Глава первая

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО КАК НАУКА

*Наблюдение и внимательное отношение к естественным явлени­ям породили искусство.*

Цицерон

*Художник находится в двой­ственном отношении с природой: он ее господин и вместе с тем раб. Он ее раб, поскольку он должен действо­вать земными средствами, чтобы быть понятым; он ее господин, пос­кольку он эти земные средства под­чиняет и заставляет служить сво­им высшим намерениям.*

И. В. Гете

*Технология — это логика фак­тов, создаваемых трудовой деятель­ностью людей, идеология — логика идей, то есть логика смыслов, извлеченных из фактов, — смыслов, ко­торые предуказуют пути, приемы и формы творчества новых фактов.*

М.Горький

Весной 1911 года К.С.Станиславский прочел первый набросок А.М.Горькому и между ними произошел следующий диалог, записанный А.Н. Тихоновым (Серебровым).

«Кажется мне, — сказал А.М.Горький, — что вы затеяли работу огромнейшей важности. Огромнейшей! Науку об искусстве. Некоторым, может быть это покажется даже несовместимым: наука и искусство?.. Однако, это не так. Искусство — это, прежде всего, человеческий труд, как и всякий другой. А потом уже — все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно. Так ли я понимаю вашу мысль?

— Именно, именно так!—воскликнул Станиславский» (1 Серебров А. Время и люди. — М., 1949. — С. 135.)

Итак, — **наука об искусстве.** Пятьдесят лет К.С.Станиславский беспрерывно искал то, что Горький назвал «наукой об искусстве». Этот напряженный труд гениального художника и великого знатока всех сфер сложного театрального хозяйства не мог пройти даром. Наука воз­никла.

Прежде всего, всякую науку характеризует то, что составляющие ее законы не выдуманы, не сочинены, а **открыты**. Они существовали до того, как были открыты и продолжают действовать независим о оттого, знают или не знают их люди, нравятся они тому или другому человеку или нет.

Все это в полной мере относится и к системе Станиславского. Также как и всякая другая подлинная наука, система Станиславского не изобре­тена, не выдумана, не сочинена, а **открыта** в живой практике актер­ского творчества; того самого творчества, которое существовало до того, как К.С.Станиславский открыл его законы, и которое существует незави­симо от того, знают, или не знают, или *с* какой степенью полноты и точности знают люди эти законы.

«У нашей артистической природы,— писал К.С.Станиславский, — существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть пос­тигнута < ... > Все великие артисты, сами того не подозревая, подсозна­тельно шли в своем творчестве этим путем» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.366.)

В другом месте: «Искусство переживания ставит в основу своего учения **принцип естественного творчества самой природы по нормальным законам, ею самой уста­новленным**» (Там же, *с.* 461.) И еще: «Есть одна система — **органическая творческая природа**. Другой системы нет» (Там же, с.653). «Законы творчес­кой природы изменить нельзя» (Там же, с. 734).

 Итак, первая черта системы Станиславского как науки — это объективность законов, ее составляющих.

Вторая чрезвычайно важная для нас черта: всякая подлинная наука существует для удовлетворения нужд человеческой практики. Все это целиком и полностью опять относится к системе К.С. Станиславского. Она родилась от нужд практики театрального искусства; ее единственная цель и назначение — усовершенствовать практику; К.С. Станиславский прове­рял ее опять-таки в творческой и педагогической практике.

Также как и во всякой другой науке, критерий практики не может подтвердить или опровергнуть полностью законов, составляющих систе­му Станиславского. Ведь законы эти суть «человеческие представления» — отражение в голове человека.

Третья важная для нас черта: ни одну науку, раз она — «отражение в голове человека», нельзя **отождествлять** спрактикой, которой она слу­жит.

Всякая практика нуждается в определенных природных данных, а если их нет, то невозможно усовершенствование ее, невозможно и приме­нение наук. Так, если нет почвы, влаги, воздуха — невозможно земледе­лие вообще, а значит невозможно и какое бы то ни было практически полезное применение агробиологической науки.

Если некто пытается применить науку, игнорируя отсутствие усло­вий, необходимых для ее применения, и потому приходит к неудаче, то это, очевидно, не опровергает науку. Это только доказывает, что постра­давший недостаточно знаком с ней, что он, в частности, не знает обяза­тельных условий ее применения.

Все это относится и к системе Станиславского. Для плодотворного ее применения необходимы обязательные условия. Если их нет, то систе­ма Станиславского не может быть применена.

Первым и абсолютно необходимым из таких условий являются да­рование, способности, талант. Без этого условия применение системы Станиславского также невозможно, как невозможно земледелие без земли.

Есть и другие обязательные условия применения науки об актерском искусстве. Эти условия рассмотрим в последней главе.

Четвертая и последняя черта в нашем кратком, далеко, конечно, не исчерпывающем перечне: «Настоящая законная научная теория — писал И Л.Павлов, — должна не только охватывать весь существующий матери­ал, но и открывать широкую возможность дальнейшего изучения и, поз­волительно сказать, безграничного экспериментирования» (Павлов И.П. Избранные произведения. — М, 1949. — С.383).

Всякая подлинная наука не только отвечает на запросы практики, но всегда ищет новые, более точные ответы; всякий научно обоснованный ответ предполагает постановку нового вопроса. Поэтому наука не может стоять на месте. Она включает в себя не только такие законы и такие истины, которые могут быть немедленно использованы в практике, но и такие, которые требуют для претворения их в жизнь, дальнейшего уточнений, выяснения, конкретизация. Следовательно, в состав всякой науки входят не только законы и установленные истины, но и гипотезы, предпо­ложения.

Поэтому практическое применение любой науки есть всегда процесс творческий; поэтому, наконец, любой человек, как бы хорошо он не знал ту или иную науку, всегда может знать ее лучше, чем он ее знает.

Все это характеризует и систему К.С.Станиславского. Науку, созданную им можно знать более или менее, но ее нельзя знать полностью и до конца. К.С. Станиславский говорил: «Я, Станиславский, систему знаю, но еще не умею или, вернее, только начинаю уметь ее применять. Чтобы овладеть разработанной мной системой, мне надо родиться во второй раз и, дожив до шестнадцати лет, начать свое актерство» (Топорков В.О. Станиславский на репетиции. - М., Л., I949. – с 114).

Но видеть в любой науке возможность ее дальнейшего развития, это, разумеется, не значит отрицать достоверность того, что ею уже достигнуто. Относительность истины, как известно, не отменяет ее объективности. А объективную истину можно знать достоверно.

2

Если признать, что система Станиславского обладает теми четырь­мя признаками, о которых шла речь, То Можно прийти к заключению, на первый взгляд убийственному для системы: всякий талант творит во всех случаях по ее законам, а тому, кто лишен таланта она помочь ничем не может... Кому и зачем она и таком случае нужна?

Если бы талант был чем-то раз навсегда данным и неизменным, чем-то, что либо существует в некоем окончательном виде, либо отсутствует у того или иного актера, То система К.С.Станиславского была бы бесполезной. Но ничто в природе не стоит на месте. Следовательно, и талант, как ни определять содержание этого понятия и в какой бы степени ни обладал им тот или иной человек — во всех случаях и всегда — талант любого конкретного человека находится либо в процессе роста и разви­тия, либо — в процессе деградации и гибели.

Далее — дело ведь не в том, «существует» или «не существует» талант у того или иного человека, а в том, проявляется он или нет в его **деятельности**; в этом единственное основание утверждать, что талант существует.

Талант, как и всякая врожденная способность, растет и развивается в процессе его правильного применения и глохнет, гибнет без применения или при неверном, противоестественном, уродливом применении.

Это относится к любым талантам — от самых великих до самых малых. Разница лишь в том, что в великих талантах присущие им законы действуют сильнее, энергичнее и обнаруживают себя полнее. Поэтому К.С.Станиславский и открыл объективные законы творчества именно в практике великих талантов и гениев.

Так как всякий талант включает в себя врожденные задатки или способности, которые приобрести нельзя, то практически все дело сводится к тому, что бы растить и развивать имеющийся талант или хотя бы способность. Оказывается, самые средние (по общему мнению, сложив­шемуся на основе их проявлений) способности могут вырасти в талант, и самый яркий (тоже по общему мнению) талант может погибнуть, а может стать еще ярче и еще богаче. Зависит это в большей степени от того, как он применяется на практике.

И.П.Павлов писал: «При хорошем методе и не очень талантливый человек может сделать много. А при плохом методе и гениальный человек будет работать впустую» (Павлов И. П. Полное собр. соч. — 2-е издание — М, 1952; *—* Т.5.С.26)

Поэтому, если смотреть на талант не как на таинственную «вещь в себе», не как на некую скрытую и ничем не проявляющую себя возможность, а как на способность, **обнаруживающуюся**, проявляющую себя во-вне, в практике, способную расти и развиваться, то в понятие талант входят и *трудоспособность и воля*. Поэтому К.С.Станиславский определял талант как «счастливую комбинацию многих творческих способностей человека **в соединении с творческой волей**» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С. 194). Таким образом, в итоге, система К.С.Станиславского оказывается наукой о том, как, опираясь на объективные законы, растить, развивать, обога­щать наличные актерские способности, наличный талант. Она — своего рода, способ повышать «коэффициент полезного действия» всякого на­личного дарования.

Или, говоря совсем грубо: если у вас есть способности к актерскому искусству, то система и поможет вам реализовать их полностью; тогда завтра у вас будет этих способностей больше, чем было вчера, и такая перспектива практически не имеет границы. Если при тех же способностях вы игнорируете систему — вы рискуете реализовать ваши дарования не полностью, и тогда завтра его будет у вас меньше, чем было вчера. Так может повторяться изо дня в день, из года в год, пока ваши способности или даже талант не превратятся в воспоминания о таланте. Публика не сразу заметит это, а когда это станет ясно и вам, и ей, то будет уже поздно.

Все это, конечно, не значит, что игнорируя систему Станиславского, актер наверняка обанкротится. Достаточно того, что это **может сним произойти.**

**3**

Для овладения системой К. С. Станиславского нужно глубоко, искренне и по-настоящему хотеть владеть своим Искусством завтра лучше, чем владеешь им сегодня. Если же опытный актер, или ученик театраль­ной школы безразлично — в глубине души доволен собой, своим талан­том, своим умением, то прежде чем так или иначе не разрушится эта его самоудовлетворенность —*-* ему бесполезно приступать к изучению систе­мы Станиславского.

Такого рода успокоенность, иногда глубоко скрытая и инстинктивно тонко маскируемая, не есть нечто постороннее таланту, не есть нечто такое, что может существовать рядом с талантом или вопреки ему. Нет, это — *недостаток таланта,* это дефект в самой одаренности, ибо это — недостаток творческой воли.

«Чем талантливее артист,— писал К.С.Станиславский, — тем он больше интересуется техникой вообще и внутренней в частности. М.С.Щепкину, М.Н.Ермоловой, Дузе, Сальвини верное сценическое самочувствие и его составные элементы были даны от природы. Тем не менее они всегда работали над своей техникой. < ... > Тем более об этом надо заботиться нам, более скромным дарованиям. < ... > При этом не следует забывать, что просто способные никогда не станут гениями, но благодаря изучению своей творческой природы, законов творчества и искусства скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного толка. Это сближение произойдет через систему и в частности через *«работу над собой» (*Станиславский К.С. Работа актера над собой. (Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения.) — М., Л., 1948. — С. 309-310).

Иногда еще приходится слышать такие выражения: «Этот артист играет по системе Станиславского». Иной раз добавляется «но скучно, плохо». Или: «Этот артист играет не по системе Станиславского» и добав­ляется: «но, тем не менее, хорошо, ярко, увлекательно». В таких суждени­ях обнаруживается глубокое непонимание системы, отрицание самой ее сущности отрицание ее как науки.

Играть можно хорошо и плохо, лучше и хуже. Всякий, кто играет хорошо (то есть обнаруживает свой талант) играет согласно с объективными законами творчества. Играет он «по системе» в той мере и постоль­ку, в какой мере и поскольку он играет хорошо. При этом зрителям совер­шенно не важно, думал он о системе, когда работал над ролью или нет. Точно так же всякий, кто играет плохо (не обнаруживает дарования) играет «не по системе», даже если он в течение всей работы только и заботился о том, чтобы следовать ее указаниям. Коль скоро он играет плохо, значит, он не сумел или не смог воспользоваться системой.

Актер, заботящийся в момент творчества о какой бы то ни было системе, по одному этому играет плохо. Система существует для того, чтобы помогать естественному творческому процессу, а не для того, что­бы заменять его. Актер творит на сцене так, как того требует система только в том случае, когда ему в процессе творчества ***некогда думать***о какой бы, то ни было системе.

4

К.С.Станиславский писал: « «Система» не «поваренная книга»: по­надобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу — и готово. Нет, это целая культура, на которой надо расти, воспитываться годами. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически раз и навсегда, переродила его для сцены. «Систему» надо изучать по частям, потом охватить во всем целом, понять ее общую струк­туру и состав. Когда она раскроется перед вами, точно веер, тогда только вы получите о ней точное представление» (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. — М, 1954-1961. — Т.З.— С.309-310).

Отсюда вытекает: система Станиславского есть наука цельная, ***единая и стройная****;* она состоит из частей; каждая часть в свою очередь, есть сложное целое, состоящее опять из частей, поэтому при изучении системы Станиславского как науки, чрезвычайно важно, с одной сторо­ны, проникать во все ее тонкости, т.е. осваивать ее в деталях и в деталях деталей, с другой — знать точно и определенно ***место***каждой детали, ее назначение, ее роль как части стройного целого.

Основание системы есть, в сущности, освоение ее целостности, ее единства — изучение взаимосвязи и взаимозависимости всех ее частей. Для того, чтобы приступить к детальному изучению системы, целесооб­разно сделать общий ее обзор.

Если бы мы захотели изучить во всех подробностях стройное архи­тектурное сооружение, мы начали бы изучение не с этих подробностей, а с обзора всего сооружения в целом.

Если подобным же образом подойти к системе Станиславского, то в ней можно обнаружить свои «части», «разделы» или «стороны», сходные с фасадами архитектурного сооружения. Но так как система не предмет в буквальном смысле этого слова, то, естественно, деление ее на разделы, части или стороны — это деление условное, теоретическое, нужное толь­ко для предварительного общего ознакомления. Каждая из этих сторон или частей перерастает в другие стороны или части, связана с ними орга­нически и поэтому на практике неотделима от них.

Система Станиславского как наука обнаруживается ***как бы с трех сторон****.* Именно - обнаруживается. Ее можно ***осматривать***с трех сторон; но если начать углубляться в каждую сторону, идти, так сказать, от поверхности к сердцевине, то оказывается, что у всех этих сторон сердце­вина одна и та же, что в сердцевине они срастаются в одно целое. Это целое, конкретизируясь и развиваясь в разных направлениях и дает те стороны, о которых идет речь. Они только кажутся раздельно существу­ющими, говорящими о разных предметах; в действительности они раск­рывают один и тот же предмет с разных сторон, то есть дают разносторон­нее представление ***об одном***предмете.

Много недоразумений в толковании системы Станиславского происходит именно отсюда: один смотрит на нее с одной стороны и утвержда­ет, что она — это; другому очевидно, что она — другое, потому что он смотрит на нее с другой стороны; третьего заинтересовала в ней третья сторона и, ему столь же очевидно, что она — третье. А в действительности она — нечто большее, чем то, другое и третье, нечто раскрывающееся с разных сторон по-разному.

Причем, ни одна из этих точек зрения сама по себе не может дать полного и точного представления о предмете,

С одной из трех ее сторон система является учением о том, что ***такое театр и зачем он нужен человеческому* *обществу****.* Что следует называть театральным искусством и что только по видимости напоминает это искусство, но не имеет оснований им именоваться. Это как бы одна сторона, часть, раздел науки об актерском искусстве — **эстетика**.

Другая сторона (часть, раздел) этой науки непосредственно при­мыкает к первой. Это учение о том, каким ***должен быть актер****,* чтобы иметь право и возможность создавать произведения, отвечающие общес­твенному назначению искусства — **этика.**

Третья сторона (часть, раздел) опять связывает вторую с первой. Это учение о том, как наикратчайшим путем, наиболее рационально и эффективно актеру реализовать свои возможности. Как, располагая средствами и зная цель, практически достигать ее, как практически рабо­тать, чтобы создавать произведения искусства, согласные его назначению — **актерская техника.**

Связь между этими сторонами совершенно очевидна: одна говорит о ***цели****,* другая о ***средствах****,* а третья — о ***способах*** использования этих средств, а все они — эстетика, этика, техника — об одном и том же предмете — о подлинном творчестве актера.

5

Первая из отмеченных нами частей науки о театре утверждает и развивает те же самые принципы, каких придерживались многочислен­ные предшественники К.С. Станиславского в русском реалистическом искусстве и вообще в русской передовой общественной мысли. Эти прин­ципы излагались не раз Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Островским, Тургеневым, Толстым, Ленским и Чеховым.

Воспитанный в традициях реалистического искусства, К.С. Станис­лавский стоял на позициях, общих для прогрессивных сил общества в философии, науке и искусстве. Их можно кратко определить такими словами: содержательно, понятно, правдиво.

Верность К.С.Станиславского этим ориентирам общеизвестна.

Еще в 1901 году он писал: «Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? Потому что театр — эта самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере моих сил, выяс­нить современному поколению, что актер—проповедник красоты и прав­ды» (Станиславский К.С. Статьи.Речи. Беседы. Письма. — М., 1953.—С.П7-118).

 «Помните,— записал слова К.С. Станиславского Н.М.Горчаков — моя задача — учить вас тяжелому труду актера и режиссера, а не радостному времяпрепровождению на сцене. Для этого есть другие театры, учителя и системы. Труд актера и режиссера, как мы его понимаем, — это мучительный процесс, эти не абстрактная «радость творчества», о кото­рой столько говорится в пустых декларациях профанов от искусства. Наш труд дает нам радость тогда, когда мы к нему приступаем. Это — радость сознания, что мы можем, имеем право, что нам разрешено заниматься любимым нашим делом, которому мы посвятили свою жизнь. И наш труд даст нам радость, когда мы увидим, что выполнив его, поставив спектакль, сыграв роль, мы принесли пользу зрителю сообщили ему нечто нужное, важное для его жизни, для его развития. Словом, возвращаюсь опять к тем словам Гоголя и Щепкина о театре, которые вы от меня не раз слышали и не раз еще, наверное, услышите» (Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. — М., 1950. — С.134). Итак, театр должен нести содержание, помогающее зрителю жить, духов­но развиваться.

«Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные. Приходит литератор, приходит артист, он видит эти идеалы, он очищает их от всего лишнего, облекает их в художественную форму и преподносит тому народу, который их создал, но в таком виде, когда эти идеалы лучше усваиваются, лучше понимаются» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.286-287). Так ориентация на со­держательность дополняется ориентацией на понятность.

Но « сухая форма обыкновенной проповеди или лекции не популяр­на» (Там же, с. 165). Поэтому: «Не будем говорить, что театр — школа. Нет, театр — развлечение. Нам невыгодно упускать из своих рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим.» (Там же, с.228).

Театр только тогда выполняет свою общественно-воспитательную задачу, когда зрителям интересно смотреть спектакль, когда они получа­ют художественное наслаждение в театре, и когда театр пользуется этим для пропаганды идеалов, «самим народом созданных».

Ориентация на понятность тесно связана со стремлением к правди­вости, раскрытию в произведении сущности показываемых событий.

«Мы замечаем, — писал М.Е.Салтыков-Щедрин, — что произведе­ния реальной школы нам нравятся, возбуждают в нас участие, трогают нас и потрясают, и это одно уже может служить достаточным доказатель­ством, что в них есть нечто большее, нежели простое умение копировать. И действительно, ум человеческий с трудом удовлетворяется одной голой передачей внешних признаков: он останавливается на внешних призна­ках только случайно и, при том, лишь на самое короткое время. Везде, даже в самой ничтожной подробности, он допытывается того интимного смысла, той внутренней жизни, которые одни только и могут дать факту действительное значение и силу» (Салтыков-Щедрин М.Е. Поли. собр. соч.: В 20-тит. — М-,1933. - 1941. — Т.5. — С.174).

 То, что Салтыков-Щедрин называет «интимным смыслом»», «внут­ренней жизнью», «действительным значением и силой» — то же самое, по существу, К.С. Станиславский называет «жизнью человеческого духа», «главной творческой задачей искусства» (См.: Станиславский К.С.Собр.соч.: В 8т. — М., 1954-1961. —Т.1.— С.399; Т.2. — С.26). К.С.Станиславский и М.Е.Салтыков-Щедрин говорят о сущности явлений, которую и артист, и писа­тель, дан всякий вообще художник призваны выразить, воплотить так, чтобы она, эта сущность, стала зрима, слышима, доступна непосредствен­ному восприятию, чтобы она была понята читателем, зрителем, слушате­лем.

Воспроизводя явления действительной жизни не «холодно», не бес­страстно, стремясь показать их сущность, художник делается выразите­лем определенной идеи, учителем, воспитателем народа. То, ***какую имен­но***сущность утверждает художник в изображаемом явлении, какое имен­но явление как типическое утверждает он, — в этом и обнаруживается его мировоззрение, общественная позиция, его политические привязаннос­ти.

Традиции деятелей русской дореволюционной культуры, ориентиры на содержательность, понятность и правдивость, которые утверждал и отстаивал К.С. Станиславский, указывая их единое направление, приво­дили к неразрывной художественной целостности.

«Театр — могущественная сила для душевного воздействия на тол­пы людей, ищущих общения. Театр призван изображать жизнь человеческого духа, он может развивать и облагораживать эстетическое чувст­во» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С. 396). Это написано К.С.Станиславским в 1913-14 гг; В течение всей своей жизни он развивал, уточнял и с непоколебимой твердостью отстаивал то понимание искусства и театра, какое унаследовал от Гоголя, Щепкина, Островского: театральное искусство—это специфическая форма общес­твенной деятельности; актер — это общественный деятель и слуга своего народа.

Итак, наука, созданная К.С.Станиславским, отвечает на вопрос о целеполагании: зачем театр нужен людям. Если смотреть на систему как на науку, тo совершенно очевидно ее подчиненность общим задачам искусства в целом. Поэтому этот круг воззрений именуется «***эстетикой системы Станиславского***».

Эстетическая «сторона» системы естественно переходит в следую­щую; из понимания целей театрального искусства вытекают этические требования к тем, кто стремится это искусство создавать.

6

Теперь мы смотрим на систему К.С.Станиславского с другой ее

стороны. Эту сторону называют обычно ***этикой системы Станиславского*.** Она освещает широкий круг вопросов: каково должно быть мировоззрение актера, его общая культура, его образование; каково должно быть, следовательно его поведение — в театре, в общественной жизни, в быту; каков должен быть его моральный облик. Весь этот комплекс вопросов сводится в конечном итоге к одному: каким должен быть сам актер, чтобы иметь право и возможность творить в искусстве, согласно его обществен­ному назначению?

Вопреки старым идеалистическим предрассудкам, наука о театре утверждает, что существует, хотя и очень сложная, подчас скрытая, но тем не менее непреодолимая зависимость между тем, что представляет собой каждый данный актер(по мировоззрению, культуре, быту и пр.), и тем, что может он создавать в искусстве. Зависимость эта очень сложна, потому и «этика Станиславского» — целый раздел системы.

«Я пытаюсь ввести известную систему в дело воспитания и работы над собой актера,—говорил К.С.Станиславский, — но должна быть опре­делена и известная система взглядов и ощущений жизни для любого ху­дожника, который в своем творчестве ищет правды и хочет через свой труд быть полезен обществу» (Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Станиславского. — М., 1950.—С.165). Эта «система взглядов и ощущений жиз­ни» выражена К.С.Станиславским в краткой форме: «**умейте люби­ть искусство в себе, а не себя в искусстве**» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.327). Но формула эта приобретает настоящий смысл, если слово «искусство» понимать в ней так, как понимал его Станиславский.

Отсюда вытекает широкая программа требований к актеру. Если искусство призвано воплощать сущность явлений, то актер должен уметь находить эту сущность. А как он найдет ее, если он не владеет передовым для каждой эпохи методом познания, если он не обладает передовой куль­турой своего времени и широким кругозором?

Если искусство призвано служить народу, то актер должен знать нужды и интересы своего народа. А как может он знать их, если сам он не живет жизнью своего народа, не разделяет его забот и устремлений?

Если актер действительно хочет выполнить свой общественный долг, то как может он не дорожить техникой своего искусства — своими профессиональными средствами выполнения этого долга? Как может он мириться с недостатками своего мастерства? Как может он пренебрегать любым поводом для усовершенствования своей внутренней и внешней техники?

Следовательно, «любить искусство в себе» — это значит подлин­но, по-настоящему стремиться к наилучшему выполнению своих обязан­ностей актера-художника, актера-гражданина, не оставляя ни времени, ни места для забот о своих узко-эгоистических интересах, о своей карьере и т.п.

Наука о театре изучает объективные закономерности «работы ак­тера над собой» в самом широком смысле этого выражения. Речь здесь

идет опять об общих законах. Поэтому — скорее о пути, о направлении в разносторонней работе актера над собой, чем о нормативных требовани­ях. Путь, предложенный К.С. Станиславский, бесконечен, он устремлен к идеалу, но он в то же время вполне конкретен. По этому пути каждый актер может идти вперед буквально каждый день, лишь бы у него была творческая воля.

Этот раздел науки изложен К.С. Станиславским в форме призывов, пожеланий и требований к актеру как к профессионалу и специалисту своего дела.

Так, И.С.Тургенев писал (и это же мог бы сказать Станиславский): «Что касается до труда, то без него, без упорной работы всякий художник остается дилетантом; нечего тут ждать так называемых минут благодат­ного вдохновения; придет оно — тем лучше, а нет — то все-таки работайте, Да не только над своей вещью работать надо, над тем, чтобы она выражала именно то, что вы хотите выразить, и в той мере, и в том виде, как вы этого хотите: нужно еще читать, учиться беспрестанно, вникать во все окружа­ющее, стараться не только улавливать жизнь во всех ее проявлениях, но и понимать ее, понимать те законы, по которым она движется и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типов—и со всем тем всегда оставаться верным правде, не довольство­ваться поверхностным изучением, чуждаться эффектов и фальши. Объ­ективный писатель берет на себя большую ношу; нужно, чтоб его мышцы были крепки...» (Тургенев И.С. Собр. соч. Т.П, — М.Д949,- С.308).

Это общее требование к художнику-реалисту любой профессии К.С. Станиславский применил к актеру, развил и конкретизировал. Тем самым он показал, что значит для актера на деле «любить искусство в себе», и что он практически должен делать, если он действительно «любит искусство в себе, а не себя в искусстве».

Любопытно сопоставить эту формулу Станиславского со словами Леонардо да Винчи: «Поистине великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь, и если ты его не изучишь, то лишь мало или совсем не можешь его любить; и если ты его любишь за то благо, которое ожидаешь от него, а не ради собственной его высшей доблести, то ты поступаешь как собака, которая виляет хвостом и радует­ся, прыгая перед тем, кто может дать ей кость» (Леонардо да Винчи. Избранное. — М., 1952.— С.64).

Наука, созданная Станиславским, вооружает актера «знанием предмета», поэтому она предполагает «великую любовь» и порождает, и требует ее.

7

Предположим, что наука о театре состояла бы из двух просмотрен­ных нами разделов. Тогда она вооружала бы актера представлениями об образцах—об идеальном театре и об идеальном актере. При всей правиль­ности этих представлений их едва ли можно было бы назвать наукой в настоящем смысле этого слова. Наука должна показывать и конкретный, объективно обоснованный практический путь к цели.

К.С. Станиславский говорил: «В том-то состоит вся трудность и сложность нашего искусства, все мы знаем, что правильно, что необходи­мо, какая нужная кем сегодня идея должна прозвучать со сцены, А как ее облечь в сценический образ, включить в сюжет, в сценическое действие, выразить в характере, в доведении героя, еще не знаем, не умеем» (Горчаков Н.М Режиссерские уроки К.С.Станиславского,- М„ 1950. *-* С.357).

«Между идеей, принципом, новой основой, как бы правильны они ни были, и между их осуществлением - огромное расстояние. Чтобы приблизить их, необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства, которая еще находится в первобытном состоянии» (Станиславский К.С. Собр.соч. В 8 т, — М„ 1954-1961). — Т2 — С.373).

Пока мы осматривали первые две части или стороны системы Станиславского, мы отчетливо видели традицию. В этих двух частях современная наука опирается на богатое наследство. Не так обстоит дело с «третьей частью». Эта часть до К.С Станиславского была почти не разработана.

 Он отмечал: «Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, — за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, - у нас не написано ничего, что бы было практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служи­ло бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре, - лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которые желательно достигнуть в искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов.

 Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных резуль­татов., что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или наоборот, с чересчур опытным ииспорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио? Какие гаммы, арпеджио для развития творческого чувства и переживания нужны артисту? Их надо перечислить по номерам точно в задачниках для систематических упражнений в школе и на дому. Об этом все работы и книги по театру молчат. Нет практического руководства» (Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. — М-, 1933. — С. 717-718)

 Третей раздел системы *-* та сторона, с которой мы осматриваем ее сейчас, - по существу заново построена Станиславским. Раздел этот можно назвать ***учением о технике, учением о мастерстве или технологией актерского искусства.***

Создавая ее, К.С. Станиславский шел к цели стремительно.

Начало поисков, первые результаты их и завершающий этап — разительно отличаются друг от друга. От гениальных догадок, от попыток обосновать их психологией, которая сама еще блуждала в потемках, - до стройного, опирающегося на передовую материалистическую науку, объяснения сложнейших вопросов перевоплощения и переживания. Таков путь развития этой части системы. Только теперь, когда он оказался пройден, система и стала, по существу, наукой. Теперь предмет ее — объ­ективный процесс актерского творчества—оказался освещен всесторон­не, именно как процесс, как специфическая деятельность.

8

Бегло осмотрев все величественное здание науки о театре, охарактеризовав все три ее стороны в самых общих чертах, мы, тем не менее, совершенно не употребляли всем известных выражений К.С. Станислав­ского — «сверхзадача» и «сквозное действие». Почему это оказалось воз­можным? Просматривая какую из сторон системы, мы должны были ос­тановиться на этих понятиях?

***Сверхзадачей***К.С. Станиславский называл «главный центр», «сто­лицу», «сердце пьесы» — ту «основную цель, ради которой поэт создавал свое произведение, а артист творит одну из его ролей.

« — Где же искать эту цель? < ... >

— В произведении поэта и в душе артиста—роли. < ... >

Или, другими словами, < ... > не только в роли, но и в душе самого артиста» (Станиславский К.С. Собр.соч.: В 8 т. — М, 1954-1961. — Т.2. С.332-334).

***Сквозным действием***К.С. Станиславский называл «стремление через всю пьесу» к сверхзадаче. «Линия сквозного действия, — писал он, — соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче. С этого момента все служит ей.»(Там же, с. 338).

Эти самые общие и самые краткие определения сверх задачи и сквозного действия уже дают ответ на поставленные выше вопросы.

Учение о сверхзадаче и о сквозном действии — это не «сторона», не «раздел», не «глава» и не часть системы Станиславского как науки. Это — сущность сердцевина всей науки. Это то, что конкретизируется, уточня­ется и развивается в каждом разделе или главе системы, в каждом ее положении. То, что при внимательном рассмотрении просвечивает в сис­теме, с какой бы стороны на нее ни смотреть.

Если во всех подробностях и деталях рассматривать вопрос о том, что такое театр, зачем он нужен, и чем отличается хороший театр от плохого, то придешь к решающей роли сверхзадачи и сквозного действия.

Если так же добросовестно изучать вопрос о том, каким должен быть актер, чтобы отвечать своему назначению, то опять придешь к реша­ющей роли сверхзадачи и сквозного действия.

Если, наконец, вникнуть в учение Станиславского о технике и мас­терстве актера, то и тут придешь к сверхзадаче и сквозному действию. Ибо вся техника и всё мастерство, как понимал их К.С. Станиславский, суть техника и мастерство обнаружения в пьесе и в себе самом сверхзадачи и сквозного действия и их воплощение.

Поэтому: «Все, что существует в «системе», нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи» (Станиславский К.С Собр.соч.: В 8 т. — М., 1954 - 1961. — Т.2 — С.340). «Сверхзадача и сквоз­ное действие — вот главное в искусстве». «Сквозное действие и сверхзада­ча— в этом все» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М.,1953. — С.656).

Но система Станиславского не была бы наукой, если бы она утвер­ждала эту истину, и только. Она является наукой только потому, что она раскрывает многочисленные и сложные закономерности, вытекающие из этого общего закона и относящиеся к разным сторонам того в высшей степени сложного, но в существе своем единого, общественного явления, которое она изучает — творчества актера.

Наука не ограничивается констатацией фактов — огонь греет; вода течет; тела имеют вес; без сверхзадачи и сквозного действия не может, мол, быть полноценного актерского искусства. Наука раскрывает конк­ретные закономерности, в силу которых изучаемые ею явления сущест­вуют, она показывает, в чем как, когда, почему и в какой мере эти законо­мерности обнаруживаются.

Система Станиславского вооружает актера не потому, что призывает согласиться с общим принципом, который, кстати говоря, был извес­тен задолго до К.С.Станиславского, хотя и называется другими словами, а потому, что раскрывает многочисленные и разнообразные конкретные закономерности, которым подчинен творческий процесс, ведущий к воп­лощению сквозного действия и сверхзадаче.

После всего изложенного должно быть ясно, насколько неправоме­рен задаваемый вопрос о том, какая из частей или сторон системы «важ­нее»: идейные основы, этика или учение о технике и мастерстве?

Такой вопрос подобен следующему: что важнее для человеческого организма — кровообращение, пищеварение или нервная система? Или: что важнее — идея или ее осуществление?

В принципе, подобные вопросы одинаково нелепы, хотя на практи­ке нередко бывает, что у данного человека в норме, например, кровообра­щение и пищеварение, но расстроена нервная система; или — данный человек осуществляет идею, недостаточно, понимая ее, и наоборот. Пока подобного рода частные дефекты невелики, они еще не разрушают цело­го. Они делаются пагубны, когда переходят известный предел.

Человек, вслепую осуществляющий идею, легко может заблудиться, наделать ошибок, может уйти от идеи и, даже не желая того, вредить ей. Расстроенная нервная система рано или поздно повлечет за собой болезнь всего организма, а потом и его гибель...

Так же обстоит дело и с системой Станиславского. В принципе «в норме» каждая из трех, условно выделенных нами, «сторон» обогащает и дополняет любую другую. Лишить систему любой из этих сторон — зна­чит разрушить, ее как науку. Но в практике того или иного конкретного театра или актера дело может обстоять более или менее благополучно с той, другой или третьей ее стороной — опять-таки до известного предела.

За этим пределом дефекты одной (любой) стороны совершенно разруша­ют целое. Тогда уже нельзя говорить, что этот театр или этот актер вообще придерживается системы Станиславского в какой бы то ни было степени.

Игнорирование любой ее стороны или измена любой стороне ее есть, по существу, измена целому — искажение, вульгаризация системы, подмена науки собственными, ложными о ней представлениями.

Если, например, театр или отдельный актер уверяют, что они верны идейным и этическим принципам Станиславского, и если они в то же время игнорируют его учение о мастерстве и о технике, — последнее может служить безошибочным доказательством того, что признаваемые ими принципы они понимают поверхностно, безответственно, то есть в конечном итоге — ложно, даже если они выучили их наизусть. И наобо­рот. Если актер или театр утверждают, что они неукоснительно следуют учению Станиславского о технике и мастерстве, а идейным и этическим принципам и они пренебрегают,— то это доказывает, что саму технику они понимают не так, как понимал ее Станиславский. Значит, они занима­ются техникой и мастерством, но не теми, какие предусмотрены наукой о театре, независимо от того, что вся их терминология может быть заим­ствована из этой науки.

Следовательно, на практике для каждого данного актера, как и для каждого данного театра, та сторона системы Станиславского важнее, которой этот актер или этот театр уделяют недостаточное внимание. Значит, невнимание к любой части или стороне системы есть на самом деле и в конечном итоге невнимание к ***сверхзадаче***и к ***сквозному дейст­вию****,* или непонимание ***конкретного смысла*** этих именно понятий.

Поэтому так важно при подходе к изучению системы Станиславского прежде всего усвоить ее целостность, ее единство и ее сложность, т. е. подходить к ней как к науке, а не как к списку положений и рекомендаций, из которых одни можно принять, другие отвергнуть, одних придержи­ваться, другими пренебрегать.

ГЛАВА ВТОРАЯ

 ДЕЙСТВИЕ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА

*С точки зрения поэтичес­кой оценки самые великие дела те, которые проливают наи­более света на характер лич­ности.*

Г. Э. Лессинг

*Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек созна­тельно известными внешними знаками передает другим ис­пытываемые им чувства, а дру­гие люди заражаются этими чувствами и переживают их.*

А.Н.Толстой

*Решающую* *роль в рабо­те играет не всегда материал, но всегда* — *мастер. Из березо­вого полена можно сделать то­порище и можно художествен­но вырезать прекрасную фигу­ру человека. Но и топорище не всякий может сделать доста­точно хорошо: необходимо знать качество материала.*

М. Горький

**1**

Каким образом удалось К.С.Станиславскому открыть «недостаю­щее звено» в представлениях об актерском искусстве и превратить эти представления в науку?

Почему это удалось именно К.С.Станиславскому и именно в XX в, а до этого в течение многих веков создать такую науку не удавалось?

Передовые деятели театра ещё задолго до Станиславского с го­речью и сожалением констатировали отсутствие науки о театре, отсутст­вие теории актерского искусства.

В 1913-14 гг. К.С.Станиславский писал: «И никто не знает главных [законов] нашего искусства и трудностей душевной и телесной техники; а ведь без этих сведений трудно не только творить, но и сознательно судить о нашем творчестве. < ... > и само наше искусство и его техника в том виде, в котором они находятся, — дилетантизм. Недаром М.С.Щепкин вздыхал об отсутствии основ, необходимых артисту. < ... > Дивишься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до Р.Х., до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресло­вутом «нутре», то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом «с неба», а с другой — на грубой, внешней, устаревшей актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество» (1 Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.400-401).

Позднее в книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский пишет: «Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метро­ном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артис­тические представления и понятия о творческих ощущениях и пережива­ниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже призна­ны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилентантизм» (2Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8т. — М., 1954-1961. — Т.1.— С.369-370).

В чем же причина отсталости теории актерского искусства от тео­рий других искусств, тех, которые опираются на узаконенные основы — таких как музыка, танец, живопись, поэзия и так далее?

Допустим, мы слушаем последовательный ряд звуков. В зависимос­ти от того, какие именно звуки, в каких сочетаниях, в какой последова­тельности и в каком порядке (ритме, темпе) мы слышим, мы в одних случаях утверждаем: это — музыка, это произведение музыкального искусства; в других случаях мы говорим: нет, это не музыка; это—звуки, но не музыка.

Мы смотрим на плоскость и видим нанесенные на нее краски, видим цветовые сочетания. В одном случае мы говорим: это произведение изобразительного искусства (живопись, графика, произведение декоративно­го искусства, пейзаж, портрет, орнамент и т.д.), в другом случае мы утвер­ждаем: нет, это только плоскость, покрытая красками, но не произведение искусства.

Мы читаем текст. Опять, в одном случае мы воспринимаем его как поэзию, литературу, произведение искусства; в другом — как текст, может быть очень интересный, содержательный, но не художественный.

Мы видим последовательный ряд человеческих движений. В одних случаях это — танец, произведение искусства; в других — это ряд движе­ний и только.

В каких случаях ряд звуков, цветов, слов или человеческих движе­ний производит впечатление произведения искусства и в каких случаях; не производит такого впечатления? Это зависит, очевидно от того, из каких именно звуков, цветов, слов и т.д. состоит этот ряд. Если данный ряд выражает ***определенное содержание****,* если это содержание вызывает у нас представление ***образа****,* если этот образ вызывает в нас душевное волнение, если он пробуждает в нас известный строй ***ассоциаций*, *воспоминаний, мыслей, чувств, хотений,***то этот ряд мы называем произведением искус­ства. Чем больше круг людей, у которых этот ряд вызывает представление такого образа, и чем больше нужного, увлекательного, полезного, поучи­тельного для себя, близкого себе найдут они в этом образе, — тем совер­шеннее это произведение искусства. Между тем, физически, материаль­но, объективно оно представляет собой ни что иное, как ряд звуков, ряд цветов, ряд слов и т.д.

Следовательно: данный ряд материальных, так или иначе физичес­ки ощутимых, явлений известного рода только в том случае есть произве­дение искусства, если он, этот ряд, выражает для данного человеческого общества определенное образное содержание, и если это содержание соответствует интересам, мировоззрению, культуре тех или иных слоев этого общества. Поэтому искусство есть форма общественного сознания.

Это относится ко всем видам и родам искусства; это то, ***что объеди­няет***музыку, поэзию, живопись, хореографию, театр, кино и пр. в единое общественное явление—**искусство**. Отсюда вытекает, что ху­дожественность — это понятие, относящееся прежде всего к духовному содержанию; но духовное содержание в искусстве выражается в образах, а образы — при помощи тех или иных физических, материальных и объ­ективных средств. Ценность последних заключается только в том, что благодаря им содержание делается доступно восприятию.

Значит духовное содержание, и только оно, делает данное явление ***произведением искусства****.* А произведением ***данного рода***искусства делают его ***выразительные средства****,* при помощи которых это содержа­ние выражено, — и только они.

Вопрос о том, почему искусство пользуется специфическими сред­ствами выражения, а не ограничивается, например, словом, как наиболее совершенным средством общения, увел бы нас далеко от темы.

Для уяснения поставленного нами вопроса об отсталости теории театрального искусства достаточно следующего: искусство, как единое

целое, делится на роды и виды по признаку выразительных средств. Поэ­тому специфика всякого конкретного рода искусства начинается с его выразительных средств. Иными словами — все, что в теории любого отдельного рода искусства не касается его выразительных средств, все это относится не только к этому роду, но и ко всем другим. Все, что относится только к данному роду, все это опирается на определение его выразитель­ных средств и на их особенности.

Значит, пока не определены выразительные средства каждого дан­ного рода искусства, как абсолютно необходимые в нем, ему присущие и определяющие его как отдельный, специфический род, до этого не может существовать и теория этого рода, наука о нем. Причем, теория каждого рода, очевидно, только начинается с определения специфики.

В музыке, живописи, литературе, танце вопрос о специфике в том виде, как мы его ставим, настолько ясен и прост, что нелепой кажется сама его постановка. Музыка невозможна без звуков; слепой не может воспри­нять произведение живописи, графики, декоративного искусства; лите­ратура требует слов; нельзя танцевать, будучи неподвижным. Искусство скрипача отличается от искусства пианиста тем, что первый играет на скрипке, а второй — на фортепиано и т.д., и т.п. Все это совершенно очевидно во всех искусствах. До открытий К.С.Станиславского единст­венным исключением было искусство актера.

**2**

Для того, чтобы выяснить, как обстоит дело с актерским искусст­вом, нужно сделать некоторые общие выводы из только что приведенных очевидных фактов.

Выразительными средствами каждого данного рода искусства всегда являются:

во-первых, ***то, что присутствует в любом произведении данного рода***(любое произведение музыки, чтобы реально существовать, требует звуков; любое произведение литературы требует слов; произведение живописи — цвета и т.д.);

во-вторых, ***то, без чего не может существовать и быть восприня­то***ни одно произведение этого рода (танец—без движения; архитектура — без пространственных форм и т.д.), значит то, что характеризует дан­ный род, что необходимо только в произведениях этого рода. Поэтому определять специфику данного рода искусства не может то, что в равной степени необходимо и в каком бы то ни было другом роде;

в-третьих, ***то, что может вообще выражать некоторый смысл — идею, понятие.***Что может иметь одинаковое, или хотя бы сходное, значе­ние для выражающего и для воспринимающего, то может быть средством общения в человеческом обществе. Выражать что бы то ни было может, очевидно, только то, что понятно. («Заумные» слова, например, не имеют понятного общего смысла, и потому потерпели крушение попытки ввести их в поэзию; литературные произведения, написанные на языке, непонят­ном данному человеческому обществу, не существуют для этого общества

как произведения искусства, до тех пор, пока они не переведены на язык, этому обществу понятный.);

в-четвертых, ***то, что следовательно, используется искусством, но существует и применяется для выражения известного содержания не только в нем.***То, что люди привыкли понимать так, а не иначе, на основе своего жизненного опыта; то, при помощи чего можно воспроизводить действительность, опираясь на жизненные реальные ассоциации. (Так — звук, цвет, слово, движение, пространственные формы имеют известное значение и выражают известный смысл, независимо от того, что они ис­пользуются определенными родами искусства);

в-пятых, поэтому**, *то, что может быть предметом объективного изучения*** и что действительно изучается соответствующей конкретной наукой (звук — акустикой, цвет — оптикой, слово — филологией и т.д.).

Все эти требования к «выразительным средствам» искусства—обя­зательные необходимые признаки их — логически вытекают из самого понятия «выразительных средств», поскольку последние отличают каж­дый данный род искусства от всех других его родов и определяют его специфику.

