиции к репетиции затухает, а затем и исчезает, если режиссёр не поддерживает его в вас вплоть до выхода на публику. Актёр «закапы-

132

вается» в роль, постепенно начинает относиться к своему образу, как к живому человеку, как к реальному персонажу, постепенно идентифицируя себя с ним. И тут ощущение игры полностью утрачивается. Актёр забывает, что он вышел на сцену, чтобы играть, что спектакль -это театральная игра, подчас очень серьёзная, но игра, называемая искусством театра. И только возвращение к игре может гарантировать лёгкость исполнения, к которой так стремится каждый актёр, и радость творчества, что есть основа всякой игры.

И здесь снова - только режиссёр может спасти вас от губительной серьёзности, от полной идентификации вас с ролью, что уже относится к области психиатрии, а не искусства. То расстояние, душевное пространство, которое существует между вами и образом, должно быть заполнено игрой между вами в образе, в роли, и режиссёром, вами же, но уже в вашем воображении. Играя с вами внутри вас, режиссёр провоцирует вас на импровизацию, поддерживая тем и продлевая жизнь вашего образа. Эта импровизация заставляет вас постоянно творить что-то новое, какие-то новые детали в роли, нюансы и пр. Именно импровизация в процессе воплощения роли в спектакле, а не упражнения на импровизацию в процессе поиска роли. Даже если вы ничего не меняете в роли в процессе спектакля, всё равно вас не должно покидать ощущение импровизации, а оно суть ощущение игры. Таков, как нам кажется, главный парадокс актёрской профессии. Этот феномен в актёрском искусстве и назван «раздвоением».

Об этом замечательно написал K.G. Станиславский. «Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять своё самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит лёгкий вывих, и тотчас же артист «обращает очи внутрь души», чтоб понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет её. При этом ему ничего не стоит раздваиваться, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой - продолжать жить ролью».

«Актёр живёт, он плачет и смеётся на сцене, - писал Т. Сальвини, - но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство».

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что слезы в жизни отлича-

133

ются от слез на сцене тем, что плача в жизни, человек испытывает только горе. Плача же на сцене, актёр кроме горя испытывает ещё и радость от верно испытываемого горя. «Играть хорошо можно только в хорошем настроении, даже самые трагические роли».

Такое двойственное состояние актёра как создателя (творца) сценического образа и исполнителя, воплощающего на сцене задуманное в воображении, возвращает актёру истинный первоначальный смысл актёрской профессии, а именно: актёр играет свою роль. Между созданным в воображении образом и желанием (стремлением) во что бы то ни стало воплотить его во внешнем поведении (в движениях и действиях) и внутреннем (чувствах и эмоциях), и самим процессом воплощения, находится промежуточная фаза, вначале ощущаемая и следом осознаваемая, как игра. Актёр не только играет перед зрителем свою роль, но и, как творец, он постоянно играет с образом в процессе его воплощения. Актёр играет с образом, но и образ играет с актёром, то есть провоцирует актёра на новые приспособления и нюансы поведения. Отсюда столь частые у истинных актёров моменты импровизации в уже много раз сыгранных ролях.

Иначе говоря, работа над ролью никогда не прекращается. Эти моменты и есть результат игры. Только в ощущении игры возможна свобода и импровизация. И только ощущение игры может дать актёру ту радость присутствия на сцене, которая называется «радостью творчества».

## Как и чему подражать

О роли и значении подражания в игровой деятельности мы говорили выше. Сейчас давайте обратимся к свидетельствам актёров и драматургов. Конечно, учёные-экспериментаторы не очень-то доверяют самонаблюдению. Но что поделать, если признания актёров и драматургов так настойчиво совпадают в том, что нас как раз и интересует: в том, что касается подражания.

«Актёр должен настолько войти в «подражание» данному образу, что все его действия на сцене становятся в этом смысле совершенно естественными, как бы бессознательными. Он должен забыть о себе и стать как бы на самом деле изображаемым персонажем» (Сэами).

Мольер наблюдает «манеры» и «гримасы» прообразов своих комических персонажей. Он поучает актрису Бежар (Версальский Экс-

134

промт): «Всё время имейте образ перед глазами, чтобы вернее передать присущие ему ужимки».

Коклен-старший рекомендует молодым актёрам: «Итак, сначала глубокое и внимательное изучение характера; потом первое «я» создает силой воображения образ, а второе «я» воспроизводит его в соответствии с характером - такова творческая задача актера».

Интересно, что во всех этих высказываниях подражательная природа актерской профессии ни у кого не вызывает сомнений. Подражать или не подражать, а как-то иначе идти к созданию сценического образа, - так вопрос не ставился. Все рассуждения сводились к тому, Как и Чему подражать?

Актёр классического английского театра Энтони Шер так готовился к роли Ричарда III для лондонской сцены. «Чтобы лучше понять своего персонажа, Шер изучал характер серийного убийцы Денниса Нильсена... и наблюдал за поведением разнообразных хищных насекомых. Объединение этих элементов позволило актеру впечатляюще воплотить гротескный и зловещий образ короля, страдавшего явными физическими и психическими отклонениями. Очевидно, что путем наблюдения и подражания актер черпает вдохновение, необходимое для успешной подготовки к роли» (Г.Вильсон).