Эти «выразительные средства» каждого данного конкретного рода искусства мы будем в дальнейшем называть для краткости и удобства изложения материалом этого искусства, употребляя, таким образом, слово «материал» как специальный ***термин.***

Техника и мастерство в любом конкретном искусстве есть, в сущ­ности, владение материалом этого искусства, опирающееся на знание его свойств, его природы. Знание это специфично; оно может быть и часто бывает, совершенно эмпирическим. Мастер-живописец знает свойства и природу цвета, но не так, как знает их физик; мастер-танцор знает приро­ду в свойства движения, но не так, как анатом и т.д. Художник, изучая материал своего искусства, подходит к нему не с той стороны, с какой может изучать его ученый. Художника интересуют в первую очередь выразительные свойства материала. Ученого они могут интересовать в последнюю очередь.

Но выразительные свойства не могут быть, конечно, навязаны материалу; они могут быть скрыты в нем и могут быть обнаружены, но объективно они должны быть ему присущи. Степень технического мас­терства художника и определяется его умением извлекать из объектив­ных свойств материала новую, иногда совершенно неожиданную вырази­тельность. Причем многие художники, как известно, достигают высокого мастерства, не систематизируя своих знаний, не формулируя их. Но и в этих случаях мастерство продолжает оставаться знанием свойств матери­ала и владением ими.

До открытий К.С.Станиславского специфика актерского искусства как отдельного рода искусства оставалась неопределенной; она и не могла быть определена, потому что спорным был вопрос о том, что является его материалом. Определения материала были только приблизительно вер­ны, разноречивы, поэтому и теории как объективной науки об актерском искусстве существовать не могло.

Средствами выражения в актерском искусстве, его материалом ут­верждалось следующее:

***Слово.***Действительно, слово играет чрезвычайно важную роль в создании образа в актерском искусстве — значит это определение не лишено оснований. Но может ли быть воспринят образ актерского искус­ства без восприятия смысла слов? Да, может. К.С.Станиславский говорил: «Актер познается в паузе». Нередко самый многоречивый и даже красно­речивый образ бывает менее содержателен, чем образ совершенно бес­словесный: Если может существовать художественный образ актерского искусства бессловесный, то слово не является материалом актерского искусства, определяющим его специфику. На тех же основаниях можно утверждать, что не является материалом актерского искусства и ***интона­ция***.

***Жест, движение****.* Действительно, жест, мимика, движение играют значительную роль в актерском искусстве. В немом кино, например, мы воспринимаем образы актерского искусства, видя только движения акте­ров — жесты, мимику. Но ведь по радио, наоборот, мы не видим никаких движений, а иной только звучащий образ актерского искусства оказыва­ется содержательнее образа видимого и слышимого одновременно. Если можно воспринять образ актерского искусства, не видя никаких движе­ний, значит, движения не могут быть материалом этого искусства.

Весь ***человек в целом со всеми* *его психофизическими данными****.* Дей­ствительно, все исполнительские искусства (вокальное, инструменталь­ные, хореографическое) предполагают восприятие зрителем или слуша­телем самого исполнителя. Но, во-первых, это относится не только к ак­терскому искусству, а, во-вторых, при современной технике восприятие самого исполнителя уже не является необходимым условием восприятия созданного им образа во всех этих родах и разновидностях искусства. Исполнитель может физически уже не существовать, а произведение, созданное им, может быть воспринято, если оно воплощено в материале, который поддается фиксации, например, на пленке.

До сих пор высказывается мнение, что выразительными средства­ми — материалом — актерского искусства являются и слово, и жест. Если бы это было так, то актерское искусство не было бы отдельным родом ис­кусства, оно не имело бы своей специфики, а было бы гибридом или суммой двух искусств — материалами которых являются слово и движе­ние.

Для того, чтобы дать точный ответ, нужно найти в актерском искус­стве то, что отвечало бы всем пяти перечисленным выше условиям, Каж­дое из рассмотренных нами определений содержит в себе долю истины, но ни одно из них, тем не менее, не отвечает на вопрос с исчерпывающей полнотой.

Искомый нами ответ дал К.С.Станиславский.

Он содержится в формуле: «***Сценическое творчество — это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения»*** (Станиславский К.С. Работа актера над собой//Собр. соч. В 8т.—М., 1954-1961. — Т.2. — С.157).

**3**

 «Действие» играет в актерском искусстве совершенно такую же роль, какую играют — слово в литературном искусстве, звук — в музы­кальном, цвет — в живописи и так далее.

Действие отвечает всем пяти рассмотренным выше условиям и обладает всеми пятью признаками, которые должны характеризовать ма­териал актерского искусства.

Ни одно произведение актерского, искусства не может существовать и не может быть воспринято без восприятия действия. Пока и пос­кольку человек может воспринимать действие — он может воспринимать и актерское искусство. Воспринять действие можно и слухом, и зрением, можно только зрением, можно только слухом.

Во всех других искусствах, воспринимая образ, зритель или слуша­тель воспринимают **результат** определенных действий. Для воспри­ятия образов актерского искусства необходимо воспринимать ***процесс***действия — само действие, как таковое.

Разновидности актерского искусства обусловлены разновидностями действия: бессловесное действие создает искусство пантомимы, дейст­вия куклы дают искусство кукольного театра, действия марионетки — театр марионеток. Если певец воплощает известное содержание не толь­ко пением как таковым (вокалом), но еще и своими действиями, то он не только певец, но и актер. Если танцор воплощает содержание не только танцем как таковым (движением), но и своими действиями — он не только танцор, но и актер. (Яркие примеры тому — Ф.И.Шаляпин, Г.С.Уланова). Поэтому хороший певец и хороший танцор всегда являются, кроме того, и актерами.

 Выразительность человеческого действия не нуждается в доказа­тельствах. Еще Гегель писал: «Действие является самым ясным и вырази­тельным раскрытием человека, раскрытием, как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собой в самой глубочайшей осно­ве, впервые осуществляет себя только посредством действования» (Гегель. Соч.: T.XII.-M., 1938. — С.223).

Если сложный комплекс умонастроений, целей, помыслов и чувств человека, то есть все то, что К.С.Станиславский называл «жизнью челове­ческого духа», с наибольшей полнотой и реальностью выражается в дей­ствиях этого человека, то, естественно, «искусство переживания», — при­бегает именно к действию как к средству выражения.

«Мы делаем физические действия — писал К.С.Станиславский — объектом, ***материалом,***на котором проявляем внутренние эмоции, хоте­ния, логику, последовательность, чувство правды, веру, другие «элементы самочувствия», «я есмь».» (Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, —М., 1953. — С.634).

Действие, как реальный, объективный процесс: может быть, конечно, предметом специального изучения. В этом отношении действие отвечает последнему из наших пяти условий.

Действия определенных личностей, действия общественных клас­сов и определенных общественных групп (например, политических пар­тий, воинских подразделений и т.п.), действия в пределах определенной профессии — все эти и подобные им действия многократно изучались и изучаются конкретными науками. Каждая из таких наук интересуется оп­ределенным кругом действий и подходит к его изучению со своей целью.

Но существующими науками действие изучалось и изучается либо как то, в чем уже выразились умонастроения, мысли и чувства человека (или людей определенных групп, классов, профессий), либо как то, что должно привести к определенному практическому результату. Таковы всевозможные методики. Они говорят о том, что нужно действовать так-то и так-то, для того, чтобы добиться такого-то результата, они рассмат­ривают действия в отношениях к их практическим последствиям.

Действие, как процесс, отражающий внутренний мир человека, — иначе говоря, выразительные свойства действия — не было предметом специального изучения. Поэтому не было и не могло быть и теории актер­ского искусства как науки.

**4**

Указание на действие, как на материал актерского искусства, само во себе, еще не представляет собою открытия. Ведь само слово «актер» происходит от слова действовать, и задолго до Станиславского, в. IV в. до н.э., Аристотель достаточно энергично подчеркивал чрезвычайно важ­ную роль действия в искусстве театра.

Но до К.С.Станиславского самые настойчивые и категорические утверждения важнейшей роли действия в актерском искусстве не опира­лись на точное и конкретное понимание того, что такое само это «дейст­вие». Поэтому утверждения эти оставались бесплодными в научном отно­шении.

Все мы с детских лет великолепно понимаем это слово, когда речь идет о конкретных определенных действиях. Здесь «действие» как будто бы и не нуждается в растолковании. Не так обстоит дело с общим опреде­лением. «Действие» оказывается явлением гораздо более сложным, чем звук, цвет и даже слово.

Практически всякое действие человека всегда есть проявление не­которой его силы (проявление энергии, жизни). Действие всегда, в той или иной степени, выражает его духовные интересы, желания, чувства, мыс­ли и пр. Поэтому, правомерно интересуясь этим качеством действия, лег­ко свести к нему и все определение действия целиком.

Тогда действие превращается в некую «духовную силу» — в нечто абстрактное, вездесущее и тем не менее совершенно неуловимое, что так же трудно точно и полно определить как понятия: «жизнь», «душа», «любовь» и т. п. А все разговоры о «действии» в конечном итоге превраща­ются в описание чисто субъективных, духовных переживаний при помо­щи слов и выражений, не более определенных, чем то, определению чего они служат. Такое идеалистическое толкование действия делало бесп­лодными самые красноречивые декларации в его пользу и самые категорические утверждения его важности.

Столь же бесплодно и вульгарно-материалистическое толкование. Оно берет другую сторону реального человеческого действия и опять раз­дувает ее, неправомерно сводя к ней весь процесс в целом. Раз действие ***выражает***внутренний мир человека, то в нем, очевидно, содержится нечто ощутимое для окружающих людей; если действие свести к этой его видимой стороне, то оно окажется тождественным движению.

Верное, а следовательно, плодотворное для науки толкование дей­ствия можно дать только с диалектических позиций. Именно такое толко­вание впервые и дал К.С.Станиславский. Он строго придерживался фак­тов и не позволял себе ничего выдумывать; он руководствовался интере­сами практики, а не умозрительными доктринами, а это, как известно, путь хотя и трудный, но надежный — он ведет к истине, то есть к диалек­тическому пониманию материалистического процесса, к всестороннему его раскрытию, к пониманию его сущности.

В этом постоянно и сказывалась гениальность Станиславского как исследователя, как ученого.

К.С.Станиславский понимал действие, как ***единый психофизический процесс.*** Чтобы верно понять это определение, нужно вдуматься в конкретный смысл каждого из трех слов: «единый» — «психофизичес­кий» — «процесс»; Только целостное понимание каждого из этих понятий открывает необходимость, ответственность и значительность всего опре­деления. Оно, конечно, не вмещает в себя и не может вместить всех приз­наков, свойств и качеств действия, но оно открывает, наконец, перспекти­ву для конкретного и плодотворного изучения. Оно — исходная позиция, фундамент, Методологический принцип, которого недоставало во всех рассуждениях о театре, претендовавших на то, чтобы быть его теорией.

Но К.С.Станиславский не был волшебником. Он совершил откры­тие не только потому, что был гениальным исследователем природы теат­ра, а еще и потому, что открытия его были подготовлены предшествовав­шим развитием русской материалистической науки и открытиями его современников. К.С.Станиславский использовал их достижения, изучая те свойства действия, которые интересовали его как актера и режиссера.

Любопытно, что понимание действия как процесса мы находим у Аристотеля. Он писал, что когда одно делает, а другое делается — дейст­вие находится посередине.

Среди предшественников К.С.Станиславского на ***психофизическую* *природу***действия указывал В.Г.Белинский: «Все его [человека]сокровенные от нас действия, как результат, высказывается нару­жу в лице, взгляде, голосе, даже манерах человека. А между тем, что такое лицо, глаза, голос, манеры? Ведь все это — тело, внешность, следователь­но все преходящее, случайное, ничтожное, потому что ведь все это не чувство, не ум, не воля? — Так, но ведь во всем этом ***мы видим и слышим*** и чувство, и ум, и волю» (Белинский В.Г. Избранные сочинения. — М., 1948. — С.553).

То же в 1863 году утверждал И.М.Сеченов: «Психическая деятельность человека выражается, как известно, внешними признаками, и обыкновенно все люди и простые, и ученые, и натуралисты, и люди, зани­мающиеся духом, судят о первой по последней, т.е. по внешним призна­кам» (Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведе­ния. — М, 1947. — С.70).

«Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой де­ятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечно­му движению. Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гари­бальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девуш­ка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге - везде окончательным фактом является мышечное движе­ние. Чтобы помочь читателю скорее помириться с этой мыслью, я ему напомню рамку, созданную умом народов и в которую укладываются все вообще проявления мозговой деятельности, рамка эта *—* ***слово и дело*.** Под ***делом***народный ум разумеет, без сомнения, всякую внешнюю механи­ческую деятельность человека, которая возможна лишь при посредстве мышц. А под словом уже вы, вследствие вашего развития, должны разу­меть, любезный читатель, известное сочетание звуков, которые произведены в гортани и полости рта при посредстве опять тех же мышечных движений» (Там же, с. 71).

А отсюда прямой вывод: «О характере человека судят все без иск­лючения по внешней деятельности последнего» (Там же, с. 114). Эти утверждения великого русского физиолога можно рассматри­вать как естественно-научные основы выводов Станиславского:

«Большая театральная практика привела меня к пониманию, что на сцене производит впечатление на зрителя только то, что начинается с самого простого, правильного физического действия. Если вы изучили так свое тело, что в любую минуту, зная как действуют ваши мускулы, може­те, в полном освобождении мышц сделать те или иные физические зада­чи, <... > — вы можете всегда соединить физические и психические дви­жения в один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет **действием**.

< .... > Теперь к вашему физическому движению прибавилось дви­жение психическое, у вас будет **цель** и две задачи сольются в одно це­леустремленное действие. Для краткости будем все действия сознания и тела называть просто физическими действиями, ибо только при помощи тела мы можем выразить, передать другому ощущения нашего психичес­кого мира. Слово ведь тоже будет, в этом смысле, только физическим дей­ствием, ибо передается звуком, языком, небом, горлом. И слово, являю­щееся последней, высшей ступенью воздействия актера на зрителя, пред­ставляет из себя сложный конгломерат, обобщающий целый ряд физических действий артиста» (Станиславский К.С. Беседы К.С.Станиславского в студии Большого теат­ра в 1918- 1922 годах. /Записаны засл. арт. РСФСР К.Е. Антаровой. — 3-е из д., вспр. и доп. — М., 1953. — С.116 — 117).

«Я неоднократно привлекал ваше внимание к физическим действи­ям, но все еще замечаю, что многие из вас путают физические движения сфизическими действиями. Гармония физических и психических движе­ний вам потому и нужна в спектакле, что сила воздействия на зрите­ля живет в умении раскрепостить в себе весь организм. Раскрепос­тить так, чтобы ничто в вашем теле не мешало отражать внутреннюю жизнь роли точно и четко» (Там же, с.112-113).

Введя термин «физическое воздействие», К.С.Станиславский отнюдь не упрощал сложных психических процессов, хотя и рассматривал их всегда в единстве с физическими, мускульными движениями.

Он говорил: «Всю < ... > лестницу—от самого обычного, простого движения по комнате до самых высочайших напряжений самоотверже­ния, когда человек отдает жизнь за Родину, за друга, за великое дело, — мы должны научиться понимать, претворять в образы и отражать в прав­дивых и правильных физических действиях» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1953. – С. 249).

Теперь мы можем ответить на вопросы, поставленные в начале нас­тоящей главы.

***Первый вопрос:***каким образом удалось К.С.Станиславскому соз­дать науку о театре?

***Ответ****:* благодаря тому, что он дал научное определение специфи­ки актерского искусства; это определение есть определение роли и места действия в актерском искусстве и определение его объективной природы.

***Второй вопрос***: почему это удалось именно Станиславскому, имен­но в XX в., а до этого в течение многих веков науки об актерском искусст­ве не существовало?

***Ответ****:* потому что действие не поддается одностороннему, мета­физическому определению; потому что К.С.Станиславский впервые по­дошел к изучению его, как диалектик; потому что в XX в. русская материалистическая наука и русское демократическое искусство подготовили почву именно для такого подхода к проблеме.

Чем же объяснить, что сам К.С.Станиславский созданную им систе­му наукой не называл, хотя он многократно подчеркивал необходимость такой науки и даже выражал свое намерение создать ее?

Одно из возможных объяснений: до определенного этапа в разви­тии системы, она действительно наукой не была, а представляла собой скорее поиски науки, предчувствие возможной науки. А когда К.С.Станиславский открыл то недостающее звено, без которого она не могла стать наукой, в этот момент он увидел такие безграничные, широкие горизонты ее развития, такие перспективы, что достигнутое стало казаться ему нич­тожно малым, сравнительно с тем, что должно быть открыто, освоено, изучено и включено в будущую науку. Таким образом, позиция К.С. Станиславского — это не отрицание научности системы, а неудовлетворен­ность ее недостаточной научностью, ее научной неоформленностью. И неудовлетворенность эта относится, главным образом к системе в ее пер­воначальном, незрелом виде.

**5**

Действие — сфера профессиональных интересов актера. Но, разу­меется, профессиональные интересы актера, только в том случае являют­ся таковыми, то есть отвечающими содержанию его профессии, если они —часть его общественных интересов, если они продиктованы последни­ми и неразрывно с ними связаны.

К.С.Станиславский говорил, что актер — это ***мастер физи­ческих действий****.* Это значит, что **актера** делает ***художником*** мастерство в сфере физических действий. Он — актер постольку, пос­кольку выражает известное содержание посредством действия. Чем совершеннее он это делает, тем выше его мастерство. Значит, все в его искусстве должно быть для него так или иначе связано с действием.

Например: ***образ****.* Для зрителей это — образ мыслей, чувств и пере­живаний; это внешность — облик, манеры, привычки и пр. И все это — в единстве. Для актера образ — это, кроме того, и **образ действий**, которые продиктованы мыслями, чувствами, интересами человека и вы­ражают их.

***Слово, речь.*** Для зрителей это, прежде всего, выражение мыслей; для актера это, кроме того, еще обязательно и **словесное дейст­вие**, то есть действование мыслями и понятиями.

***Характер***. Для актера это опять **характер действия**, в котором выражается характер в обычном, общежитейском смысле слова.

Так называемые элементы творческого, сценического самочувствия — это **элементы действия**. Каждый из этих «элементов» — внимание, воображение, отношение, освобожденность мышц и пр. — должен рассматриваться актером, как нечто входящее в состав действия, необходимое для его правильного течения, вытекающее из него и вызыва­ющее его — с ним неразрывно связанное.

Так называемая *«****атмосфера****»* (атмосфера жизни, пьесы, спектак­ля, отдельной сцены) — это **атмосфера действия**. Его напряжен­ность, «разряженность», «подавленность», «легкость» и т.д.

Одно из самых сложных понятий в искусстве вообще, а в актерском в особенности — ***ритм****.* Ритм чего? — движений, чувств, переживаний? Для актера это опять прежде всего **ритм действия**, а в единстве с ним и ритм переживаний, движений и пр.

Такой перечень терминов и выражений системы Станиславского, как, впрочем, и любых понятий, применяемых в суждениях об актерском искусстве и в работе актера вообще, можно продолжить, и любое из них ***для актера***оказывается связано с понятием действия. Но для того, чтобы в достаточной степени уяснить это, необходимо иметь, прежде всего, от­четливое общее представление о действии, нужно быть специалистом в области действия как выразительного средства.

Поэтому наука о театре в своем конкретном содержании начинает­ся с учения о действии.

**6**

Изучение человеческого действия начинается с пристального вни­мания к действию не на сцене, не в искусстве, а прежде всего в реальной действительной жизни. При специальном, профессиональном внимании к действию обнаруживается, что для актера недостаточно общих, бытовых, житейских представлений о нем.

Оказывается, что в общежитейском обиходе мы часто грубо, приб­лизительно, а то и неверно определяем действия того или иного человека в тот или иной конкретный момент; что совершенно разные действия мы часто называем, не замечая этого, одним и тем же словом; что мы нередко смешиваем совершенно противоположные действия; что существует иногда большое различие между тем, что человек ***делает в действительности,***объективно, и тем, что ему, а иногда и нам ***кажется, будто он делает****.* Обнаруживается, что самые, казалось бы, сходные действия существенно отличаются друг от друга, что нет и не может быть двух тож­дественных действий и т.д., и т.п. Все это ускользает от невнимательного, непрофессионального взгляда. Для неспециалиста все эти тонкости могут быть совершенно безразличны. Но актер не имеет права игнорировать их, если он хочет быть знатоком действия — специалистом в области дейст­вия.

Допустим, вы произносите речь на собрании. Присутствующие слушают вас. Что они делают? Слушают. Вообще это верно: слушают. А конкретно? Что делает каждый? Оказывается: один ***следит***за развитием вашей мысли и ***ждет***от вас слов, подтверждающих его собственные мыс­ли; другой ждет повода, чтобы с вами спорить; третий демонстрирует вас своему оппоненту, который тоже «слушает» вас, а по существу подыски­вает аргументы для предстоящего спора; четвертый ждет момента, когда было бы удобно встать и уйти. А кое-кто, может быть, и вовсе не слушает, а занят делом, не имеющим никакого отношения к вашей речи, но вы этого просто не замечаете; а кто-то демонстрирует вам свое усердие и внимание и т.д., и т.п.

Или например — гости беседуют с хозяевами. Что они делают? — беседуют. «Вообще» это верно. А конкретно? Что делает каждый? Один добивается расположения хозяйки, хозяина или кого-то из гостей; другой демонстрирует свое остроумие; третий — свою солидность; четвертый занят тем, чтобы овладеть всеобщим вниманием; пятый разведывает что-то; шестой ждет кого-то и т.д., и тп. И все они «беседуют», хотя каждый занят своим делом, и действия каждого отличны от действий другого.

Причем, как в том, так и в другом примерах, каждый может, слушая ли речь, беседуя ли с гостями, делать много и самых разнообразных дел (из числа, например, перечисленных): сначала одно, потом другое, потом третье, потом опять первое, потом пятое и т.д. Иначе говоря: ***слушать речь*** — это значит совершать массу самых разнообразных действий; ***быть в* *гостях***или ***принимать гостей***— это значит выполнять сотни разных действий.

Видеть во всех подробностях, как эти действия следуют друг за другом, видеть что конкретно в данную минуту делает именно этот чело­век—не тоже самое, что утверждать, что, мол, он «вообще» в течение часа «беседовал» или «слушал доклад».

Подобных примеров можно привести множество. Они говорят о том, что общежитейское, бытовое толкование действия отличается от профессионального. Первое обще, приблизительно; второе должно быть точно, конкретно, обоснованно. Первое опирается обычно только на субъективные, суммарные общие впечатления, второе — на знание, на точные наблюдения.

Какого цвета рояль? — Все мы скажем: «Черного»,— и это действи­тельно так. Какая краска нужна живописцу, чтобы написать на полотне рояль? Он скажет вам: вся палитра (кроме, разве, черной краски!), потому что живописец видит цвет точнее, тоньше, дифференцированнее, чем мы.

Профессиональное владение действием начинается с уменья видеть ***действия в реальной окружающей жизни****,* суменья различать их и понимать их течение. Но это только начало. Далее следует уменье сознательно выполнять заданные действия, любые действия. И еще выше — умение ***создавать из них образ****,* выражающий определенное содержа­ние. Это, в свою очередь, связано с уменьем отбирать действия.

Отбирать нужные действия из числа возможных, изученных, осво­енных — это, значит, находить такие, которые в наибольшей степени соот­ветствуют создаваемому образу, с наибольшей полнотой выражают его сущность. Это значит — связывать действия в такие ряды, в такой после­довательный порядок, в котором они превращаются в художественное произведение. Таким образом, действие приобретает художественный смысл только в контексте предыдущих и последующих за ним действий. Так же и слово, звук или цвет приобретают художественный смысл в литературе, музыке или изобразительном искусстве в зависимости от контекста, от того, какие слова, звуки или цвета окружают данное слово, звук, цвет.

Следовательно, одно и то же действие в одном случае есть реальное жизненное действие — и только, а в другом — оно же является действием художественным, сценическим, и это зависит только от того, в какой контекст оно заключено. Дело не в нем самом, а в том, чему оно в каждом данном случае объективно служит: если воплощению содержательного образа — оно действие сценическое, художественное; если чему-нибудь другому — оно несценическое, нехудожественное. Поэтому действие тем более художественно, чем вернее, полнее, ярче оно выражает сущность образа, «жизнь человеческого духа».

Отсюда ясно, что в отборе действий в реалистическом актерском искусстве проявляется общественно-политическая устремленность акте­ра, его художественный вкус, культура, его общее развитие. Отбор дейст­вий — работа творческая по самой сути своей. Она требует таланта, кото­рый, как мы уже говорили, включает в себя, помимо природных задатков, волю, который непосредственно связан с мировоззрением, кругозором, культурой и всеми без исключения сторонами личности художника — актера как специфического общественного деятеля.

Вся наука, созданная К.С.Станиславским, призвана помогать «от­бору действий». Поэтому она опирается на учение о действии. Но предела в уменьи «отбирать действия» нет и быть, очевидно, не может.

Природный творческий процесс в актерском искусстве есть, по су­ществу; также отбор действий. Он может протекать стихийно, интуитив­но, как результат необработанного таланта и только. Он же может проте­кать при помощи и при поддержке знаний и сознательного уменья. В последнем случае талант закономерно растет, крепнет и развивается; в первом — он находится под угрозой упадка и затухания. Недаром в рус­ском языке слова «умелый» и «искусный» так близки друг другу по смыс­лу.

Для того, чтобы сознательно, со знанием дела, отбирать надлежа­щие действия, нужно прежде знать сами эти действия в их природном состоянии.

**7**

Путь к богатому духовным содержанием образу в актерском искус­стве сложён и труден; объективные закономерности этого пути были най­дены К.С.Станиславским. История этих поисков увела бы нас далёко от нашей темы, но поучительна логика их развития.

Предпосылкой реформаторской деятельности Станиславского явилось различение в актерской профессии двух главных ее разновиднос­тей: «искусства представлений» и «искусства переживаний». Художест­венную значимость и ценность он видел в «искусстве переживаний». Только в нем он усматривал духовность, присущую любому настоящему искусству. «Искусство представлений» базируется на нормах профессио­нального ремесла. Не озабоченное духовностью, оно служит отдыху-развлечению, т.е. отвлечению зрителей от их повседневных дел, забот, трудов чем-то новым, ярким, но не требующим никаких усилий мысли, никакого умственного труда. Станиславский не отрицал полезности развлечений. Еще раз процитируем: «Театр — развлечение. Нам невыгод­но упускать из наших рук этот важный для нас элемент. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.228).

Цель «искусства переживаний» Станиславский видел в том, чтобы жизнь человеческого духа была воплощена убедительно, правдиво, соот­ветственно реальности — подобно тому, как она обнаруживается в окру­жающей действительности.

Так возник реализм Московского Художественного театра. Так постепенно в течение 30 лет строилась и «система Станиславского», культура воплощения переживаний. Первоначально «система» являлась сис­темой упражнений и тренировкой того, что входит в состав переживаний и что призвано содействовать возникновению и убедительному, правди­вому воплощению надлежащих переживаний в роли на сцене с момента начала спектакля и до его завершения. Таковы упражнения «на внима­ние», «на воображение», «на мышечную освобожденность», «на память физических действий», «на предлагаемые обстоятельства». Они призва­ны развивать богатство переживаний, их внятность, выразительность, достоверность, их послушность желаниям и намерениям актера. Культу­ра переживаний оказалась настолько продуктивной, что обеспечила МХАТ триумфальный успех у зрителей и мировую славу, а «систему Станиславского» уже в первом варианте сделала общепризнанной школой профессионального воспитания актеров.

Но доминанта жизни самого Станиславского не была удовлетворе­на этими достижениями. Он искал все новые и все более надежные пути к созданию и художественному воплощению жизни человеческого духа в роли. При этом он приходил к обобщающим выводам большой важности: актерское искусство **есть искусство действий;** всякое действие уже есть п**ереживание**; переживания любого человека неот­делимы от его действий.

Путь Станиславского от предпочтения переживаний представлению к утверждению действия как основы актерского искусства был дли­телен и труден. Что такое «переживание»? Что в нем наиболее существен­но для актера в роли? Началось с утверждения: главное — чувство. Потом главным стали внимание и воображение. Потом — воля и задача (около 1914 г.). Станиславский К.С. Из записных книжек. :В 2т. —М., 1986. —Т.2. —С. 138). «Переживание и есть активное действие, то есть выполнение за­дачи; и наоборот, выполнение задачи и есть переживание» ( Позднее — задачи и хотения (1919 т.), затем - хотения и действия (1926 г.). В «За­писных книжках» перечислены 14 «гвоздей». Первый: необходимо под­линное, оправданное изнутри действие. Четырнадцатый: задача вызыва­ет хотение, хотение вызывает действие (Там же, с. 255-256).

Но сначала действие понималось как «внутреннее», как явление чисто психическое. Но там же, на с.258, Станиславский пишет: «Как про­вести демаркационную линию между физической и психической зада­чей? Это так же трудно и невозможно, как указать границу между душой и телом». Он приходит к утверждению нерасторжимого единства в дейст­вии психического и физического, а в последние годы жизни — к тому, что физическая сторона действия ***более доступна******управлению сознанием****,* а потом и подсознанием, чем сторона психическая.

От утверждения решающей роли действия в актерском искус­стве Станиславский пришел к утверждению **физического бытия** действия. Именно его мускульное, телесное бытие делает возможным превращение его в послушный материал—в то, из чего можно строить ху­дожественный образ в актерском искусстве. Строить не только интуитивно («нутром»), но сознательно.

Отменяется ли этим «искусство переживаний»? Наоборот, развивается и совершенствуется понимание объективной природы этого искус­ства и самих переживаний. Так возник ***«метод физических действий»****,* ко­торый сам Станиславский называл методом простых физических дейст­вий, подчеркивая этим то, что физическая сторона действия наиболее отчетливо проявляется в действиях простейших, подобных тем микро­действиям или ступенькам человеческого поведения, которые были упо­мянуты выше.

Метод физических действий произвел на многих в театральной среде оглушающее впечатление полного переворота в представлениях о «системе Станиславского» и вообще в понимании театрального искусства как искусства переживаний. Тем не менее, это чистое недоразумение в буквальном смысле. Оно оказалось прочно укоренившимся, особенно у свыкшихся с системой культивирования переживаний как ***таковых****,* как процессов чисто ***психических****.*

Станиславский не оставил нам теоретического изложения своего нового метода, не написал и практического руководства, как овладеть и пользоваться им. Применение метода можно увидеть с достаточной опре­деленностью и ясностью в режиссерском плане «Отелло», в письмах Ста­ниславского к Л.М. Леонидову (1929-1930 гг.).

В последние годы жизни Станиславский создавал метод физичес­ких действий в практической работе с небольшой группой актеров MXAT, благодаря чему метод оказался зафиксированным и описанным в книге В.О.Топоркова «Станиславский на репетиции» (См.: Топорков В.О. Станиславский на репетиции. – М., Л., 1949) и других опубликованных книгах того же автора. В.О.Топорков стал пропагандистом метода и авто­ритетом в его понимании, так как получил его непосредственно от Станис­лавского и с тех пор только им и руководствовался в своейтворческой практике и театральной педагогике.

Никогда не покидая искусство переживаний, Станиславский сфор­мулировал принципы метода физических действий кратко икатегоричес­ки:

артистам нужно **запретить** думать и заботиться о чувствах;

актер - это мастер простых физических действий.

Такова эволюция взглядов Станиславского с 1907-1908 до 1935-1936 гг.

Первый принцип есть, в сущности, требование верного пути к пере­живанию и духовности. Станиславский поразительно угадал то, что через 30 лет доказала физиология высшей нервной деятельности. А именно: любые чувства (эмоции) всегда возникают совершенно непроизвольным следствием трех факторов: 1) функционирующей потребности человека, 2) его предынформированности о перспективе ее удовлетворения и 3) вновь полученной информации о том же (Подробнее об этом см.: Ершов П., Симонов П. Как быть с чувством? // Театр. – 1965. - №11).

Потребности человека так же, как и эмоции, не поддаются произ­вольному управлению, но они всегда трансформируются тем или иным образом в зависимости от его вооруженности. Второй принцип метода как раз и требует вооруженности — мастерства, умения строить из **простых** физических действий действия все более сложные, все более психи­чески и духовно содержательные, приближаясь при этом к выполнению **больших задач**.

Изучение физических действий и овладение ими открывают перспективу построения культуры актерской профессии, также как и культуры действий вне этой профессии (например, в педагогике). Но творчество всегда конфликтует с культурой. Оно потому и творчество, что отрицает старые нормы — либо совершенствует их, либо предлагает новые. Так, ис­кусство переживания отрицало ремесленную культуру представления, стремясь заменить ее культурой переживаний. Но переживание оставалось неуловимым до метода физических действий. А применение этого метода, начиная с простейшей грамотности, может совершенствоваться до бесконечности, как использование нотных знаков в музыке, слов в литературе, цвета в живописи. Культура профессиональной грамотности необходима любому творчеству, хотя оно и конфликтует с нормами ее применения.

**8**

Любопытной альтернативой к методу физических действии может служить эволюция театральных взглядов М.А.Чехова. Ее можно просле­дить в его книге «Об искусстве актера» (См.: Чехов М.А. Литературное наследие. : В 2 т. — М., 1986. — Т.2: Об искусстве актера. (В последующем тексте указаны страницы этого издания.)) Гениальный актер, ученик Ста­ниславского, соратник Е.Б.Вахтангова, руководитель театра МХАТ-2, он покинул Родину и расстался со Станиславским в то время, когда прибли­жение к методу физических действий едва наметилось. М. А.Чехов не знал и не мог знать этого, хотя был горячим сторонником «системы Станислав­ского». Он утверждал: « Система — это первая теория театрального ис­кусства: Это эпоха в истории Театра» (с.39). « Система не только «научна», она просто наука» (с.51 ) . М.А.Чехов сам руководствовался этой системой, пропагандировал ее и даже стремился развивать и совершенствовать культуру переживаний.

Но все переживания любого человека имеют своим первоисточни­ком его потребности, а среди них господствующее положение занимает доминанта жизни. У Чехова ею было искусство в его духовном содержа­нии, и его доминанта жизни была чрезвычайно сильна. Поэтому он и был гениальным артистом. В сущности его вооружали пропагандируемые им переживания по известному ему начальному варианту «системы Станис­лавского». Но система эта не вооружала тех, кто не обладал такой же доминантой жизни, а как раз к ним и обращался М. А.Чехов, пытаясь совершенствовать практику и теорию «искусства переживаний». У Чехова всё свелось к развитию «гибкости души» (С.52), к возникновению и выражению чувств и воздействия на чувства (С.60). Это и привело М.А.Че­хова к увлечению философией еще до его эмиграции, отсюда и внутренние конфликты в руководимом им МХАТ-2, в частности с А.Д.Диким и Л.А. Волковым. М.А.Чехов хотел научно обосновать свои поиски путей к переживанию. Но душой и ее проявлениями в те годы занималась, глав­ным образом философия идеалистическая—совершенно отвлеченная и с практикой не связанная, как бы привлекательно не выглядели отдельные ее положения и формулировки. Эти философские увлечения М.А.Чехова привели его к антропософии Р.Штейнера (с. 536), к теософии, чуть ли не к спиритизму, отвращению, почти ненависти к рассудку (с.155), к безлич­ной, объективной, элементарной логике. А как раз с нее начал Станиславский построение метода простых физических действий—первой ступени восхождения по бесконечной лестнице к высокой духовности в искусстве актера. А. Д. Дикий знал это практически, и поэтому ему чужда была пози­ция гениального коллеги.

Станиславский не одобрял философских увлечений М. А.Чехова. В дневнике 2 декабря 1917 г. В.С. Смышляев записал: «К.С.Станиславский ругал, на чем свет стоит Мишу за его инертность по отношению к театру. < ... > "Я знаю, — буквально кричал К.С. — вы занимаетесь философией, все равно кафедры не получите! Ваше дело — театр — вы в 26 лет уже знаменитость".» (с.433-434).

При всех философских блужданиях М. А.Чехова его творческая практика может служить подтверждением исходного принципа метода физических действий. Карел Чапек в статье «Чехов» 22 августа 1922 г. писал: «Но вот приходит Чехов и доказывает вам (просто и вместе с тем за­гадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, мечущаяся, тре­пещущая < ... > Для Чехова не существует никакого «внутри»; все проис­ходит обнаженно, ничто не скрыто, все выражается и резко, в каждом движении, в игре всего тела, всего этого тончайшего и трепещущего клуб­ка нервов. И все же я никогда не встречал игры, столь целомудренно пере­дающей внутреннюю жизнь души, столь чуждой всему внешнему.» (с.452-453).

В своих сочинениях М.А.Чехов рекомендует много (более 30!) уп­ражнений, шесть различных способов репетирования пьес, пять «принци­пов внутренней актерской техники». Эти упражнения, способы и принци­пы разнообразны. Причем «каждое физическое упражнение должно быть также и упражнением души» (с.322). А так как главное в душе, по Чехову, — это чувства, то упражнения претендуют на управление чувст­вами. Людям свойственно судить о других по себе. Так, вероятно, и Чехов полагал у тех, к кому адресовался, то же, что было свойственно ему самому, ту же силу тех же потребностей. Поэтому то, что помогало Чехо­ву, вовсе не вооружало тех, кто не обладал ни его доминантой, ни его талантом.

Тем не менее, в отдельных мыслях, наблюдениях и соображениях М.А.Чехова иногда встречаются и такие, которые приближают его к ме­тоду физических действий (например, на с.80-81, 153,173,199,255). Поче­му же Чехов не пришел к обобщающим выводам Станиславского? Причи­на весьма проста. Потому что, озабоченный гибкостью души, он блуждал в антропософии. Он не заметил обобщающего вывода своего учителя о постановке больших задач и подлинных, продуктивных и целесообраз­ных действий для их выполнения. Блуждая, он едва ли мог понять само действие как объективный, физический процесс.

Чехов пишет:« < *...* > профессия актера есть единственная профес­сия, в которой нет техники. Все имеют свою технику и стараются развить ее — художники, музыканты, танцоры» (с.152), «в нашем распоряжении имеется лишь один инструмент, одно орудие, при помощи которого мы можем передать слушателям наши чувства, идеи и переживания — наше собственное тело» (с. 153).

В любом искусстве назначение инструмента—***обработка матери­ала*** для воплощения в нем того или другого содержания. Чехов сожалеет в сущности о том, что в актерском искусстве известен инструмент и неиз­вестен материал. Поэтому «лишь актеры играют так, как им хочется, как играется» (с. 152).

Но сожаления Чехова — одного из лучших воспитанников Станис­лавского, умеющего виртуозно заострять реализм почти до гротеска, — об отсутствии знания и самого материала актерского искусства и техники обработки актером этого материала явились результатом неведения. К тому времени система Станиславского, благодаря открытию метода фи­зических действий, достигла уровня подлинной и прикладной науки со своим реальным объектом изучения, своей сферой применения, с перс­пективой расширения этой сферы и развития техники ее практического использования.

Интересно, что широта применения метода, найденного Станиславским после долгих и упорных поисков, подтверждается и тем, что чуть ли не все рекомендации, упражнения, требования и пожелания, предлага­емые, в частности, М.А.Чеховым, могут быть легко переведены на язык действий. При этом переводе все они выигрывают в простоте и ясности.

Глава третья

**ПРИРОДА И ЛОГИКА ДЕЙСТВИЯ**

*Надо обладать достаточно зоркими глазами, знанием жизни и широтою кругозора, чтобы уметь видеть большое в малом.*

И.В. Гете

*Действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя. У каждого из них есть своя биологическая и социальная логика действий, своя воля.*

М. Горький

**1**

Рассматривать природу действий удобнее всего, начиная с самой общей и определяющей его черты, — с его целенаправленности. Содержание действия определяется его целью. Если, употребляя слово «действие», мы игнорируем его цель, если мы не подразумеваем, не имеем ее в виду, — это значит, что мы говорим не о действии. Если имеется в виду общая, неопределенная или туманная цель, то речь идет соответственно и о «действии вообще», о действии более или менее неопределенном. Если речь идет о конкретном действии, то и цель имеется в виду конкретная. Действие без цели — это бессмыслица.

На основании этого «действию» можно дать по крайней мере два равноправных определения:

1. ***Действие есть стремление к цели***, ***объективно, физически осуществляемое*** (При этом «цель» надо понимать как существующую связь субъекта с тем или иным явлением действительности. Субъект может стремиться к цели (той, а не другой), *даже и тогда, когда сам он не отдает себе в этом отчета.* Так же надо понимать и «осуществление стремления». Это опять-таки процесс, объективно подчиненный данной цели, но отнюдь не обязательно всегда приводящий к ней. (Я ловлю комара, но это еще не значит, что я его поймаю; я прошу о чем-то, но это еще не значит, что я получу просимое.))

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

Наблюдая действующего человека, мы можем себе не отдавать отчета в том, что мы видим его действия. Так, можно видеть (регистрировать для себя) его движения, его интонации, выражения чувств, мыслей, состояний. Все это можно видеть потому, что данный человек, в данную минуту действительно движется, действительно говорит и действительно выражает свои чувства, мысли и состояния. Но если мы все это видим, слышим и понимаем, это еще не значит, что мы видим и понимаем совершаемые им в эту минуту действия.

Только в том случае во всех этих явлениях мы видим действие, когда усматриваем, понимаем, регистрируем для себя еще и преследуемые цели, которым движения, интонации, выражения мыслей данного человека в данном случае подчинены.

Например: я повернул голову. Я действительно ее повернул. Можно даже точно сказать в каждую сторону, насколько, при помощи каких мышц и с какой скоростью я совершил это движение. Как бы точно, верно и подробно ни было оно описано, описание это не будет определением или описанием совершенного мною действия, пока в нем отсутствует указание цели. Я повернул голову для того, скажем, чтобы посмотреть в окно. Действие мое определяется этой целью; описание движений само по себе ничего о ней не говорит, как бы верно, точно и подробно оно ни было.

Произнося определенные слова, мы выражаем определенные мысли, может быть, очень важные и увлекательные; мы, может быть,

рассказываем интересную историку сообщаем о каких-то значительных фактах; одновременно мы, может быть, ярко выражаем этими же словами свое отношение к собеседнику, к излагаемым фактам или мыслям, или свое собственное состояние — скажем, восторг, удивление, негодование и т. д. Как бы ни было верно, точно и подробно понято и изложено все это, как бы ни было все это в данном случае значительно, — описание всего этого важного и интересного не будет определением действия, пока оно не содержит указания цели: для чего конкретно все эти слова в данном случае произнесены, для достижения какой субъективной цели. Причем, цель эта сама по себе может быть мало интересна и незначительна, в сравнении с тем, какое значение имеют выраженные этими словами мысли и чувства.

Например: я произнес данные слова в данном случае для того, чтобы мой собеседник сделал то, чего он не делает; или — прекратил делать то, что он делает; или — наконец-то сообщил бы мне то, что мне нужно от него узнать и т. д... и т. п. Во всех таких случаях речь идет о цели, и именно она, и только она, определяет совершаемое действие.

Но для того, чтобы верно и точно указать цель, чтобы охарактеризовать ее, необходимо (в разных случаях, разумеется, в разной степени) понимать и обстоятельства, в которых находится действующий, и смысл произносимых слов, и отношение действующего к этим обстоятельствам, к излагаемым мыслям и к собеседнику, и его состояние.

Таким образом, определить в каждом конкретном случае совершаемое действие - это значит не выбросить что-либо из своего восприятия происходящего, а, наоборот, добавить к нему понимание цели, то есть сделать определенный вывод, подойти к происходящему с определенной точки зрения.

В любом внешнем проявлении жизни человека, в любом движении можно видеть действие и можно не видеть его.

Для того, чтобы уметь видеть действия, нужно уметь видеть целенаправленность внешних проявлений жизни человека.

**2**

Итак, воспринять движение как действие — значит воспринять то или иное психическое состояние или переживание как **стремление к цели**, а это стремление — в единстве с **мышечными движениями**. Это и значит видеть мышечные движения в единстве с их целью, психически обусловленной.

Я, поднял руку перед аудиторией и спрашиваю; что это такое - действие или движение? Мнения разделяются. Те, кто не понимает целенаправленности моего движения, кто не отдает себе отчета в том, с какой целью я поднял руку, утверждают—это мышечное движение и только; те, кто понимает, зачем я поднял руку, утверждают, что это действие. Правы не только вторые, но и первые, потому что поднятие руки есть действительно мышечное движение и нельзя возбранять рассматривать его как таковое. Но в мышечном движении можно видеть не только мускульную механику, но и его психическую целе­направленность. Только это и значит видеть в нем действие.

Представим: целая группа людей занята одним общим делом, нап­ример, слушают лекцию. Хотя этим общим делом заняты все, тем не ме­нее, для каждого оно слагается из разных действий, так как каждый прес­ледует свою цель.

Чем объяснить, что в одних и тех же наличных объективных усло­виях разные люди преследуют различные цели? Дело, очевидно, не в на­личных объективных условиях, раз они едины для всех, а в условиях субъективных. Один пришел на лекцию с одними взглядами на предмет, другой — с другими; один ждет от лекции одного, другой — другого; у од­ного сложилось одно отношение к содержанию лекции и к самому лектору, у другого — другое. Один движим одними интересами, другой — дру­гими. А откуда это различие интересов? — Оно, очевидно, вытекает из различия образования, воспитания, развития, возраста и т. д., и т. п. — то есть в конечном итоге, тем, что биография и природные задатки у каждого человека свои, индивидуальные и неповторимые.

Действие потому и является выражением умонастроения человека И всего его психического склада (его «помыслов и чувств»), что оно определяется целью, а последняя вытекает из его интересов и отражает в себе то, что происходит в данный Момент в его сознании, а сознание это строилось в течение всей его предшествовавшей жизни под воздействием многочисленных и разнообразных факторов.