Для Бертольда Брехта подражательная природа актерского творчества очевидна:

Человек, который только подражает, И не может сказать ничего о том, чему он подражает, Подобен шимпанзе, который подражает куренью того. Кто его дрессирует. Однако не курит при этом. А дело в том, что когда подражание бездумно. Оно никогда настоящим подражанием не станет. Как видим, Брехта больше заботит вопрос «настоящего подражания», т.е. чему и как подражать. И дальше в главе «О повседневности» Брехт пишет:

Как полезен такой театр.

Он не похож на попугая или обезьяну:

Те подражают лишь из стремления к подражанию,

Равнодушные к тому, чему они подражают

135

И вы, Великие художники, умелые подражатели. Вы не должны уподобляться им.

(«Уличное происшествие»)

Просто и конкретно отвечает на наш вопрос Шекспир в знаменитом монологе Гамлета, обращенном к актёрам. Добавим, ко всем актёрам и на все времена.

На вопрос чему подражать Шекспир отвечает: «...цель (лицедейства - Э.Б.) как прежде так и теперь ,была и есть - держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели её же черты, спеси - её же облик, а всякому веку и сословию - его подобие и отпечаток».

На вопрос, как подражать, Шекспир отвечает, как не следует этого делать: «Есть актёры... которые, если не грех так выразиться, и голосом не обладают христианским, и поступью не похожи ни на христиан, ни на язычников, ни вообще на людей, так ломались и завывали, что мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь подёнщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку». (Шекспир, Гамлет. Пер. М. Лозинского).

Для Шекспира актёры, несомненно, подражатели человеку во всех его истинных проявлениях, призванные правдоподобно являть нам человека во всех его истинных страстях.

Для Брехта актёры - Великие подражатели. И для Дидро. И для Коклена-старшего. Для японского и китайского театра. Для Аристотеля. А за Аристотелем следует и Лессинг: «Сочинять и подражать, имея в виду определенную цель, - это деятельность, отличающая гения от маленьких художников». И великий Гёте не прошел мимо этой особенности актерской профессии: «Прежде всего актер должен думать, что он должен не только подражать природе, но также идеально ее воспроизводить, так, чтобы в его исполнении правдивое соединялось с прекрасным».

Обратимся к размышлениям и идеям великого еврейского актера Соломона Михоэлса. Как это ни странно, но в нашей театральной литературе крайне редко встречаются ссылки на его опыт и желание осмыслить его теоретические идеи. А они того стоят! (Хотя бы потому, что не случайна встреча Михоэлса с Вахтанговым, а позже в работе над «Королём Лиром» и с Лесем Курбасом).

Нас интересует опыт Михоэлса, как размышления над процессом зарождения сценического образа, т.е. замысла роли. Этот мучительный для многих процесс у Михоэлса описывается как радостный и поэти-

136

ческий. Михоэлс подходит к работе над ролью как философ и поэт. И сочинение роли у Михоэлса - это всегда поиски нужной поэтической метафоры, предшествующей всей логической и аналитической разработке роли. И этой поэтической сценической метафоре, рождённой в начале творческого процесса, Михоэлс даёт очень приземлённое название: предпосылка. А дальше - логическое поведение.

«В своей работе я строго отделяю момент так называемой «предпосылки» от момента, когда вступает в ход логика моего воображения, разрабатывающего основную природу предпосылки. Я считаю, что подлинное творчество - в предпосылке. Если можно - условно, разумеется, - говорить о божественном (а вы знаете, что Пушкин говорил о божественном начале в творчестве, о том, что «божественный глагол до уха чуткого коснется»), то оно, «божественное», - именно в предпосылке. Легче всего проследить эту закономерность, взяв примеры патологические, потому что они наиболее ярко, наиболее резко всё это выражают. Сумасшедшие, например. Если вы проследите их поведение, оно вас потрясёт, во-первых, неожиданностью предпосылки, непонятностью, парадоксальностью предпосылки и, во-вторых, невероятной последовательностью логики, с которой предпосылка осуществляется в их жизнедеятельности.

Трудно понять, как человек приходит к заключению, что он стеклянный (предпосылка. - Э.Б.), но зато потрясает логика, с которой он потом во всем своем поведении верен этой фантастической предпосылке. В работе любого художника имеется такая фаза предпосылки. Эта фаза - наиболее творческая, тут происходит возникновение гипотезы, тут рождается ощущение - либо зрительное, либо пластическое -будущего образа. А потом уже дается могучий толчок логике воображения. После того как мною принята и воображением опробована эта предпосылка, она последовательно развивается в актерском поведении».

Вот формула, которой, как нам кажется, мы можем следовать в построении сценического образа на всех этапах, если принимаем «Имитационную теорию». Кстати сказать, «Нос» Н.В. Гоголя - наиболее яркий пример фантастической предпосылки в литературе. И у Свифта, и у Рабле - сплошь фантастические предпосылки.

«Когда я впервые почувствовал, что Лир вливается в мой идейный мир, - продолжает Михоэлс, - что Лир может послужить мне и что сквозь образ Лира я смогу высказать самое заветное..., то сразу же

137

появился и жест, когда король проводит рукой по обнаженной голове, словно бы хочет потрогать потерянную уже корону. Это предпосылка. Повторяю, это предпосылки, это не логика воображения, не работа над актерским поведением. Это увиденное. Это необходимо увидеть.