Пока мы не касаемся вопроса о том, в какой степени отдельно взятое действие раскрывает психическую жизнь человека и в каких случаях она раскрывается в действии больше, а в каких — меньше. Ясно, что степени эти могут быть бесконечно разнообразны, и к этому вопросу мы должны будем еще вернуться (Круг подобных вопросов подробно будет рассматриваться и в работе «Искусство толкования». (См. Зт. Сочинений П. М. Ершова)),

Но во всех случаях и всегда возникновение цели в сознании человека, равно как и фактическое стремление к неосознаваемой цели, есть момент, закономерно, по необходимости, связанный со всем его психическим складом и с его субъективными интересами.

Следовательно ***взятая с этой стороны***, всякая цель действия есть явление ***субъективной жизни человека****,* есть момент ***переживания.***

**3**

Но субъективные интересы человека всегда в конечном итоге устремлены во внешний мир, потому что человек зависит от него и нахо­дится в постоянном уравновешивании, по выражению И. П. Павлова, с ок­ружающей его средой. Цель всякого действия есть всегда, во-первых — ***переделывание****;* во-вторых — переделывание, изменение чего-то ***данно­го, существующего****;* в-третьих — приспособление этого существующего к интересам действующего, переделывание ***в интересах действующего****.*

Таким образом, с одной стороны, цель действия есть всегда момент субъективной психической жизни человека, с другой — она же есть факт объективный.

Я хочу в определенный час быть в определенном месте — это факт психической, субъективной жизни; для того чтобы достичь этой цели, мне нужно материально, физически преодолеть определенное пространство. Я хочу понять мысль своего собеседника (момент субъективный) — для этого мне нужно физически услышать выражение его мысли в материальной, словесной оболочке и т. д., и т. п.

Взятая ***с этой ее стороны****,* цель действия есть всегда либо предмет в самом простом материальном смысле, либо предмет духовный, идеальный, но облеченный в материальную форму, и во всех случаях — ***физически, чувственно ощутимый****.*

Как бы духовна, идеальна, отвлеченна ни была цель, если человек действительно стремится к ней, то есть действует, — ему необходим ощутимый признак того, что цель достигнута. Значит, добиваясь такой цели, он добивается в то же время и этого ощутимого материального признака.

Так, если вы хотите развеселить человека, вы не успокоитесь пока не добьетесь от него тех или иных признаков радости, например — улыбки; если вы стыдите человека — вы добиваетесь от него, чтобы он обнаружил стыд и т. д. Точно также действующий заинтересован и в том, чтобы его собеседник принял, физически ощутил воздействие в тех или иных внешних проявлениях.

Отсюда общий вывод: для достижения цели действия всегда необходима та или иная работа мышц, то или иное физическое, мускульное движение.

И. П. Павлов говорил: «Главнейшим органом, деятельность кото­рого исключительно направлена на внешний мир, является скелетная мускулатура» (Павлов И. П. Павловские клинические среды. — М., Л., 1954. — Т. 1. С. 345). Связь с внешним миром осуществляется при помощи движений. А движения эти продиктованы, с одной стороны, субъек­тивными интересами и целями, с другой — материальностью, предмет­ностью мира, в который они направлены. Чем же обусловлен состав, порядок, количество и качество этих движений?

Если я хочу выйти из комнаты, и дверь расположена от меня направо в пяти шагах, то я должен идти направо и сделать именно пять ша­гов — иначе я из комнаты не выйду. Если я колю дрова, я расколю надле­жащее количество поленьев только в том случае, если каждое полено буду колоть с силой, не меньшей той, которую требует толщина и крепость данного полена. Чтобы сообщить нечто человеку, который плохо слышит, нужно либо кричать, либо особенно четко произносить слова — иначе он не услышит. Чтобы объяснить нечто человеку, плохо соображающему, нужно втолковать ему — иначе он не поймет. Люди бывают вынуждены не только кричать, шептать и втолковывать, но и делать это определенным образом — так, а не иначе (например на том, а не ином языке) — словесно оформлять свои мысли, потому что того требуют свойства, определенные качества объекта воздействия, в данном случае — живого человека, и обстоятельства, в которых объект и сам действующий находятся.

Часто бывает, что человек ошибается, не зная качеств объекта или предполагая в объекте те свойства, каких в нем нет. Тогда он совершает липшие движения, которые не нужны для достижения цели, Идя, например, в полном мраке через помещение, он может предполагать препятствия — ступеньки, предметы, которых в действительности нет. Человек, который никогда не колол дров, не готовил пищу, не шил, сделает много таких движений, каких не сделает дровосек, домашняя хозяйка и швея.

Ловкость, умелость в выполнении действий как раз и заключаются в точном соответствии движений объективным свойствам цели. Умелый рассказчик, умелый педагог, умелый оратор отличаются от неумелых именно тем, что они воздействуют на слушателей, учитывая их качества.

Так как люди далеко не всегда знают (и даже могут знать) действительные свойства объекта, который им нужно переделать, то, естественно, они совершают и движения, не отвечающие действительным, объективным свойствам целей. Значит движения, входящие в состав того или иного действия, продиктованы не столько объективными качествами его цели, сколько, в первую очередь, ***представлениями действующего об этих качествах****.* Но если бы люди в большинстве случаев исходили из ложных представлений о качествах своих целей, то они были бы беспомощны и, по выражению И. П. Павлова, не могли бы уравновешивать себя со средой.

Здоровые, нормальные люди в большинстве случаев не приступают к переделыванию объекта, пока так или иначе, хотя бы относительно верно не представят себе, как и что можно с ним сделать. Если они не знают свойств объекта, они сперва действуют, изучая его, то есть при помощи движений, нужных для такого изучения, и опять-таки в зависимости от его бесспорных, самых общих, очевидных объективных качеств — его размера, расстояния до него и т. д.

***Во всех случаях движения продиктованы свойствами***объекта — действительными или мнимыми, предполагаемыми или проверенными на практике.

**4**

Действие всегда совершенно реально, конкретно связывает субъект с объектом; то есть в состав каждого действия входит и то, что продиктовано качествами действующего субъекта, и то, что продиктовано качествами объекта, на который оно направлено.

Понимание ***двойной обусловленности***каждого реального челове­ческого действия чрезвычайно важно. Как только мы берем одну из них, упуская из вида другую, мы сейчас же перестаем говорить о дей­ствии и переходим либо к описанию психических процессов как таковых, либо к разговорам о мускульных движениях или интонациях речи. В опре­деленных случаях такое условное разъединение может быть, конечно, вполне оправдано. Но уж раз мы его совершили, мы тем самым перестали говорить о действии и перешли к отдельным условиям, средствам, способам или формам его осуществления.

«Хотение», например, само по себе как явление чисто психическое — понятие отвлеченное, умозрительное. Если человек чего-то действительно хочет, то это практически неизбежно как-то и в чем-то выразится; если же это ни в чем не выражается, то и нет никаких оснований утверждать, что он этого хочет. Поэтому всякие рассуждения о хотениях как таковых всегда носят отвлеченно теоретический, умозрительный характер и не могут претендовать на конкретность, объективность и точность.

Но, как уже было сказано, движения, несмотря на всю их конкретность, сами ***по себе***также не определяют содержания действия. Это с полной ясностью обнаруживается в том, что для достижения одной и той же цели в разных условиях могут быть необходимы совершенно несходные движения, вплоть до противоположных.

Для того, чтобы взять книгу, лежащую на полу, нужны движения противоположные тем, какие необходимы, чтобы взять ту же книгу и с той же целью, если она лежит на верхней полке книжного шкафа. Чтобы выпить воду, имея в распоряжении графин и стакан, нужны одни движения; чтобы выпить ее без стакана из горлышка графина — другие; чтобы выпить ее из ручья — третьи. Для того, чтобы что-то узнать, о чем-то спросить — в одних условиях достаточно повернуть голову и только; в других — нужно позвонить по телефону; в третьих — написать письмо, отправить его, получить ответ; в четвертых — предпринять сложное путешествие через весь город или даже через всю страну.

Общественная значимость человеческого действия, его значительность для действующего субъекта и для объекта, на который оно направлено, также отнюдь не совпадает с количеством или составом движений, необходимых для его осуществления.

Для того, чтобы произнести слово «да» или слово «нет», нужно несравнимо меньше мышечных движений, чем для любой физической работы; шахматная партия требует меньшего количества движений, чем футбольный матч. Один и тот же шахматный ход при одном расположении фигур на доске — величайшая оплошность при другом — проявлении высокого шахматного мастерства, хотя ход этот совершен в обоих случаях при посредстве одних и тех же мышечных движений.

Следовательно, действие требует тех или иных движений в зависимости от объективных качеств предметной цели, и оно приобретает то или иное значение ***в зависимости от тех условии обстоятельств, в каких оно совершается.***

**5**

Для актера «владение действием» есть владение единым целенаправленным психофизическим процессом, а не владение своей психикой и только, также, как и не владение своей мускулатурой и только.

Так как процесс реального, подлинного действия всегда обусловлен двусторонне и ни окружающая действующего человека среда, ни он сам не могут оставаться неизменными, то и двух действий совершенно равных друг другу практически существовать не может. Уже по одному этому ***действие, как таковое (то есть реальное, подлинное действие) не бывает и не может быть штампом.***

Но движения могут быть механически точно повторяемы. Более того — они легко поддаются автоматизации. В последнем случае они могут оказаться не отвечающими своему назначению —достижению той цели, ради которой они первоначально совершались (до того, как автоматизировались). Это и есть ***штамп — фиксация движения и подмена им действия.***

Как бы верно, подробно и тщательно актер ни проработал линию действия в роли, он осуществляет ее не иначе, как при помощи движений. Если в дальнейшем он будет следить за точным выполнением этих именно движений — его исполнение роли переродится в более или менее тщательно разработанный ряд движений, то есть — в штамп. При этом отличие между «линией действия» и «линией движений» может быть очень тонким, едва уловимым, но оно имеет глубокое принципиальное значение. В лучшем случае оно подобно отличию оригинала от копии. Подобным образом наиболее совершенные произведения «искусства представления» могут отличаться от произведений «искусства переживания».

Перерождение действия в движение в актерском искусстве обычно выражается в том, что среди движений актера появляются такие, которые не продиктованы ни целями изображаемого им лица, ни окружающей его в спектакле средой. Конечно, эти чуждые ему движения также имеют свою цель. Но цель их — цель актера, играющего роль (например: понравиться публике, растрогать ее, рассмешить и т.д.), а не цель изображаемого лица.

Сначала цели актера добавляются к целям изображаемого лица: появляется незначительная подчеркнутость жестов и интонаций, продиктованная желанием актера «быть выразительным». Такого рода добавления К.С. Станиславский называл ***«плюсиками».***

Далее, по мере того как актерская цель («быть выразительным», «блеснуть мастерством», «понравиться», «растрогать» и т. д.) вытесняет человеческую цель образа, «плюсики» могут увеличиваться и превращаться в «плюсы» и «плюсищи». Поэтому К.С. Станиславский жестоко боролся с самыми малыми «плюсиками», видя в них зародыш штампа и опасность отхода от действия в сферу движения — поз, жестов и интонаций. Поэтому он настойчиво требовал «подлинного, продуктивного и целесообразного действия».

Для актера, мастера действий, характерно обратное. Даже в тех случаях, когда ему заданы движения, он превращает их в действия, делает их нужными для достижения цели изображаемого лица, целесообразными. При этом заданные движения неизбежно приобретают индивидуальный, неповторимый характер, иногда, может быть, в едва уловимых оттенках.

Подмена действия движением столь же опасна, как и игнорирование движения в заботе о психической стороне действия. Не выполняя необходимых для осуществления того или иного действия движений, пренебрегая ими, актер тем самым лишает себя возможности это действие совершить. Причину неудачи он начинает искать в себе, в своей психике, внимание его переключается на самонаблюдение, он изолирует себя от окружающей среды и начинает делать ненужные движения или пропускать нужные. Это исключает возможность подлинно, целесообразно действовать. Чем дальше актер заходит в этом направлении, тем лихорадочнее он, по выражению К.С. Станиславского, пытается «насиловать свои чувства» и тем дальше уходит от действия. Куда? — Всегда и неизбежно в область того же штампа, наигрыша и «представления».

**6**

Свойства объекта действия существуют, очевидно, независимо от желаний, намерений, и свойств действующего субъекта. Поэтому с качествами и свойствами объекта, коль скоро они относительно постоянны, вынуждены считаться все люди, которые хотят этот объект переделать согласно своим целям.

Общеобязательность движений, необходимых для приспособления к определенным субъективным целям определенных объектов, делает действие ***понятным*** *.*

Если человек в жаркий летний день на берегу реки, в подходящем для купания месте, стал раздеваться, то окружающие поймут, что он хочет купаться, еще до того, как он полезет в воду. Если человек, находясь в магазине, достает бумажник и направляется к кассе, то ясно, что он хочет что-то купить. Явления эти изучаются специальной наукой и имеют свою теорию — «теорию информации».

Как уже было отмечено, в одних и тех же внешних условиях разные люди, подчиняясь своим индивидуальным, субъективным интересам, совершают разные действия; но уж раз данный человек выбрал данную цель — он вынужден совершать те движения, каких требует в данных условиях именно эта цель.

Сидя в гостях за столом, один предпочитает беседовать с соседкой, другой — есть; один предпочитает есть одно, другой —

другое; но раз первый избрал беседу — он вынужден слушать, отвечать на вопросы и формулировать свои мысли; раз второй предпочел еду — он вынужден, в зависимости от избранного блюда, пользоваться ножем, вилкой или рюмкой, графином и т. д.

Угадывание по движениям их цели — определение действия — есть результат сопоставления, во-первых, движений с условиями, в которых они совершаются и, во-вторых, — того и другого вместе с данными своего собственного опыта в действовании и в наблюдении действий других людей. Угадывающий знает по собственному опыту, что происходит в его сознании, когда он в таких или подобных условиях совершает такие-то движения; он видит, что такие же движения совершает и наблюдаемый.

Отсюда вывод: в сознании наблюдаемого происходит то-то и то-то. Или угадывающий знает, что ***если бы***он стремился в данных условиях к такой-то цели, то он делал бы то-то; коль скоро наблюдаемый делает как раз это, значит он стремится к этой именно цели. Поэтому всякий человек, в той или иной степени, «на свой аршин» определяет действия другого человека.

Но «аршин» этот (который есть в сущности жизненный опыт) не только у каждого «свой», но и общий для всех, поскольку в основе его лежит общеобязательная необходимость считаться с объективными, постоянными, повторяющимися фактами и процессами внешнего мира.

Поэтому «понятность» действия, возможность по движениям определять их цель, относительна. Ближайшую цель данных движений определить легче, более отдаленную — труднее; первая может быть совершенно очевидна, как бесспорный факт; о последующих можно высказать лишь более или менее вероятные предположения. Так, в нашем примере: когда летом на берегу реки человек стал расшнуровывать ботинки, он обнаружил очевидное желание их снять; когда он стал снимать с себя одежду — он обнаружил желание раздеться; но предположение, что он хочет купаться может быть и ошибочным — он может хотеть не купаться, а, скажем, перейти реку вброд или принять солнечную ванную и т. д.

Значит, ближайшая, совершенно ясная и очевидная цель может быть подчинена либо той, либо другой, либо третьей, более отдаленной цели, а любая из них, в свою очередь, подчинена какой-то еще более отдаленной, еще более общей цели. Эти общие цели обнаружить в отдельно взятом действии, как объективный бесспорный факт, обычно бывает трудно, а чаще всего даже невозможно. Они, эти общие цели, об­наруживаются — иногда с полной очевидностью — в **после­довательном ряде действий, как их единая целенаправленность.**

Так, если человек постоянно ходит в определенный театр смотреть игру определенного актера — это бесспорное доказательство того, что он этим актером вообще интересуется. Если человек постоянно берет в библиотеке сочинения определенного автора или книги по определенному вопросу — это значит, что он этим автором или этим вопросом вообще интересуется. Так по отдельным действиям определяется их общая цель, которая, разумеется, подчинена какой-то другой, еще более общей цели.

**7**

Установление целесообразности или целенаправленности в поведении человека есть определение ***логики его действий.***

Природа логики действий двойственна: с одной стороны, она объективна и общеобязательна; с другой — логика действии каждого реального человека индивидуальна. Если нормальный человек стремится к таким-то целям и находится в таких-то условиях, он должен совершить такой-то ряд действий; отсюда — объективная общеобязательность в логике действий. Но общие, отдаленные интересы его не могут быть совершенно тождественны общим, отдаленным интересам другого, поэтому и внешние условия он будет воспринимать не точно так же, как и другой; отсюда — индивидуальные особенности логики действий каждого конкретного человека.

Практически логика действий выступает как индивидуальная логика данного человека. Но в ней всегда есть нечто общее с логикой действия других людей. Это «общее» может быть большим или меньшим в разных случаях и для разных людей. Поэтому « общая логика действий» ***постепенно***переходит в «индивидуальную», а «индивидуальная» ***постепенно*** переходит в «общую».

Так, при всей ее индивидуальной неповторимости, логика действий каждого конкретного человека содержит в себе нечто общее с логикой действия людей, принадлежащих, например, к тому же общественному классу, к той же национальности, проживающих в той же природной и общественной среде, обладающих тем же мировоззрением, той же профессией, воспитанием, возрастом, образованием и т. д., и т. п.

Поэтому в логике действий каждого человека можно видеть нечто ***самое общее***, самое общеобязательное, нечто менее ***общее***, и, наконец, ***нечто сугубо индивидуальное***, присущее только этому человеку и отличающее его от всех других.

Благодаря тому, что в поведении всякого нормального человека содержится объективная, общая логика, его субъективный мир делается доступен пониманию окружающих. Если же, как это бывает с душевнобольными, человек не подчиняется общей логике поведения, то и субъективный мир его воспринимается как непонятный —в нем ясно лишь то, что он не соответствует общей норме здорового человека.

Для понимания переживаний, настроений, намерений окружающих людей, все люди постоянно, и в известной мере всегда успешно, пользуются общей логикой поведения. Но сами они обычно не отдают себе в этом отчета и даже не замечают этого. Так происходит потому, что логика вообще носит аксиоматический характер.

Нам не нужно рассуждать и делать умозаключения, чтобы по двум, трем движениям понять их ближайшую цель. Мы непосредственно, прямо «видим», что человек стремится к этой цели. Необходимость рассуждать, сопоставлять действия, искать их взаимную связь (как об этом было сказано выше) возникает лишь тогда, когда мы видим движения необычные, цель которых нам не ясна, или действия, следующие друг за другом в непонятной для нас, необычной последовательности.

Нечто аналогичное происходит при чтении текста, с той разницей, что чтение текста требует специальных знаний — грамотности, а в отношении логики поведения более или менее «грамотны» все люди. Читая текст, мы следим за содержанием читаемого (за логикой мысли или логикой повествования) и не замечаем того, что воспринимаем это содержание, видя буквы, связывая их в слова, объединяя слова в предложения, а предложения — друг с другом. Малограмотные и приступающие к изучению иностранного языка сознают, что они читают именно так. Они вынуждены следить за буквами и читать сначала «по слогам», потом по словам.

Человеку, владеющему языком, нет надобности следить за сопоставлением букв и слов; но если такой человек встретит в тексте новое, незнакомое ему слово или непонятное сочетание знакомых слов, сейчас же его внимание остановится в первом случае на буквах, составляющих это незнакомое слово, во втором случае — на словах, вступивших в непонятное сочетание. Чтобы понять смысл читаемого, он будет вынужден мобилизовать свои знания языка и предмета, о котором он читает, и сопоставить незнакомое со знакомым, общим.

Если чтение текста уподобить «чтению поведения», то роль букв в нем играют движения, роль слов — ближайшие цели этих движений, отдельные мельчайшие действия.

Среди действий есть своего рода «специальные термины», понятные одним и непонятные другим. Это — специальные рабочие, производственные или профессиональные действия. Так, во время .хирургической операции действия хирурга, ясные его ассистентам, могут оставаться совершенно непонятны зрителям, в первый раз присутствующим на операции. Дети часто не понимают движений взрослых людей, а взрослый человек, никогда не имевший дела с детьми, может не понять действий ребенка. Человек, дурно воспитанный, может не понять действий человека, хорошо воспитанного, и т. д., и т. п.

Уменье «читать поведение» может быть различно по степени совершенства. Зависит оно от своеобразного «словарного запаса» каждого данного человека, от его жизненного опыта, наблюдательности, общего развития. Но уменье это свойственно всем людям. Образование первых условных рефлексов ребенка, в которых условным раздражителем являются движения другого человека, дает начало такому уменью. Многолетние сослуживцы, близкие друзья, супруги, родители и дети нередко точно и тонко подмечают душевное состояние, настроение, намерения, отношение к тем или иным фактам, близкого человека, даже если последний тщательно скрывает это состояние, настроение или намерение. Всем известна, например, чрезвычайная зоркость в этом отношении влюбленных, ревнивцев, заботливых родителей.

«Чтение поведения» объективно происходит примерно так: непосредственно я ощущаю (либо зрением, либо слухом) ***движения***, совершаемые в определенных обстоятельствах; движения эти продиктованы определенной целью — поэтому для меня они сигнализируют ***цель*** наблюдаемого мною человека; цель эта вытекает из столкновения с окружающей средой его интересов, его состояния, чувств, мыслей и всего того, что можно назвать общим словом — переживание; поэтому цель сигнализирует ***о переживании***. Если меня интересуют именно переживания, то я слежу за ними, и мне кажется, что я их непосредственно ***вижу****,* хотя в действительности я добрался до них довольно сложным путем. Таким образом я «сразу вижу», что человек «испугался», «удивился», «обрадовался», «огорчился» и т.д. В

зависимости от того, что именно его удивило, обрадовало, испугало или огорчило, я вижу, что ему нравится и что — нет, что соответствует его интересам, что им безразлично и что им противоречит. Когда эти «видения» (впечатления) накапливаются, создается общий вывод об интересах, вкусах, привычках, душевном состоянии и настроении наблюдаемого человека.

Что дело происходит именно, так, что все люди обладают грамотностью в «чтении поведения», что наконец чтение это осуществляется при помощи общей логики действий, — все это подтверждается тем фактом, что люди понимают не только переживания других людей, но и переживания животных, а животные понимают переживания людей, в той мере, конечно, в какой можно вообще судить о понимании и переживаниях животных.

Если вы наклонитесь к земле, чтобы поднять камень, собака уже знает, что вы ***хотите*** ее прогнать; также по движениям собаки вы видете, что она ***хочет***убежать или, наоборот, напасть на вас. Известны случаи, когда собаки, лошади, попугаи точнее и быстрее угадывают намерения своего хозяина, чем его хорошие знакомые.

Пока человек довольствуется своими субъективными впечатлениями о переживаниях другого человека, ему нет надобности устанавливать объективные источники этих переживаний. У вас, скажем, сложилась уверенность в том, что Иван Иванович влюблен в Марию Петровну. Вы сделали этот вывод из массы впечатлений, но вам нет надобности разбирать их, систематизировать, сопоставлять и так далее. Но вот кто-то будет оспаривать ваше утверждение. Как вы будете доказывать его основательность, если это будет нужно? — Вы будете перечислять действия Ивана Ивановича, подчиненные единой цели — понравиться Марии Петровне, покорить ее сердце; вы попытаетесь показать в поведении Ивана Ивановича логику поведения человека, влюбленного в Марию Петровну.

Ваш оппонент, наоборот, будет указывать вам на те действия Ивана Ивановича, которые либо нарушают логику влюбленного, либо логичны не только для него, либо, наконец, логичны для влюбленного, но не в Марию Петровну. Если он докажет, пользуясь общей логикой действий, что поведение Ивана Ивановича нелогично для влюбленного — он опровергнет ваше утверждение. Для этого вашему оппоненту нужно будет не только показать несостоятельность вашей версии целенаправленности действий Ивана Ивановича, но и обосновать свою, то есть показать в его поведении ту логику, ту целенаправленность, которую вы не заметили, не знаете или отрицаете.

Ваша версия может быть, к примеру, такова: других дам Иван Иванович встречал не так любезно и не так внимательно, как Марию Петровну; другим дамам Иван Иванович не целовал руки, а у Марии Петровны поцеловал; с ней он больше танцевал, чем с другими; к ней он старался быть в течение всего вечера, как можно ближе; ей он помогал надеть пальто, другим — нет; она не сразу нашла свою сумочку, и именно он наиболее энергично разыскивал ее; он стал раскланиваться именно тогда, когда решила уходить она и т. д., и т. п. Вы утверждаете — такая связь действий, такая их логика характеризует влюбленного и, следовательно, доказывает справедливость вашего утверждения.

Ваш оппонент, может быть, возразит на эти ваши доводы: да, Иван Иванович действительно вел себя так, как вы утверждаете. Но он совершил и другие действия. Вы не заметили, например, двух, трех моментов обостренного внимания не к Марии Петровне, а к другой даме — в эти моменты обнаружилась истинная заинтересованность Ивана Ивановича. Кроме того, может сказать ваш оппонент, вы не обратили должного внимания на тонкости, которые в подобных случаях играют иногда решающую роль: ***как*** целовал руку Марии Петровны Иван Иванович, ***как***он приглашал ее танцевать, ***как*** он искал ее сумочку и т.д. Может быть — ***неохотно, принуждая***себя; может быть, наоборот, — с такой повышенной активность, в которой скрывается ***демонстрация***(«плюсики», о которых речь шла выше); может быть, с опаской, то есть, со стремлением избежатьнеудовольствия или гнева Марии Петровны. Значит, вы неверно поняли ***содержание***действий Ивана Ивановича, не увидели их подлинной цели. Перечисленные оттенки поведения, утверждает ваш оппонент, в соединении с тщательно скрываемой, но все же проявившей себя, заинтересованностью в другой даме, говорит о том, что Иван Иванович вовсе не влюблен в Марию Петровну, что его поведение по отношению к ней подчинено какой-то другой цели, что ***логика его действий иная.***

Какая именно? — Ответить на этот вопрос может быть невозможно без сопоставления перечисленных действий с теми,которые имели место прежде, может быть, несколько лет тому назад. Например: может быть Иван Иванович и Мария Петровна — старые, многолетние друзья, но когда-то в прошлом он в чем-то провинился перед ней, а сейчас заглаживает вину и добивается восстановления прежней дружбы. Или, может быть, Иван Иванович знает, что у Марии Петровны большие неприятности и его поведение подчинено цели — ободрить, развеселить ее, вернуть к жизнерадостности... А, может быть, расположение Марии Петровны нужно Ивану Ивановичу для каких-то дел и он готовит почву для их успешного продвижения.

Подобного рода примеров можно привести неограниченное количества. Они говорят о том, что суждения о внутреннем мире человека объективно опираются на восприятие логики его действий, которая «читается» по отдельным действиям, так же как действия «читаются» по движениям, путем сопоставления их с внешними условиями.

Следовательно, логика действий обладает ***выразительностью***; благодаря ей субъективные переживания объективируются иподдаются расшифровке; сама эта выразительность основана на объективности, Общеобязательности, содержащейся в индивидуальной логике поведения всякого нормального человека.

Расшифровка эта — дело отнюдь не всегда легкое и простое; путь от общей логики действий до понимания индивидуальной логики каждого данного человека может быть труден и сложен. Для успешной

расшифровки переживаний нужно: во-первых, не только видеть действия, совершаемые человеком сейчас, но и располагать данными о его прошлом поведении; и, во-вторых, нужно быть в должной мере наблюдательным — нужно уметь ***точно*** определять истинную цель малых и мгновенно совершаемых действий.

Два последних условия обладают свойством, так сказать, взаимного замещения: человек, не обладающий особой наблюдательностью, зная много о поведении другого, может хорошо знать его внутренний мир. Для человека, умеющего метко и точно наблюдать поведение, для человека обладающего опытом в подобных наблюдениях, самое малое количество действий наблюдаемого может быть достаточным для точного и верного суждения о его внутреннем мире. Таковы квалифицированные воспитатели, психологи, следователи.

Эта же черта характеризует и всех художников, имеющих дело с человеческой психикой. Пушкин, Гоголь, Островский, Толстой, Тургенев, Чехов, Горький в высшей степени обладали ею.

Яркой и точной иллюстрацией может служить рассказ Стефана Цвейга «Неожиданное знакомство с новой профессией». Напомним кратко содержание этого рассказа. В 1931 году в Париже, наблюдая уличную толпу, Цвейг заинтересовался человеком, угадать профессию которого ему сразу не удалось. Сначала он принял незнакомца за переодетого полицейского чиновника. Потом пришел к выводу, что незнакомец — карманный вор. К этому выводу Цвейга привела логика поведения незнакомца, за которой он тщательно следил, сопоставляя действия незнакомца к условиям, в которых он находился. Точный учет обстоятельств, целесообразное использование их, подчиненность всех действий единой цели — все это дало возможность наблюдателю установить содержание этой единой цели. После этого Цвейг стал проверять, соответствуют ли действия наблюдаемого этой цели. Оказалось — да, соответствуют. Это убедило Цвейга в том, что он имеет дело с профессионалом.

Мало этого, через логику действий Цвейг проник и в общую психологическую сущность «новой профессии» и во внутренний мир данного конкретного воришки. Рассказ состоит из описания действия вора и из описаний обстоятельств, в которых он действует. В сущности, рассказ этот — рассказ о переживаниях, психологии профессии — психологический портрет, точный и подробный.

А вот как А. Конан-Дойль устами Шерлока Холмса делает даже некоторые общие заключения о том, как в действиях обнаруживаются интересы человека, причем самые существенные.

«Когда женщина думает, что у нее в доме пожар, инстинкт заставляет ее спасать то, что ей всего дороже. Это самый властный импульс, и я не раз извлекал из него пользу < ...> Замужняя женщина спасает ребенка, незамужняя — шкатулку с драгоценностями»

Примерно таким же «законом» воспользовался, как известно, и библейский царь Соломон: когда ему нужно было установить, какая из двух женщин мать ребенка, он приказал разрубить его пополам и по

реакции той и другой женщины без труда определил истину.

Умение по действиям «читать переживания» входит в профессиональную квалификацию актера. Он должен не только понимать переживания других людей, он должен уметь воспроизводить эти переживания, то есть выражать их своими собственными действиями.

Причем, речь идет о **переживаниях образа**, о воплощении «жизни человеческого духа», заданной автором, то есть о создании индивидуальной логики действий, единственной в своем роде. В ней слиты в одно целое авторское задание и творчество актера, и она должна быть понятна зрителям, благодаря законам общей логики поведения.

**8**

Переживания человека, его «жизнь человеческого духа» и его логика действий суть две стороны одного и того же процесса, или точнее — два способа рассматривать один и тот же процесс.

Поэтому К.С.Станиславский и имел основание говорить: «<…> переживания переводите на действия. Получается то же самое. Говоря о действии, вы говорите о переживании, И наоборот < ... > Когда я говорю о физическом действии, то я все время говорю о психологии» (1 Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. - М., 1953. - С. 665).

Значит есть ***два способа***говорить о переживаниях. Можно говорить о переживаниях, как о ***таковых****,* иможно говорить о них же, как о действиях, ***как о логике действий***. Впервом случае мы говорим: человек обрадовался, огорчился, рассердился, удивился, захотел, раздумал, решил, полюбил, возненавидел и т.д. Во втором случае мы не употребляем слов, обозначающих чувства, состояния, отношения и пр. - тоже самое мы выражаем словами, обозначающими действия и описывающими внешние обстоятельства, без знания которых не может быть понят смысл этих действий. Так как в обоих случаях описывается или определяется по существу одно и то же, то первый способ кажется несравнимо более простым, ясным и легким, в то время как второй представляется громоздким, сложным и искусственным.

Если человек говорит, что он «обрадовался», «удивился», «огорчился» и т.п., то всякому ясно о чем идет речь без какого бы то ни было «перевода». В общежитейском обиходе переводить эти слова также нелепо, как нелепо было бы, например, вместо простых и ясных слов «он поднял руку» перечислять сокращения мускулов при помощи, которых была поднята рука. Слова обозначающие чувства, состояния, отношения потому, очевидно, и существуют в человеческом языке, что их вполне достаточно для того, чтобы во взаимном общении люди могли называть — выразившиеся субъективные переживания.

Другое дело - профессиональный подход актера к тем же самым субъективным переживаниям. Его забота — не определять или констатировать выразившиеся переживания, а воплощать их. Он должен создавать переживания, как ***совершающийся процесс***, **понятный** зрителям, причем, процесс вполне конкретный — переживания именно этого человека, со всеми его индивидуальными особенностями. Вот тут-то и оказывается, что общежитейского, обиходного способа определять и анализировать их актеру недостаточно.

Переживания людей бесконечно сложны и бесконечно многообразны, а слов, обозначающих чувства, отношения, состояния и пр. сравнительно с этим многообразием, ничтожно мало. Слова эти каждому совершенно понятны и тем не менее смысл их крайне абстрактен, а обыденное словесное наименование реального, конкретного переживания часто бедно, грубо, приблизительно.

Нечто подобное происходит со словами, обозначающими цвета («красный», «синий», «желтый» и т.д.) Словами этими невозможно точно описать данный реальный цвет — данный конкретный красный, данный конкретный синий и пр. Описывая конкретные цвета, мы достигаем относительной точности при помощи сравнений. Мы пользуемся тем, что всем известные объективные предметы постоянно обладают каким-то конкретным цветом. Ссылкой на эти предметы мы уточняем абстрактные понятия «зеленый», «красный», «желтый»; получается: «изумрудно-зеленый», «кирпично-красный», «лимонно-желтый». Тот же принцип лежит и в употреблении слов, имеющих краски — «сурик», «охра», «кармин» и т.п.

Чувства и переживания, как таковые, по природе своей субъективны и их постоянного объективного мерила поэтому не может быть. Правда, попытки такого рода иногда делаются людьми — тогда говорят «почувствовал себя, летящим в пропасть», «испугался насмерть» и т.п., — но совершенно ясно, что подобное уточнение переживаний конкретизирует их лишь в малой степени, да и возможно оно только в случаях исключительно острых и относительно простых переживаний.

Перевод переживаний на логику действий позволяет эти переживания конкретизировать.

Если актер «играет чувства», то есть заботится о том, чтобы в таком-то месте роли обрадоваться, в таком-то огорчиться, в таком-то любить или ненавидеть и т.д., тем более если он пытается делать это по заданию, ему приходится иметь дело с самыми общими абстрактными представлениями. Не с конкретными переживаниями данного конкретного человека, а с чувством «вообще» — гневом «вообще», любовью «вообще», радостью «вообще». Но таковых в природе не существует, их нельзя переживать. Их можно только изображать условными движениями, то есть при помощи штампов.

Для того чтобы конкретизировать нечто обобщенное, суммарное, некоторый итог, чтобы установить его отличия от других подобных итогов, нужно его разобрать в деталях, то есть разложить на составные элементы, разделить.

Но большое ***желание***, большое  ***волнение***, большая ***заинтересованность*** не составляются из малых желаний, малых волнений и малых заинтересованностей. А вот всякое «большое дело», наоборот, Всегда состоит из массы «малых дел», и определенные «малые дела», следуя друг за другом, могут составить «большое дело». Таким образом, переживание, взятое в единстве с логикой действия, поддается разбору и воплощению на сцене. Рассматривая логику действия, мы тем самым разбираем и конкретизируем и субъективную ее сторону — переживания.

Здесь происходит нечто обратное процессу «чтения переживаний». Там по отдельным движениям и действиям через логику действий мы приходим к общему выводу о существенных интересах и далее — о характере, о внутреннем мире человека. Здесь, от этих общих представлений, через логику действий, мы приходим, так сказать, обратно — к тем конкретным элементам, из которых сложилось у нас, а значит должно сложиться и у зрителей это общее представление.

При «чтении переживаний» дана масса внешних проявлений, по которым нужно догадаться о их внутренней сущности; при делении логики действий, наоборот, дано общее заключение и ставится вопрос о том, как, каким образом оно сложилось, может сложиться, может и должно быть построено.

Таким образом, возможность создавать, строить «жизнь человеческого духа» и воплощать ее для зрителей основана на том, что во время репетиций можно выстраивать логику действий и затем воспроизводить ее в спектакле.

**9**

Логика действий и ее целесообразность можно рассматривать в самых различных **объемах**. Говоря о целесообразности или нецелесообразности действий каждого данного человека, можно иметь в виду их соответствие или несоответствие целям разных дистанций: ближайшей, той, которая достижима немедленно, или через 10 минут; той, которая достижима через час, два, три часа; через недели, месяцы, годы; той, наконец, к которой человек может стремиться всю свою жизнь. Эти цели « разных дистанций» не существуют независимо друг от друга. Малые (ближайшие) подчинены большим (более отдаленным), большие — еще большим и т.д. Эти самые большие, самые отдаленные, можно таким же образом разлагать на меньшие, а их — на еще меньшие.

Например: данный человек ставит себе целью овладеть в совершенстве новой профессией. Эта цель может требовать многих лет, а то и десятилетий труда. Его поведение в течение этих лет может соответствовать или несоответствовать поставленной цели; в первом случае оно будет логично, во втором — нелогично. Логику действий, взятую в таком объеме, можно разделить на составные части, на меньшие объемы: чтобы овладеть данной профессий, нужно подготовиться к поступлению в надлежащее учебное заведение, поступить в него, пройти в нем курс обучения, сдать экзамены, закрепить на практике и развить полученные знания. Каждое из этих дел имеет свою ближайшую цель и логику действий человека можно рассматривать не только с точки зрения общей цели, но и с точки зрения каждой данной более конкретной цели.

При этом может оказаться, что то, что логично, целесообразно с

точки зрения относительно близкой цели, нелогично, нецелесообразно с точки зрения более общей цели и наоборот. Скажем, я целесообразно, логично действовал, чтобы поступить в этот вуз, и я действительно поступил в него. Но для овладения интересующей меня профессией следовало поступать не в этот вуз, а в другой, или вообще не следовало поступать в вуз, А может быть и наоборот: я целесообразно, логично выбрал именно этотвуз, но чтобы поступитьв него, мне нужно было действовать не так, как я действовал. Я, например, налаживал отношения с ректором, завоевывал его расположение, и действительно добился его, но не подготовился к экзаменам, не выдержал их и не был принят.

Приведенный пример, между прочим, еще раз иллюстрирует изложенное выше положение: определить логично или нелогично действует данный человек, преследуя данную цель, невозможно без учета тех обстоятельств, в которых он находится.

Деление взятой нами логики действий можно продолжить. Каждое из частных дел — выбрать учебное заведение, подготовиться к экзамену и т.д. — в свою очередь, состоит из ряда дел, в которых оно, это частное дело, опять конкретизируется. Тут будут примерно такие дела и цели: посоветоваться с таким-то человеком, узнать сроки и условия приема, прочесть такую-то книгу и т.п.

Эти дела опять можно делить на составляющие их еще более мелкие дела и действия. Во всех случаях такого рода деление есть нахождение ответа на вопрос: «***что для этого***(для достижения общей цели делимой логики действий), ***в этих обстоятельствах нужно сделать?»***

Например: чтобы получить совет по данному вопросу у данного человека в данных обстоятельствах — ***что для этого нужно сделать?***— Нужно: организовать встречу с ним, ввести его в курс дела, сформулировать вопрос, задать его, выслушать ответ, продумать его.

А что нужно сделать чтобы «познакомиться» или «организовать встречу»? Чтобы «ввести в курс дела»? Чтобы «спорить»? и т.д. Для того чтобы выполнить каждое из этих дел, то есть, чтобы достичь его цели, нужно опять совершить ряд действий, каждое из них опять имеет свою цель и может быть разделено на еще более мелкие действия, на действия меньшего объема.

Деля таким образом логику действий на все более и более малые отрезки, мы придем в конце концов либо к самому элементарному движению (повернуть, наклониться и т.д.), либо к тому или иному психическому процессу (понять, увидеть и т.д.). Но если мы при этом будем рассматривать движения с точки зрения их цели, а психические процессы — в их физическом осуществлении, мы будем понимать и те и другие как действия.

Подобного рода малые и мельчайшие действия, конечно, далеко не всегда осознаются самим действующим субъектом, но это нисколько не лишает их объективной целесообразности, ибо, как писал И.М.Сеченов «невольные движения всегда целесообразны» (Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведения. - М., 1947. — С.98).

**10**

Итак, в каждом действии при внимательном рассмотрении можно установить цепочку более мелких действий, соединенных своей логикой, и наоборот, в каждой логике (цепочке) действий можно увидеть единое, более «крупное» действие. Поэтому, рассматривая логику действий в разных объемах, можно придти к тому выводу, что «действие» и «логика действий» оказываются взаимозаменяемыми. И то и другое обозначают единый психофизический процесс, определяемый его объективной целенаправленностью.

В понятие «логика действий» умещается масса понятий, терминов и выражений системы К.С. Станиславского; они обозначают **тот или иной объем логики действий.**

Так, логику действий, взятую ***в объеме всей жизни артиста,***называют обычно сквозным действием жизни артиста, устремленным к его ***сверх-сверхзадаче.***

Цель, которой подчинено исполнение данной роли данным артистом, и его логику действий в ***объеме исполнения всей роли в******целом****,* — для чего он ее играет - называют ***сверхзадачей и сквозным действием артиста.***

Главную цель, к которой на протяжении всей пьесы стремится действующее лицо, и соответствующую этой цели логику действий в ***объеме пьесы и роли***называют ***сверхзадачей и сквозным действием роли.***

Цель, к которой стремится в течение акта, сцены, эпизода действующее лицо и соответственно этому — Логику действий в ***объеме акта, сцены, эпизода****,* называют обычно ***задачей и действием*** акта, сцены, эпизода.

Логика действий в объеме мельчайшего отрезка поведения называется ***простым физическим действием,*** а цель его — ***элементарной задачей****,* «физической» или «психологической», в зависимости от ее конкретного содержания, от того, какая ее обусловленность (внешняя или внутренняя) более ясна.

Все эти термины и выражения носят в системе К.С.Станиславского несколько условный характер. Они делят течение единого и непрерывно развивающегося психофизического процесса на этапы, отрезки разной длительности, как если бы в пределах каждого происходило что-то одно. Между тем, в действительности в каждый момент действия происходит не только то, что происходит в этот именно момент, но и то, что представляет собою лишь часть, небольшую долю большего события, большего отрезка процесса действия.

Так, если в данный момент каменщик кладет кирпич на стене строящегося здания, то происходит не только это, а одновременно,

например, и следующее: строится стена, строится дом, строится город, выполняется план реконструкции города, осуществляются народные или государственные интересы.

Таким образом, разные объемы логики действия (отрезки, этапы, моменты действия) связаны между собой не механически, а функционально, то есть, так, что логика действия, взятая в любом объеме, не безразлична к другим (большим или меньшим) объемам, зависит от них, обусловлена ими. Такова же и взаимосвязь между рассмотренными терминами системы К.С.Станиславского.

Каждый из них берет поведение человека в определенном объеме и раскрывает, что именно реально происходит в течение этого отрезка, как такового.

Происходит же всегда, между прочим, следующее: субъективные интересы человека сталкиваются с внешней средой и в этом столкновении они обнаруживаются в той или иной степени. «Вся наша жизнь, — писал И.П.Павлов, — есть беспрерывная борьба, столкновение стремлений, желаний и вкусов как с общеприродными, так и с социальными условиями» (Павлов И.П. Поли. собр. соч.-2-е из д. —ТЛИ :кн.2. — М.,Л.,1951. —С.260).

Столкновения обобщенных задач со средой, взятой в обобщенных представлениях, нельзя определить иначе как в обобщенных, абстрактных понятиях. Таковы обычно определения больших, длительных действий, например, — ***сквозного действия роли.*** Они говорят о единой сущности логики действий большого объема, о единой сущности сложного и длительного процесса «жизни человеческого духа».

Термин же «простое физическое действие» берет «жизнь человеческого духа» не в целом, не обобщенно, а лишь одно мгновение этой жизни или несколько секунд ее течения.

За секунды, конечно, происходит меньше, чем за годы. Но если нечто значительное произошло, скажем, за месяц, то оно произошло только потому, что что-то определенное происходило в течение каждого дня, часа, секунды.

Но актер должен показать зрителям «жизнь человеческого духа» своей роли максимум за 2,5 - 3 часа. Тут не может быть и речи о месяцах или сутках. Отсюда ясно, сколь важен для него каждый момент действия, как важно, чтобы на сцене в каждое мгновение происходило именно то действие, которое раскрывает «жизнь человеческого духа роли» с наибольшей полнотой, то есть продиктовано индивидуальными особенностями логики действий образа. Недаром К.С.Станиславский настойчиво привлекал внимание актеров к «малым», «простым» и «простейшим» физическим действиям. Если маловыразительны или невыразительны эти малые действия (действия, взятые в малом объеме), то и большое действие — логика действий в объеме всей роли — не может происходить во всем его своеобразии и значении.

Изучение свойств логики действий показывает, что самое сложное и длительное действие (его называют в просторечии «психологическим») состоит из простых, малых действий (их называют в просторечии «физическими»); что «сложное» действие тем содержательнее, чем полнее и точнее набор составляющих его «простых» действий; что нет резкой границы между теми и другими; что самое «простое» действие чрезвычайно сложно и самой «сложное» входит в состав еще более сложного.

**11**

Внимательность к действиям и умение (навык) переводить любое действие в логику действий меньшего объема овеществляют, опредмечивают переживание и поэтому имеют многообразное и чрезвычайно большое значение.

***Во-первых****,* конкретизация поведения человека обогащает представление о нем, как об индивидуальности. Например: человек вошел за­кусить. Из этого можно сделать вывод, что 6н проголодался — и только. ***Что он сделал****,* чтобы закусить? — Он пошел в булочную и купил 500 гр. хлеба; он пошел в закусочную, в столовую, в ресторан (в какой именно); к знакомому (к кому именно). Он пошел пешком, поехал на трамвае, на такси, на собственной машине, на машине приятеля (на чьей именно)*.* **Что он делал***,* чтобы позавтракать в самом ресторане? Что он делал; чтобы выбрать блюдо и что именно он выбрал? Что он делал, чтобы заплатить официанту? и т.д.

Все эти вопросы («что он делал?») по существу отвечают на вопрос о том, как действовал данный человек, преследуя данную цель в данных обстоятельствах. Тут и выясняется, что каждыйчеловек действует так, как ему свойственно и на основании того, как он действует и слагается представление о том, каков он и что ему свойственно. Ответ на вопрос «как?» можно, разумеется, дать и не переводя его в логику действий. Это будут примерно такие определения: «торопясь», «нехотя», «раздраженно», «лениво», «жадно», «щедро» и т.д., и т.п. Если эти определения не переводить в логику действий, то они прекращают возможность дальнейшего деления и дальнейшей конкретизации. Если их же перевести в логику действий, то такие возможности открываются.

Данный человек делал то-то и то-то, выбирая блюдо, ожидая его или расплачиваясь.

Из этих его действий стало ясно, что он жаден или щедр, в хорошем расположении духа или в плохом. При делении логики действий выясняется, что самое, казалось бы, простое действие — расплатиться по счету — состоит в одном случае из одних действий, в другом — из совершенно других. В этом и выражается то, ***как*** данный человек делает данное дело.

Деление логики действий дает реальные факты для суждения об индивидуальности человека. В то время как не переведенные в логику действий характеристики дают более или менее верные, точные, убедительные ***субъективные впечатления, предположения и догадки.***Если мы хотим обосновать их, мы вынуждены переводить их в логику действий.

Такая необходимость особенно ярко обнаруживается, когда речь идет о проявлениях необычности, оригинальности, своеобразии психического склада того или иного человека. Так, когда мы хотим рассказать о встрече с необыкновенным человека, мы часто говорим: знаете, что он сделал? В таких-то и таких-то обстоятельствах он сделал то-то и то-то, имея в виду, что всякий другой на его месте поступил бы иначе и предполагая, что слушатель сам сделает верные выводы.

Значит, деление логики действий есть способ нахождения индивидуальных особенностей поведения (а, следовательно, и переживаний) того или иного конкретного человека (реального или воображаемого).

***Во-вторых,***по мере деления логики действий, мы все ближе и ближе подходим к уяснению физической, мышечной стороны каждого из тех «малых» действий, на которые она, это логика, делится, вплоть до того, что в конце концов приходим к совершенно объективным и очевидным мускульным движениям, необходимым для осуществления делимой логики.

Когда мы берем логику действий в большом объеме, мы имеем дело с действием, мышечная, физическая природа которого не ясна, не конкретна. «Подготовиться к экзамену», «пройти курс обучения» — конечно, и такие дела могут быть осуществлены не иначе, как мышечно, физически; но каких именно движений они требуют?

Мышечная сторона действия совершенно ясна, когда ясны, конкретные материальные условия, в которых оно осуществляется. В зависимости от этих условий «большое дело (логика поведения, взятая в большом объеме) будет состоять из ***тех или иных*** конкретных, «малых» — или «простых», как называл их К.С.Станиславский—действий, мышечная сторона которых ясна. Потому, может быть, К.С.Ста­ниславский и называл их «***простыми физическими действиями»*** — их физическая природа очевидна.

Деление логики действий есть как раз уяснение состава делимого действия и способ определения его физической природы. ***Поэтому понимать действие как единый психофизический процесс можно, только учитывая или подразумевая делимость всякого действия на относительно более простые.***

***В-третьих****,* деление логики действий дает объективный материал для суждения об искренности и фальши, подлинности и условности поведения. Так как логика действий, взятая в малом объеме совершенно очевидно обусловлена внешними наличными обстоятельствами, то и нарушения этой логики (логики «малого объема») воспринимаются прямо и непосредственно как фальшь, условность, «игра».

Так, если у человека болит рука, то на неожиданный и резкий удар по этой руке от неизбежно так или иначе реагирует, если же за ударом не следует никакой реакции, то это значит, что он притворяется, что она у него болит. Если человек спрашивает о чем-то другого, но ни секунды не ждет ответа, то это значит, Что ответ его не интересует. Если поведение действующего лица должно зависеть от поведения партнеров, но выполняется независимо от их поведения, то это значит, Что актер не живет интересами этого лица, а «играет», будто бы он ими живет.

Нарушения внутренней, субъективной логики действий большого объема обнаруживаются как правило труднее.

Актер на сцене, например, может быть как-будто бы совершенно логичен в выполнении малых дел с их ближайшей внешней обусловленностью, и столь же нелогичен в целом, в объеме всей роли. В больших своих делах он ведет себя не так, как должен был бы вести себя, если бы учитывал масштаб происходящих вокруг событий, эпоху, общественную среду, общие интересы изображаемого лица и степень заинтересованности в них.

Такого рода нарушения логики действий часто бывают спорны. Тут дело сводится к пониманию и толкованию эпохи, идеи автора, данной его пьесы и роли в целом. Критик, усмотревший нарушения логики действий большого объема, делает обычно выводы: театр не понял пьесу; или актер не понял роль; или в пьесе, в спектакле, в исполнении роли отсутствуют ясная мысль, ясная идея, общая концепция.

Если это действительно так (если критик сам не ошибся), средством преодолеть эту неправду целого опять-таки служит деление логики действий. Для того чтобы в большом объеме она была верна, она Должна состоять не из тех малых действий, из каких она сейчас состоит.

Актер, например, может действовать вполне логично для человека, ничем не озабоченного, ни к чему активно не стремящегося, ничего не опасающегося (то есть логично для будничных повседневных дел), а изображаемое им лицо должно быть озабочено делами, глубоко его волнующими. Фальшь в игре актера объективно будет опять существовать в малых, конкретных действиях. Это будут ***не те*** действия, какие должны быть на их месте, как бы ни казались они логичны сами по себе и каждое в отдельности. Поведение актера должно было состоять не из них, а из других действий, которые, само собою разумеется, также должны быть логичны и также продиктованы внешней наличной средой, но не теми ее объектами или не теми свойствами и качествами тех же самых объектов.

Из трех рассмотренных свойств логики действий может быть выве­дено общее правило: ***чем меньший отрезок логики действий мы берем***(рассматривая его вне связи с предыдущими и последующими действия­ми), ***тем меньше обнаруживается в нем психический склад действую­щего человека в целом, тем меньше дает он материала для суждения о его сложном внутреннем мире, но тем более ясна его мышечная физическая природа.***

И обратно — ***чем больший отрезок логики действий мы берем, тем менее ясна его физическая мышечная природа, но тем более он дает оснований для суждения об отдаленных, существенных интересах человека,***то есть суждения о нем как об оригинальной личности.

Исключения из этого общего правила имеют чрезвычайно принципиальное значение.

Как в жизни, так и на сцене, бывают случаи, когда мгновенно совершенное действие (то есть логика действий, взятая в самом малом

объеме) раскрывает внутренний мир человека с необыкновенной полнотой и яркостью. Таковы, например, бывают действия героического подвига. В мгновенном действии с предельной силой раскрываются иногда и преступники.

В финальной сцене спектакля «Жизнь Галилея» в театре «Берлинский ансамбль» Бертольда Брехта Галилей ест. Что может быть яснее логики этого биологического действия? Цель его примитивна, внешняя обусловленность очевидна; столь же очевиден и состав необходимых для его выполнения мышечный движений. Но что говорит о внутреннем; мире такой значительной исторической личности, как Галилей, логика действий, взятая в этом малом объеме? Как таковая — ничего. Однако **логика** действий Галилея в исполнении Эрнста Буша, **взятая в объеме всей роли** в целом, чрезвычайно выразительна и красноречива. Она раскрывает сложный путь борьбы и столкновение противоречий в сознании Галилея, показывает трагическое завершение этого пути. Она доказывает, куда ведет отказ от принципиальности, куда ведет недостаток гражданского мужества и измена убеждениям даже такого человека, как Галилей, — **к биологическому существованию**. Галилей ест, только и всего, — он насыщается.

Так действие, само по себе, казалось бы минимально выразительное, действие, меньше всего говорящее о «жизни человеческого духа», характеризующее человека с биологической стороны, — даже такое действие в составе логики действий большого объема делает последнюю особенно яркой и выразительной.

Значит, **логика действий, взятая в любом объеме**, может более и **может** менее полно **выражать сущность человека** — его интересы, привязанности, характер, волю и пр.

В сущности, выразительно может быть только действие вполне конкретное, действие, которое может быть понято в самом малом объеме, но приобретает оно выразительность преимущественно в контексте — в зависимости от того, в состав какого действия большого объема оно входит. В этом диалектика общего и частного, сущности и явления.

**12**

Столкновения субъективных интересов с окружающей средой побуждают человека действовать; внешняя среда вынуждает человека обнаруживать свой субъективные интересы. Обстоятельства, окружающие человека, могут сложиться так, что любое его действие будет либо подвигом, либо преступлением и обнаружит самые важные его интересы, его глубочайшую сущность. Известно, например, что «война родит героев».

Отсюда можно вывести еще одно правило, вносящее существенную поправку в предыдущее:

***чем больше соответствуют или, наоборот, не соответствуют наличные окружающие обстоятельства, или какое-то одно из них субъективным интересам человека, тем выразительнее его действия. И наоборот: Чем меньше касаются субъективных интересов человека окружающие его обстоятельства, тем менее выразительны его действия, тем меньше проявляется в них его сущность.***

Здесь опять нужна поправка: заинтересованность в одних объектах обнаруживается на фоне незаинтересованности в других и, следовательно, то или иное действие приобретает выразительность в зависимости не только от того, в каких обстоятельствах оно осуществляется, но от того, какие действия ему предшествуют, то есть от контекста действий, которые сами по себе могут быть минимально выразительны.

Таким образом, выразительность того или иного действия есть следствие многих причин, и является величиной отнюдь не постоянной.

Примером может служит самый обыкновенный зевок то есть примитивно элементарное движение — рефлекс. Если человек зевнул в обстоятельствах, которые у нормальных, обычных людей (а, значит, и у зрителей) ничего, кроме скуки вызвать не могут, то выразительность зевка, очевидно, не велика. Если же человек, даже ни слова не произнося, зевнул, слушая горячий спор по волнующему других вопросу, то зевок обнаружит полное равнодушие к обсуждаемому вопросу и может оказаться выразительнее длинных речей. Если же зевнул один из участников совещания, на котором решаются судьбы народов вопросы войны и мира и т. п. — например, на международной конференции — тона этот раз тот же зевок может выражать содержание большого познавательного значения: в нем может выразиться цинизм, грубость, жестокость целого общественного класса.

Любое проявление жизни человека (в том числе и зевок) может в определенных обстоятельствах приобрести значительную выразительность, потому что в нем обнаруживается своеобразие данной логики действий — ее отличия от обычной, общей.

Своеобразие «жизни человеческого духа» каждого данного человека конкретизируется в том, что именно и в какой степени из явлений окружающей его среды затронуло или не затронуло его интересы.

Следовательно, чем больше найденные актером в пьесе предлагаемые обстоятельства «задевают за живое» интересы изображаемого им лица, тем выразительнее будут его действия, если они будут, разумеется, подлинны, продуктивны и целесообразны.

Для актера работа над ролью в значительной степени сводится к нахождению интересов изображаемого лица, как самых отдаленных, так и самых ближайших, конкретных.

Всякий человек нуждается в пище, питье и сне. Но в обычных обстоятельствах наличие или отсутствие перед его глазами еды, питья и возможности сна не задевают этих его жизненных интересов. Если тот же человек три дня не ел, не спал и не пил, — те же самые предметы « заденут его за живое».

Если влюбленный человек совершенно уверен в ответном чувстве предмета своей любви, если не произошло ничего, что могло бы поколебать эту уверенность, если нечто не угрожает его встречам с

любимым человеком, то при всех этих обстоятельствах действия его будут менее ярко выражать его чувство, чем при обстоятельствах противоположных, хотя в тех и других могут быть произнесены одни и те же слова.

Если Чичиков не одержим страстью во что бы то ни стало выбиться в состоятельные люди, то в сцене визита к губернатору ему не нужно любой ценой завоевывать его расположение и получить приглашение на вечеринку; а если ему не очень нужно это приглашение, то он останется равнодушен и к вышитой губернатором «каемке». Если же (как это было в спектакле МХАТ) весь жизненный путь Чичикова привел его к авантюре с мертвыми душами как к последнему шансу добиться благосостояния, то расположение губернатора ему крайне необходимо. Тогда и рукоделие губернатора не останется без внимания и «каемка» оказывается поводом для активного и выразительного действия.

Автор пьесы дает некоторую часть тех конкретных обстоятельств, которые диктуют логику действий героя. Множество их актер должен создавать сам своим **творческим воображением**. Сюда относятся как все те обстоятельства, которые предшествуют поднятию занавес и которые формируют общие интересы действующего лица, так и те, которые окружают его между выходами на сцену и формируют его ближайшие конкретные цели.

«Намеки, данные поэтому о прошлом и будущем роли и пьесы, — говорил К.С.Станиславский, — перерабатываются и дополняются во всех мельчайших подробностях артистическим воображением! Непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим сгущает внутреннюю сущность жизни изображаемого лица и дает обоснование настоящему. Опираясь на прошлое и будущее, артист лучше оценивает и переживает настоящее» (Ежегодник МХТ: За 1948 г. - М., Л., 1950. - T.I. — С.355).

Все изложенное, конечно, не значит, что в интересах выразительности и содержательности логики действий всегда и все обстоятельства, окружающие (или окружавшие) действующее лицо, следует «заострять». Наоборот, если бы актер поступил так, он свел бы содержательность и выразительность своих действий к минимуму — созданная им логика действий была бы логикой болезненно чувствительного человека, неврастеника или даже душевно больного.

Ведь самая слабая улыбка человека, который редко улыбается, выразительнее смеха человека, который по всякому поводу хохочет. Изысканная вежливость человека, который всегда вежлив, менее выразительна, чем самая элементарная вежливость человека, который обычно груб; также и грубость грубого менее выразительна, чем некоторая резкость вежливого. Поэтому заострение одних обстоятельств (повышение заинтересованности в них) требует смягчения, сглаживания других (понижение заинтересованности в них). А равномерное заострение всех приводит к тем же результатам, что и равномерное сглаживание всех.

Сущность изображаемого лица будет выражена актером тем полнее и тем ярче, чем больше он найдет в предлагаемых обстоятельствах (то есть в среде, окружающей образ) того, что связано существенными интересами образа, и чем резче, четче выделит он это, связанное с существенными интересами, на фоне того, что с этими интересами не связано.

Так играл В.О.Топорков роль Оргона в спектакле MXAT «Тартюф». Только что, возвратившись из деревни, он расспрашивает Дорину о том, какие события произошли в доме в его отсутствие. Для Оргона-Топоркова то, о чем рассказывает ему Дорина, важно лишь в той мере, в какой это связано с Тартюфом. Заинтересованность в Тартюфе обнаруживается особенно ярко, в том, что «болезнь супруги» его вовсе не заинтересовала.

Во всех видах искусства контрасты (противопоставления) являются могущественным средством подчеркивания главного, основного. В полной мере это относится и к актерскому искусству. В каждом искусстве — это вопрос максимального использования выразительных свойств материала для выражения основной мысли, главной идеи. В актерском искусстве — это использование выразительности логики действий для воплощения сверхзадачи.

К.С.Станиславский пришел к выводу: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый» (Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. - М., 1954 -1961. —T.I. —С.120). Этот вывод продиктован не только стремлением к жизненной достоверности и многогранности образа, но и стремлением к воплощению его сущности.

Широко и плодотворно пользовался этим заветом К.С.Станиславского А. Д. Дикий. Для его творчества можно считать характерным умение через контраст выразить определяющую сущность, черту образа. Так, самодур, хам (например, Пятигоров в «Маске» Чехова или Гордей Торцов в «Бедность не порок» Островского) должны вести себя по Дикому как интеллигентнейшие «культуртрегеры» — хам и самодур делаются тогда таковыми не по форме, а по существу. Жестокий человек (например, Коршунов в «Бедность не порок»), по Дикому, должен быть нежен, ласков и заботлив — опять: жестокость делается не формой поведения, а существом человека. Подобных примеров из режиссерской и актерской практики А.Д.Дикого по воспоминаниями тех, кто работал с этим замечательным режиссером, можно привести много.

**13**

Логику действий каждого человека можно рассматривать с разных сторон: с физиологической — как реакцию на внешние и внутренние раздражения; с биологической — как процесс борьбы организма за существование; с психологической, с социальной, с эстетической, с философско-этической, с политической.

Совершенно очевидно, что хотя это и разные подходы к логике действий, они теснейшим образом связаны друг с другом и переходят друг в друга. Каждая последующая как бы вмещает в себя предыдущую и рассматривает один и тот же предмет со своего, более высокого горизонта.

Быть мастером действий — значит уметь строить индивидуальную логику действий образа так, чтобы она выражала богатое идей­ное содержание, выполняла, по определению К.С.Станиславского «боль­шую задачу» общественно-воспитательного значения.

А раз так, то «мастер действий» — актер — должен уметь подходить к логике действий с любой из ее сторон, должен уметь всесторонне ее «обрабатывать», добиваясь от действия все большей и большей содержательности. Если актер игнорирует любую из сторон логики действия, он рискует нарушить логику образа в целом, и тогда цель его не будет достигнута.

Например, если его действия не являются ответом на ***внешние раздражения*** — они не могут состояться, не могут быть логичны, каковы бы ни были его намерения, идейные устремления и эстетические идеалы.

Если его действия не продиктованы надлежащей ***субъективной целью***— они опять-таки не могут состояться; не могут быть логичны, как бы настойчиво он не пытался откликаться на внешние раздражения. Эти раздражения ни к чему не будут его обязывать. А раз действие «не состоялось», оно не может быть ни содержательным, ни художественным.

Подобных примеров также сколько угодно. От актера требуют общения, и он «пялит глаза» на партнера («до боли в роговице», —по выражению. А.Д.Дикого), полагая, что это и есть «общение». Но такое « общение» не имеет ничего общего с подлинным общением и потому делу не помогает. Ведь общаться можно только чем-то — на основе чего-то определенного, чтобы воспринимать окружающее, нужно занимать ту или другую точку зрения; чтобы оценивать происходящее, нужно иметь собственную позицию, собственные интересы. Нет их — не может быть и действия, каковы, они — таковы и действия.

Если действия актера психологически мотивированы и являются ответом, на внешние раздражения, то они будут правдивыми, подлинными. Но и в этом случае они могут оставаться, по существу, бессодержательными, если в них обнаруживаются только случайные, мимолетные интересы человека или, скажем, его биологические свойства, но не раскрывается его «жизнь человеческого духа» в полном значении этого выражения - как его ***сущность***.

Таковы многочисленные случаи, когда актеры на сцене вполне убедительно курят, едят, одеваются, почесываются, хотя эти их действия ничего не добавляют к представлениям зрителей о сущности изображаемых ими лиц. Некоторые актеры любят такого рода действия. Им нравится натуральность, логичность пребывания на сцене; иной раз они искренне верят в то, что в этом они следуют заветам К.С.Станиславского о «малых правдах» и о внимании к «простому физическому действию».

Но даже если они отвечают этому требованию, такого рода

действия все же, могут быть неуместны в произведении искусства, если сама «жизнь человеческого духа», выражаемая ими, не имеет ***идейной и познавательной ценности.***

Так играют иногда роли, в которых велик соблазн патологического толкования—Офелию в «Гамлете», неврастенические образы Достоевского. В исполнении таких ролей актер иногда достигает как будто бы полного совершенства, полного овладения логикой образа. Но цель искусства все же остается не достигнутой. «Совершенный» образ оказывается не интересен потому, что, в сущности, актер показывает лишь болезнь как таковую. Такой «образ», при всей его натуральности, может даже отталкивать зрителей, не интересующихся клиникой.

В каждом отдельном случае может либо то, либо другое, либо третье — то-то определенно — мешать актеру действовать правдиво, выразительно, содержательно, художественно. Актер — в той мере «мастер действий», в какой он умеет найти эти препятствие и устранить его. Если же таких помех много, то и в этом случае «мастер действий» знает, в какой последовательности и как преодолевать их одну за другой.

**14**

Как уже говорилось, в логике действий каждого нормального человека содержится нечто общее, присущее не только ему, но и другим людям, и нечто индивидуальное — отличающее его от всех других людей. Эти «две логики» практически существуют как единая логика данного человека — общее в ней постепенно переходит в особенное и наоборот.

Теперь мы можем уточнить какую роль играет каждая из этих «двух логик» в практически единой логике действий всякого нормального человека; Первая обнаруживается в выполнения малых и мельчайших действий; вторая — в строе этих малых действий, составляющем большие, длительные дела.

Роль ***малых дел*** и закономерностей ***общей*** логики действий можно иллюстрировать аналогиями. Все люди, принадлежащие к одной национальности, пользуются одним языком и, тем не менее, каждый человек этой национальности пользуется языком по-своему.

Все музыканты подчиняются общим правилам музыкальной грамоты, но каждый пользуется ими по-своему; все шахматисты подчиняются единым правилам шахматной игры; но каждый играет так, как ему свойственно.

В том, как каждый человек пользуется общими объективными нормами, не зависящими от его желаний, в этом и раскрывается то, что он собою представляет как личность.

«Идти от себя» в работе над ролью, это значит — начинать работу с поисков в логике действий искомого образа ив своей собственной того, что является общим для той и для другой. Это общее для актера и для образа может быть большим или меньшим в зависимости от многих причин, но оно ***всегда содержится***в той и в другой логике в том, что в них общеобязательно, то есть преимущественно, в малых и мельчайших действиях. Именно с них и рекомендовал К.С.Станиславский практически начинать работу по созданию образа.

«В каждой роли, — писал он,— надо учиться всему сначала: ходить, стоять, сидеть» (1 Ежегодник МХТ: За 1948 г. - М.. Л., 1950. - T.I. — С.320). И в другом месте: «Каждый человек готовит себе известным, для всех обязательным способом свою пищу — жует, глотает её, переваривает и т.д. Это обязательно для людей, живших до Р.Х., и тех, которые будут жить через несколько сот лет. Это вопрос физиологический. Так же и в нашем деле < ... > Это есть **психо** - и **физико-техника творчества и только**.»(Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. --М., 1953. — С. 294).

Здесь речь идет хотя и об элементарной, но абсолютно обязательной ***общей элементарной логике действий****.* Ее законы столь же примитивны, также элементарно абстрактны, также на первый взгляд далеки от индивидуальной, воплощающей субъективный мир человека, логики поведения каждого реального человеку, как абстрактны, сухи и элементарны простейшие грамматические правила в сравнении с содержательной, яркой и образной живой человеческой речью, как законы формальной логики и геометрии.

Но против правил грамматики, против законов геометрии и формальной логики, не зная их, человек может погрешить. Против законов общей логики действий вообще говоря ни один человек и даже ни одно высшее животное погрешить не могут. Поэтому, вероятно, и нет такой науки — «всеобщей логики действий». Если бы она существовала, она бы в общей абстрактной форме констатировала лишь то, что не может быть иным, что очевидно и нельзя ни нарушить, ни усовершенствовать.

Это относится ко всем случаям человеческого поведения, кроме

одного единственного случая — поведения актера на сцене.

К.С.Станиславский говорил, что, например, всякое живое существо, вплоть до морского гада, очутившись в новой для него среде, прежде всего, ориентируется, и единственное существо на земле, которое не ориентируется в новой среде, это — актер, выходящий на подмостки сцены, а долженствующий войти в комнату, в сад, на площадь и т. д.

Логика действий есть связь субъекта с ***реальной*** (объективной) средой. А актера на сцене окружает среда ***условная****,* то есть, конечно, вполне реальная, но имеющая для него и для зрителей условное значение. ; Как живой человек, находящийся среди реальных вещей, актер не может нарушить общую логику действий (в этом отношении он, разумеется, ничем не отличается от других людей), но ***как изображаемое***лицо, как образ, находящийся в изображаемой на сцене среде, он не только может нарушить эту логику, но весьма часто и нарушает ее. Поэтому ему «в каждой роли надо учиться всему сначала».

В реальной жизни действующему человеку нужно ***реально,*** ***фактически***переделать то или иное явление внешнего мира. Это и делает его действия логичными, хотя логика действий нее выразительность ***сами по себе*** ему совершенно не нужны. Другое дело — актер на сцене. Ему нужна именно определенная логика действий, ибо ею он выражает свою мысль и достигает своей общей цели — сверх-сверхзадачи. А реально, фактически пределать что-либо из предметов или людей, окружающих его на сцене, ему даже и не позволено. Актеру, играющему Отелло, нужно ***душить***Дездемону вовсе не для того, чтобы задушить актрису, играющую эту роль.

Поэтому актеру приходится учиться делать сознательно и по приказу то, что непроизвольно и по реальной необходимости он, как правило, великолепно умеет делать. Поэтому ему нужно знать, как делается то, что всякий человека умеет делать, не отдавая себе в этом отчета.

Логика «малых дел» нужна актеру не сама по себе, а для того, чтобы из нее соткать логику больших дел — сквозное действие и «жизнь человеческого духа» изображаемого лица. Но «чем выше достоинства взятого лица, — писал Н. В Гоголь, — тем ощутительнее, тем осязательнее нужно выставить его перед читателем. Для этого нужны все те бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете. Иначе оно станет идеальным, будет бледно, и сколько не навяжи ему добродетели, будет все ничтожно» (Гоголь Н.В. Авторская исповедь //Н.В. Гоголь о литературе. - М., 1952. -С.240).

Содержателен и выразителен сценический образ может быть только в целом. Реалистическую убедительность, достоверность придают ему в значительной степени «мелочи и подробности». Без соблюдения логики действий в мелочах и подробностей, т.е. при нарушениях общей элементарной логики действий, «сколько ни навяжи ему добродетелей, будет все ничтожно».

Глава четвертая

**ЛОГИКА И ТЕХНИКА БЕССЛОВЕСНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ДЕЙСТВИЯ**

*Школа дает артисту послушный материал, из ко­торого он, руководясь непосредственным актерским чутьем, то есть талантом, может создавать образы, полные художественной правды.*

А.Н.Островский

*Какой* *же сложный механизм заключен в прос­тоте и как много нужно уловок, чтобы быть прав­дивым.*

Г.Флобер

*Много мы* *не видим только потому, что не тре­буем от себя этой способ­ности, не заставляем себя рассматривать и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть.*

А.С. Голубкина

**1**

Все, что делает актер, работая над ролью, подчинено единой цели — через логику действий героя создать и выразить его «жизнь человеческо­го духа». Эта цель, в свою очередь, подчинена задаче выразить определен­ное, общественно важное и нужное содержание, чтобы оно, это содержа­ние, воздействовало надлежащим образом на сознание зрителей.

Так как логика действий реализуется в потоке беспрерывно сменя­ющих друг друга частных действий, то практически работа над ролью в каждый данный момент есть работа над тем или иным конкретным отрез­ком этого потока, т.е. обработка того или иного конкретного действия — поиски его и уточнение его содержания.

К.С.Станиславский писал: «Скажут, что не во внешнем — главная цель нашего искусства, что оно заботится прежде всего о создании жизни человеческого духа передаваемого на сцене про­изведения. Согласен, и именно поэтому начинаю работу с создания жизни человеческого тела»(Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.552).

Вскоре противопоставление действия тому или иному психическо­му процессу или переживанию вообще, есть плод недоразумения: непо­нимания психофизической природы любого (вплоть до самого мельчай­шего) действия и смешения действия с движением, от которого так нас­тойчиво предостерегал К.С.Станиславский и о котором мы говорили уже выше. Для актера искать, выстраивать во время работы над ролью логику действий, проверять наличие всех ее звеньев — это и значит — думать, хотеть, воображать, чувствовать.

«Актер должен всегда действовать четко. Для этого он должен чувствовать все составные элементы данного действия»,— говорил К.С.Станиславский (Там же. С 662).

Каждое действие (а малое — тем более), имеющее конкретную осознаваемую цель, можно разложить на составные действия более мел­кого (мельчайшего) «объема», «составные элементы», или следующие друг за другом моменты. А именно:

Действовать сознательно человек может только тогда, когда цель действия возникнет в его сознании. Так всякое сознательное действие зарождается. Это ***первый момент***(или «ступенька») всякого осознавае­мого субъектом действия.

Далее. Оно всегда протекает в конкретной среде и есть следствие изменений, происшедших в этой среде. Тогда ***второй момент***(или сту­пенька) всякого действия — приспособление действующим самого себя к качествам, свойствам объекта и к обстоятельствам, в которых ему нужно переделать объект, согласно своей цели.

Наконец, всякое действие — приспособление объекта к субъектив­ной цели действующего. Это — ***третий момент***действия — действие в собственном смысле слова. Он невозможен без первых двух моментов, которые связаны с ним столь неразрывно, что все три момента, по существу, являются звеньями или ступеньками единого, целостного действия.

В результате третьего момента неизбежно изменяется соотношение интересов действующего с окружающей средой. Это изменение отра­жается в сознании действующего и опять влечет за собой возникновение ближайшей конкретной цели, которая чем-то отличается от предыдущей. Так вновь возникает первая ступенька (нового содержания), за ней вто­рая, за второй — третья и т.д.

Такова общеобязательная, элементарная логика всякого процесса действия.

Я добиваюсь чего-то от человека, партнера. Цель возникла так: либо мне указали на того, кто может помочь мне, либо я услыхал его голос, или увидел его, либо я увидел, что настал момент, подходящий для обра­щения к нему; либо увидел, услышал в окружающей среде нечто такое, что побудило меня обратиться к нему, заострив мое внимание на том, что мне нужно и т.п. Все это — возможные случаи первого момента или «первой ступеньки» действия. Обозначим этот момент термином ***оценка.***

«Оценка» произошла. Теперь мне нужно приспособить себя для того, чтобы действовать дальше. Тут может понадобиться: перейти в со­седнюю комнату, перейти через комнату, повернуться к партнеру лицом, наклониться, привлечь его внимание и сконцентрировать на нем свое вни­мание и т.п. Это — ***пристройка****.*

После того, как мое тело приспособлено к тому, чтобы воздейство­вать на партнера («пристроено»), наступает само ***воздействие.***

В результате, я либо добьюсь своего, либо нет, либо, наконец, что-то отвлечет мое внимание от партнера. Во всех этих случаях вновь возник­нет «оценка» и новая конкретная цель. Она будет вытекать их тех или иных существующих у меня общих интересов. За «оценкой» последует «пристройка», за «пристройкой» — «воздействие» и так далее.

***Ни одно сознательное «воздействие» на объект не может возникнуть без предварительной «пристройки» и ни одна «пристройка» не мо­жет возникнуть без предварительной «оценки».***Это разумеется, не зна­чит, что за всякой «оценкой» всегда следует «пристройка» и за всякой «пристройкой» всегда следует «воздействие».

Для того чтобы практически пользоваться этой голой, абстрактной схемой чередования логических звеньев поведения, или, как их иногда называют «ступенек действия», необходимо знать природу каждого из них. Так как они интересуют нас как действия, т.е. процесс психофизи­ческий и целенаправленный, то и рассматривать их природу нужно с двух сторон: со стороны психической и со стороны физической, мышечной, не отрывая, разумеется, одну сторону от другой.

**2**

**ОЦЕНКА.** Со стороны психической это — момент установления в сознании связи меду интересами (общей целью) и тем или иным внеш­ним, объективным явлением. В момент «оценки» общая субъективная цель, конкретизируясь, превращается в частную объективную цель, то есть в цель одновременно и субъективную и объективную.

С внешней, мышечной стороны «оценка» — эта всегда более или менее длительная и более или менее полная неподвижность. Пока цель не конкретизировалась (пока она еще только конкретизируется) — мышеч­ные движения не могут быть целесообразно подчинены ей. А так как они всегда целесообразны, то в момент "оценки" они имеют тенденцию пре­кращаться. Но «оценка» всегда следует за тем или иным действием — предпосылкой ее является бодрое состояние организма — поэтому оцен­ка может требовать известных движений, прекращающих предыдущее действие, или движений чисто рефлекторного порядка, типа «ориентиро­вочного рефлекса» по Павлову. Тогда неподвижность следует за этими движениями, чтобы дальше перейти в «пристройку».

Так, если вы читаете или пишете, и вас кто-то неожиданно оклик­нет, или кто-то сообщит вам нечто важное, вы, для того чтобы «оценить» новое обстоятельство, вероятно, оторветесь от книги или письма и подни­мите голову, повернете лицо или весь корпус. Все это будет выполнено единым непрерывным движением, за которым последует момент непод­вижности — восприятие факта и установление связи его с вашими инте­ресами. Так, при всяком неожиданном и сильном раздражении извне (сло­весном ли или любом другом) первым движением обычно бывает движе­ние назад — мгновенная оборонительная реакция безусловно-реф­лекторного порядка. Только за ней следует неподвижность.

«Оценка» — это момент, в течение которого нужно, образно гово­ря, «уложить в голову» нечто увиденное, услышанное, так или иначе вос­принятое, для того чтобы определить ***что же делать****,* принимая во внима­ние новое обстоятельство.

«Уложить в голову» факт может быть, во-первых, более или менее ***необходимо****,* в зависимости от того затрагивает ли он, и в какой степени, интересы того, кто его воспринимает; и во-вторых — более или менее ***трудно****,* в зависимости от неожиданности самого факта. Чрезвычайной важности и чрезвычайно неожиданный факт «уложить в голову» труднее всего. Не столь важный, но очень неожиданный, так же как и очень важный, но не столь неожиданный — легче, но может быть все же весьма трудно. Незначительный и лишенный неожиданности — легче всего.

Чем труднее «оценка», тем соответственно она длительнее — тем длительнее неподвижность, входящая в нее и следующая за первыми реф­лекторными движениями. Таково общее правило. Оно действует всегда с поправкой на индивидуальные особенности нервной конституции субъекта и на то, в каком состояний он находится в данный момент.

Следовательно, то, насколько значителен для субъекта восприни­маемый им факт, выразится во вне в трудности и длительности его «оцен­ки» . А отсюда вывод, имеющий прямое отношение к актерскому искусст­ву. Если актер на сцене оценил тот или иной увиденный или сообщенный ему факт легко и быстро — это значит, что данный факт либо не затраги­вает интересов изображаемого им лица, либо не является для него неожи­данностью. И наоборот — если он долго и с трудом оценивает факт, значит факт этот «задел его за живое» и значит, был для него неожиданностью.

Пропуски на сцене моментов «оценки» делают поведение актера в роли условным. Они выдают знание актером роли. Зритель видит, что ак­тёр играет роль, в которой все предусмотрено, все заранее известно, ника­ких неожиданностей для него нет и ничто не «задевает его за живое».

Природа «оценки» родственна тому явлению, которое называют: «удивляться». Но этим словом, как правило мы называем лишь сильные степени «оценки», то есть длительные, трудные оценки.

Игнорирование выразительности «оценок» часто влечет за собой смещение акцентов в рисунке роли. Тогда главные существенные интере­сы образа легко делаются равнозначными его второстепенным, подчи­ненным интересам. Тогда сквозное действие и сверхзадача утопают с мелких заботах и второстепенный целях образа. Неясность сверхзадачи влечет за собой неопределенность замысла и идеи.

Поэтому на сцене прежде всего следует соблюдать «оценки», как того требует элементарная логика действий, обязательная для всех людей. Далее — их следует делать такими, каковы они должны быть соглас­но индивидуальной логике образа.

В первом акте пьесы Островского «Без вины виноватые» Муров после предварительной подготовки, стараясь не слишком встревожить Отрадину, сообщает ей о предстоящем отъезде. Если в поведении актри­сы, играющей роль Отрадиной, эти сообщения не вызовут значительных « оценок», то это будет означать, что отъезд Мурова не затрагивает серьез­но ее интересов, что для нее факт его отъезда безразличен. Но, разумеет­ся, не все исполнительницы роли Отрадиной всегда должны одинаково оценивать слова Мурова. Отрадина может быть экспансивной или сдер­жанной, до конца доверяющей Мурову или подготовленной тревожными предчувствиями — это вопрос толкования роли.

То, как актриса понимает роль, как она рисует себе историю взаи­моотношений героев пьесы, все это найдет себе отражение, между прочим, и в том, каковы будут ее «оценки» в сцене с Муровым, но они обя­зательно будут происходить, если актриса будет действовать логично в прелагаемых обстоятельствах пьесы.

Мы уже приводили в качестве примера исполнение В.О.Топорко­вым роли Оргона в комедии Мольера «Тартюф» в МХАТе в сцене возвра­щения его из деревни. То, что Оргон -Топорков чрезвычайно заинтересо­ван всем, касающимся Тартюфа, и равнодушен ко всему остальному, вы­ражается, между прочим, и в «оценке».

Показательно, что при этом артист оценивал значительные для него сообщения без тяжелых раздумий или долгих размышлений. Как темпе­раментный француз, Оргон - Топорков вообще оценивает сообщения быстро и в данном случае ориентируется в фактах легко. Содержание ин­тересов и значительность получаемых сообщений выражается не в абсо­лютной, а в относительной деятельности «оценок» и в том, к каким именно «пристройкам» они ведут.

Впрочем, в роли Оргона, в исполнении В.О.Топоркова, были «оцен­ки» и весьма длительные. Это, например, момент разоблачения Тартюфа. Оргон оценивает факт, который ему очень трудно «уложить в голову», факт, в корне и глубоко перестраивающий всю логику его поведения. Значительности и неожиданности этого факта соответствует длитель­ность паузы. Будь она короче, будь «оценка» меньше, мы не увидели бы всей глубины веры Оргона в Тартюфа, которая в эти мгновения разруши­лась до основания.

**3**

**ПРИСТРОЙКА** начинается немедленно после «оценки» — в тот самый момент, когда в сознании возникла конкретная, предметная цель. «Пристройка» — это, в сущности, преодоление физических Преград, препятствий на пути субъекта к его цели, пока его внимание поглощено не ими, а целью последующего воздействия. Для этого они должны быть при­вычными, не требующими оценки. Такими препятствиями являются, во-первых, неприспособленность к воздействию на данный объект своего собственного тела и, во-вторых, неудобное для этого воздействия распо­ложение хорошо знакомых предметов, обращение с которыми не требу­ет к себе внимания.

Если на пути к ближайшей цели встанет препятствие, необычное, неожиданное, то преодоление этого препятствия сейчас же станет осозна­ваемой целью, она вытеснит прежнюю ближайшую цель и заменит ее новой, еще более близкой. Но и самая ближайшая из возможных целей требует обычно многих неосознаваемых движений, ведущих к ней. Ови­то и входят в состав «пристройки». Так как эти движения объективно целесообразны, то «пристройка» есть действие.

Одна и та же цель в одних случаях достигается одной «пристрой­кой», в других — целым «трехчленом», состоящим из «оценки», «прист­ройки» и «воздействия» или даже целым рядом таких «трехчленов».

Для человека здорового встретить вошедшего гостя и для этого встать, пройти через всю квартиру — это одна «пристройка». А для тяже­лобольного — только встать — это целое дело, целый поступок, к которо­му нужно приспособиться, «пристроиться».

Для человека, который только еще овладевает новым для него делом, это дело обычно состоит из массы отдельных малых действий («операций», как говорят психологи). По мере овладения ими, они автома­тизируются, и целые группы или ряды их превращаются в одно дела. Так бывает, например, при изучении иностранного языка, при обучении тан­цу, фехтованию, при обучении чтению и письму, при обучении пению, при исправлении дикции и т.п. Так же дети обучаются ходить, бегать, да и вообще действовать.

Но обстоятельства могут сложиться и так, что одно привычное, ос­военное дело опять распадется на ряд ступенек или операций, каждая из которых потребует осознания своей ближайшей цели. Этими обстоятель­ствами могут быть: болезнь, неожиданные препятствия, неудачи и т. п. Хороший пример такого разложения одного привычного дела на осозна­ваемый ряд составляющих его частных действий дан в «Повести о настоящем человеке» Б.Полевого. Вот рассказ о том, как Мересьев заново обу­чался ходить: «Его составные ноги отличались от обычных прежде всего отсутствием эластичности. Он не знал их свойств и не выработал в себе привычки, своего рода рефлекса, чтобы менять положение ног при хож­дении, переносить тяжесть с пятки на ступню, делая шаг, и снова перекладывать тяжесть корпуса на пятку следующей ноги. И наконец, ставить ступни не параллельно, а под углом, носками врозь, что придает при пе­редвижении большую устойчивость.

Все это приходит к человеку в раннем детстве, когда он под надзо­ром матери делает первые неуклюжие шажки на мягких коротеньких ножках. Эти навыки запечатлеваются на всю жизнь, становятся естест­венным импульсом. Когда же человек надел протезы и естественные соот­ношения его организма изменились, этот с детства приобретенный им­пульс не помогает, а, наоборот, затрудняет движения. Вырабатывая но­вые навыки, приходится все время его преодолевать. Многие, лишившись ног, не обладая силой воли, до старости не могут снова постигнуть легко дающееся в детстве «искусство ходить».

А. Мересьев обладал силой воли и заново овладел этим искусством. Мало этого, он обучился вновь и более сложному искусству управления самолетом. «Он работал не только с упорством, как тогда, когда он учился ходить, бегать, танцевать. Его охватило настоящее вдохновение. Он ста­рался проанализировать технику полета, обдумать все ее детали, разло­жить ее на мельчайшие движения и разучить каждое движение особо. Теперь он изучал, именно изучал то, что в юности постиг стихийно; умом доходил до того, что раньше брал опытом, навыком. Мысленно расчленив процесс управления самолетом на составные движения, он вырабатывал для себя особую сноровку для каждого из них, перенося все рабочие ощу­щения ног со ступни на голень».

На сцене целесообразность действий образа, их логика создается актером творчески; она не диктуется ни реальными интересами актера, ни действительными свойствами окружающих его на сцене объектов воздей­ствия. Поэтому поведение актера как действующего лица не подчиняется тому автоматизму, какому оно подчинялось бы, если бы оно, это лицо, было реальным человеком, находящимся в реальной среде. Отсюда — постоянно встречающиеся на сцене пропуски «пристроек» или соверше­ние не тех «пристроек». Тогда поведение актера в роли уже не может быть логикой действия изображаемого лица, а неизбежно делается логикой по­ведения играющего актера, то есть условной игрой, представлением от­сутствующих переживаний.

Для того чтобы поведение актера на сцене было логикой действий изображаемого лица, необходимо, чтобы каждое новое для этого лица обстоятельство вызывало «оценку», чтобы без «оценки» не происходила ни одна «пристройка» и чтобы без «пристройки» не происходило ни одно­го «воздействия».

**4**

Один и тот же человек к разным объектам будет пристраиваться по-разному; к одному и тому же объекту разные люди будут пристраиваться опять-таки по-разному. К столу с закуской голодный человек будет прис­траиваться не так, как сытый, гурман не так, как равнодушный к еде. Общаясь с окружающими людьми, всякий человек пристраивается к не­знакомому не так, как к знакомому, к мало знакомому не так, как к много­летнему сослуживцу или другу, к жене не так, как; к матери иди дочери, к начальнику не так, как к подчиненному, к противнику не так, как к едино­мышленнику.

Нередко по «пристройке» (как в перечисленных ситуациях) уже видно отношение человека к тому объекту (партнеру) некоторый он соби­рается воздействовать.

«Пристройки» могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны. Тем не менее, они поддаются некоторой общей ***профессионально-техни­ческой*** классификации.

Прежде всего все «пристройки» могут быть разделены на две груп­пы: «пристройка» для ***воздействия на неодушевленные предметы***, и «пристройка» для ***воздействия на партнера***— живого человека.

Движения, входящие в состав «пристроек» первой группы, совер­шенно очевидно продиктованы действительными или предполагаемыми объективными свойствами предмета и обстоятельствами, в которых со­вершается действие. Человек может ошибаться, представляя себе эти свойства, но в «пристройке» он всегда будет действовать так, как если бы предмет обладал теми или другими **знакомыми** действующему объективными свойствами. Даже и в том случае, когда человек еще только приступает к изучению незнакомого ему предмета, его «пристройка» к такому изучению будет опять-таки опираться на опыт изучения других, подобных этому, предметов, т.е. на общее представление о некоторых его качествах.

Более сложную картину представляют собой «пристройки» второй группы — для воздействия на живого человека, партнера, который всегда обладает присущими ему, и только ему, свойствами ума, темперамента, воли, опыта и пр. Свойства эти чрезвычайно сложны и не поддаются ни точному определению, ни объективному измерению. Поэтому «пристра­иваясь» к воздействию на живого человека, мы вынуждены исходить из своих субъективных представлений о его свойствах и качествах. (Разуме­ется, такие субъективные представления могут быть верны относитель­но).

Поэтому характер такой «пристройки» определяется прежде всего тем, какова будет, по представлениям действующего, реакция партнера на последующее воздействие. Это представление как раз и будет итогом частных суждений и впечатлений, сложившихся у действующего об уме, воле, характере и пр. и пр. партнера. Причем главную роль здесь играет представление действующего о соотношении сил своих и партнера (Представление о соотношении сил в новом, более крупном объеме рас­сматривается в книге П.М.Ершова «Режиссура как практическая психология» (см. второй том "Сочинений")).