Я работаю уже много лет над «Ричардом III». И почти с первой минуты встречи с этим образом я увидел ряд картин, которые сейчас могу очень четко нарисовать. Я увидел горб Ричарда, не в зеркале, не на теле Ричарда - в солнечный день увидел тень этого горба, тень Ричарда. Глазами Ричарда увидел свой собственный горб. Был солнечный праздничный день. Люди радовались, А он вдруг увидел оскорбительно уродливую тень своего горба. Иногда, когда приходит Ричард со своим горбом и видит перед собой статных, стройных людей, то эти люди, его окружающие, немножко тоже горбятся, чтобы «звучать в унисон».

В несыгранной мною роли Гамлета я мысленно видел сцену на кладбище и живую голову Гамлета рядом с черепом Йорика. Обе головы - живая и мертвая - осклабились, обе улыбаются. Вот что мною увидено».

О предпосылке к роли Вениамина (Вениамине III) Михоэлс писал: «Вениамин предстал передо мною как человек, который был как бы рожден для полета, у него даже место для крыльев есть, но кто-то крылья вырвал. Он ходит всю жизнь способный полететь, но там, где должны быть крылья, там у него две раны. Так он и идет и не может взлететь - крылья вырваны.

Замысел - это самая редкая земля в нашем актерском искусстве. Замысел в Художественном театре называют «зерном». Вот эта «хлебная промышленность», вырабатывающая «зерна», - это самая редчайшая вещь.

Поэтическое начало в любом виде искусства есть одно - рождение предпосылки; точно так же как в науке творческим началом является предпосылка. Интуиция является лишь сокращенным прыжком познания.

Предпосылка - истинное начало творческой мысли, работы - берется из мира сознания и мира идей. Вне идеи нет питания ни для предпосылки, ни для Образа».

Коль скоро в дальнейшем мы будем использовать михоэлсовский термин Предпосылка, следует уточнить его содержание. Всему, что актеру предстоит «строить» в своем воображении как образ, всему, что

138

Михаил Чехов разрабатывал как образ, который следует имитировать (походку, голос и пр.), всему, что Станиславский называл «зерном» роли, сверхзадачей роли, предшествует замысел роли. Этот замысел Михоэлс определил и объяснил словом Предпосылка.

«Почти любой актер будет говорить о своем образе в третьем лице. Я не скажу: я в Лире думаю то-то, а скажу: Лир встает, он делает такое-то движение, то есть актер, играющий Лира, сливающийся с ним в одно лицо, в то же время говорит о нем в третьем лице. Я строго разделяю и отделяю образ от себя. По библейскому преданию Бог сотворил Еву из ребра Адама. Только что я говорил, что «делаю» образы «из себя». Но делаю я их из одного своего ребра, а не из всего себя. Я понимаю образ прежде всего как возможность раскрытия определенной сферы своего мироощущения».

Предпосылка Михоэлса является не только художественной метафорой, но и конкретной формой самовыражения художника. Тема самовыражения в искусстве актёра нуждается в специальном и фундаментальном исследовании.

Практически мы очень мало знаем об этом аспекте актёрской профессии. Актёры, в отличие от писателей, художников, музыкантов очень редко в мемуарах или в интервью рассказывают о том, как и почему рождается у них тот или иной образ и как этот образ связан с их личностью. На это есть много причин, но одна из них, видимо, та, что актёр, как правило, зависим от драматурга и от режиссёра. Вряд ли режиссёр будет спрашивать актёра, что его сегодня волнует в жизни и в искусстве, и что из его «подавленных желаний», «внутренних конфликтов» актёр собирается материализовать. Трудно представить себе, чтобы актёр и режиссёр беседовали, к примеру, на тему сублимации. Хотя и на интуитивном уровне, но именно эта область психики очень развита у представителей актёрской профессии; у больших актёров в значительных ролях, несомненно, присутствует «отреагирование», «сублимация», пользуясь терминами психоанализа. С другой стороны, доказано, любое расходование психической энергии в виде эмоций, переживаемых и выражаемых актёром на репетициях и особенно на спектаклях, производит психотерапевтическое воздействие на психику самого актёра. Недаром актёрская профессия считается одним из самых здоровых видов художественной деятельности, творчества. (Отсюда и открытие в XX веке Психодрамы).

Думается, что хотя мы и не говорим здесь о личностной потребно-

139

сти самовыражения в искусстве актёра, мы можем эту потребность и сам факт самовыражения констатировать как психическую неизбежность, исходя из того, что актёр является и Творцом, и Материалом, ибо через роль актёр несомненно обнажает не только глубины своего сердца, но и глубины «бессознательного» в психоаналитическом значении этого слова. Об этом очень просто говорил и К.С. Станиславский: «Вся линия роли должна укладываться в вашу человеческую линию жизни, дополняться вашим личным жизненным опытом. Тогда все моменты роли и ваши актерские задачи станут не просто выдуманными, а клочьями вашей собственной жизни».