Например: я **имею право** требовать, партнер обязан мне повиноваться; я сильнее его; я нужен ему больше, чем он мне. Или я **не имею права** требовать, он имеет право и возможность от­казать мне; он сильнее меня; я ему не нужен, хотя он мне очень нужен. В первом случае «пристройки» будут одни, во втором — другие. С наиболь­шей ясностью это обнаруживается в нашей действительности во взаимо­действиях служебных. Так, офицер для воздействия на солдата будет не так «пристраиваться», как для воздействия на старшего по званию офице­ра или на начальника. Помощник режиссера не так будет «пристраивать­ся» для воздействия на только что поступившего в театр сотрудника, как для воздействия на главного режиссера или на директора театра.

Таким образом «пристройки» для воздействия на живого человека можно разделить на группы: одну назовем ***«пристройки снизу»,*** дру­гую— ***« пристройки сверху».*** А так как пристраиваться «сверху» и прист­раиваться «снизу» можно в **разной степени**, то легко себе предс­тавить некоторую среднюю, промежуточную пристройку — третью группу пристроек — ***«пристройку наравне»,***

«Пристраивается» ли данный человек для воздействия на данного партнера, с данной целью и в данных конкретных условиях «сверху», «снизу» или «наравне» — это определяется его представлением в данный момент о соотношении сил его и партнера.

Это представление может быть основательно и справедливо — как в приведенных выше, примерах, но может быть неосновательно и неспра­ведливо, То есть обосновано ложными представлениями. Так, представле­ние о соотношении сил опирается иногда только на внешние, несущест­венные или случайные признаки объекта воздействия, такие как одежда, наружность, черты лица, осанка, манера держать себя и т.д.

Например, к плохо одетому человеку иногда пристраиваются «сверху», хотя это и лишено оснований. Недаром пословица говорит, что «по одежде встречают, по уму провожают» (не отсюда ли, между прочим, и стремление многих людей хорошо одеваться?).

Основательность и справедливость той или иной пристройки зависит не только от правильности представлений о качествах партнера, но и от основательности представлений о собственных качествах (ума, силы и пр.) самого «присваивающегося».

Людям привыкшим повелевать (например — командирам, началь­никам, администраторам), людям самоуверенным, властным, людям на­хальным и богатым, — в одних случаях основательно, в других нет — свойственна тенденция пристраиваться «сверху».

Людям, привыкшим повиноваться, людям скромным, застенчивым, робким, бедным, свойственна, наоборот, тенденция пристраиваться «снизу»;

Это разумеется не значит, что все начальники и командиры (или все богатые) всегда пристраиваются «сверху», а все подчиненные (или все бедные) — «снизу». Это значит лишь то, что весь жизненный опыт взаи­моотношений каждого данного человека с социальной средой сказывает­ся на его представлениях о своих силах и правах, а это, в свою очередь, влияет на представления о соотношении сил своих и партнера и влечет за собой тенденцию преимущественно к тем или другим «пристройкам». Причем, человек, максимально расположенный к «пристройкам сверху», при известном стечении обстоятельств будет пристраиваться «снизу» для воздействия на того, к кому он же при других обстоятельствах, стал бы согласно своей привычки пристраиваться « сверху».

Так, мать или отец, уговаривая больного ребенка, могут пристраи­ваться «снизу», хотя это явно не соответствует соотношению сил. Здесь характер «пристройки» будет обусловлен тем, что родители ***нуждаются***вопределенных действиях ребенка, ***зависят*** ***от них****.* Любовь, внимание, заинтересованность в партнере вообще, и часто вопреки соотношении сил, ведут к «пристройке снизу». В некоторых семьях «культ ребенка» выра­жается, в частности, в том, что взрослые пристраиваются к нему «снизу». Кстати говоря, результатом этого оказывается ложное представление ребенка о своих правах и достоинствах, что делает его избалованным и неприспособленным к жизни.

И, наоборот, самый скромный, робкий или зависимый человек при надлежащих обстоятельствах будет пристраиваться «сверху» для воздей­ствия на самого сильного или наглого партнера.

Так, в пьесе Островского «Трудовой хлеб» в десятом явлении второ­го действия Корпелов разговаривает с Потроховым, пристраиваясь « свер­ху», хотя Корпелов знает, что Потрохов несравнимо богаче и независимее его. Но оскорбленное человеческое достоинство заставляет Корпелова забыть о своей зависимости и о соотношении сил. Еще более яркий при­мер — поведение Оброшенова в третьем акте пьесы Островского «Шут­ники». Это «пристройки», так сказать, «заданные автором» и выражаю­щие перемену отношения к партнеру.

Таким образом, в характере «пристройки» находят себе отражение внутренний мир человека — и его прошлый жизненный опыт, и то, как он воспринимает и оценивает наличные окружающие его обстоятельства.

Если, например, в роли Победоносикова в «Бане» В.Маяковского актер пренебрежет «титаническим самоуважением» как основной чертой образа, то образ этот будет лишен той определенности, яркости, остроты, каких требует пьеса. А как в логике действий выразится это «титаничес­кое самоуважение»? Прежде всего, в подлинных, правдивых «пристрой­ках сверху».

**5**

Пристройки «снизу» и «сверху» отличаются друг от друга не только по своему психическому содержанию, но и с внешней мускульной сторо­ны, хотя ни одну вообще «пристройку» нельзя, разумеется, свести к пе­речню раз навсегда установленных мышечных движений.

 «Пристройка» для воздействия на партнера — это своеобразная ***«мускульная мобилизация»****(*При рассмотрении действия в еще более мелком объеме «мобилизация» (так же как и «вес тела», о котором речь пойдет позже) становится самостоятель­ным бессловесным элементом действия. Термином «мобилизованность» обозна­чается степень готовности человека к деятельности до уяснения цели. После же уяснения неопределенная готовность переходит в ту или иную концентрацию внимания человека на цели, то есть в мобилизацию. Степень мобилизованности, безусловно, сказывается на тщательности пристройки и является одним из «кир­пичиков» ее построения. Подробнее о «мобилизованности» см. Ершов П.М. Сочи­нения: В 3 т.—Т. 2: Режиссура как практическая психология.— Гл. I, §3)*,* лишь частично выражающаяся в осуществ­ленных движениях, причем иногда мельчайших и тончайших, но тем не менее всегда ясно видимых и понятных. Поэтому пристройка «сверху», как и пристройка «снизу», ни в какой мере не есть поза для действования. В той же самой позе можно пристроиться и «сверху», и «снизу», и «нарав­не». Поза останется одна и та же, «мобилизация» же (мускульная готовность) в каждом случае будет другая и выразится она в множестве мель­чайших движений, из которых каждое в отдельности едва уловимо, чуть заметно и не меняет позы в целом.

Эту мускульную мобилизацию, готовность тела к выполнению конкретного действия, К.С.Станиславский называл «позывом к действию» и придавал ей большое значение.

Мускульная мобилизация пристройки «сверху» противоположна мускульной мобилизации пристройки «снизу». Пристраивающийся «сни­зу» тянется к партнеру, он готовится получить просимое так, чтобы как можно меньше затруднять партнера, он вынужден ждать и в полной го­товности воспринимать любую реакцию партнера — небрежно брошен­ное слово, кивок головы, легкий жест. В каждое мгновение он должен быть готов к ответу.

Поэтому пристройка «снизу» есть пристройка снизу, между прочим, и в буквальном смысле слова — чтобы поймать взгляд партнера, что­бы видеть его глаза, удобнее смотреть на партнера несколько снизу вверх. Таким образом, пристройка «снизу» связана с мускульной тенденцией «быть ниже» партнера.

Пример такой пристройки у Пушкина в «Скупом рыцаре»:

*Я свисну* — *и* *ко мне послушно, робко*

 *Вползет окровавленное злодейство,*

*И руку будет мне лизать, а в очи*

*Смотреть, в них знак моей читая воли.*

Пристройку «сверху», наоборот, характеризует тенденция быть выше партнера. «Быть выше» — значит, прежде всего, выпрямить позво­ночник, то есть откинуться от партнера.

Пристройка «наравне» характеризуется соответственно мышечной освобожденностью, или даже — разболтанностью, небрежность (С.М. Волконский в книге «Выразительный человек», жалуясь на скудость научной литературы о художественной выразительности человеческого тела, упоминает о невыполненном намерении Лессинга написать труд об «убедитель­ности телесного красноречия» и приводит любопытное высказывание некоего Энгеля, который в конце XYIII века писал:

«Я не знаю такого народа, ни такой категории людей, которые бы выражали уважение и почтение тем, что поднимали бы голову и стремились бы вытянуть свой рост. И наоборот, — не знаю такого народа, ни такой категории людей, у ко­торых гордость не поднимала бы голову, не вытягивала бы роста во всю его длину» (изд-во «Апполон», 1913. С.42).

Хотя пример того, как в знак уважения поднимают подбородок и вытяги­ваются во весь рост, привести все же можно: такое поведение предписано в армии, но поднятый перед генералом подбородок солдата настолько специфичен, что его никто не спутает с горделивой пристройкой «сверху» в обычной жизни).

В рассказе А.П.Чехова «Толстый и тонкий» нетрудно увидеть, как «пристройка наравне», после того как «тонкий» оценил общественное положение «толстого», сменилось «пристройками снизу».

«Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искриви­лось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, чтоот лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился < ... > Его чемо­дан, узлы, картонки съежились, поморщились <...>».

А в рассказе «Первый любовник» «пристройки снизу» пришли на смену «пристройкам сверху». Актер — «первый любовник» — Поджаров, вообще говоря, имеет склонность пристраиваться к собеседникам, обыва­телям провинциального городка, «сверху», как пишет Чехов, —«стараясь придать своему лицу небрежно-скучающее выражение». Но, уличенный во лжи и перепуганный угрожающей дуэлью, он в конце рассказа « старал­ся казаться равнодушным, улыбаться, держаться прямо, но натура не слушалась, голос его дрожал, глаза виновато мигали и голосу тянуло вниз».

Здесь Чехов, что особенно важно для нас, отмечает непроизвольность характера «пристройки». В «пристройке» тело человека, вопреки его желаниям, выдает его субъективное ощущение соотношения сил, его ощущение зависимости или независимости от партнера.

Бесконечно разнообразные «пристройки» можно обнаружить и в произведениях изобразительного искусства, начиная с античной вазовой живописи. Причем одни из них явно относятся к «пристройкам сверху», другие — к «пристройкам снизу».

Любопытно, что «пристройки», которые можно обнаружить в ри­сунках на античных вазах, относительно свободны — каждая из них вы­ражена «сверху» или «снизу» не в очень большой степени, в них нет ни полной зависимости, ни полной независимости. Вероятно, это и в некото­рой степени характеризует взаимоотношения между людьми в античном обществе; здесь еще не изжита патриархальная простота, здесь больше человеческого достоинства, чем, скажем, в рабовладельческом обществе «азиатского типа».

Ярким примером «пристройки снизу» может служить фигура папы Сикста в Сикстинской мадонне Рафаэля.

На полотне Веласкеса «Сдача Бреды» можно опять увидеть ярко выраженную «пристройку снизу» и менее яркую «пристройку сверху». Конечно, для того чтобы в произведениях изобразительного искусства увидеть «пристройки», — нужно взглянуть на них как на запечатленный момент совершающегося действия, представляя себе, что за этим момен­том может произойти в следующие мгновения.

В русской жанровой и исторической живописи XIX века образцов «пристроек» самого разнообразного характера множество. Хорошие примеры «пристроек снизу»: Юшанов — «Проводы начальника», Федо­тов — «Разборчивая невеста»; «пристроек сверху»: Федотов — «Свежий кавалер», Перов - «Приезд гувернантки в купеческий дом», Репин — «От­каз от исповеди», Ге — «Что есть истина?» (фигура Пилата), Суриков — «Утро стрелецкой казни» (фигура Петра I).

Принадлежность каждой конкретной «пристройки» к тому или другому их «типу» отнюдь не исчерпывает ее индивидуальных особеннос­тей. Это можно иллюстрировать, сравнив две «пристройки сверху», опи­санные Лермонтовым, — одну в «Мцыри», другую в «Беглеце».

*Он на допрос не отвечал,*

*И с каждым днем приметно вял;*

*И близок стал его конец.*

*Тогда пришел к нему чернец*

*С увещеваньем и мольбой;*

*И гордо выслушав, больной*

*Привстал, собрав остаток сил,*

*И долго так он говорил...*

(«Мцыри»)

*Селим пришельца не узнал;*

*На ложе мучимый недугом*

*Один, — он, молча, умирал...*

*«Велик аллах! от злой отравы*

*Он светлым ангелам своим*

*Велел беречь тебя для славы»! –*

*«Что нового?» — спросил Селим,*

*Подняв слабеющие вежды,*

*И взор блеснул огнем надежды!..*

*И он привстал, и кровь бойца*

*Вновь разыгралась в час конца.*

(«Беглец»)

Ситуации во многом сходные. И тот и другой герой умирают. Оба находятся в состоянии крайнего изнеможения; каждый из них, выслушав партнера, «привстал».

Но Лермонтов в немногих словах описывает подробности логики действий того и другого, и эти подробности выражают своеобразие пере­живаний каждого.

Мцыри раньше на допрос не отвечал, теперь он «гордо выслушал» и приготовился долго говорить, а для этого «привстал, собрав остаток сил». Его поведение до всяких слов исключает возможность покаяния, смире­ния или чего бы то ни было подобного; оно говорит о гордой непреклон­ности убеждений, о незыблемой верности своим идеалам. Это очевидная «пристройка сверху».

Поведение Селима выражает иную «жизнь человеческого духа»: он пристраивается не для исповеди, не для демонстрации и не для обличе­ния; он — не мыслитель и не философ. Первая его мысль после полуза­бытья — мысль о борьбе. Он «пристроился», чтобы узнать, чтобы дейст­вовать, бороться. Взор, «блеснувший огнем надежды», требует ответа, от­чета. Причем требование это заключено не в самом вопросе, коль скоро герой в полу-сознании и произносит свои слова, едва приподняв вежды, а в той паузе, которая следует за вопросом, в том, как он привстал, в том, что в этом движении умирающего обнаружилась надежда и ожившая («разыгравшаяся») кровь бойца. Это тоже «пристройка сверху», но совер­шенно другого характера, чем «пристройка» Мцыри.

Весьма часто, когда у актера то или иное действие на сцене «не по­лучается», он ищет причину неудачи в том, как он выполняет само это действие, скажем, связанное с произнесением определенных слов. Между тем действительная причина неудачи обычно лежит в предыдущем бес­словесном действии, и чаще всего именно в «пристройке»: либо актер пытается воздействовать, вовсе не пристроившись к партнеру, либо «пристройка», которую он выполняет, по своему характеру не соответст­вует индивидуальной логике изображаемого лица, в частности, тому кон­кретному воздействию, которое «не получается». Потому-то оно и «не получается» — в выполнении его нарушена целесообразность, логика.

«Пристройки» обладают чрезвычайной выразительностью именно потому, что они непроизвольны. Они «автоматически», рефлекторно от­ражают то, что делается в душе человека: и его душевное состояние, и его отношение к партнеру, и его представление о самом себе, и степень его заинтересованности в цели.

Непроизвольность «пристроек» придает им особую ценность в ак­терском искусстве, но она же и затрудняет сознательное пользование ими. Как сознательно строить то, что по природе своей должно быть неп­роизвольным? Ответ на этот вопрос обоснован выше — там, где речь шла о делении логики действий. ***Деля логику* *действий, можно* «пристройку» *превратить в сознательное цельное действие; осваивая его путем тре­нировки, можно вернуть его в сферу действа и непроизвольных.***

Актеру нужно учиться верно пристраиваться к партнеру для того, чтобы ***не думать об этом****,* пристраиваться в каждом отдельном случае так, как того требует индивидуальная логика действий изображаемого лица и предлагаемые конкретные обстоятельства. Так человек, исправляющий дикцию, вынужден заботиться об артикуляции, но задача его реше­на только тогда, когда он говорит верно, не думая о ней.

**6**

Многие особенности «пристроек» (и вообще поведения человека) связаны с ощущением (разумеется, подсознательным) ***веса собственного тела.***

Действуя, человеку приходится орудовать своим телом, которое имеет определенный вес. Человек молодой, сильный, здоровый, увлечен­ный заманчивой перспективой, не замечает веса своего тела и отдельных органов его, не ощущает и тех усилий, которые нужны для того, чтобы встать, повернуть голову, поднять ее, поднять корпус и т.д. Тот же самый человек, находясь в состоянии крайнего утомления или после тяжелой болезни, менее расточителен в расходовании энергии. Для дряхлого, больного, «согбенного» старика груз собственного тела может быть почти непосильным. Он может не осознавать этого и не думать о весе своего тела, своих рук и ног, но он ощущает, что всякое движение требует от него усилий.

Если у человека мало сил, он, естественно, их экономит. Он делает­ся осторожен и предусмотрителен в движениях: избегает лишних движе­ний, резких поворотов, неустойчивых положений, широких жестов. Поэ­тому действие, которое сильный, здоровый и молодой человек совершит расточительно и смело, расходуя энергию, человек слабый, старый, боль­ной совершит бережно, экономя силы.

При этом вес тела играет, очевидно, роль не абсолютной величины, а величины относительной — в отношении веса к силам человека. Между самым сильным, здоровым и молодым человеком, с одной стороны, и самым слабым, больным и старым — с другой, расположены все люди. Каждый более или менее приближается либо к тому, либо к другому.

В эту общую схему вносит существенную поправку фактор, имею­щий для нас особенно большое значение. Фактор этот — центральная нервная система, или — состояние сознания человека, состояние его духа, вплоть до настроения его в каждую данную минуту.

Иногда старый, тучный и больной человек действует (а значит и двигается) неожиданно смело, решительно и легко; иногда молодой, силь­ный и здоровый сутулится, осторожен, тяжел и робок в движениях; иног­да бодрый, легкий и активный человек мгновенно «увядает», а «увядший» оживает.

Увлеченность делом, перспективы успеха, надежды «окрыляют» человека, увеличивают его силы или ***уменьшают***относительный вес его тела. Падение интереса к делу, ожидание поражения, угасание уменьша­ют силы или ***увеличивают*** относительный вес тела.

Поэтому улучшение настроения, оживление надежд, появление перспектив, сознание своей силы, уверенность в себе, в своих правах — все это влечет за собой выпрямление позвоночника, подъем головы и общей мускульной мобилизованности «кверху», облегчение головы, кор­пуса, рук, ног и пр., вплоть до открытых глаз, приподнятых бровей и улыбки, которая опять-таки приподнимает углы рта и щеки. Всем извест­но, что дети и подростки подпрыгивают от радости. (Кстати говоря, и всякая пляска содержит в себе преодоление веса собственного тела, де­монстрацию силы человека, демонстрацию победы над этим весом).

По характеру движений человека, в частности, по тому, сколько усилий он тратит, чтобы действовать (как он двигается, действуя), мы «читаем» и его общее душевное состояние и его настроение духа в данную минуту. Например, по тому «в каком весе» выходит человек, державший экзамен, из аудитории, иногда можно безошибочно определить, выдер­жал он экзамен или «провалился».

Так, Стефан Цвейг узнал в рассказе «Неожиданное знакомство с новой профессией», что наблюдаемого им вора «постигла неудача» (см. § 7 третьей главы), как будто бы автор вместе с вором, как пишет Цвейг, сосчитал деньги в украденном портмоне: «<...> ничтожно мало! По тому, как шел этот разочарованный, вконец вымотанный человек, как вяло передвигал ноги, как безучастно глядели из-под устало опущенных век его глаза, я сейчас же это понял».

В другом рассказе «Двадцать четыре часа из жизни женщины» Цвейг подробно рассказывает о поведении игрока. Вот момент выигрыша: «В глазах его вспыхнул яркий свет, сжатые узлом руки разлетелись, как от взрыва, и дрожащие пальцы жадно вытянулись — крупье пододви­нул к нему двадцать золотых монет. В эту секунду лицо его внезапно про­сияло и сразу помолодело, складки разгладились, глаза заблестели, све­денное судорогой тело легко и радостно выпрямилось; свободно, как всадник в седле, сидел он, торжествуя победу < ... > ».

Вот момент проигрыша: «Юношески возбужденное лицо увяло, поблекло, стало бледным и старым, взгляд потускнел и погас, и все это в одно-единственное мгновение, когда шарик упал не на то число».

А вот проигрыш окончательный: вдруг сидевший против меня порывисто вскочил, как человек, которому тошнота подступила к горлу, стул с грохотом полетел на пол. Но не замечая этого, не видя людей, испуганно и удивленно уступавших ему дорогу, он, шатаясь, побрел прочь < ... > нельзя себе представить более ужасного зрелища, чем этот молодой человек, не старше двадцати пяти лет, который, шатаясь, точно пьяный, медленно, по-стариковски волоча непослушные ноги, тащился по лестнице. Спустившись вниз, он, как мешок, упал на скамью. Так падает лишь мертвый или тот, в ком ничто уже не цепляется за жизнь. Голова как-то боком откинулась на спинку, руки безжизненно повисли вдоль тулови­ща <...>».

И далее: «Мой спутник, словно изнемогая под тяжестью собствен­ного тела, прислонился, к стене <...>».

В приведенных в § 5 отрывках из «Мцыри» и «Беглеца» Лермонто­ва не менее очевидно, что и Мцыри и Селим «тяжелы». Но оба они преодо­левают тяжесть собственного тела. Психический фактор вступает в про­тивоборство с физическим. Если бы актеру пришлось играть эти роли, то его дело было бы определить: какой именно и в какой мере преобладает один над другим; в частности, это выразится в том, каковы будут его «пристройки».

Отчетливое понимание роли «веса тела», во-первых, как фактора физического и, во-вторых (в особенности), как фактора психического, важно не только для объяснения характера движений, входящих в состав «пристроек».

Для актера знать, «в каком весе» действует в каждом данном случае изображаемое им лицо — значит располагать дополнительными данн­ыми для построения логики действий этого лица. Каждый человек, пос­кольку он человек определенного возраста, определенной физической комплекции и нервной конституции, определенного общественного поло­жения и т.д., действует преимущественно «в своем», характерном для него весе. Следовательно, и каждый сценический образ должен иметь «свой вес». Далее, если с ним что-то значительное происходит, то и вес его в той же мере меняется. Если «изменений веса» не происходит, то это значит, что ничего не произошло и в его сознании.

Если бы игрок, описанный Цвейгом, не делался ***легче*** в момент вы­игрыша и не ***тяжелел бы*** в моменты проигрыша — это было бы непрере­каемым доказательством его равнодушия к ходу игры.

Как и характер «пристройки», изменения «веса» выдают то, что делается в душе человека. Если вы сообщите нечто важное вашему собеседнику, то, нравится это ему или нет, это выразится, прежде всего, в том, «потяжелеет» ли он, или «станет легче». Его слова могут выражать совсем другое — они могут лгать, скрывать, смягчать и т. д... «Вес тела» не может лгать.

Вы сообщаете вашему сослуживцу: «Я поссорился с тем-то или с тем-то». Ваш собеседник выразил вам полное сочувствие и даже стал на вашу сторону, но при этом стал чуть-чуть «легче» весом. Он рад вашей ссоре, она ему выгодна. Вы сообщаете домашним, что потеряли значи­тельную сумму денег; желая ободрить вас, вам выражают словами полное безразличие к потере, но при этом чуть-чуть «тяжелеют». Они огорчены.

В репетиционной практике бывают случаи, когда актер делает все, что следует делать изображаемому лицу, то, есть казалось бы, действует вполне логично. И тем не менее отдельные его действия не сливаются в единую логику, и логика его поведения не превращается в логику дейст­вий образа только потому, что актер не учитывает и не выполняет измене­ний «веса тела» изображаемого лица. В таких случаях иногда приходят к поспешному выводу, что, мол, дело не в логике действий вообще.

А изменение «веса тела» входят в логику действий; изменения эти подчинены логике действий; логика действий без изменений «веса тела», ею продиктованных, не может быть таковой.

Трудность или легкость « оценки», как уже говорилось, выражается в относительной ее длительности; содержание «оценки» (то есть соответ­ствие или несоответствие воспринятого интересам оценивающего) всегда выражается в изменении «веса его тела».

**7**

**ВОЗДЕЙСТВИЕ** — это переделывание объекта, как таковое. «Пристройка» переходит в «воздействие» так же непосредственно, как «оценка» переходит в «пристройку». При всем многообразии все «воздей­ствия» также, как и «пристройки» могут быть разделены на две группы: воздействия на неодушевленные объекты и воздействия на человеческое сознание. Последние во многом связаны с использованием речи, что дела­ет их особо важными для актерского искусства (и поэтому рассмотрению этой группы «воздействий)» отдельно будут посвящены две следующие главы, в этом же параграфе мы сосредоточим внимание на бессловесном аспекте «воздействия»).

С внутренней, психической стороны «воздействие» характеризуется ожиданием ***результата****,* который активно приближается мускуль­ной работой, составляющей внешнюю физическую сторону процесса «воздействия». Достижению этого результата подчинен весь «трехчлен» действия целиком: представление о нем, как о необходимости, рождается в момент «оценки»; приготовление самого себя к его достижению составля­ет «пристройку»; переделывание объекта для получения искомого ре­зультата, составляет «воздействие».

Длительность «воздействия», а значит — и длительность ожидания результата, может быть большей или меньшей в зависимости от содержа­ния дела, от окружающих обстоятельств, от качеств объекта, который в процессе «воздействия» переделывается. Так, при раскалывании полена «воздействие» — это один момент удачного (благодаря точной «прист­ройке») удара. А, скажем, «воздействие» — подмести двор — может тре­бовать часа работы.

Чем больше человек нуждается в результате и чем большего мус­кульного напряжения требует его приближение, тем соответственно больше в процессе «воздействия» внимание человека поглощено целью, то есть ожиданием этого результата.

Но все внимание человека целиком может быть поглощено ожида­нием результата (сосредоточено на цели) сколько-нибудь длительное время только в редких, если не исключительных, случаях. Если же, как это бывает чаще всего в обычных житейских условиях, человек занят делом, цель которого не является для него вопросом жизни или смерти и не требует больших мышечных усилий, то внимание его чрезвычайно легко отвлекается от «ожидания результата».

Значит ли это, что в таких случаях воздействие прекращается? — Отнюдь нет. Часто оно не прекращаясь автоматизируется. Яснее всего это обнаруживается на всякой привычной физической работе. Дворник по­ливает улицу или подметает двор. Ему нужно прежде всего «оценить» объект воздействия; потом ему столь же необходимо «пристроиться» к предстоящей работе — здесь осознанная цель и окружающие обстоятель­ства диктуют ему соответствующие движения. Он начал саму работу, как таковую, — если она не требует больших физических усилий, если ему спешить некуда и если никаких неожиданных препятствий он в этой работе не встречает, — он может действовать почти что механически, думая в это время о чем угодно, не имеющим никакого отношения к выполняемой работе. Объективно воздействие продолжается, продолжается и ожида­ние результата. Но теперь внимание действующего отвлечено от этого ожидания.

В принципе так может протекать любой сколько-нибудь длитель­ный процесс «воздействия».

Всякий человек (если только он не находится в бессознательном состоянии) всегда действует. Но он может фактически, объективно совер­шать одновременно несколько дел, поскольку какие-то из них автомати­зировались в той или иной степени.

Продуктивность дела обеспечивается правильностью пристройки к нему. Если человек хорошо знаком со свойствами и качествами объекта, он правильно (объективно целесообразно) пристроится к нему и этим уже обеспечивает продуктивность воздействия. Поэтому после пристройки часто внимание его в некоторой степени высвобождается.

Так, бабушка может одновременно вязать чулок, беседовать с со­седкой и присматривать за двумя — тремя детьми. Это возможно, пока она вяжет почти совершенно автоматически, беседу поддерживает фор­мально, а за детьми следит только в том, чтобы они не шалили — и они дей­ствительно не шалят.

Человек может идти к определенной цели, одновременно беседовать с попутчиком и осматривать улицу. Он может сразу делать эти три дела, пока два из них он делает полуавтоматически, а третье не поглощает целиком его внимания.

Чем больше требует к себе внимания одно из совершаемых однов­ременно дел, тем труднее делать остальные. По мере того как одно дело будет поглощать все больше и больше внимания — другие будут прекра­щаться, то есть делаться невозможными. Чем более автоматизировано то или иное воздействие — тем позднее оно прекратится.

Все это важно для нас как факты **наслаивания действий** одного на другое.

***Воздействия***на неодушевленные объекты, вследствие относитель­ной устойчивости их свойств и в результате многократных повторений, чрезвычайно легко в обыденной жизни автоматизируются. Тогда, совер­шая одно действие, человек может ***оценить*** объект, не имеющий к этому действию никакого отношения, ***пристроиться***к нему и ***воздействовать*** на него, практически почти не прекращая первого действия; когда и вто­рое автоматизируется, он таким же образом может перейти к третьему. Обычно такие переходы к новому, параллельно протекающему, дейст­вию, или наслоения одних действий на другие, связаны с известными задержками в выполнении каждого предыдущего действия, и именно — в момент оценки (поскольку последняя требует неподвижности, а всякое действие требует движений). Кроме того, всякое автоматически или меха­нически выполняемое воздействие легко может оказаться неотвечающим своему назначению. Это все те случаи, когда воздействие по своему содер­жанию требует внимания для оценки изменяющихся обстоятельств и пристройки к ним.

Отсюда вытекает: хотя человек и может выполнять одновременно несколько действий, тем не менее, только одно из них он может выполнять вполне сознательно, то есть с сосредоточенным вниманием на его конк­ретной цели.

Процесс действия в любой момент его протекания (во время оцен­ки, пристройки или воздействия) может быть прекращен новым, неожи­данно возникшим обстоятельством, потребовавшим новой «оценки» и но­вой «пристройки». Тогда предыдущее действие либо прекращается окон­чательно, либо в него «вклинивается» новый трехчлен действий (один или несколько). Так часто бывает, например, с телефонными звонками, на время прерывающими то или иное дело.

В пьесе В.Гусева «Слава» автором предусмотрено такое «вклинива­ние» неожиданных дел в логику происходящего действия: в последней картине Медведев трижды начинает произносить торжественный тост и трижды его речь, каждый раз на том же месте, прерывается звонком и появлением нового гостя. Это «вклинивание» создает здесь комедийную ситуацию в характере самих дел и в их настойчивом повторении. Первая помеха торжественному тосту вызывает в зрительном зале улыбку, на третий звонок зал дружно смеется.

**8**

В результате мгновенных, едва уловимых оценок и таких же прист­роек к чуть заметным изменениям среды; в результате колебаний внима­ния от одной цели к другой; в результате механической работы мышц, продолжающейся и после того как цель ее ушла из поля внимания; в результате того, что оценка подчас не переходит в пристройку, а прист­ройка в воздействие, — в результате всего этого, в обыденной жизни чле­нение поведения человека на «ступеньки» — оценки, пристройки и воз­действия — оказывается завуалированным.

Человеческое поведение предстает, с одной стороны, как поток ха­отических движений мускулатуры лица, рук, ног, корпуса как будто бы не связанных друг с другом; с другой стороны, как поток неизмеримых и в оттенках неуловимых переживаний субъективного порядка, не имеющих ничего общего и никакой связи с хаосом движений. Как будто бы и то и другое не продиктовано совершенно конкретными (наличными или прошлыми) воздействиями внешней среды и субъективными интересами, конкретизирующимися в той же внешней среде.

Каждая конкретная оценка, каждая конкретная пристройка и каж­дое конкретное воздействие — каждая конкретная реакция человека на соприкосновение с внешним миром, по своему характеру неповторима, единственна в своем роде и чрезвычайно сложна. Но общая закономер­ность во всех случаях одна и та же. Ей подчинены как значительные, важные для окружающих, так и самые малозначительные действия чело­века. Те и другие чередуются, переплетаются, наслаиваются и сменяют друг друга. Это и создает впечатление стихийного потока, лишенного всякой закономерности.

Важные, существенные интересы человека, те, которые характеризуют его как личность, не только конкретизируются в малых целях, из которых каждая в отдельности лишь отдаленно намекает на то общее, чему она служит и из чего вытекает, но на эти малые цели наслаиваются и в них вклиниваются еще и многочисленные другие — чисто случайные, продиктованные второстепенными обстоятельствами и по существу не затрагивающими те интересы человека, которые характеризуют его. Сюда относятся, например, различные биологические побуждения, заим­ствованные привычки, стечения мимолетных обстоятельств. Так обстоит дело в повседневном быту.

Актерское искусство призвано не скрывать, не прятать жизнь чело­веческого духа, а наоборот, воплощать ее, делать ее видимой, слышимой и понятной зрителям, в ее самых существенных чертах. Постигается она зрителями только и исключительно через индивидуальную логику дейст­вий каждого конкретного образа.

Поэтому для актера знание общих законов логики человеческого по­ведения, знание выразительных свойств каждой из ступенек логики дей­ствий и использование этих знаний, нужно вовсе не для того, чтобы на сцене воссоздавать будничную повседневную жизнь, а для того, чтобы, во-первых, отбирать из возможных действий образа только те, которые выражают его сущность и, во-вторых, чтобы эти отобранные действия делать жизненно правдивыми, достоверными, подлинными, а не условно представляемыми.

Между тем, в театральной практике мы часто наблюдаем другое: один актер, стремясь к выразительности, яркости и идейной насыщеннос­ти создаваемого образа, нарушает элементарную логику действий и впа­дает в наигрыш, фальшь; другой — «во имя правды и убедительности» засоряет свое поведение действиями будничными, случайными, ничего существенного не выражающими и часто приходит в результате к тому же наигрышу и к той же фальши.

В пьесе, как правило, люди показаны не в будничных повседневных обстоятельствах, а в более или менее острых столкновениях и в обстоя­тельствах вынуждающих их участвовать в активной борьбе. Именно в таких обстоятельствах с наибольшей полнотой обнаруживаются общие закономерности логики действий. Поэтому пользование ими, прочерчи­вание этой логики в поведении актера влечет за собой ясность, отчетли­вость, внятность.

Четкое выполнение оценок, пристроек и воздействий подобно четкому произнесению в живой речи гласных и согласных звуков и ясно­му соблюдению пауз. То, другое и третье — условия внятности. Отсюда родилось выражение: «дикция физических действий». Само собой разу­меется, что эта «дикция», как и дикция вообще, нужна актеру не сама по себе, а исключительно для воплощения интересного, нужного и большо­го содержания, для «решения больших задач», по выражению К.С.Ста­ниславского.

Рассматривая «воздействие», мы ограничились пока только общими «бессловесными» закономерностями, характеризующими преиму­щественно воздействие на неодушевленные объекты. Воздействие на че­ловеческое сознание помимо общих характеризуется и рядом специфи­ческих признаков и закономерностей, имеющих особо важное значение для актерского искусства. Об этом, как и было обещано, пойдет речь в двух следующих главах.

Глава пятая

**ЛЕПКА ФРАЗЫ В ЛОГИКЕ СЛОВЕСНОГО ДЕЙСТВИЯ**

*Живопись — это поэма в красках, поэзия — это картина в словах.*

Ван Вей

*Больше всех служат к движению и возбуждению страс­тей живо представленные опи­сания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как бы дей­ствительно в зрении изобража­ются.*

М.В.Ломоносов

**1**

Для того, чтобы совершить ***оценку*** или ***пристройку****,* нет надобности произносить слова. Они в этом случае могут только непроизвольно выр­ваться — скорее, как выкрик, как звук, как междометие, чем как слово в настоящем его смысле; или же они произносятся неподотчетно, автома­тически, то есть опять-таки вопреки их прямому назначению.

Такова природа «оценки» и «пристройки». Первая требует непод­вижности, — а произнесение слов есть движение; вторая есть приспособ­ление своего тела к свойствам и качествам объекта воздействия, — а для оперирования своим собственным телом слов, очевидно, не нужно. Упот­ребление слов целесообразно, логично только на «третьей ступеньке» нашего «трехчлена», то есть в процессе «воздействия».

***Словесное воздействие****,* как таковое, возникает **после** «оценки» и «пристройки», когда именно его, «словесного воздействия», требует цель — объект действия.

Таким объектом может быть только сознание человека. Словами нельзя переделать неодушевленный предмет и бессмысленно пытаться воздействовать на него. Они существуют для воздействия на чье-то (в том числе и свое) сознание, в этом их главное, основное назначение.

Совершенно очевидно, что актер должен владеть словом; все его искусство неразрывно связано с умением говорить, с умением пользо­ваться словом. Но это отнюдь не значит, что актер должен быть филоло­гом, а филолог, очевидно, может вовсе не быть актером. Теория актерско­го искусства, разумеется, не может включать в себя науку о слове и о язы­ке — она подходит к вопросу о слове со своей специфической стороны. Она изучает слово как ***средство воздействия***или — ***словесное действие****.* Это вытекает из специфики актерского искусства и из определения пред­мета, который изучает его теория.

Могущество слова, как средства воздействия на сознание, делает и словесное действие наиболее выразительным, наиболее ценным и важ­ным из всех действий, какими располагает актер, создающий образ при помощи логики действий. Чем совершеннее действует актер на сознание своего партнера при помощи слов, тем соответственно сильнее и его воз­действие на зрителей.

Переоценить значение словесного действия в актерском искусстве поистине невозможно. Но это отнюдь не умаляет значения тех общих за­кономерностей логики действий, о которых речь шла выше и которые распространяются на все действия: и бессловесные и словесные.

Словесное воздействие есть действие; как и всякое другое действие, оно есть частный случай (элемент) логики действий; как и всякое другое действие, оно есть единый психофизический процесс, определяе­мый его целью; как и всякое другое действие, оно есть переделывание объекта для достижения цели действующего субъекта. Особенности цели словесного действия, которая, как и всякая цель двойственна по природе своей (всякая цель одновременно и субъективна и объективна), определя­ет и особенности течения процесса словесного действия. Сюда входят: особенности его психического содержания, особенности его физическо­го мышечного бытия, особая его выразительность и его место в ряду других возможных случаев логики действий.

Словесное действие венчает этот ряд. Оно — высшая ступень чело­веческого действия, хотя бы по одному тому, что доступно только челове­ку. Для актера, который стремится воплотить «жизнь человеческого духа» в полном значении этого выражения, оно — самое драгоценное из всех действий, находящихся в его распоряжении. Но противопоставлять его «физическому» действию — это значит совершать ту же логическую ошибку, которую сделал бы человек противопоставляющий понятия: зо­лото и металл, алмаз и минерал, цветок и растение, вино и жидкость, и т.д.

Отличительные особенности действия, совершаемого словом, с на­ибольшей ясностью и полнотой обнаруживаются в случаях словесного воздействия на сознание партнера с целью переделать, перестроить его сознание, приспособить его к интересам действующего.

Причем, когда мы говорим — переделать, изменить сознание парт­нера, мы вовсе не имеем в виду только координальную перестройку, ломку убеждений человека, полное его перевоспитание и т.п. Интересы действующего могут требовать существенной перестройки сознания партнера, но могут требовать и самых незначительных его изменений, вплоть до поправок, совершаемых почти мгновенно. Так, действующему, может быть, нужно исправить ту или иную подробность в представлениях парт­нера, может быть нужно заставить его что-то вспомнить, сделать тот или иной вывод и т.д. Все это также изменения сознания, изменения, вноси­мые в его деятельность.

Общие закономерности, характеризующие словесное действие, вытекают из общих, природных свойств и качеств человеческого созна­ния. Отсюда — чрезвычайная сложность словесного действия.

Неопытные и старательные актеры часто, не умея действовать словом, пытаются восполнить безрезультатность произношения слов жестикуляцией и форсированием звука, которые при этом становятся штампами (См. гл. 3, § 5). Кто не знает, например, **назойливого** потрясения кисти руки, вытянутой вперед и сложенной лопаточкой перед грудью, или тако­го же потрясания вытянутым указательным пальцем? По существу то же самое происходит и в тех случаях, когда актер, вместо того, чтобы воздей­ствовать словом, пытается воздействовать криком или специфически «ак­терскими» модуляциями голоса.

Распространены, к сожалению, и случаи другого порядка, приводя­щие, впрочем, к тем же результатам. Особенно часто они встречаются в монологах. В момент, когда произнесение слов нецелесообразно, когда логика действия изображаемого лица не требует произнесения слов, ак­тер тем не менее их произносит (чаще всего только потому, что ему «нечем заполнить паузу»). Но такие слова — не родившиеся в сознании в момент «оценки» и никуда не направленные в момент «пристройки» — не могут быть нужны действующему лицу. Они нужны только актеру, изображающему это лицо.

Таким образом, одна логика действий подменяется другой — зри­тели видят не действующее лицо, озабоченное его интересами, а актера, озабоченного представлением, игрой, — то есть опять — штампы.

Актер — «мастер действий» — знает или чувствует, когда и как целесообразно произносить слова и действовать словом; когда и почему произнесение слов логически нецелесообразно, то есть приводит к нару­шению логики действий. К последним моментам, прежде всего, относятся моменты «оценок», «пристроек», столь часто пропускаемые актерами на сцене.

**2**

Произнося слова, актер по природе своего искусства должен ими действовать, а действовать словами — это, значит, рисовать ими картину «не для слуха, а для глаза» партнера, как говорил К.С.Станиславский. Это, значит, внедрять свои видения в сознание партнера.

Действительность, рисуемая словами и внедряемая в сознание партнера, может быть подлинной реальной действительностью (тем, что на самом деле существует), может быть действительностью воображае­мой, предполагаемой, иллюзорной, искаженной и т.д. — это зависит от того, кто, как и в каких обстоятельствах действует словами. Но во всех случаях для того, чтобы действовать словами, нужно, прежде всего, ***ви­деть***, — отчетливо ***представлять себе*** то, очем говоришь — по выраже­нию И.П.Павлова, «разуметь действительность» ( См.: Павлов И.П. Избранные произведения. — М., 1949. — С.529).

Один видит одно; другой, произнося те же самые слова, видит дру­гое; третий — третье. Каждый видит то, что ему в данных обстоятельствах свойственно увидеть. Пока речь идет не о сцене, а о реальной жизни, нет надобности специально требовать «видений» от кого бы то ни было. Все люди, говоря о чем-то между собой, «воздействуют» более или менее ярко и убедительно на сознание собеседников картинами, которые так или иначе, по той или иной причине возникли и существуют в их сознании. Поэтому в жизни мы вправе требовать, чтобы люди говорили ***правду****,* не искажали действительности и сносились с ней, употребляя слова.

Другое дело — актерское искусство. Актер получает текст роли, в котором зафиксирован результат видений действующего лица, но не сами эти видения — лишь то, к чему они привели. Если актер не раскроет их в тексте, не восстановит их, изучая текст, и если они не будут возникать в его воображении каждый раз, когда он произносит слова роли, то и воздейст­вовать этими словами он не сможет.

Как бы старательно актер ни раскрашивал свою речь интонациями, как бы ни возбуждал свои чувства, как бы ни заставлял себя «переживать» что бы то ни было, — если он не видит то, о чем говорит — он не может действовать словом.

Отсутствие видений нарушает логику словесного действия, целесо­образность произнесения слов. Такова первая и самая общая закономерность из всех специфических, «дополнительных» закономерностей логи­ки словесных действий.

Для всякого нормального человека наибольшей убедительностью обладают непосредственно ощущаемые, конкретные и реальные факты. Поэтому, чем активнее человек действует словом, тем соответственно больше стремится он к тому, чтобы рисуемая им картина состояла из совершенно конкретных материально ощутимых предметов и процессов; тем больше он «овеществляет» самые иногда абстрактные понятия, самые фантастические представления, даже то, что по природе своей не матери­ально.

На сцене «овеществление» произносимых слов требует особого мастерства. В совершенстве располагал им, в частности, Ф.И.Шаляпин. Когда он пел, например, «Пророка», он заставлял слушателей видеть- с полной конкретностью и «сердце трепетное», и «угль, пылающий огнем», и «жало мудрое змеи».

Высоким мастерством в этой области владел и А.Н.Вертинский.

Ярким примером «овеществления» может служить исполнение на­родным артистом СССР В.О.Топорковым лекции профессора Кругосветлова в спектакле МХАТа «Плоды просвещения». Читая лекцию, В.О.То­порков наглядно и с полной конкретностью «показывал» слушателям «души умерших» и «вещество, еще более тонкое, чем эфир». Тем самым видения, представления и саму логику профессора Круглосветлова, во всей их нелепости, артист доводил до предельной яркости. Именно поэто­му зрителю делались столь очевидными абсурдность этих представлений и полная беспочвенность фанатизма профессора, да и сам он с его интере­сами, кругозором и мировоззрением.

**3**

Вторым специфическим и обязательным условием словесного дей­ствия является, образно говоря, «рисование» своих видений при помощи своего речевого аппарата.

Всякий процесс действия имеет две стороны — внутреннюю, пси­хическую и внешнюю, физическую. Внутренняя сторона словесного дей­ствия — это последовательный ряд, «кинолента» — как говорил Станис­лавский — видений; видения эти вызваны, с одной стороны, конкретной целью действующего и конкретными условиями, в которых он находится, с другой стороны, — всем его предшествовавшим жизненным опытом — его биографией в самом широком смысле этого слова.

Внешняя сторона словесного действия — звучащая речь; в ней фи­зически, материально реализуется психическая сторона процесса.

Но в словесном действии как таковом — это, стороны единого про­цесса, неразрывно связанные друг с другом: нельзя «воспроизводить» от­сутствующие «видения» и нельзя действовать словом «видя», но не «восп­роизводя» своих видений звучащей речью.