Все самые потаённые желания и фантазии актёра-творца так или иначе проявляются через его специфическую особенность быть творцом и материалом, и окончательно выявляются, в той или иной степени материализуются, так сказать, в созданном им сценическом образе. Гамлет Смоктуновского и Гамлет Гилгуда - разные Гамлеты не только по трактовке и концепции, но и потому, что они созданы из личностного психофизического материала. Эти «гамлеты» созданы актёрами-личностями.

Мы не ставим перед собой задачи развивать эту тему в отдельной главе, но, говоря о Предпосылке в михоэлсовском смысле, следует хотя бы вскользь её затронуть. Образ, как его понимает Михоэлс, -средство раскрытия себя. «Образ есть обнажение (в области мироощущения и мировоззрения) того, что меня сегодня максимально интересует».

Замечательный писатель и психолог Стефан Цвейг писал: «Спасительное действие художественного творчества - избавить, избавить символически, человека от томительных внутренних перенапряжений, перенести гнетущую его силу в другую, безопасную для его духа область. Это - творческое самовысвобождение. И если Гете говорил, что Вертер покончил самоубийством вместо него, то этим он с необычайной выразительностью поясняет, что спас свою собственную жизнь, осуществив задуманное им самоубийство на другом, вымышленном образе, двойнике, выражаясь психоаналитически, он «отреагировал» свое самоубийство в самоубийстве Вертера. Подобное гетевскому признание мы находим и у Флобера: «Мадам Бовари - это я!»

И здесь мы вступаем на неведомую и загадочную землю бессознательного, для исследования которого все психоаналитики мира, вооружённые самыми что ни на есть современными знаниями психологии

140

и экспериментальными открытиями, неутомимо производят свои «раскопки». И психика художника занимает у них срединное место между ребёнком и душевнобольным человеком. Для одних художник - параноик, для других - истерик и невротик...

Но все они (психоаналитики) согласны в том, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей - Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актёра соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актёр на самом деле изживает своё собственное горе. Ранк отмечает, что «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим - таков, быть может, всякий, - но он обладал ещё отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть своё собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы». Известно знаменитое признание Гоголя, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Психоаналитики утверждают, что Шекспир и Достоевский потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. Нельзя не согласиться с выводами психоаналитиков в том, что искусство обладает некоторым эффектом психотерапевтического лечения для художника и для зрителя - средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз.

«Изображение удовлетворения желания, - писал Зигмунд Фрейд, -вполне сходно с игрой детей, которое заменяет у них чисто сенсорную технику удовлетворения... Принцип, господствующий в магии, в технике анимистического образа мыслей, состоит во «всемогуществе мыслей». Оно яснее всего проявляется при неврозе навязчивости. Для образования симптома при неврозах навязчивости решающим является

141

не реальность переживаний, а мышление - невротическая оценка».

Фрейд такое состояние души называет «Психической реальностью». «Всемогущество мыслей, - пишет он, - сохранилось только в искусстве». Фрейд считал, что искусство является сублимацией конфликта между «принципом удовольствия» и «принципом реальности». Он считал, что художественное творчество является продолжением жизни фантазии. «Значительная доля мифологического миросозерцания представляет собой не что иное» как проецированную во внешний мир психологию».

Итак, даже при беглом рассмотрении вопроса психологии искусства возникает принципиальная проблема, суть которой в том, что никакие психологические исследования не принесут результатов в области психологии искусства, если будет игнорироваться его культурно-историческое (социальное) положение в человеческой деятельности. Как писал Л.С. Выготский, «Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства». С другой стороны, ни одно психологическое и психоаналитическое исследование не сумело сорвать завесу тайны с художественного творчества. Процессы исследований продолжаются. Но по какому пути они пойдут? И здесь мы должны, как нам кажется, снова прислушаться к голосу Л.С. Выготского: «Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного - вот её наиболее вероятный ответ».

На сегодня психология сумела очень многое объяснить в зависимости акта художественного творчества от механизмов творческого воображения. Из основных психологических факторов, от которых зависит протекание отдельных процессов художественного творчества, особо выделяется такая как потребность человека в приспособлении к окружающей среде, а проще говоря - неудовлетворённость. В основе творчества всегда лежит неприспособленность, конфликт со средой, из которого возникают потребности, стремления и желания. Этот фактор мы могли бы назвать психоаналитическим, где действительно проявляется конфликт между принципом удовольствия и принципом реальности.

Но в творческом процессе существуют и социальные и культур-

142

ные факторы, влияющие непосредственно на нашу личность и определяющие возможности нашего воображения. Потребность и желания сами по себе ничего создать не могут. Они являются только стимулами и движущими пружинами. «Наличие потребностей или стремлений, -пишет Л.С. Выготский, - приводит в движение процесс воображения, оживание следов нервных возбуждений, даёт материал для его работы».

Выготский выделяет факторы, от которых зависит работа воображения:

1. Опыт, потребности и интересы, в которых эти потребности выражаются.
2. От комбинаторной способности и упражнения в этой деятельности, воплощения продуктов воображения в материальную форму.
3. Наиболее важный фактор - окружающая среда. Уже давно в психологии был установлен закон, согласно которому стремление к творчеству всегда бывает обратно пропорционально простоте среды.

Вейсман очень убедительно этот фактор описывает: «Предположим, что на островах Самоа рождается ребёнок, обладающий своеобразным и исключительным гением Моцарта. Что он может сделать? Самое большое - распространить гамму с трёх или четырёх тонов до семи и создать несколько более сложных мелодий, но он столь же неспособен был бы составлять симфонии, как Архимед - изобрести динамоэлектрическую машину».

Из этого следует, что творчество представляет собой исторически преемственный процесс, где всякая последовательная форма определена предшествующими. Академик Амосов одним из стимулов творчества выделяет и «рефлекс самовыражения»: «удовольствие от действий, по считыванию собственных чувств и мыслей... Главный двигатель деятельности ученых - любопытство, художников - удовольствие от творчества и самовыражение».

Пикассо говорил: «Искусство, это не что иное, как способ жизни человека; это одновременно и отражение мира и создание его. Натура и искусство - вещи разные. С помощью искусства мы выражаем наше представление о том, что не является природой».

Тан Хоу ещё в XIV веке поучал художников: «Обнажай все глубины своего сердца - и твоя кисть станет вдохновенной».

Интересно признание Франца Кафки: «... Огромен мир, который вмещается в моей голове. Но как освободить себя и освободить его без

143

взрыва? Однако уж лучше тысячу раз его взорвать, чем гнать прочь или похоронить в себе. Суметь вытолкнуть вовне внутреннее движение - это великое счастье. То, что пишешь - это всего лишь шлак пережитого. Искусство - всегда дело, захватывающее личность целиком... Далеко, далеко от тебя развертывается мировая история, мировая история твоей души».

О катарсисе в актёрской профессии в концепции своей формулы «искусства как катарсис» говорит и Л. Выготский и ссылается он на.... «Парадокс об актере» Дидро. «И актерское творчество называет он (Дидро. - Э. Б.) патетической гримасой, великолепным обезьянством. Это утверждение парадоксально только в одном, оно было бы верно, если бы мы сказали, что крик отчаяния матери на сцене, конечно, заключает в себе и подлинное отчаяние. Но не в этом торжество актера: торжество актера, конечно, в том размере, какой он придает этому отчаянию... Отчаяние остается отчаянием, но оно разрешено через художественное действие формы, и поэтому очень может быть, что актер не испытывает до конца и сполна тех чувств, которое испытывает изображаемое им лицо... И для психологии искусства это имеет то существенное значение, что указывает на двойственность всякой актерской эмоции, и Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изображал, их уносят с собой зрители.

К сожалению, до сих пор на это утверждение принято смотреть как на парадокс, и ни одно достаточно обстоятельное исследование не вскрыло психологии актерской игры. Однако есть все основания полагать заранее, что это исследование независимо от своих результатов подтвердило бы ту основную двойственность актерской эмоции, на которую указывает Дидро и которая, как нам кажется, дает право распространить и на театр формулу катарсиса».

Итак, подводя итоги этой главы и пытаясь ответить на вопрос «как и чему подражать», мы отмечаем практическое значение введённого нами от Михоэлса термина «Предпосылка».

Предпосылка, как замысел образа творческим воображением художника, является его содержанием (мысли, идеи, переживания и пр., характер, план и структура будущего поведения и пр.), осознаваемая и сформулированная поэтически, отвечает на вопрос «чему подражать». Предпосылка, определяя план, структуру, характер поведения, реализуется в поведении, которое и отвечает на вопрос «как

144

подражать», какой способ поведения мы выбрали в данном конкретном случае для реализации созданной нами конкретной предпосылки.

Вспомним пример из Михаила Чехова: (Чехов актёру Берсеневу) «Я сейчас увидел вдруг походку Годунова - ведь он тигр или барс, у него и походка какая-то вкрадчивая, вот такая». И он прошелся по сцене тигриной походкой. Берсенев сразу уловил это и всегда так ходил в Годунове. В этой походке был весь внутренний мир Годунова. Здесь налицо предпосылка, выраженная поэтически метафорой (тигр, барс) и логическое поведение, характер которого определяется предпосылкой.

Итак, любой созидательный процесс делится на две части: предпосылку и логическое поведение. Всё «интуитивное», «творческое», неизвестно откуда «нисходящее», - все это укладывается в предпосылке - главном и основном рождении идеи. Дальнейший процесс - лишь логическое поведение, диктуемое этой идеей, этой предпосылкой.

Отметим, что воображение здесь совершает полный круг и в психологии актёра, и в психологии зрителя. С одной стороны, предпосылка реализуется актёром в поведении, а с другой, через логику и характер поведения, зрители «прочитывают» предпосылку замысла актёра.

Если обратиться к литературному творчеству, мы увидим, что и здесь замысел образа, созданный писателем, прочитывается нами через поведение персонажа.

Дон Кихот, отправляя Санчо с письмом к Дульцинее, наставляет его: «Сын мой, наблюдай за всеми действиями её и движениями, ибо если ты изложишь мне всё в точности, то я угадаю, какие в глубине души питает она ко мне чувства; должно тебе знать, Санчо... что действия и внешние движения влюблённых, когда речь идёт об их сердечных делах, являют собою самых верных гонцов, которые доставляют вести о том, что происходит в тайниках их души».