Ту же роль, какую играют в бессловесном действии мускульные движения, туже роль в словесном действии играют звуки речи. Также как в случаях бессловесного действия по мускульным движениям человека мы «читаем» его цели, а по ним догадываемся о его интересах и о его «жизни человеческого духа», так же по звукам речи мы «читаем» его видения, а по ним воспринимаем его мысли, цели, интересы и добираемся до его внутреннего мира. Конечно, картина здесь более сложная, чем в случаях бессловесного действия — это предопределено большей слож­ностью объекта воздействия, как уже было сказано.

«Звучащая речь» сама по себе — явление несравнимо более слож­ное, чем мускульное движение. Хотя без сокращения известных мышц ре­чевого аппарата не может быть и звучащей речи, последняя не сводится к этим сокращениям. Звучащая речь состоит из слов, имеющих определен­ный общеобязательный смысл; слова эти связаны в определенные осмыс­ленные словосочетания по известным правилам, тоже общеобязатель­ным; произнося эти словосочетания, человек неизбежно окрашивает их теми или иными сложно обусловленными интонациями; только все это в единстве составляет «звучащую речь».

Для актера «звучание речи» это — звучание речи, ***данной ему***в пьесе. Актер «озвучивает» речь лексически и грамматически уже оформ­ленную автором текста. Это «озвучивание» и есть в практической актер­ской работе создание внешней физической формы словесного действия.

 Актер, пренебрегающий видениями и заботящийся только о звуча­нии своей речи на сцене, подвергает себя той же опасности, что и актер, заботящийся в бессловесном действии только о движении. Актер, пренеб­регающий звучанием речи, подвергает себя той же опасности, что и актер, пренебрегающий движением. Владение словесным действием, также как и владение бессловесным действием, есть уменье балансировать на грани физического и психического, на том острие, где одно сливается с другим. Уклон в ту или другую сторону и здесь грозит падением в область штам­пов, к которым приводит как декламация, так и попытки насиловать свои чувства.

Учение Станиславского о психофизической природе действия пре­достерегает, с одной стороны, от бессодержательной, лишенной видения и, следовательно , психологически не мотивированной речи на сцене; с другой от речи бесформенной, невыразительной, невнятной, лишенной ярких интонационных красок.

До того как Станиславский создал науку о театре и, в частности, — учение о словесном действии, забота актера об интонациях считалась его прямой обязанностью. К поискам интонаций, к разработке их, к заучива­нию интонаций вместе с заучиванием жестов и поз, нередко сводилась вся работа актера над ролью. Это приводило многих актеров к омертвению формы — к декламации, к условному представлению, а еще чаще — к на­игрышу, фальши и штампам.

Борьба с этими пороками ремесленного театра зачастую приводи­ла, да и сейчас приводит, к противоположной крайности — к пренебреже­нию интонациями и вообще звучанием речи, а это ведет к речи бездейст­венной, вялой и неряшливой. Между тем, К.С.Станиславский, требуя от актера всегда и во всех случаях действия богатого содержанием (то есть выразительного), тем самым требовал и ярких многокрасочных интонаций. Но он предлагал культивировать не сами интонации непосредствен­но, а ту почву, на которой они только и могут вырасти, как интонации не только яркие, но и жизненно убедительные, правдивые, действенные.

К.С.Станиславский указал на законы рождения таких интонаций. Если актер следует этим законам (сознательно или интуитивно), то он ак­тивно действует словом; а раз так — его подлинное, продуктивное и целе­сообразное действие выливается в форму интонаций, органически выте­кающих из содержания действия. Субъективное делается в звучании речи объективным.

Как известно, К.С.Станиславский, работая над ролью Сальери в пушкинском спектакле в 1915 году, с особой ясностью ощутил ценность яркой, благородной и правдивой речи. «Уметь просто и красиво гово­рить — целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их» (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1954-1961. — Т.1. — С.368),— пишет он, вспоминая те годы. А в рукописи, правленной им в марте 1937 года, мы читаем:

***«Говорить — значит действовать. Эту-то ак­тивность дает нам задача внедрять в других свои видена я. Неважно, увидит другой или нет. Об этом позаботится матушка-природа и батюшка-подсо­знание .***Ваше дело — хотеть внедрять, а хотения порождают действия.

Одно дело выйти перед почтеннейшей публикой: «тра-та-та» да «тра-та-та», — поболтал и ушел. Совсем другое дело выступить и дейст­вовать!

Одна речь актерская, другая — человеческая» (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8т. — М, 1954-1961. — Т.З. — С.92-93).

Если человек страстно добивается своей цели — если ему, по его представлениям очень нужно переделать сознание своего собеседника, если то, о чем он говорит, «задевает его за живое», — он всеми имеющи­мися в его распоряжении средствами старается как можно ярче нарисо­вать надлежащую картину; тогда речь его делается богатой интонацион­ными красками, она начинает звучать выразительно. Чтобы нарисовать картину данными словами как только можно ярче, человек рисует ее не только разнообразными, но и контрастными красками, используя весь диапазон своего голоса. И любопытно, что в таком случае нужные краски нормальный человек почти всегда находит.

В жизни речь человека монотонна, пока он не встречает и не пред­видит препятствий. Но стоит ему встретить, например, серьезное сопро­тивление, которое необходимо немедленно преодолеть, как сейчас же и, разумеется, непроизвольно, он начинает активно действовать словом; речь его делается красочной (в пределах возможного для него), и он начинает пользоваться самыми разными высотными тонами своего голо­са. При этом, чем труднее ему найти достаточно красноречивые слова, тем красноречивее его интонации. А в случаях крайней активности человек находит и самые красноречивые слова, и свои самые убедительные инто­нации.

Таковы горячие споры, когда, например, одному человеку нужно во что бы то ни стало переубедить целое собрание; или когда люди торгу­ются: один во что бы то ни стало должен продать, не уступая цены, другой хочет купить, но ни в коем случае не хочет переплатить; таковы бывают случаи уговаривания, когда человеку очень нужно вызвать у другого представления, которых у того нет. Если первому, скажем, нужно угово­рить второго переменить образ жизни, изменить отношение к себе или к третьему лицу, принять участие в каком-то деле и т.д. и т.п.

Все эти примеры говорят о существовании еще одной общей зако­номерности: чем активнее человек действует словом, тем ярче он рисует словами картину и тем, в частности, богаче его речь интонационными красками. Эта общая закономерность в каждом конкретном случае выс­тупает с поправками на индивидуальные особенности действующего и особенности той обстановки, в которой он находится.

**4**

Рисуемая словами картина, в зависимости от ее содержания, состо­ит обычно из частей, которые, в свою очередь, состоят из еще более мелких частей. Воспроизвести речью такую картину невозможно иначе как по частям и по элементам, из которых они слагаются. Этим элементам соответствуют отдельные слова звучащей речи.

Всякое отдельно взятое слово обозначает тот или иной предмет, процесс, то или иное отношение, состояние, действие, качество, свойство и т.д. и т.п. Любая картина, любое представление состоят из этих предме­тов, процессов, их состояний, отношений друг к другу, их свойств, призна­ков и т.д. Чтобы рисуемая картина была понятна и конкретна в целом, она должна рисоваться словами, имеющими ясный смысл, и слова эти должны ясно, отчетливо, внятно произноситься.

Человек, страдающий серьезными дефектами речи, лишен возможности рисовать словами яркую картину. Искажая слова, он тем са­мым искажает элементы рисуемой картины, а значит и всю картину в целом. Если человек, не страдающий органическими дефектами речи, тем не менее, «комкает» слова — пропускает отдельные слоги, глотает окон­чания слов, пропускает согласные, заменяет звонкие согласные глухими и т.д., — то это значит, что он либо плохо представляет себе то, о чем гово­рит; либо мало заинтересован в цели своего словесного действия; либо не уверен в том, что воспроизводимая им картина соответствует его целям. Во всех случаях это — вольная или невольная, умышленная или непред­намеренная — небрежность, неряшливость в рисовании словами карти­ны. Бывает так, что человек вполне сознательно затуманивает картину, которую ему приходится воспроизводить. Так, например, признаются иногда дети в своих проступках; так человек иногда сознательно «комка­ет» имя собеседника, если он не вполне уверен в том, что знает, как его зовут.

И наоборот, человек, ясно представляющий себе то, о чем он гово­рит, уверенный в том, что рисуемая им картина должна произвести надле­жащий эффект, подлинно заинтересованный в этом эффекте (если он, повторим, не страдает органическими речевыми недостатками), — такой человек произносит слова ясно, точно и отчетливо. Произносимые слова нужны ему, ими он действует, он внушает их значение партнеру. Поэтому он дорожит каждым звуком, входящим в каждое слово, так же как каж­дым словом, входящим во фразу, и каждой фразой, воспроизводящей тот или иной фрагмент рисуемой картины. Таким образом, отчетливая дик­ция и энергичная артикуляция суть условия и средства словесного дейст­вия, как внедрения своих видений в сознание партнера.

Поэтому овладение мастерством словесного действия с его внеш­ней физической стороны начинается с дикции — с уменья верно и отчет­ливо произносить слова. Хорошая дикция — это, как бы, чистота красок, которыми рисуется картина в звучащей речи.

Внутренней, психической стороной «элемента» рисуемой карти­ны — отдельно взятого слова — является его смысл, то есть представле­ние, о котором это слово сигнализирует.

Каждое слово имеет более или менее единый смысл для всех, кто понимает это слово. Но в слове отражены не все, а только главные, сущес­твенные черты, признаки, свойства того, что оно означает. Поэтому сло­во — это всегда общее понятие. Но слово приобретает конкретность, ког­да произносящий его помимо общего объективного смысла этого слова, в дополнение к нему, имеет в виду еще и субъективный смысл.

Так, например, в словах «дом», «движение», «цвет» можно подразу­мевать общие признаки всякого дома, всякого движения и всякого цвета; тогда это будут общие понятия дома, движения, цвета вообще. И эти же слова можно произносить, имея в виду совершенно конкретный **ДОМ, ДВИЖЕНИЕ и ЦВЕТ**, то есть дополняя общие их признаки признаками определенного дома, движения и т.д. Тогда, произнося слово, человек уже имеет в виду то, что ему и только ему свойственно.

Особенности этого субъективного видения смысла слова связаны с особенностями психики каждого конкретного человека и с тем, в каких обстоятельствах и в каком контексте он это слово произносит. В своем конспекте работы Гегеля «Наука логики» В.И.Ленин даже ставит знак нотабене — обратить особое внимание — рядом с записью:

*«****Богаче всего самое* *конкретное и самое субъективное***» (Ленин В. И. Философские тетради. – М., 1934. – С.221, выделе­но автором — П.Е.).

В субъективном дополнении и обогащении смысла слова заключается внутренняя, психическая сторона совершаемого им действия. Она выступает наружу, как всегда во внешней стороне: слово в произнесении звучит так или иначе в зависимости от того, что именно имеет в виду произносящий его — самые ли общие признаки явления, особенные ли и какие именно.

Повторим, что, разумеется, нелепо отрицать важность «техники речи» (как и техники движения) в актерском искусстве. Но и ту и другую технику следует отличать от ***психотехники действия****,* даже если рассмат­ривать последнюю на ее самых первоначальных ступенях. Техника речи — как дикция и орфоэпия — это лишь одна внешняя сторона первой ступени психотехники словесного действия.

Уже на первой ступени психотехника эта требует единства и не до­пускает разъединения психического и физического: представления (ви­дения) и произнесения. Пока и поскольку речь идет об отдельных словах (об элементах рисуемой картины, а не о картине в целом, о чем речь будет дальше), единство это практически зависит от того, насколько конкретно и насколько субъективно то есть, насколько богато то представление, которое выражает актер произносимым им словом. Произносимое слово может стать обобщением, в которое говорящий стремится вложить бога­тый, конкретный и субъективный смысл. Тогда слово из отвлеченного символа, подобного алгебраическому значку, превращается в конкрет­ный предмет, о котором сигнализирует.

Слова родного языка, когда они произносятся по реальной необхо­димости, — суть живые представления. Здесь между словом и представ­лением, «видением» предмета, нет никакого расстояния — в процессе воздействия они сливаются в одно. Поиски слова есть поиски представле­ния и поиски предмета; а поиски мысли есть поиски слова. Поэтому люди думают почти всегда словами, хотя прямое назначение слов — общение с другими людьми.

Можно орфоэпически верно и дикционно чисто произносить слова, но они все же останутся «без души», мертвыми. Так говорят, например, иногда иностранцы, хорошо выучившие русский язык, но думающие на своем родном языке; они переводят родные им слова на язык для них как бы условный, лишенный той субъективной, личной окраски, о которой шла речь. Так перечисляют имена людей, имея в виду какой-то их общий признак, установленный по анкете; так иногда читают по бумажке чужие доклады и официальные документы.

Так бывает и с актером, хорошо овладевшим дикцией, артикуля­цией и орфоэпией, если он при этом игнорирует внутреннюю, психичес­кую сторону словесного действия. Поэтому механически исправить дик­цию и усовершенствовать произношение, в сущности, невозможно. Слово может звучать как таковое, в настоящем его значении, только тогда, когда произнесение его опирается на отчетливое живое представление, «виде­ние», и только в этом случае в звучании слова возникают те неуловимые и неповторимые оттенки, которые делают его живым, трепетным, «с ду­шой».

Все это не значит, что актеру, для того, чтобы превратить свою речь в словесное действие, нужно каждое отдельно взятое слово произносить как целостное, завершенное представление. Как уже говорилось, отдель­но взятое слово — это обычно лишь мельчайший элемент воспроизводи­мой речью картины.

Чтобы действовать словом, нужно ***уметь***овеществлять каждое слово, но регламентировать применение этого умения в актерском искус­стве, очевидно, нельзя.

Необыкновенно ярким и значительным примером такого случая, когда отдельно взятые слова должны воспроизводить сложные и наполненные огромным содержанием представления, может служить сцена «На колокольне» в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Васька Окорок, стремясь «упропагандировать» американца при помощи двух слов — «Ленин» и «пролетариат» — пытается найти и действительно находит об­щий язык классовой солидарности с человеком, который ни одного слова по-русски не понимает.

Б. Ростоцкий так описывает эту сцену в спектакле МХАТа: «Когда партизаны приводят взятого в плен солдата-американца и Васька Окорок, желая «упропагандировать эту курву», пытается объясниться с ним, то, предваряя реплику Окорока, автор указывает в ремарке: «вдруг радостно взмахивает руками, подзывает к себе американца и в лицо, в упор кричит ему». В спектакле МХАТа в исполнении Баталова было иначе. Шумливый и озорной Васька Окорок становился каким-то внутренне подтянутым и собранным; он не кричал, а, напротив, говорил о Ленине как о самом заветном и дорогом, что должно было найти прямую дорогу к сердцу обманутого империалистами рабочего парня, одетого в военную форму < ... > Он, бережно взяв в обе руки лицо солдата, задушевно говорил: «Па-арень...». Но американец все еще не понимал Ваську. Тут Васька, вспомнив самое нужное, единственно нужное слово, произносил: «Ле-е-енин!» Американец (его играл П.В.Масальский) радостно кивал головой и повто­рял: «Льенин, Льенин!» — Васька Окорок «еще нежнее», как было сказа­но в одном из отзывов о спектакле, брал лицо американца в свои широкие ладони и почти шепотом говорил: «Пролетариат!» — вновь встречал у американского солдата сочувствие и понимание» (Ежегодник МХТ: За 1947 г. — М., 1949. — С.112-113).

Гораздо чаще « овеществление» слова нужно актеру для «овеществ­ления» целостной картины, рисуемой рядом слов — ***фразой***или рядом фраз. Тогда нагрузка «овеществления» ложится преимущественно на ударные слова, а отдельно взятому слову вообще принадлежит более скромная роль, так же, как, скажем, отдельному мазку на живописном полотне.

Здесь в качестве примера можно привести сцену из спектакля «Молодая гвардия» в Московском театре имени Вл. Маяковского. Артист Б.Н.Толмазов в роли Тюленина рассказывает о фашистском нашествии, которое он своими глазами только что увидел. Он до такой степени потря­сен увиденным, что ему не хватает сил и слов как бы то ни было раскраши­вать рисуемую картину: частности для него как бы не имеют значения, он занят «целым», и только им. И действительно, картина в целом приобрета­ет страшную, потрясающую силу, хотя артист произносит слова как будто бы «бесцветно».

**5**

Для того чтобы быть понятной, картина, рисуемая словами, должна состоять не только из знакомых слушателю элементов, но и из знакомых ему ***связей***между этими ***элементами****.* В этой картине говорящий предла­гает вниманию слушателя всегда нечто новое — либо то, чего слушатель, по представлениям говорящего не знает; либо то, что он забыл; либо то, на что он не обращал должного внимания. Это «новое» может быть понято, воспринято слушателем только в том случае, если оно внесено в знакомые ему связи явлений, а эти знакомые всем общие связи отражены в общих правилах грамматики, согласно которым отдельные слова связываются в предложения.

Поэтому для того, чтобы рисовать словами картину нужно произ­носить предложение в целом, а уменье это есть уменье ***лепить фразу.***

Внутренняя психическая сторона «лепки фразы» заключается в уменье видеть, не разрозненные или случайно связанные друг с другом элементы действительности, а цельную и единую картину, состоящую из взаимосвязанных частей. Внешнюю, физическую, сторону «лепки фра­зы» можно назвать дикцией, но дикцией более высокого уровня, чем в обычном понимании этого слова — «дикцией фразы». Она заключается в таком отчетливом и ясном произнесении фразы, при котором интонаци­онный рисунок воспроизводит ее общее грамматическое и смысловое построение.

Взаимосвязь и взаимозависимость этих двух сторон словесного действия обнаруживается, между прочим, в том, что если актер видит картину, о которой говорит в целом, если он знает что именно и зачем он рисует своей речью, то, специально не заботясь об этом, он «лепит фразу» всегда верно и рельефно.

И наоборот — если актер умело «лепит фразу», то это помогает ему видеть то, о чем он говорит в целом; вылепливая фразу, актер тем самым уясняет для себя ее общий смысл.

Если же актер грамматически и логически неверно произносит фразу (рвет, например, одну фразу на несколько отдельных фраз, не вос­производит запятых, точек и т.д.), то это всегда значит, что он или не видит отчетливо то, о чем говорит, или не связывает свои видения в целостную картину. И в том и в другом случаях он не может действовать фразой подлинно, продуктивно и целесообразно.

Уменье «лепить фразу» входит, поэтому обязательным звеном в технику словесного действия. «Актер должен быть скульптором сло­ва», — писал К.С.Станиславский (Станиславский К.С. Собр. соч.: В8т. — М., 1954-1961. —Т.З.— С.307).

Мысль, выраженная отдельно взятой фразой, уточняется в письменной речь контекстом, в устной — интонацией, с которой она произне­сена, в частности — лепкой. В письменной речи грамматически правиль­ное предложение, вырванное из контекста, нечто сообщает, констатиру­ет — и все. Только контекст может дать верное представление о том, для чего и почему это предложение написано автором. Поэтому, между про­чим, вырванная из контекста фраза иногда дает возможность критику весьма убедительно приписывать автору мысли прямо противоположные тем, какие тот в действительности выражает в контексте.

В устной речь отчетливая, рельефная лепка фразы может возмес­тить отсутствующий контекст. Благодаря этому фраза, вылепленная в

произнесении с высоким мастерством, может выразить то, что потребова­ло бы несколько страниц глубоко продуманного и тщательно отредакти­рованного текста.

Этот подразумеваемый контекст есть, в сущности, то же самое, что называется **подтекстом**. Подтекст — это внутренняя, психическая сторона словесного действия, — «то, что заставляет нас произносить сло­ва роли» — писал К.С.Станиславский (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. — М, 1954-1961. — Т.З. — С.84).

Поэтому актер, взяв отдельную фразу роли и рассматривая ее саму по себе и вне индивидуальной логики действий лица, которому принадле­жит эта фраза, может делать лишь предположения о ее подтексте, а значит и о верной ее лепке.

Из сказанного уже могут быть сделаны некоторые выводы:

* Во-первых, — всякая лепка фразы практически неотделима от тол­кования ее смысла, а рельефная и верная лепка уточняет и обогащает смысл фразы, конкретизирует изображаемую ею картину, делая ее более яркой.
* Во-вторых, — каждую фразу можно вылепить по-разному, тем самым придавая ей тот или иной смысл, иногда вплоть до противополож­ного.
* В-третьих, — верная лепка фразы — это такая лепка, которая вы­текает из подтекста и выражает его в звучании фразы.

Для того чтобы подтекст и сквозное действие роли нашли себе выражение в лепке фразы, то есть сквозное действие осуществлялось в зву­чащей речи актера, ему нужно выполнить лепку фразы, соответствую­щую конкретному случаю. Случаи эти бесконечно разнообразны и, разу­меется они не могут быть заранее предусмотрены и учтены. Но в их без­граничном множестве, тем не менее, можно усмотреть некоторые общие повторяющиеся «схемы»; их можно назвать «общими логическими фигу­рами», «общими интонационными конструкциями» и т.п.

Фразы, совершенно различные по своему содержанию, фразы, говорящие о совершенно различных предметах, событиях и процессах, могут быть близки друг к другу по своему логическому построению; соот­ветственно этому, в произнесении они будут требовать одной и той же, общей интонационной конструкции. Эти «конструкции» напоминают общие фигуры формальной логики (знание которых не мешает, а помога­ет ученым мыслить), общие правила грамматики (без знания которых писатели не смогли бы заниматься творчеством) и общие закономерности логики действий.

Их существование не должно удивлять. Любая фраза воспроизводит связи явлений, процессов, событий; как ни разнообразны сами эти явления, процессы и события, ***связи и отношения между ними сами по себе повторяются****.* Эти повторяющиеся ***связи****,* повторяющиеся ***отноше­ния***, как таковые, должны найти себе отражение в звучании фразы. Они и создают то, что мы назвали «общими интонационными конструкциями», «схемами» и «логическими фигурами» произнесения фразы.

Благодаря им человек, рисуя словами картину, вносит в ***знакомые***связи нечто ***новое, незнакомое***и оно может быть понятно слушателю.

**6**

Какова же техника или технология «лепки фразы»?

Масса слов, воспроизводящая в произнесении ту или иную, но всег­да содержательную и яркую картину, подвергается сперва грубой, а по­том все более тонкой и тщательной обработке. Обработка эта всегда двус­торонняя — с одной стороны она заключается в уяснении смысла и уточ­нении «видений», с другой — в поисках такого произнесения данных слов, чтобы их звучание воспроизводило найденные «видения» и установлен­ный смысл. При этом одна сторона все время обогащает другую и обра­ботка одной стороны стимулирует обработку другой.

С чего же начинается «лепка фразы» ? «Работу по речи и слову надо начинать всегда ***с деления на речевые такты или, иначе говоря, с расста­новки логических пауз»*** — писал К. С.Станиславский(Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1954 — 1961. — Т.З. — С.97). Это деление, по его выражению, «водворяет порядок в словах и правильно соединяет их в группы, в семьи или, как некоторые называют в речевые такты» (Там же, с.96.).

Картина, которую нужно найти в данных словах и которую данными словами нужно нарисовать, должна состоять из фактов — предме­тов, событий, процессов. Любое из данных слов должно принадлежать к тому или иному факту, предмету, событию. Слова, относящиеся к одному и тому же предмету и представляют собой семью, группу слов или один речевой такт. Чтобы их принадлежность к данному такту была понятна, речевые такты или семьи должны быть разграничены паузами, а внутри такта, наоборот, слова ***произносятся слитно — как одно большое слово.***

Таким образом, делением на речевые такты устанавливается пред­метный и сюжетный состав картины. Мельчайшие ее элементы — отдель­ные слова, обозначающие качества, состояния, отношения и пр. — объ­единяются в ***предметы и события, обладающие*** этими признаками.

В зависимости от членения текста на речевые такты или, что то же самое, в зависимости от расстановки логических пауз, одно и то же соче­тание слов может иметь прямо противоположный смысл. К.С.Станислав­ский, как яркий пример, приводит фразу; «простить нельзя сослать в Сибирь»(Там же, с 96). Если слово «нельзя» связано в один такт со словом «прос­тить» — смысл один; если это же слово связано в один речевой такт со словами «сослать в Сибирь» — смысл противоположный.

Если отдельно взятое слово представляет собой в устной речи мель­чайший элемент рисуемой картины, то речевой такт (даже если он состоит и из одного слова) — это уже известное целостное представление. Если картина состоит из нескольких такого рода представлений, то она потре­бует и нескольких речевых тактов.

Но для воспроизведения смысла рисуемой картины одного деления текста на речевые такты обычно бывает недостаточно, как недостаточно было бы для описания картины одного голого перечня изображенных на ней предметов. Деление на такты помогает найти и выразить самый гру­бый элементарный логический смысл картины. За этим делением следует дальнейшая работа по лепке фразы, а именно — выделение удар­ных слов.

**7**

Рисуемая словами картина должна запечатлеться в сознании парт­нера. Что именно в первую очередь и как самое главное должно запечат­леться в нем? — На это указывает ***ударное слово***каждой данной фразы.

Если в произнесенной фразе не выделено ударное слово, то смысл ее произнесения неясен! Главной в данную минуту может быть та или другая черта воспроизводимой действительности; соответственно этому и ударным будет то или другое слово. Какое именно — это зависит от ближайшей цели действующего — значит от его интересов и от обстоя­тельств, в которых он находится.

Если рисуемая словами картина сложна, то есть, если то главное, что находится в центре ее и во имя чего вся она рисуется, нуждается для верного понимания в обширных комментариях, то среди этих пояснений, уточнений и пр. есть всегда более важное для понимания главного и менее важные. Соответственно этому и картина будет состоять из фрагментов различной значительности и разной сложности.

В написанном тексте одна такая картина может быть воспроизведе­на не одним сложными распространенным предложением, а целой цепью таких предложений, разделенных точками.

Тогда ударные слова разных предложений этого текста будут ударными в разной степени. И выделение ударных слов в такой речи, есть построение и выделение перспективы ударных слов.

Если цель словесного действия сложна, трудна, если при этом дей­ствующий сильно заинтересован в преследуемой цели, если он предпола­гает и предусматривает сопротивление, то во всех подобных случаях человек не сразу предлагает слушателю то представление, ту мысль, ту черту действительности, которые по его мнению должны произвести, нужный ему эффект. Обычно в начале, если условия допускают это, он подготавливает сознание слушателя. А для этого может быть, например, целесообразно: заинтересовать слушателя своего рода обещанием нари­совать нечто, что может и должно его заинтересовать; далее — ввести его в среду, обстановку, обстоятельства, ему знакомые; далее — в этой знако­мой обстановке показать нечто незнакомое и таким образом поставить слушателя перед противоречием, перед проблемой; далее — продемонст­рировать ему актуальность, важность, остроту этой проблемы, может быть, показать бы возможные, но неверные решения ее.

Иногда только после всего этого человек воспроизводит словами то главное в картине, ради чего вся она рисуется слушателю. Теперь, после того как его сознание подготовлено, после того как слушатель поставлен на точку зрения говорящего и введен в логику воспроизводимых в картине явлений — теперь можно рассчитывать на то, что центр рисуемой карти­ны — «главный удар по сознанию партнера» — даст надлежащий эффект. Логика действий может требовать, чтобы после такого «главного удара» следовали «удары» либо развивающие наступление на сознание партнера (если главный удар не дал искомых результатов), либо закрепляющие достигнутое, если изменения происшедшие в сознании партнера под воз­действием главного удара нужно углубить, упрочить, развить, проверить и т.д.

Подобного рода процесс рисования словами картины есть рисова­ние ее по фрагментам, каждого фрагмента — по отдельным частям его, каждой части — по отдельным фразам. Для того чтобы смысл такой сложной картины был ясен, в каждой фразе должно быть одно ударное слово; в каждой части — одна главная фраза; в каждом фрагменте — одна главная часть; и среди всех фрагментов картины — один главный, удар­ный. Ударное слово главной фразы, главной части, главного фрагмента будет центром всей сложной картины и главным ударным словом всей данной речи. Все остальные ударные слова этой речи также должны быть ударными — каждое на своем месте, — но они должны быть менее удар­ными, то есть ударными в степени соответствующей важности служебно­го положения фразы, в которую они входят.

Такая субординация ударных слов есть одно из важных условий ***перспективы речи****,* которая невольно увлекает слушателей, и они внима­тельно воспринимают рисуемые картины и с интересом следят за смыс­лом.

Построение «перспективы речи» требуют не только уменья правильно делить речь на такты, произносить цельные фразы и выделять ударные слова, но и уменья воспроизводить в звучащей речи знаки препи­нания: точки, запятые, точки с запятыми, двоеточия, многоточия и т.д.

Интонации знаков препинания могут быть более и могут быть ме­нее энергичными, ясными, рельефными. От их рельефности зависит в значительной степени яркость, скульптурность лепки фразы в целом. Причем, длинную, сложную фразу нельзя сколько-нибудь отчетливо вылепить, не владея уменьем ясно, рельефно произносить знаки препина­ния. Актеры, лишенные такого уменья, обычно рвут длинную фразу на несколько коротких, вопреки ее логике, и тем лишают свою речь перспек­тивы и общего смысла, или, во всяком случае, затрудняют его понимание.

Среди множества предметов труднее найти и увидеть самый важ­ный и распределить все остальные по степеням их приближения к этому самому важному предмету, чем проделать ту же операцию с небольшим количеством предметов (скажем, тремя, четырьмя).

Для того чтобы произнести верно бытовую житейскую фразу, сос­тоящую из двух-трех речевых тактов с одним ударным словом, не нужно никакого специального умения. Другое дело — длинные фразы и словес­ные периоды, часто встречающиеся, например, у Гоголя, Шекспира, Шиллера, а нередко и у Островского, не говоря уже об античных авторах. Тут с полной ясностью обнаруживается необходимость ***уметь произносить*** длинные фразы и словесные периоды. Говорить явно и вразумитель­но длинными фразами значительно труднее, чем короткими.

Уменье произнести длинную фразу — это именно и есть уменье расставить предметы в рисуемой словами картине так, чтобы, с одной сто­роны, зритель картины (слушатель) ясно увидел целое — взаимосвязь и взаимозависимость частей, с другой — каждую часть, фрагмент, предмет, деталь картины в том ее качестве и с той конкретностью, чтобы они служили целому, не утрачивая своей особенности.

Например, всем известное описание бала у губернатора в «Мертвых душах» Гоголя (глава VIII) представляет собой чрезвычайно яркую и даже пеструю картину провинциальных претензий на великосветское изящество. Если исполнитель, читая это описание, пренебрежет оттенка­ми, подробностями, частностями, то картина утратит всю свою прелесть и весь юмор. Но если эти оттенки и подробности заслонят собой целое — если в произнесении каждой длинной фразы (а из них преимущественно и состоит все описание) не будет ясно то главное, что эта фраза в целом выражает, если описание не будет прочно стоять на опорах ударных слов — то вся картина будет попросту непонятна. Как бы тогда ни старал­ся рассказчик ярко рисовать подробности, даже самые значительные, ему не удастся удержать на них внимание слушателей.

Если актер не умеет произносить длинную фразу (а такие случаи, к сожалению, весьма распространены), то один режиссер учит его «с голо­са» интонациям фразы или речи в целом, — он добивается определенного произнесения как такового; другой, наоборот, заботясь только о внутрен­ней, психической стороне процесса, вовсе пренебрегает звучанием. Но так как «видения», невоспроизводимые голосовыми средствами, и голо­совые средства не подкрепленные «видением» не могут быть словесным действием, то оба они, как правило, приходят к неудовлетворительным результатам.

Как на этом уровне задач не отрывать заботу о правильном произ­несении от заботы о «видениях»? Что значит «уметь произносить длинную фразу» так, чтобы это умение не было чисто формальным, не убивало бы «видений», а, наоборот, помогало им складываться в воображении акте­ра? Чтобы форма не связывала содержания, а давала верное направление его развитию?

Каждое представление («видение») действующего лица пьесы и сценического образа единственно и неповторимо, ведь оно входит в его индивидуальную логику действий. Значит, в каждом данном случае и зву­чание речи актера на сцене должно быть таким же неповторимым. Полное и точное повторение интонационного рисунка, как в грамзаписи, — на сцене всегда штамп. Поэтому ничего, кроме вреда, не может приносить копирование интонаций, якобы необходимых для произнесения конкрет­ной фразы в той или иной сцене.

Чтобы избежать этой опасности, актер, следовательно, должен быть свободен от формально-интонационных обязательств. Но свобода эта не должна быть произволом, нарушающим логику действий образа, и произносить длинную фразу все же надо уметь.

Речь поэтому должна идти об ***общих закономерностях***произнесе­ния длинных фраз и о свободном индивидуальном и неисчерпаемо разнообразном применении их в каждом конкретном случае — к данной фразе, к данному тексту.

Воспроизведение звучащей речью «видений» — представлений во­ображения — есть, образно говоря, ***словесная живопись****,* причем «краска­ми» здесь служат актеру его голосовые средства. «Картина» словесной живописи, как и всякая картина, всегда построена ***определенным образом****.* То, как она построена, ее схематическая конструкция или, точнее, ее ком­позиция — это и есть схема произнесения текста, которым картина эта должна быть воспроизведена. Отсюда и происходят те общие интонаци­онные «схемы» — «конструкции», о которых шла речь выше.

8

Чтобы не отрывать внешнее от внутреннего, говоря об общих зако­номерностях произнесения длинных фраз и словесных периодов, нужно начинать рассмотрение вопроса с общих закономерностей композиции зрительных представлений. А закономерности эти должны быть близки к правилам или средствам построения композиции в живописи.

Воспроизводить речью картину так, чтобы содержание ее было ясно, — значит, прежде всего, ясно воспроизводить ее композиционное построение; и чем шире полотно, чем больше картина, чем величествен­нее она, тем, соответственно, важнее ясность ее композиции. Если нет ее — зрителю (слушателю) трудно охватить целое; внимание его рассеи­вается, оно лишается опоры и многокрасочность картины не достигает цели.

Художник В.И.Суриков так говорил о своей работе : «Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый неуловимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каж­дый прибавленный или убавленный кусок холста или лишняя поставлен­ная точка разом меняет композицию» (Цит. по книге: Алпатов М.В. Композиция в живописи. — М., 1940. — С.79). Он сравнивал законы композиции с законами математики.

Нам нет надобности рассматривать вопросы композиции в живопи­си сколько-нибудь полно и подробно. Но мысли, высказанные В.И.Сури­ковым, могут быть поучительны и при рассмотрении вопросов «словесной живописи» в актерском искусстве.

Воспользуемся разбором проблем композиции в книге М. В. Алпато­ва «Композиция в живописи». Согласно классификации автора этого ис­следования, они распадаются на вопросы: а) расположения предметов в трехмерном пространстве; б) обработки поверхности картины (сюда вхо­дят вопросы о ритмическом расчленении плоскости) и в) зрительного вос­приятия изображения (сюда входят вопросы о точке зрения и об угле зрения).

В построение каждой сколько-нибудь сложной картины, рисуемой речью, входит и определенное объективное расположение предметов, и определенная точка зрения говорящего, и определенное применение им своих голосовых средств.

М. Б. Алпатов отмечает в живописных композициях несколько ти­пов группировки фигур. В представлениях воображения и в композициях «словесной живописи» также можно отметить несколько типов располо­жения предметов, понимая «предмет» в широком смысле.

1. Ряд предметов однородных (иногда только по какому-то одному признаку); а) их законченное, ограниченное множество; б) их неограни­ченное, уходящее в бесконечную перспективу множество.

2. Ряд предметов, отличных друг от друга, более или менее равно­значных в целой картине.

3. Группировки предметов, противоположных друг другу по тому или иному качеству — картина контрастных представлений.

4. Единый предмет на фоне других или несколько предметов, распо­ложенных на разных планах; перемещение этих планов — демонстрация детали крупным планом и возврат ее в фон.

5*.* Бесконечная, следующая друг за другом смена разнообразных предметов-картин, крепко связанных единой повествовательной после­довательностью (по типу приключенческих кинофильмов, в которых главное назначение каждого кадра — вести зрителя к следующему кадру, повышать интерес к нему). Так, в известной басне Лафонтена «Пьеретта» героиня рисует себе в воображении последовательные картины обогаще­ния, к которому должна привести продажа кувшина молока; смена этих картин прерывается только тем, что кувшин оказывается разбитым, в порыве восторга от предвкушения богатства.

Каждой из этих групп композиционного построения «видений» со­ответствует в произнесении своя интонационная схема, общая для компо­зиции данной группы. Но, прежде чем перейти к рассмотрению каждой из них в отдельности, необходимо условиться о принципиальном и практи­ческом подходе к этим «схемам» или «конструкциям».

Любой тип расположения предметов в представлениях воображе­ния есть обобщение безграничного множества частных случаев, которые подобны друг другу лишь одним общим формальным признаком; но этот общий формальный признак не безразличен к содержанию, не случаен, он связывает **определенным образом** картину в одно целое, без которого частности, составляющие ее, теряют ясный смысл.

Неповторимые особенности яркой живописной речи, придающие ей жизненную красочность и полноту, вырастают на почве ясной, строгой и верной композиции картины, которая сама по себе, абстрактно взятая, есть лишь грубая, отвлеченная и формальная схема.

Так, жилище человека со всем его убранством, в котором иной раз ярко запечатлена оригинальная личность хозяина, есть в грубой основе своей пол, четыре стены и потолок; без них не может существовать ника­кое убранство, не может быть и жилище вообще.

Нет двух людей, которые во всех отношениях были бы подобны друг другу, и в то же время все человеческие скелеты настолько сходны между собой, что только ученые специалисты отличат скелет

безобразного идиота от скелета прекрасного мудреца. ***Каждый***человек в буквальном смысле слова «держится» на своем скелете — даже и такой, которого все признали бы символом молодости, красоты и жизни, хотя скелет есть общепризнанный символ смерти...

Подобным образом и типы произнесения фраз, интонационные схемы их построения, суть каркасы словесной скульптуры или скелеты рисуемых картин. Жизнь им дает лишь то, что покрывает их, что, наполня­ет схему конкретным содержанием. Изучать и осваивать их актеру нужно не больше (но, пожалуй, и не меньше!), чем живописцу нужно изучать пластическую анатомию(Скульптур А.С.Голубкина пишет: «Когда мы учились, профессора гово­рили: выучите анатомию и забудьте ее. Это значит — знайте анатомию так, чтобы она сказывалась только уверенностью и свободой в работе, анатомии же самой, чтобы и в помине не было. Вообще анатомия вспоминается как раз там, где нет ее знания». См.: Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора //Каменский А.А. Анна Голубкина: Личность. Эпоха. Скульптура. — М., 1990. — С. 454).

Всякая сколько-нибудь сложная картина так или иначе построена, предметы в ней так или иначе расположены, поэтому в каждой длинной фразе можно найти ее схему, конструкцию, или скелет, подобный одному из тех, что были нами перечислены. Если эта схема опирается на конкрет­ные «видения», то, когда фраза произносится, ее схема наполняется жи­вым содержанием. Содержание это может быть различным, от этого нес­колько видоизменяется и сама схема. Но если данное содержание в эту схему укладывается, то схема в основе своей все же сохраняется. Если нет, то она заменяется другой. Последняя, в свою очередь, варьируется соот­ветственно тому, какое живое содержание вкладывает в данную фразу тот, кто ее произносит.

Таким образом, лепка фразы — композиция «словесной живописи» — требует применения к той или иной конкретной фразе одной или нескольких (из числа известных) общих форм. Или, что то же самое, — обнаружения в данной конкретной фразе ее схемы и ее интонационной конструкции.

К.С.Станиславский называл такую работу «скелетированием текс­та». Завершается она тем, что найденная в тексте и обогащенная «видени­ями» интонационная конструкция фразы оказывается необходимой акте­ру для воплощения композиции рисуемой картины, для выражения под­текста, для осуществления словесного действия. Тогда схема оживает, наполняется плотью и кровью; на ее основе расцветает яркая и в своих наиболее впечатляющих оттенках неповторимая «словесная живопись», ничем не напоминающая зрителю ту схему, которая помогла ей родится. Как всегда, общая логика действий выступает как частный случай непов­торимой индивидуальной логики действий данного человека — сценичес­кого образа.

**9**

**ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ** относится к числу наиболее общих и

наиболее распространенных интонационных форм. Форма эта соответст­вует первому типу расположения предметов в картине, рисуемой слова­ми, из отмеченных нами выше («ряд однородных предметов»).

Эзоп в пьесе «Лиса и виноград» Гильерме Фигейредо с помощью пе­речисления рисует картину могущества и благодетельности человеческо­го языка (а затем он опять с помощью перечисления рисует картину бедствий и порока, порождаемых языком); Демон в поэме Лермонтова рисует Тамаре картину своего перерождения; Офелия рисует картину погибших достоинств Гамлета; помещик Смирнов в шутке Чехова «Мед­ведь» рисует портрет женщины.

Общим для всех этих картин является лишь то, что каждая содер­жит в себе множество «предметов», иллюстрирующих какое-то одно по­ложение, одну мысль, один факт. Чтобы воспроизвести эти картины, нуж­на одна и та же интонационная форма перечисления.

Более или менее яркие и сложные примеры такого рода без труда можно найти буквально в каждой пьесе и в каждой роли.

Перечисляемых предметов несколько, потому что ни один из них в отдельности недостаточно ярок, недостаточно красноречив. Каждый последующий воспроизводится потому, что предыдущий уже не удовлет­воряет рисующего картину. Это наиболее распространенный случай — ***перечисление для усиления.***

Иногда предметы перечисляются в хронологическом порядке. Это ряд событий, который слушатель должен знать, чтобы должным образом оценить то, что за этими событиями последовало и для чего рисуется картина.

Бывает, что предметы перечисляются в порядке их расположения в ***пространстве***для того, чтобы ввести слушателя в круг обстоятельств, на фоне которых будет показано главное событие или главный предмет. — Он может быть верно оценен только на этом фоне.

Много таких перечислений в «Демоне» Лермонтова (например, после слов: «И над вершинами Кавказа изгнанник рая пролетел», после слов: «Роскошной Грузии долины ковром раскинулись вдали...»).

Перечисления могут иметь самые разнообразные оттенки. Некото­рые из них часто повторяются. Так, перечисление иногда следует за под­разумеваемыми, но опущенными в тексте словами: «а именно», — тогда перечисление, оставаясь таковым, будет еще и уточнением, так как двое­точие, предшествующее перечислению, накладывает определенный, от­печаток на звучание самого перечисления.

Перечисление может быть ограниченным и неограниченным. В первом случае конец перечисления предусмотрен в его начале; здесь каждый из перечисляемых предметов имеет самостоятельную ценность и свое особое значение. Во втором случае перечисление рисуется так, как если бы оно могла быть продолжено бесконечно, причем любой из пере­числяемых предметов мог бы быть заменен другим, еще более красноре­чивым.

Можно, например, перечислять, присутствующих на собрании, в театре, в гостях для того, чтобы слушатель точно и конкретно узнал, кто именно присутствовал, а можно и для того, чтобы слушатель понял, что было — или многолюдное, или в высшей степени авторитетное, или нао­борот, не авторитетное и т.д. собрание. Тогда перечисление служит лишь подтверждением некоторой общей характеристике и в перечисляемых предметах имеются в виду какие-то одни, подтверждающие эту характе­ристику черты.

Привести бесспорные примеры таких оттенков перечислений из произведений художественной литературы едва ли можно, во-первых, потому что это всего лишь оттенки, во-вторых, потому что такого рода оттенки в произнесении зависят от толкования подтекста.

Разумеется, невозможно предусмотреть и разобрать все практически возможные случаи перечислений. Но, тем не менее, общая и харак­терная интонационная форма или конструкция перечисления существу­ет. По этой форме мы можем понять, что данный человек что-то перечис­ляет, даже если мы, не зная языка на котором он говорит, не понимаем что именно он перечисляет. В эту общую форму или конструкцию умещают­ся все возможные типы, оттенки и разновидности перечислений. Уметь строить перечисления — это значит уметь варьировать общую конструк­цию, подчиняя ее задаче — воспроизводить «для глаза, а не для уха» пар­тнера данное конкретное «видение» —» ряд однородных предметов, «мно­жество» как таковое.

Уменье это, как и всякое уменье действовать, состоит как бы из двух умений, взаимно обусловленных, а потому слитых в одно: уменья видеть в своем воображении перечисляемое (внутренняя субъективная сторона) и уменья своим голосом рисовать это перечисляемое, то есть уменья практически применять общую интонационную форму перечис­ления (внешняя физическая сторона).

Характерным признаком этой формы является своеобразно-равномерное **повышение** (а иногда и понижение) голоса на каждом новом члене ряда, то есть после каждой запятой.

В коротком перечислении ***ступенчатое изменение высоты голоса***не требует ни специального расчета, ни особого мастерства. Если же пере­числение длинно, как, скажем, в клятве Демона или в упомянутых выше речах Эзопа, то и расчет и специальное умение оказываются совершенно необходимыми.

Часто в репетиционной практике (да и на спектаклях) действие ос­танавливается и мысль героя оказывается не выраженной только потому, что актер «топчется» на одной высотной ступени своего голоса, там, где логика действий (в данном случае логика перечисления) требует ступен­чатого движения вверх и вниз. Бывает так, что актер даже видит каждый предмет перечисляемого ряда, но — каждый по отдельности; чтобы объ­единить их и двинуть действие вперед, достаточно бывает поставить их по восходящим (или нисходящим) ступеням голоса.

**10**

**СОПОСТАВЛЕНИЕ И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ.** Это интонационные формы, соответствующие второму и третьему типам

расположения предметов в рисуемой картине: ряд отличных друг от дру­га предметов, более или менее равнозначных (2-ой тип); группировки контрастных предметов (3-ий тип).