Перефразируя строки бессмертного Сервантеса, смеем надеяться, что «действия и поведение актёров на сцене, в ролях, когда речь идёт о перевоплощении, являют собою самых верных гонцов, которые доставляют вести о том, что происходит в тайниках актёрской души».

145

## Заключение

*Надо сознать всю глубину, всё иррациональное и рациональное*

*в своей технике, осмотреться, во всех своих возможностях*

*раскрепостить тело, расширить и углубить*

*своё мировоззрение постоянной близостью*

*к иным искусствам, культивированием их понимания.*

*Когда сравниваешь, что соответственно*

*сделано уже в иных искусствах - в поэзии, живописи, музыке, -*

*становится больно и стыдно*

*за своё любимое дело, за это «искусство искусств»,*

*за эту невспаханную и незасеянную ниву.*

Лесь Курбас

Предлагая имитационную теорию сценического перевоплощения как основу альтернативной системы актёрского творчества, мы руководствовались следующим: есть путь, по которому идёт русская театральная школа вот уже более 80 лет, - путь системы Станиславского. Этот путь ведёт к, так называемому, процессу «вживания в образ», а, если идти этим путём последовательно, то - к «идентификации» актёра и образа. Это путь «психологического театра, театра переживания». Этот путь доказал свою жизнеспособность и результативность.

Предложенная нами имитационная теория ни в коей мере не преследует цели опровергать или отрицать метод М. Чехова или систему Станиславского. Критический подход автора к их работам скорее служит способом, во-первых, разобраться в их теоретических обоснованиях, и, во-вторых, заострить теоретические проблемы, а не отрицать правомерность авторов на их практическое разрешение. Такое отрицание было бы по крайней мере странным, ибо на протяжении более полувека во всём мире эти

146

методы дают превосходные практические результаты. Несомненно и то, что имитационная теория оказалось способной объяснить все положительные практические достижения различных методов и системы Станиславского.

Для примера возьмём основополагающее положение системы Станиславского «идти от себя» или «я в предлагаемых обстоятельствах». На практике сами «предлагаемые обстоятельства» уже превращают наше жизненное я в сценический образ, хотя и эскизно намеченный на первых порах: они заставляют нас искать и строить в воображении сценический образ и вести себя на сцене соответственно поведению этого образа. И это признаёт сам Станиславский. Следовательно, «идти от себя» -понятие чисто условное и у самого Станиславского, некая «педагогическая фикция», а «я на сцене» - это уже другой я, это моё я, перевоплощённое предлагаемыми обстоятельствами в сценический образ. Этот сложный и трудный для понимания учеников путь объясняется в имитационной теории просто: мы в воображении создаём некий образ (образец), нужный нам в той или иной сценической ситуации, и воплощаем его, выражаем его в выразительном поведении (действиях и движениях), подражая поведению этого образа, созданного нашей фантазией. Иначе говоря, следуем за ним, подражая его поведению, понимаемому в самом широком смысле слова: это и действия и переживания актёра в роли.

«Аффективная (эмоциональная) память», на которую опирается Станиславский и, пожалуй, все его последователи, якобы необходима для воскрешения, извлечения «правды чувствований» из своего собственного человеческого опыта. Но поскольку доказано, что «аффективные» или «эмоциональные воспоминания» и переживания прошлого не воскрешаются или воскрешаются частично в редких случаях, что признал, в конце концов, и сам автор теории «аффективной памяти» Т. Рибо, такое требование теоретически возможно, но выполнение его практически нереально. Следовательно, актёры на такое требование

147

хотя и отзываются, безуспешно насилуя свою память, но на практике они прибегают не к непосредственному воскрешению эмоциональных воспоминаний, а к воспоминанию тех представлений или образов, которые связаны у них с теми или иными чувствами и переживаниями в прошлом или сопутствовали им. И снова здесь творческим началом выступает воображение, создающее нужную картину или образ, которые в свою очередь могут вызывать соответствующие переживания по закону реальности фантазии и реальности чувств. И эти представления или образы не обязательно берутся из памяти только собственных переживаний, но и комбинируются воображением из опыта, чтения книг, подсмотренного в жизни или на киноэкране.

Упражнения Станиславского, используемые широко в наших театральных школах, такие как детские игры, (кубики, куклы, цирк и пр.), предлагаются для развития воображения, наивности, веры и т. д. На самом деле они способствуют развитию способностей к ролевой игре, наивности и вере, в которой подражание ифает главенствующую роль. Наконец, и все упражнения и этюды на «наблюдения над животными и людьми», предлагаемые для развития наблюдательности и воображения, на самом деле тоже упражнения на подражание.

Парадоксально то, что несогласие автора имитационной теории со многими теоретическими рассуждениями и положениями М. Чехова и К.С. Станиславского, теоретическими обоснованиями ими же из их собственного опыта, с одной стороны, и неопровержимостью их практических достижений на пути внедрения своего опыта (психотренинг), с другой, как раз и привели нас сперва к необходимости теоретического осмысления педагогического наследия этих двух гениев театрального искусства, а затем и к созданию имитационной теории. И это справедливо, ибо система Станиславского и метод М. Чехова не преследовали научных целей, а являлись ни чем иным как практическим психотренингом для актёров. Сами по себе упражнения и этюды, предлагаемые в психотренинге, независимо от их

148

научной интерпретации, приносят положительные результаты. Это подтверждается в несомненных достижениях наших замечательных театральных педагогов, таких как М.О. Кнебель, Г.А. Товстоногов, Б. Захава, 3. Корогодский и многих других. То же можно сказать и о методах Ли Страсберга, Майзнера или Блох, Брехта и Ежи Гротовского.