«Сопоставление» — есть, в сущности, тип промежуточный между перечислением и противопоставлением. Поэтому, прежде чем перейти к сопоставлению, удобнее рассмотреть противопоставление.

Как ясно из самого слова, оно заключается в том, что предметы, входящие в состав рисуемой картины, внесены в нее для того, чтобы оттенять друг друга по ***контрасту.***

Примеры противопоставления можно найти буквально в любой пьесе и в любой роли — их не меньше, чем примеров перечисления.

Так, Гамлет после беседы с актерами в монологе во втором акте противопоставляет эмоциональность актеров своей бесчувственности; так, Попова в «Медведе» Чехова противопоставляет свою любовь к покой­ному мужу его поведению; так, Коршунов в третьем акте «Бедность не порок» Островского, уговаривая Любовь Гордеевну примирится с ним, как с будущим мужем, противопоставляет картину несчастий «с молодым мужем» картине благополучия «со стариком»; так, у Пушкина во вступле­нии к «Медному всаднику» читаем:

*Где прежде финский рыболов,*

*Печальный пасынок природы,*

*Один у низких берегов*

*Бросал в неведомые воды*

*Свой ветхий невод, ныне там*

*По оживленным берегам*

*Громады стройные теснятся*

*Дворцов и башен; корабли*

*Толпой со всех концов земли*

*К богатым пристаням стремятся;*

*В гранит оделася Нева;*

*Мосты повисли над водами;*

*Темнозелеными садами*

*Ее покрылись острова –*

*И перед младшею столицей*

*Померкла старая Москва,*

*Как перед новою царицей*

*Порфироносная вдова.*

В приведенной фразе (то есть в предложении) скудость и бедность противопоставляются богатству и разнообразию, а разнообразие выра­жено в перечислении. Соответственно этому интонационная форма пере­числения уложена внутри интонационной формы противопоставления.

Если в тексте встречается контрастность представлений, то при его произнесении требуется «вылепить» противопоставление.

Один из основных принципов «лепки» противопоставления заключается в следующем: для того чтобы изображаемые предметы были **разными**, они должны рисоваться разными красками; наибольшая разность голосовых красок — это самый низкий тон и самый высокий тон голоса данного человека. Поэтому, для того чтобы живой речью противо­поставить что-то чему-то, чтобы показать противоположность чего-то чему-то, люди обычно одно рисуют высокими тонами своего голоса и про­тивоположное ему — низкими. Причем, употребление низких и высоких тонов имеет под собой известную объективную почву, и это обстоятельст­во вносит некоторую (конечно, весьма относительную) стабильность в употребление тех и других тонов. Стабильность эта обнаруживается пре­имущественно в случаях именно противопоставления, а не во всех случа­ях различения и, разумеется, далеко не всегда.

Так, когда противопоставляется нечто: высокое — низкому, тонкое — толстому, светлое — темному, легкое — тяжелому, поверхност­ное — глубокому, хрупкое — прочному, маленькое — большому, радост­ное — мрачному, веселое — печальному— во всех этих случаях боль­шинству людей обычно свойственно первое в этих противопоставлениях рисовать относительно высокими тонами своего голоса, второе — низки­ми.

Любопытно, что в живописной композиции наблюдается нечто в принципе подобное. Выделение горизонтальных линий производит не то эмоциональное впечатление, какое производит выделение вертикалей. «Линии, склоняющиеся к земле, — говорит скульптор Давид д'Анже, - рождают впечатление печали; линии, вздымающиеся к небу, рождают чувство радости»(См.: Алпатов М.В. Композиция в живописи. -М., 1940. — С. 96-97). Движение, изображенное на плоскости по диагонали, слева снизу, направо вверх, производит впечатление ускоренного, облегченного; движение справа снизу, налево вверх — замедленного, затруд­ненного. Подобно этому, ступенчатое понижение голоса при перечисле­нии, что встречается относительно редко, производит впечатление угаса­ния, замедления, придает картине минорно-элегический характер.

Противопоставляемые предметы или признаки предметов могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны; это могут быть отвлечен­ные понятия, принципы, идеи и т.д. Но и в этих случаях противопоставле­ние достигается контрастностью звуковых тонов голоса, причем, чем ярче человек противопоставляет одно другому, тем шире, смелее исполь­зует он диапазон своего голоса. Подчеркивание противоположности дос­тигается переходом от одних высотных тонов голоса противоположным.

Так, если мне скажут, что я утверждаю то же самое, что утверждает некто третий, а я захочу опровергнуть это, я буду говорить, что этот третий говорит **то — то** и **то — то,** а я утверждаю **вот это и это**. Про­тивопоставление выразится в том, что от высотных тонов, какими я буду рисовать утверждения третьего, я резко перейду к иным, контрастным тонам, какими я буду рисовать свои собственные мысли.

Для того чтобы ясно, отчетливо противопоставить друг другу два предмета, они часто ставятся в непосредственной близости друг возле друга. Это достигается тем, что противопоставляемые предметы указыва­ются в одной фразе.

В свое время Аристотель заметил: « < ... > противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят ря­дом»(Аристотель. О стиле ораторской речи. //Об ораторском искусстве. — М., 1958. —С.18).

Эта ясность достигается тем, что противопоставляемые, предметы указываются в ***одной***фразе. Тогда они разделяются запятой и ни в коем случае не точкой. Точка ликвидирует противопоставление и превращает его в сопоставление описательного характера.

Нарушение этой закономерности весьма распространено в театральной практике. Лепка противопоставления требует уменья произно­сить длинную фразу, говорящую о двух разных предметах; два предмета требуют, как будто бы и двух ударных слов. Поэтому актеры часто рвут ее на две фразы со своим ударным словом в каждой — это гораздо легче, чем произнести одну длинную фразу с одним главным ударным словом и вто­рым менее ударным, но все же выделяемым, противопоставляемым глав­ному ударному слову.

В известной скороговорке «Карлу Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет» указано на два события. Если события эти входят в одну картину, то последняя будет состоять из двух частей; части эти могут быть сопоставлены и могут быть противопоставлены. В первом случае вся картина может быть обрывком или частью другой, большей картины, отсутствующей в данном тексте. Тогда в конце фразы должна стоять не точка, а запятая или точка с запятой, после которой может следовать подразумеваемый текст: «в то время как...» или — «хотя оба они...» и т.д. Законченный смысл эта фраза приобретет как противопос­тавление одного события другому, что и зафиксировано в тексте запятой в середине фразы и точкой в ее конце. Смысл произнесения этой фразы, то есть — смысл воспроизведения ею одной картины, может быть уточ­нен: что именно в одной части картины противопоставляется чему именно в другой ее части. Так возникнет два выделяемых, то есть ударных, слова. Но если они будут ***равноударными****,* то останется неясно — что же в этой картине главное, во имя чего все противопоставление воспроизводится.

Чтобы выразить это, нужно одно из ударных слов сделать главным, предположив, что фраза в целом либо отвечает на какой-то конкретный вопрос, либо вносит поправку в представления партнера опять-таки в какой-то одной определенной черте. Например: «Вы, мол, ошибаетесь — это Карл у Клары украл кораллы, а Клара — совсем другое дело — она, как известно, украла у Карла кларнет».

Если придать скороговорке этот смысл (произнося, разумеется, только ее текст без всяких добавлений), то первая часть рисуемой ею кар­тины будет главной и главное ударное слово будет «Карл»; вторая часть будет подчиненной и противопоставляемой, со своим выделяемым сло­вом «кларнет», но ударение на нем будет значительно меньше, чем на первом. Таким же образом при другом подтексте потребуется выделить другие слова, но если фраза будет рисовать противопоставление, то всегда нуждаться в выделении будут два слова, всегда одно из них будет главным и одно подчиненным, и всегда они будут входить в состав одной фразы.

Многие скороговорки и пословицы могут служить удобным мате­риалом для упражнений в разнообразной лепке противопоставлений («У осы не усы, не усищи, а усики», «Командир говорил про подполковника, про подполковницу..., а про подпрапорщика умолчал»).

Противопоставления встречаются в тексте чуть ли не каждой, даже небольшой, роли. Если она не вылеплены надлежащим образом, то это не­избежно мешает актеру превратить текст в словесное действие; смысл рисования словами картины делается неопределенным, а сама картина тусклой, неясной. Чем конкретнее цель словесного действия и чем актив­нее действующий к этой цели стремится, тем больше нуждается он в определенной, ясной и рельефной лепке фразы.

Сопоставление, в отличие от противопоставления, не требует кон­трастности как таковой (если, разумеется, это сопоставление не содержит в себе по существу противопоставления). Сопоставление разных предме­тов требует уже не контрастности, а ***разности*** звуковых тонов голоса. Разность эта как бы привлекает внимание слушателя к тому, что рисуемые предметы отличаются друг от друга.

Так, излагая мнения разных лиц об одном предмете, можно рисовать и противоположность этих мнений друг другу в их отличия друг от друга.

«Кант утверждал не то же самое, что Гегель, и Гегель не то же самое, что Шеллинг, а Шеллинг не то же самое, что Ницше, но все они утвержда­ли нечто противоположное основным положениям вульгарного материа­лизма». В такой фразе утверждения философов-идеалистов можно не только ***перечислить*** (чтобы потом, скажем, весь ряд противопоставить), но можно и оттенить в этом ряду и отличия, причем оттенить их можно более или менее ярко. Последнее и будет «сопоставлением» — интонаци­онной формой, промежуточной между перечислением и противопостав­лением...

Примером из драматургии может служить первая сцена «Ревизора», после чтения письма. Городничий перечисляет чиновникам всякого рода непорядки в ведомстве каждого из них, но он в то же время ярко рисует и особую непривлекательность каждого факта:

«Конечно, если он ученику сделает такую рожу, то оно еще ничего: может быть, оно там и нужно так, об этом я не смогу судить, но вы посудите сами, если он сделает это посетителю — это может быть очень худо»; «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? От этого убыток казне».

Этот пример может служить иллюстрацией и другому принципиально важному положению. Произнося в этой сцене текст роли городни­чего, актер может рисовать им картины, различные по композиции, отда­вая предпочтение либо перечислению, либо сопоставлению, либо проти­вопоставлению, в каждом случае логика действий городничего — а значит, и образ, создаваемый актером, — будет несколько иной.

Следовательно, сама лепка фразы уже строит образ, потому что она входит в логику действий и вытекает из нее.

Выделение отличий и особенностей рисуемых предметов в звуча­щей речи как бы противонаправлено целостной структуре фразы; оно иг­рает роль своеобразного тормоза в перспективе речи. Картина, рисуемая без этого тормоза, легко может потерять красочность, живость, и богатст­во тонов и превратиться в схему; чрезмерная заторможенность разорвет общую картину на яркие, но не связанные друг с другом элементы, ив их обилии может легко затеряться перспектива.

**11**

**ПОЯСНЕНИЕ (РАЗЪЯСНЕНИЕ, УТОЧНЕНИЕ).** Эта интонационная форма соответствует нашему четвертому типу расположе­ния предметов в картине (один предмет на фоне других; расположение предметов на разных планах).

Часто фраза, воспроизводящая картину, выглядит очень сложной из-за уточнении и пояснений. Эти пояснения и уточнения делают картину богатой, яркой, многокрасочной. Но если такая фраза не вылеплена над­лежащим образом, то в многокрасочности и яркости пояснений и уточне­ний нередко тонет ее простой логический смысл. Часто эта фраза рисует фрагмент большой картины, а вся картина в целом излагает повествова­ние о цепи событий; тогда простой, оголенный от пояснений и уточнений, логический смысл фразы ***ведет повествование****,* движет, так сказать сю­жет, а пояснения и уточнения ***задерживают***его, как всякая описательность.

Значит, лепка фразы должна отвлекать внимание слушателя от сюжета к пояснению и описанию (иногда весьма пространным) , но обяза­тельно с тем, чтобы вновь вернут его к сюжету. А для этого нужно в момент отхода от сюжета подчеркнуть в произнесении, что это отход вре­менный, что повествовательная фраза не кончилась, что окончание ее следует.

Достигается это изменением высотного тона голоса в переходе от сюжета к пояснениям и обратно, причем, эти переходы сопровождаются небольшими паузами. Если в лепке фразы это условие не выполнено, то слушатель может легко потерять общую ориентировку и картина распа­дется для него на независимые друг от друга части. Сами по себе они могут быть очень ярки, но связь между ними, их место в общей картине останут­ся невыраженными.

Примеров такого построения фраз можно привести много. Так начинается, например, стихотворение Лермонтова «Мцыри»:

*Немного лет тому назад*

*Там, где сливаяся шумят,*

*Обнявшись, будто две сестры,*

*Струи Арагвы и Куры,*

*Был монастырь.*

Или его же стихотворение «Первое января»:

*Как часто, пестрою толпою окружен,*

 *Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,*

*При шуме музыка а пляски,*

*При диком топоте затверженных речей,*

*Мелькают образы бездушные людей,*

*Приличьем стянутые, маски.*

*Когда касаются холодных рук моих*

*С небрежной смелостью красавиц городских*

*Давно бестрепетные руки, -*

*Наружно погружась в их блеск и суету,*

*Ласкаю я в душе старинную мечту.*

*Погибших лет святые звуки.*

В приведенных примерах нами подчеркнуты слова, рисующие сю­жетную основу данного фрагмента картины, его схему. Все другие, не подчеркнутые слова эту схему разъясняют, комментируют, уточняют. Ясно, что в данных примерах яркость картине придают именно они, что они важнее для целого, чем сюжетная основа, схема. Но последняя, тем не менее, крайне важна — она указывает место всего фрагмента, привязы­вает его к тому, что будет показано в последующем повествовании.

На последнем примере особенно ясно видно насколько сложно, богато содержанием и многокрасочно может быть введенное в сюжет по­яснение. Одна фраза состоит из двенадцати строк и каждая из них рисует деталь картины, отличную от соседних, а вся фраза в целом служит лишь введением в содержание стихотворения. Произнести такую фразу как одну, единую фразу, не растеряв при этом ее многокрасочности - дело отнюдь не легкое. Оно требует специального профессионального уменья, касающегося не только видений — внутренней стороны словесного дей­ствия, — но и его внешней стороны — лепки фразы, владения общими ин­тонационными формами.

Ясная, рельефная лепка такого рода фраз говорит о том, что сущес­твует общая интонационная форма, общая интонационная конструкция пояснений, разъяснений и уточнений. Ее можно уподобить кинематогра­фическому приему приближения и удаления объектива от натуры — по­каза фона, широкой панорамы; потом, крупным планом, одной или нес­кольких деталей; затем опять общего плана. Форма эта бесконечно варь­ируется в зависимости от конкретного содержания текста и подтекста, как и всякая другая общая интонационная форма лепки фразы.

**12**

**ЭПИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОВЕСТВОВАНИЯ**. Эта форма соответствует пятому типу расположения предметов в картине. Длинный рассказ может включать в себя множество интонационных конструкций самого причудливого и своеобразного рисунка. Тут могут быть и перечис­ления, и противопоставления, и пояснения в любых сочетаниях. И, тем не менее, сама ***повествовательность*** рассказа может придавать этому сложному интонационному рисунку некоторую общую, единую форму. Форма эта как бы постоянно напоминает зрителю (слушателю) о том, что повествование не кончилось, что это только начало, что дальше будет показано (рассказано) нечто еще более важное и более интересное, но чтобы понять это самое важное и самое интересное, совершенно необхо­димо увидеть и усвоить то, что в данный момент рисуется словами.

Внутренняя, психическая сторона этой интонационной формы зак­лючается в общих чертах в том, что рисующий картину знает намного больше, чем слушающий и может показывать ему занятные фрагменты некоего бесконечного полотна, которое ведет к чему-то совершенно нео­жиданному, интригующему и в высшей степени поучительному.

Сама же форма эпического повествования (с внешней стороны) есть в сущности превращение всех точек либо в запятые, либо в точки с запятыми, с психологическими паузами после этих точек, замененных за­пятыми. При этом — каждая последующая фраза (в тексте ограниченная точками, а в произнесении — точками с запятыми или запятыми) требует повышения голосового тона. Таким образом, форма эта строит речь как бы по высотным ступеням: каждая отдельная фраза вылепливается, разу­меется, в соответствии с ее содержанием, но на одной основной высотной ступени голоса; заканчивается она запятой, то есть повышением тона на последнем слоге. На этой новой высотной ступени таким же образом строится следующая фраза; она опять кончается повышением — перехо­дом на следующую ступень и т.д.

После нескольких таких повышений основного тона, в надлежащем месте, согласно содержанию рассказа и в зависимости от голосовых воз­можностей рассказчика, он вновь через несколько высотных ступеней возвращается вниз и опять поднимается по степеням.

Эта интонационная форма в принципе бесконечна, ибо смысл ее в повествовательности как таковой. Практически она, конечно, всегда ве­дет к чему-то главному в картине, во имя чего ведется все повествование, и этим главным кончается. Воспроизведение главного и завершение рас­сказа всегда является некоторой неожиданностью — нарушением инер­ции повествования. Тем более выделяется оно на фоне предшествовавших событий.

Владение этой формой есть в сущности уменье одновременно ***вес­ти***повествование и ***тянуть***его, не допуская падения к нему интереса и все время интригуя слушателя. Нарочитой, интригующей замедлен­ностью эпическая форма отличается от формы перечисления.

Так, няня, например, иногда занимает детей, рассказывая им сказ­ки; так, опытный и умелый рассказчик занимает слушателей пустяко­выми по содержанию историями, которым он умеет придать многообеща­ющую значительность.

Так, Любим Торцов («Бедность не порок» Островского) рассказывает в первом акте приказчику Мите «линию», которая привлекла его от богатого наследства к нищете. Трудность овладения этим длиннейшим рассказом заключается для актера, между прочим, в том, чтобы за отступ­лениями, воспоминаниями и прибаутками не затерялась цель его произ­несения; она только и может объединить весь рассказ в одно целое повес­твование — поучительную историю жизни.

В подобных случаях форма эпического повествования может слу­жить как бы канвой, по которой актер вправе вышивать самую причудли­вую и яркую словесную живопись. Эта живопись легко теряет почву и перспективу и тускнеет, если она не введена в форму эпического повест­вования.

**13**

Говоря об интонационных формах, мы пока рассматривали лишь одну сторону композиции словесной живописи, связанную, условно гово­ря, с «расположением предметов в пространстве». Другая группа вопро­сов — «точка и угол зрения» — также имеет прямое отношение к словес­ной живописи. Как мы уже говорили, от точки зрения на любое располо­жение предметов в значительной степени зависит композиция картины в целом.

В словесной живописи к способам и средствам выразить свою точку зрения на рисуемые предметы и навязать ее слушателю относятся: ***паузы, повышения, понижения, усиления и ослабления звука и темп.***

Именно этими средствами выделяются ударные слова; как об этом уже говорилось, с их помощью начинается выявление целенаправленнос­ти произнесения любой фразы, выявление субъективной заинтересован­ности действующего словами.

Чтобы ту или иную часть картины выделить — ее ***ограничивают паузами***; чтобы показать ее крупным планом — ***замедляют темп*** ее рисо­вания; чтобы сделать ее «светлой» — ***повышают голос***; чтобы сделать ее «темной» — ***голос понижают***. И, наоборот: чтобы стушевать ту или иную деталь, нужно ***не выделять*** ее паузами; чтобы отнести те или иные места картины к ее фону, нужно ***ускорить темп****.*

Разумеется, все эти взаимозависимости, все способы, о которых мы говорим «нужно», весьма относительны, постоянно нарушаются, могут и даже должны нарушаться. Убедительным примером может служить упо­мянутый выше рассказ Тюленина в исполнении Б.Толмазова в спектакле «Молодая гвардия» в театре имени В. .Маяковского. В монотонности и бескрасочности артист нашел высшую степень выразительности — именно их требует в данном Случае душевная потрясенность героя. Взаи­мозависимости, о которых идет речь, относятся к***общей***логике словесно­го действия, а в художественной практике мы всегда имеем дело с индиви­дуальной логикой, которая только тогда и художественна, когда отклоня­ется от общей. Но сознательный путь к этой индивидуальной логике лежит через общую логику действий, о чем мы уже говорили выше.

Он заключается в умелом творческом использовании общих зако­номерностей логики действий, в частности, словесных.

Часто приходится наблюдать: актер, не умеющий лепить длинную фразу так, как того требует логика действий изображаемого им лица, иногда апеллирует к своим чувствам, к своей воле, к своей эмоциональной памяти, и это все же не дает положительных результатов. А мастерски вылепленная фраза, логически верно и выразительно построенная, четко выражающая мысль, воспроизводящая картину, изложенную в тексте, — так произнесенная фраза, — сама, как бы «обратным ходом», помогает актеру почувствовать подтекст и зажить внутренней линией роли.

В репетиционной практике чаще всего это случается в сценах, о которых говорят, что «здесь требуется большой эмоциональный накал». Этот пресловутый «накал» сам по себе ведет обычно либо к «темперамен­ту вообще», то есть к наигрышу и штампу, либо к невменяемости и исте­рике, если он, этот «накал», не направлен на предельно ясное выражение мысли, на предельно заинтересованное воспроизведение видении. А пос­леднее как раз и требует рельефной лепки фразы.

Правильно построенная фраза устраняет образовавшийся вывих и возвращает актера к логике действий образа. Поэтому умение верно ле­пить фразу — эффективное вспомогательное средство в работе над пост­роением индивидуальной логики действий создаваемого образа.

При этом важно учитывать, что длинная фраза, как правило, содер­жит в себе не одну какую-нибудь интонационную форму, а сложное их со­четание, как это видно на примере из поэмы «Медного всадника», стихот­ворения «Первое января» и т.д. Одна форма ***дополняется***другой: проти­вопоставление и пояснение — перечислением; перечисление — описани­ем. Каждая форма вытекает из содержания видений и все они сливаются в единый рисунок во взаимной борьбе. Чтобы найти каждую из них, нужно вдумываться в действенный смысл фразы, в логическое и образное ее содержание. В результате всего этого рисуемая ею картина делается сложной, яркой и в то же время ясной, отчетливой.

Для того, чтобы построить индивидуальную логику действий обра­за, актер, превращает данный ему текст роли в подлинное, продуктивное и целесообразное словесное действие; это — его специальная профессио­нальная работа. Она специфична и сложна, потому что текст роли можно рассматривать с разных сторон и в зависимости от этого видеть в нем разное. Биограф автора пьесы, историк литературы, литературный кри­тик, филолог, поэт — каждый может увидеть в тексте пьесы то, что его преимущественно в данном случае интересует и упустить из вида то, чем он не привык интересоваться.

При этом неизбежно сказывается установленное И.П.Павловым деление людей на типы «ученых» и «художников». У первых вторая сиг­нальная система действительности тормозит первую сигнальную систему. Они обычно имеют склонность рассматривать текст как изложение мыслей, состояний и чувств в их ***отвлеченном словесном выражении.***Если актер окажется на такой же позиции, он не сможет превратить данный ему текст в словесное действие. Так иногда и случается, когда актер, по тем или иным причинам, ограничивает свои заботы отвлеченно теорети­ческим рассмотрением текста роли. Вторая сигнальная система в таком случае тормозит первую. Актер превращается в теоретика, а так как играть роль все-таки нужно, то ему ничего не остается, как декламиро­вать, докладывать текст...

Художникам, — по Павлову «особенно устроенным людям» — свойственно не отрывать вторую сигнальную систему от первой. Профес­сиональный подход актера-художника к авторскому тексту заключается в том, что актер видит в тексте выражение мыслей, идей (как бы отвлечен­ны они ни были) в единстве с реальными, конкретными представлениями, образами, видениями. Стройность и ясность видений влечет за собой выразительность, ясность его звучащей речи, в частности — определен­ность ее интонационного рисунка.

«Видения» — это звенья логики действий, взятой с ее внутренней, психической стороны. Представления, возникающие в памяти и в вообра­жении, с одной стороны, вытекают из предыдущих действий человека, с другой — диктуют ему последующие действия. Поэтому содержание и характер видений каждого конкретного человека неотделимы от его индивидуальной логики действий.

Течение «видений» в памяти и в воображении подчинено логике, которая по природе своей двойственна: она отражает объективные связи явлений, но она в то же время и субъективна, индивидуальна, ибо обуслов­лена, кроме того, субъективными интересами человека — его прошлым опытом, мировоззрением, культурой, воспитанием и пр.

В звучащей речи эта логика реализуется. Тому общему, что в ней содержится, соответствуют общие интонационные конструкции или формы, о которых шла речь; тому индивидуально субъективному, что в ней всегда заключено, соответствует индивидуальный характер наполне­ния этих форм.

Общие формы лепки фразы помогают слушателю яснее понимать речь говорящего. Это подтверждается тем, что, слушая речь на непонят­ном языке, мы тем не менее может сориентироваться и понять, что гово­рящий что-то перечисляет или что-то противопоставляет чему-то, рисует ли он словами картину или сухо докладывает чужие мысли, выражает ли он сложную связь понятий, ведет ли повествование и т.д. и т.п.

Но содержание «видений» и лепкой фразы, в формах которой эти видения воплощаются, не исчерпываются ни причины разнообразного звучания словесного действия, ни его содержание.

**Глава шестая**

**СПОСОБЫ СЛОВЕСНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ**

*Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представ­ляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства и того, кто обладает глубоким знани­ем теории последнего, напри­мер, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и другое подобное.*

Аристотель

*Не только слова обыден­ные могут быть преображены в поэзию, но и поступки наши, необходимые, повседневные, ре­альные поступки нашей сукон­ной слободы могут быть прет­ворены в прекрасные действия! Но для этого в жизни, как в искусстве, нужны творческая фантазия и художественная воля.*

 Ф.И.Шаляпин

Сознание человека отражает внешний мир не пассивно, не зеркаль­но, а постоянно перерабатывая поступающий извне материал. Поэтому воздействие на сознание есть всегда воздействие на работающее созна­ние, или, еще точнее — на ***работу, происходящую***в сознании, с тем, что­бы эта работа протекала так, как это нужно действующему. А работа сознания весьма многообразна, что и влечет за собой многообразие спо­собов воздействия на него.

Деятельность человеческого сознания есть единый процесс отра­жения объективного мира; но в разные моменты деятельность эта высту­пает преимущественно в качестве то тех, то других конкретных психичес­ких процессов. Мы имеем в виду следующее: сознание человека находит­ся в деятельном состоянии тогда, когда человек сосредоточенно думает о чем-либо, когда он вспоминает что-либо, когда он мечтает, желает и практически добивается чего-либо, переживает те или иные чувства.

Единство всех этих психических процессов обнаруживается с пол­ной ясностью: ни один из них практически невозможен без участия всех остальных. Волевой процесс невозможен без мыслительного, без воображения, без памяти, без внимания; эмоциональный — без волевого, мыс­лительного и т.д.; мыслительный — без волевого, эмоционального, без работы внимания и памяти и т.д.

Это не исключает того, что в каждый определенный момент тот или ивой психический процесс выступает на первом плане и подчиняет себе другие, превалирует над ними. Иначе мы не могли бы различать их и утверждать, что, мол, данный человек в данную минуту «думает» или «мечтает», он «внимателен», что он обнаруживает волю, что он радуется или страдает, что он вспоминает. Не мог бы человек говорить и о самом себе: «я подумал», «я вообразил», «я вспомнил» и т.д.

Способность к определенным психическим процессам присуща всем нормальным людям; отражение внешнего мира сознанием не может протекать нормально без участия всех этих процессов; все они в единстве, в сложных взаимосвязях и взаимопереходах и представляют собою деятельность сознания, а конкретное содержание именно этих процессов и есть сложный процесс субъективных переживаний.

Так как каждый человек знает, что не только он, но и другие люди могут думать, хотеть, воображать, быть внимательными и чувствовать, он и побуждает других (или пытается побудить их) думать, хотеть, вообра­жать, помнить, чувствовать, быть внимательными, наполняя в каждом случае тот или иной процесс определенным содержанием.

Действующий словом человек, таким образом, не только воспроиз­водит своей звучащей речью определенную картину для партнера, но и стремится к тому, чтобы эта картина вызвала в его сознании ту, а не другую, то есть определенную, психическую работу. В зависимости от того, на какую именно психическую работу рассчитывает действующий словом (разумеется, не отдавая себе в том отчета), в зависимости от этого, он применяет тот или другой способ словесного воздействия.

Применение определенного способа словесного воздействия есть дальнейший шаг к той же цели, какой служит и построение фразы.

Если этот шаг не сделан, если не ясен, смутен и расплывчат способ словесного воздействия, то это значит, что само действие не очень актив­но, что оно не продиктовано важными, существенными интересами действующего и поэтому не может выражать их. Выразительность такого действия, как правило, невелика.

Вне сцены, в повседневном общении людей, существование различ­ных способов словесного действия подтверждается многочисленными случаями, когда человек, как говорят, «бьет на чувства» другого, или «давит на волю», или «упирает на сознательность», или «привлекает вни­мание», или «поражает воображение». Все эти случаи есть, в сущности, воздействие на сознание в целом, но в каждом из них действующий подби­рается к сознанию партнера с той или другой его стороны.

Сознание партнера — это, как бы, крепость, имеющая определен­ный фронт сопротивления в обороны; его нужно прорвать для того чтобы овладеть всей крепостью. Атакующий выбирает наиболее подходящий, по его представлениям, участок этого фронта, чтобы сконцентрировать на нем удар; это участок, который кажется ему в данном случае наиболее уязвимым для его оружия — для тех видений, какими располагает дейст­вующий и какие он может предложить сознанию партнера.

«Разумный ритор, — писал М.В. Ломоносов, — должен поступать, как искусный боец: умечать в то место, где не прикрыто.»(Цит. по сб.: Об ораторском искусстве. — М., 1958. — С.56).

Если словесное действие уподобить артиллерийской атаке, то виде­ния — это боеприпасы; воспроизведение их в лепке фразы — стрельба; сознание партнера — общая цель, общая тактическая задача; способ воз­действия — прицел к определенной точке сопротивления; выбор спосо­ба — определение ближайшей цели данного выстрела. Если боеприпасы обладают надлежащей силой, то чем конкретнее цель и чем точнее попа­дание — тем сильнее удар; чем вернее выбрана эта цель — тем обеспечен­нее победа.

Здесь все моменты «атаки» взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эффект ее будет, очевидно, тем больше, чем содержательнее, значитель­нее для партнера будут видения действующего; чем ярче, рельефнее бу­дут они вылеплены в звучащей речи; и чем точнее будут они адресованы именно тем сторонам сознания партнера, тем его психическим способнос­тям, на которые они могут больше всего воздействовать в данный момент.

И наоборот — пробел, неточность, небрежность, приблизитель­ность в любом из этих звеньев или элементов словесного действия неиз­бежно снизит эффективность целого.

**2**

По К.С. Станиславскому, «двигателями психической жизни» чело­века являются ум, воля и чувство. В главе XII «Работа актера над собой»

К.С.Станиславский подробно разбирает «элементы, способности, свойст­ва, приемы психотехники» и уподобляет их «войску, с которым можно начинать военные действия». Он показывает неразрывную взаимосвязь всех этих элементов, способностей и свойств и приходит к тому выводу, что «полководцами» или «двигателями» психической жизни творящего артиста являются «члены триумвирата», из которых каждый отличен от других. Ум — не то же самое, что воля; воля — не то же самое, что чувство, а чувство отлично и от воли и от ума.

Другие «элементы» — такие, как внимание, воображение — хотя и участвуют активно в творческом процессе, сами нуждаются в руководст­ве и потому «полководцами» и «двигателями» не являются.

Далее К.С.Станиславский, ссылаясь на достижения современной ему науки, говорит, что ум (интеллект) — это, в сущности «представление и суждение, сложенные вместе», а волю и чувство он сливает в одно понятие «воле-чувство», указывая на то, что в этом сложном целом иногда может превалировать воля, иногда — чувство.

Эти утверждения К.С.Станиславского имеют чрезвычайное и именно принципиальное значение. В их основе лежат: принцип единства человеческого сознания и всех процессов, происходящих в нем и принцип ***делимости***этого сложнейшего целого на составляющие его элементы.

Когда речь идет о ***субъекте***действия, о сознании творящего артис­та (а К.С.Станиславский рассматривает вопрос именно с этой его сторо­ны), то на первом месте должен быть поставлен принцип единства, а повы­шенное внимание к делимости, к расчленению психической жизни чело­века может принести артисту даже вред. Тут совершенно достаточно от­четливого представления о «триумвирате» и о том, что члены его нераз­рывно связаны друг с другом. Актер должен знать, что в его творчестве должны участвовать и его ум, и его воля, и его чувства, и его внимание, и его воображение, и его память которые должны быть надлежащим обра­зом натренированы; что первый толчок в творческой работе может исхо­дить и от того, и от другого, и от третьего, но, что все они должны быть вовлечены в работу.

Так, если внимание не может быть «двигателем психической жиз­ни», то оно может, и действительно бывает, специальным объектом воз­действия; это же относится и к воображению, и к памяти, и ко всем психи­ческим свойствам, способностям, ко всем процессам, в которых конкрет­но осуществляется деятельность человеческого сознания.

**ВНИМАНИЕ** — первое условие какой бы то ни было деятельности сознания.

Без внимания невозможны ни работа мысли, ни чувство, ни воля. Думать можно только о чем-то, чувствовать можно только что-то, же­лать — чего-то. Направленность сознания на это «что-то», приспособлен­ность его к восприятию «чего-то» — это и есть внимание. Мысль, воля, чувство, воображение и память могут функционировать только после того, как в поле внимания попало то, что заставило их работать. «Всякое психическое влияние сводится в сущности на изменение направления внимания», — писал еще в 1876 г. видный русский врач и общественный деятель В. Манассеив (Манассеив В. Материалы для вопроса об этиологическом и терапевти­ческом значении психических влияний. — СПб., 1876. — С. 115)*.*

Поэтому внимание есть как бы «проходная будка» в сознание. Че­ловек, желающий добраться до сознания партнера и навести там нужный ему порядок, должен прежде всего овладеть вниманием партнера. Иногда это может быть специальным делом, которое нужно совершить до того как перестраивать своими видениями сознание партнера. Иногда воздей­ствие на внимание может протекать одновременно с рисованием карти­ны — если, например, партнер слушает вас, но вам кажется, что он недос­таточно внимателен, если его внимание отвлекается чем-то другим, а вам нужно, чтобы оно было сконцентрировано на том, что вы говорите.

**ЧУВСТВО.** Человек переживает те или иные чувства (эмоции) в зависимости от того отвечает или не отвечает (и в какой степени отвечает или не отвечает) его интересам то явление, которое в данный момент отражается его сознанием2. Отсюда вытекает, что чувств может быть (разных) столько же, сколько может быть отражаемых явлений и сколько может быть интересов — то есть бесконечное множество.

Чрезвычайная сложность и многосторонность человеческих инте­ресов, чрезвычайная сложность и подвижность отражаемой сознанием действительности делают чувство самым зыбким, самым неуловимым и самым изменчивым в своем конкретном содержании психическим про­цессом. В каждый момент человек чувствует то, что велит ему чувствовать вся его предыдущая жизнь, поэтому чувства непроизвольны. Они суть ***результат***процесса отражения и регистрируют они одну его сторону — со­ответствие или несоответствие отражаемого интересам человека.

Поэтому, если человек воспринимает то, что соответствует его субъективным интересам — каковы бы они ни были по своему содержа­нию — он ***не может*** огорчиться, даже если он того хочет. И наоборот, он ***не может*** обрадоваться, как бы он того ни хотел, если он воспринял то, что не отвечает его интересам. Для того чтобы обрадоваться, восприняв то или иное явление, нужно иметь одни интересы; для того чтобы огорчиться, восприняв это же явление, нужно иметь интересы противоположные. А эти субъективные интересы у каждого данного человека складываются как результат всего его жизненного опыта, как результат всей его биогра­фии. Изменить произвольно свой жизненный опыт и ликвидировать свою биографию, очевидно, невозможно.

Поэтому эмоции как таковые, суть переживания реактивные, результативные и непроизвольные. Поэтому К.С.Станиславский и рекомендовал актерам никогда не пытаться заставлять себя чувствовать что бы то ни было, утверждая, что эмоции должны возникать у актера непроизволь­но.

«Мы не будем говорить о чувстве — его насиловать нельзя, его надо лелеять. Насильно вызвать его невозможно. Оно само придет в зависимости от правильного выполнения физической линии действия»(Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.518) — говорил К.С.Станиславский.

Но воздействовать на чувства другого не только можно, но бывает и весьма целесообразно, потому что чувства имеют свойство переходить, перерастать в волю.

Непосредственно связанные с интересами, чувства тем самым не только выдают их окружающим, но и проясняют их самому чувствующе­му человеку. Поэтому в процессе чувствования формируется и укрепля­ется направление воли — чем явнее человеку его интересы, тем опреде­леннее его желания; всякому свойственно стремиться к тому, что отве­чает его интересам и избегать того, что им не отвечает(Напомним, что работа над «Технологией актерского искусства» велась в пятидесятые годы. Позже П.М.Ершов совместно с П.В.Симоновым более подробно разработал эти положения, оформив в потребностно-информационную концеп­цию изучения психики и поведения, изложение которой читатель найдет в III томе Сочинений П.М.Ершова).

Воздействие на чувства партнера есть, в сущности, напоминание ему о его интересах. Пусть, мол, он осознает, вспомнит их, увидев рисуе­мую картину; тогда, мол, он почувствует себя хорошо (или почувствует себя плохо) и это заставит его сделать то, что я хочу, чтобы он сделал. Воздействие на чувство исходит из того, что действующий знает существенные, важные интересы партнера, а партнер упустил их из вида, позволил себе отвлечься от низ какими-то второстепенными, случайными интере­сами, которые либо противоречат существенным, либо отвлекают от них без достаточных на то оснований.

Так, например, от борьбы за свои существенные интересы человека иногда отвлекают усталость, лень, любопытство, неосновательные опасе­ния, робость и т.д. Отвлекшись от того, что должно бы руководить его поведением, он чувствует себя лучше или хуже чем следовало бы и чем это имело бы место, если бы он имел в виду эти свои существенные интересы. Их нужно только оживить, восстановить в сознании, и человек будет вести себя так, как должно.

**ВООБРАЖЕНИЕ** человека строит в его сознании картины по ассоциациям. Ассоциации эти обусловлены, с одной стороны, субъективными интересами человека, с другой стороны — его опытом отраже­ния, то есть объективными связями явлений и процессов. Одно явление вызывает по ассоциации представление о другом не только потому, что человеку хотелось бы, чтобы оно было с ним связано, но и потому, что он когда-то, где-то видел, что оно действительно с ним связано. Причем та или другая обусловленность может в разных случаях играть большую или меньшую роль.

Если возникновение представлений по ассоциации подчинено пре­имущественно субъективным интересам, или только им, вопреки контро­лю опытом, то воображение превращается в беспочвенную фантазию, вплоть до случаев патологических. Если, наоборот, объективные связи явлений, усвоенные данным человеком в его предшествовавшем опыте, строго контролируют работу его воображения, то работа эта делается уже не столько деятельностью воображения, сколько мыслительным

процессом. (Это значит, что иррадиация возбуждения в коре головного мозга уравновешивается процессом концентрации его, что синтез высту­пает в единстве с анализом. Здесь перед нами все основные моменты установления и выработки связей, то есть — мышления.)

Воздействуя на воображение партнера, человек толкает его созна­ние на путь **определенных** ассоциаций, дабы при их помощи парт­нер сам дорисовал ту картину, элементы которой, намеки на которую, показывает ему действующий словами. Тут расчет на то, что по данному штриху, Намеку, фрагменту, воображение партнера нарисует ему надле­жащую картину, и картина эта произведет ту перестройку сознания, ка­кой добивается действующий.

Так, в трагедии Шекспира «Ричард III», в первом акте Глостер-Ри­чард, стремясь обольстить леди Анну у гроба ее мужа, которого он сам убил, в отдельные моменты этого горячего словесного поединка, адресу­ется, вероятно, к ее воображению. Например:

*Глостер: Тот, кто лишил тебя, миледи, мужа,*

*Тебе поможет лучшего добыть.*

*Леди Анна: На всей земле нет лучшего, чем он.*

*Глостер: Есть. Вас он любит больше, чем умерший.*

*Леди Анна: Кто он?*

*Глостер: Плантагенет.*

*Леди Анна: Его так звали.*

*Глостер: Да, имя* *то же, но покрепче нрав.*

*Леди Анна: Где он?*

*Глостер: Он здесь.*

Или в другом месте:

*Глостер ... Когда над Ретлендом меч поднял Клиффорд*

*И, жалкий мальчика услышав стон,*

*Отец мой Йорк и брат Эдвард рыдали;*

*Когда рассказывал отец твой грозный*

*О смерти моего отца, слезами*

*Рассказ свой прерывая, как дитя;*

*Когда у всех залиты были лица,*

*Как дерева дождем,* — *в тот час печальный*

*Мои глаза пренебрегли слезами,*

*Но то, что вырвать гору не могло,*

*Ты сделала, и я ослеп от плача.*

*Ни друга, ни врага я не молил*

*И нежно-льстивых слов не знал язык мой.*

*Теперь краса твоя* — *желанный* *дар.*

*Язык мой говорит и молит сердце.*

... *О смерти на коленях я молю:*

*Не медли, нет: Я Генриха убил;*

*Но красота твоя* — *тому причина.*

*Поторопись: я заколол Эдварда;*

*Но твой небесный лик меня принудил.*

В первом отрывке, по расчету Ричарда, воображение Анны должно поразить то, что он является лучшим претендентом на ее руку. Во вто­ром — то ***сколь велика***его любовь, с ***какой силой*** она, Анна, овладела его сердцем.

Как при воздействии на чувство, так и при воздействии на вообра­жение имеются в виду и субъективные интересы партнера и известный образ объективной действительности. Но в первом случае (чувство) главенствующее место занимают интересы, а образ предполагается ясный, законченный, хорошо знакомый — он служит лишь средством напомина­ния интересов. Во втором случае (воображение) — главенствующее мес­то занимает образ, который надлежит создать партнеру, сконструировать своим воображением, специально занимаясь им, чтобы после этого он произвел свое действие.

Таким образом, воздействие на воображение есть уже вторжение в область «ума» партнера в широком смысле этого слова, хотя в нем есть и расчет на его чувства. Здесь как бы используется одна сторона, одно свойство «ума» — его способность воображать, строить ассоциации, по одной детали воссоздавать целую картину.

**ПАМЯТЬ**. «Память считают совершенно справедливо краеуголь­ным камнем психического развития», — писал И.М.Сеченов.

Если бы человек был лишен памяти, он не мог бы отличать времен­ные, случайные, мимолетные явления, процессы и связи от явлений, про­цессов и связей стабильных, постоянных, существенных. Для такого чело­века мир, действительность, были бы лишены какой бы то ни было устой­чивости. Следовательно, о познании, об умственной работе, о мышлении не могло бы бытья речи. Память поставляет мышлению материал и мыш­ление есть оперирование продуктами памяти (что, конечно, не исключает участия в ней и воображения, и воли, и чувства),

«Все обучение заключается в образовании временных связей, а это есть мысль, мышление, знание.» — говорил И. П. Павлов. Ему же при­надлежат слова: «Все навыки научной мысли заключаются в том, чтобы, во-первых, получить более постоянную и более прочную связь, а во-вторых, откинуть потом связи случайные.».

Добиться понимания — это значит найти, установить для себя, та­кие связи, которыми можно было бы практически пользоваться. Совер­шенно очевидно, что работа по установлению этих связей — а это и есть

мышление — требует памяти, т.е. пластичности коры головного мозга, благодаря которой прошлое запечатлевается в сознании и сохраняется в нем.

Но деятельность ума, конечно, не сводится к процессам памяти и па­мять — это только первое условие, предпосылка мышления, а не все оно целиком. Известно, что некоторые люди обладают феноменальной па­мятью, не отличаясь при этом силой мыслительных процессов. Память — это как бы копилка, в которой хранятся отдельные факты, имена, цифры, даты, теории, впечатления и цитаты. Функция памяти — хранить их в том виде, в каком они поступили в сознание.

Установление системы, порядка, связей между ними — одним сло­вом, оперирование ими — это уже дело не памяти, а мышления. В этом смысле мышление даже как бы противонаправлено памяти: оно видоиз­меняет, обрабатывает, перестраивает то, что память стремится сохранять в неприкосновенности.

Поэтому память отлична от мышления. Она является как бы от­дельным пунктом того участка крепости сознания, которым командует ум.

Память партнера может быть таким же объектом воздействия, как его внимание, его чувства и его воображение. Воздействуя на память пар­тнера, человек оперирует с той его копилкой, в которой хранятся его знания. Это воздействие заключается в том, что человек побуждает парт­нера либо выдать что-то из этой копилки, либо принять нечто в эту копил­ку.

Такие случаи могут быть весьма разнообразны по своему содержа­нию и встречаются они на каждом шагу. Часто воздействие на память бы­вает «разведкой», предшествующей словесной атаке. Для того чтобы воздействовать на сознание партнера через его чувства, или воображение, или мыслительные процессы, или волю, бывает целесообразно сперва узнать — какими силами (то есть знаниями) располагает партнер, а иногда и снабдить его такими сведениями, которые, так сказать, «стыла» будут помогать атаке.

Так может начинаться, например, сцена Кнурова и Огудаловой во втором действии «Бесприданницы» Островского. Кнуров побуждает Огудалову ***помнить***о том, о чем ей, по его мнению, не следует забывать.

Воздействия на воображение и на память — это, так сказать, кос­венные воздействия на ум — удары по флангам ума, или атаки на подсту­пах к уму.