Система Станиславского впервые определила все области актёрского искусства, которые нуждаются в раскрытии, развитии, совершенствовании, т.е. в специальном тренинге. Можно сказать, что все ученики Станиславского, выйдя из его Школы, искали свои пути в способах и методах работы с актёрами, исходя из своего представления о театре или театральном направлении, оставаясь как режиссёры-педагоги в рамках его Школы. Е. Вахтангов, В. Мейерхольд и М. Чехов совершенно по разному представляли «свои театры», по разному демонстрировали свою приверженность к «театральности», но в педагогической практике развивали идеи Школы Станиславского, что-то добавляя, что-то развивая или видоизменяя. Их психотренинги часто различаются по терминологии, по доминированию тех или иных упражнений и этюдов (опять же для воспитания своего типа актёра для 'своего театрального направления), но все их новые собственные термины практически переводимы на язык «системы».

Это и понятно, так как Станиславский утверждал основные и незыблемые качества в искусстве актёра: искренность, веру в происходящее на сцене, непосредственность, правдивость, наивность, убедительность, короче, актёрскую правду на сцене независимо от жанра пьесы, стиля автора или театрального направления.

Отсюда, и весь психотренинг и все психотренинги можно свести к этому главному - сценической правде чувств и переживаний. Ни один педагог и ни одна театральная Школа не ставит задачи научить неправде, наигрывать, врать и т.д., но и не всякая Школа способна научить сценической правде так, как это

149

делают в Школе Станиславского.

Был и другой путь, по которому не пошла наша театральная школа в силу культурно-исторических условий (говоря простым языком, в силу «строительства социализма в отдельно взятой нашей стране»); этот путь был обозначен, прочерчен и протоптан Вахтанговым, Мейерхольдом, Михаилом Чеховым, Михоэлсом, Курбасом, Таировым и др. Взгляды этих величайших художников русского театра на природу театра и актёрской профессии расходились (иногда кардинально по многим вопросам психотехники) с системой Станиславского, и по многим позициям приближались к взглядам Дидро на театр и актёрскую профессию. 20-е - 30-е годы нашей культурной истории XX века были чреваты не только новыми школами и театральными направлениями (многие были открыты, а потом закрыты, отменены и запрещены), но и новыми открытиями в области психологии актёрского творчества. Чего стоит хотя бы «психологический жест» Михаила Чехова или «биомеханика» Мейерхольда, или «Арлекин» Леся Курбаса, все идеи, которым не суждено было развиться в особую систему воспитания актёра, в отличие от исторической судьбы системы Станиславского.

Оба пути основываются на биологических, физиологических, психологических законах человеческого поведения, человеческой природы. Наше право и право любого художника выбирать тот путь, который ему кажется наиболее эффективным, следуя тем общим законам психологии человеческого поведения и частным, специфическим законам актёрского творчества, которые он считает истинными и действия которых он сам над собой признаёт.

Для нас принципиально важно заключение Выготского в анализе «Парадокса об актёре» Дидро: «...воззрение Дидро опирается на факты, и в этом его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества».

Ещё раз подчеркнём, что имитационная теория это не научное обоснование «системы» или различных «методов», но это и

150

не отрицание их практического опыта.

Тогда вопрос, а что же это? Просто теория? Но теория, как известно из Гете, «сера, но зелено вечное дерево жизни». Имитационная теория не только суммирует предыдущий практический опыт великих педагогов русского театра, но и раскрывает, как нам кажется, законы органической природы актёрского перевоплощения, определяя сценическое поведение как поведение подражательное, а искусство актёра как Искусство Подражания.

Нам кажется, что практическое значение имитационной теории в том, что она может служить фундаментом для создания альтернативной ныне существующим школам Русской Театральной Школы. Русской, потому что в своих исследованиях мы опираемся на опыт русских театральных деятелей прошлого и на живой педагогический опыт наших театральных институтов в настоящем, признанных сегодня лучшими во всём мире; русский ещё и означает - близкий нам и понятный нашему менталитету.

С другой стороны, наша теория опирается на законы общей психологии, не имеющей, как известно, национальных границ и ограничений, и этимологически берёт начало из «Парадокса об актёре» Дени Дидро. В этом смысле имитационная теория служит фундаментом для создания театральной школы в широком значении этого слова и может быть названа как «Школа Подражания».

Как же быть с той частью работы актёра, которая привычно называется «Работа актёра над собой»?

Имитационная теория сценического перевоплощения акцентирует те стороны актёрской профессии, которые нам нужно развивать в актёре:

* творческое воображение;
* способность переводить воображаемые движения и действия (образы) двигательные акты (идеомоторика), организованные образом-моделью в сценическое поведение (подражание). Иначе говоря, развивать и совершенствовать механизм подра-

151

жания. Как? Через игру.

Овладение элементами актёрской техники требует постоянных и усиленных упражнений, присущих игровым формам театра. Наиболее полезны упражнения, в которых мы выбираем некий образец для подражания и учимся, подражая, воплощать данный образец в сценическом поведении. Сценический Образ (или «Предпосылка» по терминологии Михоэлса) является продуктом работы воображения, с одной стороны, и исходным материалом для конструирования логики Поведения, с другой. Образ (Предпосылка) и план Поведения (действия, движения) возникают в тот момент, когда начинается работа фантазии, воображения.

Итак, у нас есть формула, следуя которой, мы приходим к актёрскому перевоплощению:

Образ (Предпосылка) - Эмпатическое Подражание - Поведение, в которой:

* Образ (Предпосылка) - Работа Воображения;
* Эмпатическое Подражание - механизм реализации Образа (Предпосылки) в процессе сценического поведения.

Идеи «игрового театра» в русском театре XX века прежде других и успешнее других начал декларировать Николай Еврейнов, а воплощать Евгений Вахтангов. Принципом постановки спектакля «Принцесса Турандот» стала открытая и откровенная игра. В этом спектакле как в фокусе высвечены принципы вахтанговской школы или «вахтанговской игры». Цель такой игры - радость творчества в процесс создания увлекательного театрального мира.

И закончить эти рассуждения нам хочется парадоксом (снова парадокс!) выдающегося режиссёра и педагога Питера Брука. В этом, парадоксальном на первый взгляд определении актёрской профессии, заключено в сжатой форме всё то, что мы пытались доказать в этой книге: «Актерская игра во многом уникальна по своим трудностям, поскольку актеру приходится пользоваться вероломным, изменчивым и загадочным матери-

152

алом - самим собой. От него требуют, чтобы он был целиком захвачен, но оставался на расстоянии - отстранен, но без отрешенности. Он должен быть искренним и должен быть неискренним: он должен научиться быть искренне неискренним и лгать с абсолютной правдивостью. Это почти невозможно, но это очень существенно, и об этом легко забывают».

153

## Цитируемая литература

*Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. - М.: Прогресс, 1988.

*Бехтерев В.* Объективная психология. - М.: Наука, 1991.

*Брехт Б.* Полное собрание сочинений в 5 т. - М..: Искусство, 1965.

*Брук П.* Пустое пространство. - М.: Прогресс, 1976.

*Булгаков М.* Записки покойника (Театральный роман) Любое собр.соч.

*Вахтангов Е.* Записки. Письма. Статьи. - М.: Искусство, 1939.

*Вильсон Г.* Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. - М.: Когито-центр, 2001.

*Вундт В.* Введение в психологию. - Спб.: Питер, 2002.

*Воспоминания о Михоэлсе. -* М.: Искусство, 1964.

*Выготский Л.* Психология искусства. - М.: Искусство, 1968.

*Выготский Л.* Психология. - М.: Апрель Пресс; Эксмо-пресс, 2000.

*Выготский Л.* Психология развития ребёнка. - М.: Эксмо, 2003.

*Гиппиус С.* «Гимнастика чувств». Секреты развития психики. - М., СПб., 2003.

*Гринер В.* Ритм в искусстве актёра. - М., 1966.

154

*Гротовский Е.* «Артист. Режиссёр. Театр». - М., 2003.

*Дидро Д.* Парадокс об актёре. - М., 1922.

*Евреинов Н,* Демон театральности. Летний сад. - М.- СПб., 2002.

*Ершов П.* Технология актёрского искусства \\ Сочинения. - М.: ТОО «Горбунок», 1992.

*Запорожец А.* Избранные психологические труды: В 2 т. - М.: Педагогика, 1986.

*Захава Б.* Мастерство актёра и режиссёра. - М.: Просвещение, 1973.

*Ильин Е.* «Эмоции и чувства» - СПб.: Питер, 2001.

*Коклен-старший.* Искусство актёра. - Киев: Киевский драматический театр, 1909.

*Мейерхольд В.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т.2. - М.: Искусство, 1968.

*Миллер С.* Психология игры. - Спб.: Университетская книга, 1999.

*Новицкий П.* Современные театральные системы. - М.: ГИХЛ, 1933.

*Рибо Т.* Болезни личности. - Минск: Харвест, 2002.

*Рубинштейн* С Основы общей психологии. - Спб.: Питер, 2002.

*Рудницкий К.* Режиссёр Мейерхольд. - М.: Наука 1969.

*Симонов П.* Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. - М.: Академия Наук, 1962.

*Станиславский К.С.* Работа актёра над собой \\ Собр.соч.: в 8 т.-М., 1954-1961.

*Узнадзе Д.* Психология установки. - Спб.; Питер, 2001.

*Фельден/дзайз М,* Сознавание через движение. - М.: Ин-т общегуманитарных исследований», 2001.

*Хейзинга Й.* Homo Ludens (Человек играющий). - М., 2001.

*Чехов М.* О технике актёра. - М.: Артист. Режиссёр. Театр,

2002.

155

*Чехов М.* Путь актёра. - М.: Согласие, 2000.

*Эйзенштейн С.* Из автобиографических записок. Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. - М., 1967.

*ЭлъконинД.* Психология игры. М.: Педагогика, 1978.

156