Центром участка, которым командует «первый член триумвира­та» — ум, является мышление, т.е. процесс установления прочных связей.

**МЫШЛЕНИЕ**. Воздействие на мышление партнера заключается в том, что партнеру предлагается усвоить именно связи, ясные и незыблимо прочные по представлениям действующего.

Воздействие на воображение дает партнеру намек на картину, один кусочек ее, с тем чтобы партнер сам воссоздал цельную связную картину.

Воздействие на память касается отдельных фактов; каждый из них подразумевается во всей полноте и конкретности, но вне связи его с

другими фактами, процессами.

Воздействие на мышление партнера заключается в демонстрации ему связей как таковых, с тем, чтобы он усвоил именно их.

Здесь мы опять приходим к вопросу о единстве человеческого сознания. Нельзя, разумеется, воздействовать на воображение, не задевая при этом памяти и мышления; нельзя воздействовать на память, не задевая воображения и мышления; нельзя воздействовать на мышление, не заде­вая воображения и памяти. Всякий кусок картины есть в то же время и связная картина; всякий обособленный факт включает в себя внутренние связи; и всякие связи суть связи каких-то обособленных явлений.

Речь, следовательно, может идти только о преимущественном, более или менее энергичном подчеркивании в словесном действии: либо неполноты воспроизводимой картины, сравнительно с той, какая имеется в виду; либо конкретности и обособленности того или иного отдельно взятого факта; либо связи между ними. Последний случай и есть воздей­ствие на мышление.

Для того, чтобы овладеть мышлением партнера, чтобы заставить его усвоить предлагаемые связи явлений, нужно считаться с теми общими связями, которые уже существуют в его сознании, то есть с нормами его мышления. А некоторые общие нормы мышления обязательны для всех людей — это общечеловеческая логика. Поэтому, воздействуя на мышле­ние партнера, люди обычно стремятся максимально использовать логику, подчеркивают именно ее в своей речи.

Воздействия на чувство, на воображение, на память и на мышление вытекают из общего для всех этих способов предположения, что, мол, если в сознании партнера произойдет та работа, которую стимулирует данное воздействие, то партнер сам**, *по своей инициативе****,* изменит соответствующим образом свое поведение.

**ВОЛЯ**. Воздействие на волю исходит из другой предпосылки. Это способ воздействия, претендующий на немедленное изменение партнера, без всяких промежуточных звеньев.

«Для воли — писал И.М.Сеченов — остается, ***как возможность*** только пускание в ход механики, замедление или ускорение ее хода, или, наконец, остановка машины, но ничего более. <... > власть ее во всех случаях касается только начала, или импульса как ту, и конца его, равно как усиления или ослабления движения.»*.*

Воздействие на волю, поскольку это словесное действие, есть воздействие на сознание, но от сознания в данном случае требуется только одно — чтобы оно либо пустило, либо остановило, либо замедлило, либо ускорило «ход машины», то есть, чтобы партнер физически, материально что-то сделал, пусть даже механически — как угодно — но только ***немед­ленно и покорно.*** Втой мере, в какой человек воздействует именно на волю партнера, в этой же мере предполагается (или подразумевается), что пар­тнер все, что нужно, знает, понимает, что сознание его уже подготовлено,

или что оно не нуждается ни в какой подготовке, что ему нужен только толчок, только волевое усилие (может быть, разумеется, очень большое) и тогда он совершит то, что нужно действующему. Быть таким толчком «пускающим в ход машину» и претендует воздействие на волю.

Поэтому словесное воздействие на волю содержит в себе внутрен­нюю тенденцию к тому, чтобы перейти в бессловесное, «физическое воз­действие» в обыденном, общежитейском смысле этого выражения.

Воздействие на волю есть воздействие категорическое. Эта категоричность связана с содержащимся в нем отрицанием: не думай, не сомне­вайся, не рассуждай — делай! Воздействие на волю как бы игнорирует в сознании партнера все его свойства и способности, кроме одного свойст­ва — руководить действием, «пускать его в ход».

Чаще всего к этому способу воздействия люди прибегают, когда им нужен немедленный результат. Когда некогда рассуждать, думать, колебаться и взвешивать обстоятельства. Это те случаи, когда действительно некогда, или когда терпение воздействующего истощилось, когда он все другие способы воздействия словом испробовал и они не дали нужного результата, а отказаться от своей цели он не может.

Так, скажем, Глостеру-Ричарду в сцене, которую мы уже приводи­ли, нужно остановить шествие с гробом во что бы то ни стало и немедленно. Вот как он это делает:

*Глостер: Остановитесь! Ставьте гроб на землю.*

*Леди Анна: Какой колдун врага сюда призвал,*

*Чтоб набожному делу помешать?*

*Глостер: На землю труп, мерзавцы, иль, клянусь,*

*В труп превращу того, кто непослушен.*

*Дворянин: Милорд, уйдите; пропустите гроб.*

*Глостер: Прочь, грубый пес, и слушай приказанья.*

*Прочь алебарду, иль, клянусь святыми,*

*На землю сброшу я тебя пинком,*

*Негодный нищий, за твое нахальство!*

Бегло рассмотренные нами шесть «адресов» воздействия на созна­ние — **внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля** — в со­вокупности занимают всю отчетливо определимую на практике сферу психической деятельности партнера. Ничего иного, к чему практически мог бы адресоваться в сознании партнера, воздействующий на это созна­ние человек, представить себе нельзя.

Так, каждое письмо отправленное в Москву, для того чтобы попасть в нее, должно быть получено в том или ином районе Москвы, из числа действительно существующих в ней районов; так, жизнь города Москвы

есть жизнь, происходящая в конкретных ее районах. Так, Москва строит­ся и реконструируется в целом только потому, что практически строятся и реконструируются ее районы.

Шесть «адресов», шесть участков фронта сознания партнера, обра­зуют как бы замкнутое кольцо круговой обороны. Но, разумеется, участ­ки эти не делятся незыблемыми границами и предлагаемая нами картина есть не более чем грубая схема. Психические процессы, о которых шла речь, не существуют ведь сами по себе — они суть стороны, свойства, различные особенности единого процесса — отличающиеся друг от друга моменты целостного процесса отражения внешнего мира мозгом челове­ка.

Все воздействия на отдельные способности и свойства сознания партнера имеют общую, единую цель — воздействовать на сознание партнера в целом; а оно, в свою очередь, подчинено еще более общей цели — воздействовать на его поведение. Но общая цель, как всегда, практически конкретизируется и выступает в частных целях; эти частные цели определяют способ достижения общей цели. Поэтому, в зависимости от обстоятельств, одна и та же цель может требовать разных способов ее достиже­ния.

Именно в этом смысле воздействия на внимание, на чувство, на воображение, на память, на мышление и на волю партнера суть ***способы выполнения словесного действия.*** Их можно и должно рассматривать как разные средства достижения общей цели. Но их можно рассматривать и как отдельные действия. Все зависит от того, в каком объеме мы берем логику действий — в большем, или в меньшем.

Если ее берут в большем объеме и не подвергают делению, то спо­соб воздействия, естественно, ускользает от внимания. Но чтобы изучить природу каждого из этих способов, его особенности, его отличия от дру­гих способов, нужно, пусть даже условно, взять каждый по отдельности— как специфический, малый по объему отрезок логики действия. Только тогда можно установить общие признаки и особенности этих способов — или, как мы будем для краткости называть их в дальнейшем — ***простых (основных, исходных) словесных действии*** (Говоря о словесных действиях, П.М.Ершов предпочтение в синонимичес­ком ряду: простые, основные, опорные, исходные — чаще отдает прилагательно­му «простые» по аналогии с терминологией, введенной К.С.Станиславским, кото­рый предложил, например, «метод простыхфизических действий ***).***

Переходя к рассмотрению этих признаков, необходимо помнить: практически, в действительности, признаки эти всегда выступают в новых вариациях и как единственный в своем роде случай. Поэтому речь может идти не об ограниченном числе способов словесного действия (не об определенном количестве словесных действий), а о категориях или груп­пах словесных действий, из которых каждая имеет свои, характеризую­щие ее признаки. Группы эти можно перечислить, но нельзя перечислить состав каждой из них. В каждом конкретном случае способ словесного действия характеризуется не только признаками общими для той группы,

к которой он может быть отнесен, но и признаками индивидуальными, только ему присущими.

Кроме того — каждая группа переходит в другую и в каждом словесном действии присутствуют признаки не только его группы, но и других групп, а сами группы отличаются друг от друга не отдельными признаками, а совокупностью признаков.

Поэтому, рассматривая определенные способы словесного дейст­вия или ограниченное число «основных» (опорных, исходных, простых) словесных действий, мы отнюдь не предполагаем ограниченного коли­чества практически возможных применений этих способов и ограничен­ного числа возможных словесных действий вообще.

В этом отношений опорные словесные действия напоминают «семь спектральных цветов Ньютона». «Никоим образом нельзя сказать, что спектр на самом деле состоит из семи отграниченных друг от друга уча­стков. Цветная полоса спектра представляет в действительности лишь постепенный, совершенно непрерывный переход одного цвета в другой, так что вообще ни о каком определенном числе спектральных цветов говорить невозможно» (Рихтера Л. Основы учения о цветах. — М., Л., 1927. — С. 18). Тем не менее, как известно, солнечный луч раз­лагается на семь спектральных цветов и любой цвет можно составить всего из трех основных цветов, хотя каждый конкретный цвет (синий, желтый, красный) отличается от другого конкретного цвета (синего, желтого, красного).

Объективная, физическая природа цвета изучена современной наукой и каждый конкретный цвет может быть точно определен в едини­цах измерения длины волны — в миллимикронах. Что же касается дейст­вий, то объективному измерению они пока не поддаются и тут приходит­ся руководствоваться лишь той общей грамотностью в чтении действий, какая в известной степени свойственна всем людям. Конечно, такое изме­рение «на слух и на глаз» менее точно, но творческая практика говорит, что для художника любой профессии «измерение на слух и на глаз» совер­шенно достаточно, при том условии, если его слух или его глаз професси­онально развиты и тренированы.

Пользуясь «глазомером» при изучении словесных действий, необходимо лишь отдавать себе постоянно отчет в чрезвычайной сложности предмета изучения — человеческого действия. А это значит: подходя к рассмотрению «простых словесных действий», нужно учитывать, что любое из них, если и встречается в чистом виде, то чрезвычайно редко; что, следовательно, рассмотрение исходных, основных словесных дейст­вий должно вести к пониманию состава «сложных словесных действий» и к уяснению закономерностей превращения «простых», исходных словес­ных действий в «сложные».

**4**

Чем меньше взятый нами объем отрезка логики действий — тем ближе, тем конкретнее его цель; тем соответственно конкретнее, «проще»

и рассматриваемое нами действие. Исходные или простые словесные действия — это, своего рода, детали сложного целого, рассматриваемые с точки зрения их ближайшей функции и их узкого назначения. Само собой разумеется, что художественный смысл они могут приобрести только в контексте поведения, то есть как звенья индивидуальной логики действий образа — как то, в чем практически осуществляется сквозное действие и сверхзадача.

Но даже взятые в условно изолированном от контекста виде, прос­тые словесные действия «просты» только весьма относительно. Всякое «простое словесное действие» рождается, возникает в момент «оценки» и без предварительной «оценки» состояться не может; всякое «простое словесное действие» требует надлежащей «пристройки» и без нее также состояться не может; всякое «простое словесное действие» имеет свою внутреннюю, субъективную и свою внешнюю, объективно-физическую сторону.

Внутренняя, психическая сторона — это субъективная цель и связанные с ней видения; внешняя, физическая — мускульные движения (в частности, речевого аппарата) и звучание речи.

Ближайшая, конкретная цель любого словесного действия, а тем более вытекающий из нее способ произнесения слов, обычно не осозна­ются самим действующим человеком; привычные, знакомые способы действовать, как правило, вообще совершаются неподотчетно — в то время когда внимание действующего занято их общей, а не ближайшей, целью. К таким способам относятся и спорные словесные действия. Поэтому редко бывает, чтобы человек, воздействуя на другого словами, отда­вал себе отчет в том, что я, мол, сейчас воздействую, или буду воздейство­вать на воображение, или — на чувство и т.д.

Всем этим способам люди обучаются с детских лет, сами того не за­мечая. Всеми ими они владеют достаточно хорошо для того чтобы, прибе­гая к тому или другому способу, не думать о самом способе. Так обедаю­щий человек не думает о том, каким способом он препровождает пищу себе в рот, хотя всякий человек и всегда делает это тем или другим спосо­бом, в зависимости от его привычек и от того, в каких обстоятельствах он находится.

Так обстоит дело в обычной жизни, в повседневном общении людей при помощи слов. Мольеровский Журден, не ведая того, говорил «про­зой», и не испытывал при этом ни малейших затруднений.

Другое дело — актерское искусство. Создавая индивидуальную логику действий образа, актеру приходится, по выражению К.С.Стани­славского, «учится всему сначала», то есть сознательно овладевать тем, что в жизни он делает непроизвольно.

Всякий случай словесного действия — это своеобразное примене­ние тех или других способов воздействия, потому что воздействовать на что бы то ни было без всякого способа, очевидно, невозможно. Ведь воздействуя на сознание партнера, всякий человек исходит из того, что партнер этот обладает памятью, вниманием, чувством, воображением, способностью мыслить и волей, или хотя бы какими-то из этих психичес­ких способностей.

Поэтому изучение простых (основных, опорных) словесных дейст­вий есть изучение слагаемых, из которых состоит всякое словесное дейст­вие, независимо от его сложности.

«Основные» словесные действия — суть действия, постоянно встречающиеся и знакомые каждому человеку. Поэтому можно называть их глаголами, которые также чрезвычайно часто употребляются.

Но глаголы эти можно понимать и в широком смысле и в узком; причем, в житейском обиходе нет даже надобности уточнять в каком именно смысле — узком или широком — в данном случае употребляется каждый из этих глаголов; это бывает явно само собой из содержания разговора.

В качестве названий «основных» словесных действий, эти же самые глаголы должны стать специальными ***терминами*** — их смысл должен быть точен и ограничен. Для этого их нужно понимать, пусть даже услов­но, в самом узком, конкретном смысле. А именно: как названия действий, которые можно совершать в данную минуту и каждое из которых можно совершить пользуясь даже ***одним*, *двумя***словами.

Это, разумеется, не значит, что «основное» словесное действие может протекать не дольше минуты и что оно может быть совершено только одним словом. Это значит лишь то, что смысл глагола должен быть понимаем столь конкретно, чтобы можно было констатировать как объ­ективный факт, что в данную секунду словом было совершено (или дол­жно быть совершено, или совершается) именно это, а не другое действие.

В качестве названий опорных или простых словесных действий та­кими глаголами могут быть следующие:

**1. ЗВАТЬ**

**2. ОБОДРЯТЬ**

**3. УКОРЯТЬ**

**4. ПРЕДУПРЕЖДАТЬ**

**5. УДИВЛЯТЬ**

**6. УЗНАВАТЬ**

**7. УТВЕРЖДАТЬ**

**8. ОБЪЯСНЯТЬ**

**9. ОТДЕЛЫВАТЬСЯ**

**10. ПРОСИТЬ**

**11. ПРИКАЗЫВАТЬ**

Если понимать каждый из них в широком смысле, то окажется, что они как бы покрывают друг друга. Особенно ясно это в отношении глаго­лов **ПРОСИТЬ, ПРИКАЗЫВАТЬ, ОБЪЯСНЯТЬ, ПРЕДУПРЕЖДАТЬ**.

Когда один человек «просит» о чем-то другого в широком смысле этого слова, то это значит, что по смыслу произносимых им слов и фраз, по характеру отношения к партнеру, по содержанию обращения, он «просит»; но это — просьба в целом, вообще. Может случиться, между тем, что, прося в широком смысле слова, он в узком смысле как раз не просит, а в последовательном порядке: узнает, объясняет, предупреждает и т.д. По общему смыслу весь такой ряд действий может быть, иногда назвав одним словом «просьба», но тогда само слово это понимается в широком смысле. Так обстоит дело и с любым другим из глаголов, перечисленных выше.

Когда мы употребляем их в широком смысле, мы имеем в виду смысл всего словесного обращения в целом или смысл произнесенных слов, а не способ действования ими. Поэтому терминами, обозначающими процесс действия как таковой, могут быть только глаголы, понимаемые в самом узком, конкретном значении каждого из них.

Но и в этом, узком, смысле предлагаемые нами глаголы только с из­вестной степенью условности обозначают подразумеваемые действия. Они могут быть заменены другими и суть дела от этого не изменится; так глагол «объяснять» можно заменить глаголом «разъяснять», глагол «при­казывать» — глаголом «требовать», глагол «удивлять» — глаголом «по­ражать» и т.д. Нам представляются более точными названиями подразу­меваемых действий перечисленные выше глаголы, но это, разумеется, не имеет принципиального значения.

Превращение предлагаемых нами глаголов в специальные термины есть, конечно, условность, но она была бы не меньшей, если бы они были заменены другими —.опять пришлось бы взятые глаголы понимать в самом узком, то есть определенном смысле, вопреки общежитейскому употреблению. Они опять условно именовали бы словом способ действия как таковой, а не содержание словесного обращения в целом, где способ действия не отграничен от смысла произносимых слов.

При специальном профессиональном изучении действия такое раз­граничение, между тем, необходимо; ведь известно, что одними и теми же словами можно совершать самые разные действия и то же действие мож­но совершать самыми разными словами. Так, произнося слова: «Это про­изошло сегодня в 3 часа дня», — с таким же успехом ***можно узнавать, как и утверждать, предупреждать, как и объяснять или упрекать*** и т.д. С другой стороны, узнавать, что именно произошло или когда это произош­ло, можно, очевидно, не только приведенной фразой.

Поэтому, изучая процесс действия как таковой, приходится абстра­гироваться от того, какими именно словами процесс этот осуществляется. Такая условность нужна, разумеется, только при специальном изучении действия и ею отнюдь не оспаривается правомерность употребления тех же глаголов, в обычном общежитейском смысле.

Применение того или другого способа словесного действия связано, разумеется, с лексико-грамматическим составом словесного обраще­ния к партнеру. Но выяснять эту связь в общих чертах, или точнее, в общих тенденциях, мы будем, рассматривая каждое «простое словесное дейст­вие» по отдельности.

Прежде чем перейти к такому рассмотрению, необходимо сделать одну оговорку. Известная условность в выборе наименования для каждо­го «простого» словесного действия не говорит о случайности состава предлагаемого перечня, хотя на первый взгляд он представляется слиш­ком коротким, неполным. На ум приходят действия, не вошедшие в него, хотя и не сходные с теми, что в него вошли. Например: ***отрицать, успока­ивать, благодарить, дразнить***и многие другие.

Как мы увидим дальше, любой из этих глаголов, если его понимать в широком смысле, называет действие, которое можно совершить са­мыми разными способами; если же его понимать в узком смысле, то ока­зывается, что он называет действие, которое для своего выполнения пот­ребует того или иного способа из числа названных опорных словесных действий или их сочетаний.

**5**

Но об этом подробнее речь будет идти после рассмотрения каждого отдельно взятого опорного словесного действия.

1. **ЗВАТЬ** (привлекать к себе **внимание**).

Это словесное действие имеет самую примитивную цель; оно, так сказать, — самое «простое» из опорных словесных действий. Оно не всег­да даже требует произнесения слов и потому не всегда — словесное дей­ствие, в собственном смысле этого понятия. Так, привлечь к себе вни­мание можно не только словом, но и звуком — свистком, хлопком в ладо­ши, окриком. Поэтому простое словесное действие *звать* требует мини­мального количества слов. Чаще всего это бывают междометия (напри­мер, «Эй!») или такие слова как «Послушайте!», «Подождите!», «Мину­точку!», «Гражданин!», «Товарищ!», или обращения: «Коля!», «Вася!», «Николай Васильевич!» и т.д.

Цель простого словесного действия ***звать***— только обратить на себя внимание, привлечь к себе внимание партнера — и все.

2. **ОБОДРЯТЬ**и 3. **УКОРЯТЬ**(или ***упрекать***). Оба действия адресуются к чувству партнера; оба они имеют целью изменить его само­чувствие. Оба они возникают тогда, когда предполагается, что партнер уже понимает, о чем идет речь, когда не нужно ничего нового открывать партнеру, не нужно ничего объяснять ему, а достаточно лишь укрепить в его сознании то, что в нем уже существует и когда сделать это можно, показав партнеру неправомерность, неосновательность его самочувствия в данный момент.

Самочувствие человека можно либо улучшить, либо ухудшить. Поэтому существует два способа воздействия на чувства. Действие ***обод­рять***имеет целью улучшить самочувствие партнера, действие ***укорять***(или упрекать) — ухудшить его.

В первом случае (***ободрять***) субъект стремится укрепить в сознании партнера уверенность в том, что его действия отвечают его интересам и что, следовательно, ему не нужно сомневаться, медлить, тянуть, разду­мывать, колебаться.

Во втором случае ***(укорять****)* субъект как бы возвращает партнера к осознанию тех его интересов, о которых он забыл, какие он упустил из вида, каким он изменил, но которые должны были бы определять его

поведение.

Типичные подтексты первого :«Смелей!», «Решительней!», «Веселей!».

Типичные подтексты второго: «Как же тебе не стыдно!», «Одумай­ся!», «Устыдись!», «Опомнись!».

***Ободрять***— это значит пытаться сделать партнера легче, выше, бодрее; отсюда тенденция ободряющего использовать высокие тона своего голоса.

***Укорять*** — это значит заставлять партнера задуматься, то есть пы­таться сделать его тяжелее, серьезнее, заставить его почувствовать себя плохо, устыдиться своего поведения. Отсюда тенденция укоряющего ис­пользовать низкие тона своего голоса.

Внутреннее родство этих двух противоположных друг другу словесных действий выражается в том, что они часто и легко переходят друг в друга. Так, если вы ободряете человека в каких-то его начинаниях, а он не поддается вашим ободрениям и продолжает колебаться, вы будете, ве­роятно, укорять его за нерешительность, медлительность, лень и т.д.; как только вы увидите, что ваши укоры действуют— вы опять будете обод­рять его. Если воздействие начинается с укора, и он дает надлежащий эффект, то за укором часто следует ободрение. Все это, возможно, разуме­ется, только в том случае, когда действующий подлинно добивается ка­кой-то определенной, конкретной цели.

Оба эти словесные действия обычно возникают либо между людьми, из которых хотя бы один хорошо знает другого (или думает, что хорошо знает его), либо в знакомой, привычной, стереотипной, хотя бы для одного из них, обстановке (в магазине, на вокзале, в троллейбусе и т.п.).

Еще сходство: словесные действия ***ободрять***и ***укорять,***оба требу­ют минимального количества слов; оба они могут быть выполнены легко одними междометиями: ободрять — «Ну-ну!», укорять — «Ай-яй-яй!» Слово по природе своей выражает мысль, понятие. Поэтому воздействие им на чувство как таковое есть производная функция слова и использова­ние его не по прямому его назначению.

В опорном словесном действии ***звать***действует преимущественно звук; в простых словесных действиях ***ободрять***и ***укорять***таким же обра­зом действует преимущественно **интонация**. Поэтому и то и другое действие иногда употребляются при воздействии на партнера, даже если последний не понимает смысла слов. Ободряют и укоряют часто малень­ких детей, причем и укор и ободрение достигают цели, даже если ребенок не понимает смысла слов. Укоряют и ободряют часто животных: собак, лошадей; и животные нередко «понимают», чего от них добиваются.

Представления о чувствах другого человека всегда носят обобщенный характер. Поэтому и воздействия, адресованные к чувству, со­держат в себе некоторое обобщение. В момент «оценки», предшествую­щей укору или ободрению, в сознании действующего субъекта возникает представление: партнер вообще ведет себя не так как следует. Ободряю­щий добивается от партнера, чтобы тот был ***вообще***активнее, веселее, бодрее, укоряющий—чтобы он, опять-таки, вел себя вообще иначе. В этом укор и ободрение отличаются от воздействия на волю: последнее стремится к конкретному материальному результату, укор и ободре­ние — к общему, так сказать, моральному результату.

***«Пристройки»***к укорам и ободрениям (и те и другие) внутренне противоречивы.

Пристраивающийся и к укору и к ободрению должен (по его представлениям и в данную минуту) ***иметь право***судить и оценивать поведе­ние партнера, должен знать, что хорошо для него и что для него плохо. Это приближает пристройки к «пристройкам сверху».

Ободряющий должен быть сам бодр; это еще больше приближает его «пристройку» к «пристройкам сверху». Ободряющий в известном смысле всегда — целитель, врачующий. А еще Гиппократ говорил: «Вра­чу сообщает авторитет, если он хорошего цвета и хорошо упитан, соответ­ственно своей природе, ибо те, которые сами не имеют хорошего вида в своем теле, у толпы считаются не могущими иметь правильную заботу о других»(Гиппократ. О враче. – М., 1936. – с. 96).

Но, с другой стороны, тело ободряющего должно быть приспособлено к тому, чтобы ***помогать***партнеру немедленно взбодриться, стать выше, активнее, веселее. Это тянет ободряющего к партнеру. В результате пристройка ***ободрять***есть «пристройка снизу», но с более или менее об­наруживающейся, тенденцией кверху.

Укоряющему нет надобности тянуться к партнеру. Наоборот, он ждет — когда наконец под влиянием его слов совесть заговорит в партне­ре; тело его должно быть приспособлено к такому ожиданию. Это делает «пристройку» к укору «пристройкой сверху». Но, с другой стороны, «при­стройка» к укору не только не содержит в себе бодрости, а напротив — в ней содержится нечто от сочувствия партнеру. Укоряющий как бы берет на себя функцию совести партнера, поэтому, хотя он «пристраивается сверху», тем не менее, в пределах возможного при такой «пристройке», он « опущен», тяжел; он как бы демонстрирует партнеру свою подавленность поведением последнего. (Отсюда — серьезность, мышечная распущен­ность, характерное покачивание годовой).

Пристройка к укору и пристройка к ободрению требуют ***прямого***взгляда на партнера.

Укоряющий и ободряющий не отгораживаются от партнера, а как бы сливаются с ним. Они не противопоставляют свои интересы интересам партнера, а, наоборот, исходят из интересов партнера, берут на себя заботу о его интересах.

Прищуренный или косой взгляд отгораживают действующего от партнера и говорят о разности их интересов. Поэтому, проникая в «пристройку» к укору и ободрению, они делают и укор и ободрение не «чис­тыми», а с той или иной «примесью», т.е. делают словесное действие не простым, а сложным, о чем речь будет дальше.

Каждый способ действия словом, каждое простое, опорное словесное действие, включает в себя определенного рода «пристройку», которая сама вытекает из определенного содержания «оценки». Поэтому содержание «оценки» и характер «пристройки» предопределяют способ сло­весного действия. А отсюда вытекает: научиться точно и верно пристраиваться ***ободрять***и ***укорять***— это значит научиться совершать сознательно, произвольно эти опорные словесные действия. И это относится ко всем основным опорным словесным действиям.

Воздействия ***укорять***и ***ободрять***осуществляются с помощью определенных, характерных для того и для другого воздействия, интонаций, Но заучивание их было бы заучиванием формы и приобретением опреде­ленных штампов. Ведь, хотя интонации укора и ободрения весьма харак­терны для них, они могут быть, в то же время, бесконечно разнообразны и каждый случай ***укора***и ***ободрения***отличен от других и единственен.

Владение словесными действия ***укорять***и ***ободрять***есть владение не двумя интонационными формами, а уменье, сознательно и произволь­но обращаясь к сознанию партнера, аппелировать, в частности, к его чувствам. ***Укор*** и ***ободрение****,* как подлинные, продуктивные и целесооб­разные словесные действия, не могут быть штампами; но как действия изображаемые, условные, «сценические» и какие угодно еще подлин­ные действия, они всегда и неизбежно — штампы.

Это относится, разумеется, не только к ***укору*** и ***ободрению****,* но и ко всякому другому действию, к том числе словесному.

**4. УДИВЛЯТЬ и 5. ПРЕДУПРЕЖДАТЬ**суть словесные действия, адресованные воображению партнера.

В одном случае воображение партнера призывается к тому, чтобы нарисовать нечто укрепляющее его, партнера, позиции, нечто расширяю­щее его горизонты, или нечто ему приятное; в другом случае воображение партнера призывается к тому, чтобы нарисовать картину, которая помог­ла бы ему чего-то избежать, увидеть нечто ограничивающее его перспек­тивы, нечто такое, что может предостеречь его от возможных ошибок.

Смысл произносимой фразы может при этом резко расходиться с объективным содержанием способа словесного действия. Так, ***удивлять***можно, сообщая что-нибудь чрезвычайно неприятное, страшное, даже ужасное по существу. Но если человек этим сообщением удивляет, то он выдает его как бы за нечто облегчающее положение партнера, расширя­ющее его горизонты.

Такой фразой, например, как «сейчас я удивлю вас очень приятным для вас сообщением», можно не только ***удивлять,***но и ***предупреждать.***В последнем случае у партнера неизбежно останется двойственное впечат­ление: смысл слов будет говорить одно, способ действования ими — об­ратное. Таким же образом фразой «я вас предупреждаю — вас ждет боль­шая неприятность» можно с успехом ***удивлять****.* И опять у партнера будет двойственное впечатление — так произнесенная фраза опять будет ин­триговать его. И действие удивлять и действие предупреждать требуют от партнера, чтобы тот, так сказать, «пошарил» в своих представлениях и воспоминаниях, чтобы он пробежал по ним и по предлагаемому фрагменту восстановил подразумеваемую цельную картину. Действие ***удивлять***предлагает шарить в одном направлении, действие предупреждать — в другом. Возможный случай противоречивого предложения, когда смысл слов требует одного, а способ действия — другого, заставляет партнера прежде всего решать вопрос — в каком же направлении должно работать его воображение?

Оба действия рассчитаны на догадливость партнера, на его сообра­зительность; чтобы им обнаружиться, нужно время. Поэтому характер­ной чертой и действия удивлять и действия ***предупреждать*** является **ожидание эффекта**, или, во всяком случае — ожидание результа­та и внимательнейшее наблюдение за партнером. Если эта черта ярко вы­ражена, то она сближает оба действия с действием узнавать, о котором речь будет дальше.

Действие ***удивлять*** и действие ***предупреждать***так же легко пере­ходят друг в друга, как и действия ***ободрять*** и ***укорять***; но для перехода от одного способа действия к другому, как всегда, нужны особые основания, а в данном случае они обычно влекут за собой не только смену способа, но и усложнение его.

**«Оценка»,** в момент которой рождается словесное действие, адресованное воображению, заключается в восприятии в партнере чего-то такого, что говорит: вот он не знает то, что весьма близко его касается; он ведет себя так, как если бы не существовало того, что в действительнос­ти существует. Потребность, заинтересованность в том, чтобы открыть ему это, для него важное, чтобы он действовал, как осведомленный чело­век, причем действовал так в своих собственных интересах, — потреб­ность эта выливается в действиях ***удивлять*** и ***предупреждать.***

**«Пристройка»** удивлять — это ярко выраженная пристройка «сверху». Пристраивающийся удивлять располагает тем, чем не распола­гает его партнер, но что нужно и важно партнеру. Поэтому удивляющий должен чувствовать себя сильнее удивляемого, должен чувствовать себя в праве удивлять партнера — это, так сказать, психическая предпосылка пристройки «сверху». Далее для того чтобы ***удивлять***нужно физически, в пространстве, устроиться удобно для созерцания эффекта. Так приго­тавливается человек наблюдать интересную картину, в которой он от каждого штриха ждет большого удовольствия и в которой он, поэтому не хочет упустить ни одной подробности.

Поэтому пристройка к действию ***удивлять*** в принципе требует устойчивого и удобного расположения тела в пространстве, прямого взгля­да на партнера и относительного облегчения тела. Удивляющий сообщает партнеру нечто благоприятное для него и, пока он будет удивлять партне­ра, ему нет надобности готовиться к сопротивлению, к противодействию, к борьбе.

Действие ***удивлять*** включает в себя настойчивую мобилизацию внимания партнера. Поэтому удивляющий часто «томит» слушателя — старательно подготавливает его сознание к восприятию того главного, что должно удивить его, все больше и больше привлекает к себе его внима­ние многозначительностью воспроизводимой картины.

Бывает, впрочем, и наоборот: удивляющий «бьет на неожиданность» и выпаливает все сразу, предварительно, разумеется, пристроив­шись к партнеру так, как было только что сказано. Но и в этом случае он обязательно займет позицию удобную для восприятия значительного эффекта.

Мышечную природу опорного словесного действия ***удивлять***, в его наиболее чистом виде, можно уподобить такому бессловесному дейст­вию: некто привез к своим друзьям или родным чемодан наполненный ве­ликолепными подарками для каждого из присутствующих. Желая вполне насладиться тем эффектом, какой они произведут, он должен будет сна­чала привлечь внимание всех к себе и к чемодану и расположиться так, чтобы удобно было вынимать подарки и вручать их, и чтобы все видели процесс вручения, но не догадывались бы о содержимом чемодана. Затем, когда полный порядок будет установлен и все будут достаточно заинтри­гованы, он начнет выдавать подарки. Начнет он с наименее эффектного, но, тем не менее, замечательного. Насладившись эффектом от первого подарка, он вынет второй, как только заметит признаки угасания ажиота­жа — вынет следующий и т.д. — вплоть до последнего, самого замеча­тельного и самого эффектного. Теперь он может спокойно наслаждаться результатами содеянного, теперь он как будто бы «ничего не делает» — он созерцает эффект. Но именно ради этого он и покупал подарки, и вез их, и подготавливал надлежащую атмосферу, и интриговал присутствующих.

Так же в принципе ведет себя и удивляющий при помощи слов: он выдает слова, точнее — сообщения, как дарящий выдает подарки, то есть ради эффекта, который они должны произвести, чтобы наслаждаться этим эффектом.

Но приехавший с подарками может вести себя и иначе, и это зависит, очевидно, от индивидуальных особенностей его характера. Собрав всех заинтересованных, он может сразу, «одним жестом» вывалить все подарки на стол и таким образом поразит всех не только содержанием и качеством самих подарков, но, в первую очередь, фактом их неожиданно­го появления и их количеством. Так же можно удивлять и словесным со­общением. В обоих случаях способ действия в сущности один и тот же, одна и та же и мышечная, физическая природа его, он лишь применен по-разному.

Если **«пристройку», подготавливающую действие**, ***предупреждать***уподобить бессловесным действия, чтобы яснее увидеть мышечную природу ее, то можно заметить, что она имеет нечто общее с бессловесным действием подкарауливать, подстерегать. «Пристройка» ***предупреждать***в чистом виде требует косого взгляда и положения тела как бы готового к обороне, настороженного. «Пристройка» ***предупреж­дать***внутренне противоречива: с одной стороны, предупреждающий (как и удивляющий) владеет тем, чего лишен предупреждаемый — отсю­да тенденция быть «сверху»; с другой стороны, и это делает «пристройку» ***предупреждать***«пристройкой снизу», — предупреждающий зависит от предупреждаемого.

Последний почему-то не считается с тем, с чем должен бы считаться, по представлениям предупреждающего. Почему? Может быть, он не знает того, о чем его приходится предупреждать, а может быть знает, но не хочет считаться, так как владеет чем-то другим, чего лишен предуп­реждающий? Отсюда неуверенность предупреждающего в своем праве быть «сверху» и зависимость его от партнера.

Довольно ярким примером ***предупреждения***может служить поведение Кнурова в сцене с Огудаловой, которую мы уже упоминали. Пример этот показателен и в том отношении, что Кнуров, вообще говоря (и по общественному положению прежде всего), конечно, не зависит от Огуда­ловой. Наоборот, она от него зависит. Он «зависим» в данной ситуации лишь в том, что вынужден быть осторожен, так как боится огласки своих планов и знает трудности осуществления своей затеи. Зависимость его по­хожа на зависимость охотника от дичи, кошки от мыши. Эту зависимость создает желание овладеть тем, что может ускользнуть. Именно такого рода зависимость от партнера может побудить Кнурова предупреждать в этой сцене; и все же его словесное воздействие, вероятно, будет не «чис­тым» предупреждением — привычка быть «сверху» даст себя знать. Так осуществляется воздействие предупреждать, когда начальник, например, предупреждает своего подчиненного.

«Пристройка» ***предупреждать***содержит в себе некоторую нерешительность, неуверенность, оборонительность. Дело еще усугубляется тем, что действие ***предупреждать***толкает соображение партнера в сто­рону неприятную для него и предупреждающий должен быть готов к про­тесту со стороны партнера, к сопротивлению. Он готовится не к тому, чтобы наслаждаться эффектом, как это имеет место в «пристройке» ***удив­лять****,* а к тому, чтобы продолжать добиваться своего, то есть — работать, действовать дальше, перестраивая сознание партнера.

Если, содержащаяся в «пристройке» ***предупреждать****,* тенденция «кверху» делается превалирующей, то и последующее за ней словесное воздействие будет не простым, опорным словесным действием ***предупреждать****,* а сложным — с примесью, например, словесного действия ***приказывать***(то есть сложным словесным действием угрожать). Если из «пристройки» ***предупреждать***совсем исчезнет тенденция «кверху», то к этому простому опорному словесному действию будет добавляться дру­гое — например, просить, и перед нами опять будет сложное словесное действие.

Как мы отмечали, в опорном словесном действии ***звать***действует преимущественно звук; в опорных словесных действия ***ободрять***и ***укорять*** действует преимущественно интонация; в простых словесных действиях ***удивлять***и ***предупреждать***действует уже преимущественно фраза. Но фраза действует здесь не как цельная законченная картина, а как часть, фрагмент картины — как картина не столько воспроизведен­ная, сколько подразумеваемая. Фраза эта — многозначительный намек. Фрагментарность ее выражается в склонности удивляющего и предуп­реждающего к психологическим паузам после запятых. Во время этих пауз и тот и другой как бы прикидывают: нужно ли рисовать картину дальше? не достаточно ли воспроизведенного уже штриха, черты, фрагмента? Отсюда — тенденция к особенно рельефному выделению ударных слов и к короткой фразе. Функция намека выполняют в сущности ударные слова; поэтому ***удивлять***и ***предупреждать***удобно одним словом или ря­дом слов, связь между которыми только подразумевается. Этот ряд слов воспроизводит картину как бы пунктиром, он дает лишь опорные точки для воображения партнера.

Физическую природу словесных действий ***предупреждать***и ***удив­лять***можно обнаружить на примерах известных произведений изобрази­тельного искусства.

Так, на картине Караваджо «Юноша и гадалка» оба действующих лица «пристроены» ***предупреждать.***У юноши этому действию сопутст­вует оттенок действия ***узнавать****,* у гадалки оттенок менее ярок. Гадалка будет предупреждать более активно и ярко; отсюда в ее «пристройке» больше настороженности, сдержанности.

На портрете королевы Марии-Луизы Гойя изобразил королеву также готовой ***предупреждать****,* но предупреждение это опять-таки совершенно своеобразно — оно сочетается с доброжелательной улыбкой. Королева может быть в ближайшие мгновения вообще не заговорит, она наблюдает, изучает что-то такое, что кажется ей любопытным и даже приятным. Но если она, не переменив «пристройки», заговорит, то ее дей­ствие неизбежно будет включать в себя предупреждение.

Амур в широко известной скульптуре Фальконе также готов ***предупреждать,***но здесь предупреждение, конечно, носит характер шалос­ти, шутки.

На картине В.Г.Перова «Охотники на привале» старый охотник рас­сказывает, по-видимому, «охотничью историю», при этом он совершает сложное словесное действие, в состав которого входят простые словес­ные действия: ***удивлять,***объяснять**, *предупреждать.***Корпус и руки его действуют так, как того требует действие ***объяснять****;* голова несколько откинута назад, как того требует действие удивлять; немного косящий взгляд говорит о том, что он, кроме того, готов и ***предупреждать****.* Худож­ник запечатлел здесь не «пристройку» к началу рассказа, а момент в середине рассказа — то мгновение, когда рассказчик от действия объяс­нять только что перешел к действию ***удивлять***и уже готовится следую­щей фразой ***предупреждать****.*

**6. УЗНАВАТЬ и 7. УТВЕРЖДАТЬ**— суть простые словесные дей­ствия адресованные **памяти** партнера.

Все словесные действия в той или иной мере касаются памяти партнера и это влечет за собой последствия, о которых речь будет дальше. Но словесные действия ***узнавать***и ***утверждать***выступают как таковые («в чистом виде») постольку, поскольку действующий словами аппелирует преимущественно к памяти партнера и поскольку он игнорирует в созна­нии партнера все другие его свойства и способности.

Когда человек совершает «чистое» словесное действие ***узнавать***, он извлекает нечто из памяти партнера; когда он ***утверждает***— он нечто в нее вкладывает. Если при этом он задевает мышление, воображение, чувства или волю партнера — он не только ***узнает***или ***утверждает****;* тогда к этим опорным словесным действиям добавляются другие и полу­чаются уже не «простые» словесные действия, а «сложные» (составные).

Главная трудность в овладении этими словесными действиями как раз и заключается в том, чтобы «не задевать» ничего в сознании партнера, кроме его памяти: ***только узнавать (спрашивать)***и **только *утвер­ждать****.* В повседневном быту характерным примером такого ***узнавания*** («чистого» ***вопроса****)* может служить **переспрос** — действующий не расслышал или не понял слов партнера и хочет только восстановить, что тот сказал — и все. Примером такого же «чистого» ***утверждения***может служить холодный, формальный и, главное, окончательный ответ на вопрос.

**«Оценка», предшествующая *узнаванию*** есть столкновение потребности что-то конкретное знать с восприятием осведомленности партнера, в чем-то выразившейся или подразумеваемой.

**«Оценка», пред шествующая *утверждению*,** есть восприятие готовности партнера что-то узнать, при заинтересованности действующего в том, чтобы он это узнал. Без восприятия этой готовности ***утверждение***не будет «чистым» — к нему добавится то или другое словесное дей­ствие.

**«Пристройка» к партнеру для *узнавания* и *утверждения****,* как таковым — это «пристройка наравне», нейтральная «пристройка». Если в ней появляются элементы «пристройки сверху» или «пристройки снизу», то к последующему узнаванию или *утверждению* добавляются другие опорные словесные действия и получаются сложные (составные) словес­ные действия.

Характерным признаком ***узнавать*** является ожидание ответа без всякого его предрешения. Произнося ударное слово фразы, при помощи которой он ***узнает***, узнающий мышечно, физически уже совершенно готов к восприятию любого ответа. Поэтому, непосредственно за послед­ним словом ***узнавания*** наступает полная неподвижность в положении, удобном для восприятия ответа узнающий, так сказать, крепко держится за партнера своим вниманием, особенно крепко вцепляется в него, произ­нося ударное слово, в не отпускает его вплоть до выяснения результата совершенного действия (партнер ответил, партнер не ответил, партнер не знает что ответить).

***Утверждение,***наоборот, характеризуется тем, что на последнем слоге ударного слова утверждающий «бросает» партнера, вложив в его сознание то, что ему нужно было вложить, утверждающий сделал свое дело и партнер его теперь как бы уже не интересует. Разумеется, это только видимость и только момент; в следующее же мгновение он может опять «сцепиться» с партнером — ведь утверждающий вкладывал в созна­ние партнера нечто для той или иной общей цели, которая может быть не достигнута одним утверждением, что, впрочем, тоже случается.

Если утверждающий хотя бы на мгновение не «бросит» партнера — это значит, что он не только утверждает. Поэтому ***утверждение,***как та­ковое, всегда кончается точкой, и ни в коем случае не запятой. Поэтому, чтобы уметь утверждать, нужно уметь в произнесении «ставить» точки.

***Узнавание*** и ***утверждение***суть словесные действия чрезвычайно распространенные. Но чаще всего они встречаются не в качестве «чистых» опорных словесных действий, а в составе словесных сложных дейст­вий. Ведь всякая живая человеческая речь содержит в себе либо утверж­дение, либо узнавание в широком смысле этих слов.

Утверждать можно не только наличие, но я отсутствие чего-то. Я, например, ***могу утверждать****,* что там-то не был, того-то не видел, таким-то образом не действовал. При ***утверждении,***в сознание (точнее — в па­мять) партнера вкладываются некие сведения. Содержание этого вклада определяется, очевидно, не процессом вкладывания, не способом дейст­вия, а содержанием видения и смыслом предложения, которым соверша­ется простое словесное действие ***утверждать.***

Здесь наглядно обнаруживается связь мышечной, физической стороны способа действия со смыслом произносимых слов. ***Утверждать***можно и фразой «нет, не был» и фразой «да, был», но та и другая фразы могут потребовать разных мышечных движений при одном и том же спо­собе действия — ***утверждении.***Первая может потребовать отрицатель­ного жеста головой, вторая — утвердительного. Способа действия это не меняет. Значит, тех, а не иных движений может требовать не только способ действия, но и смысл фразы, к которой данный способ применен; движения, иллюстрирующие содержание фразы, добавляются к движе­ниям, вытекающим из способа действования ею.

В принципе это относится не только к ***узнаванию*** и ***утверждению****,* но и ко всем опорным словесным действиям.

Действия ***узнавать***и ***утверждать***осуществляются преимущественно цельной фразой, или одним словом, которое в данном случае играет роль такой фразы. Оба эти словесные действия требуют очень четкого и ясного выделения ударного слова и относительной слитности, монотон­ности и безударности всех остальных слов фразы. Ударное слово выража­ет то, что извлекается из памяти партнера или вкладывается в нее; все ос­тальные слова фразы призваны лишь помочь партнеру отыскать в своей памяти нужные действующему факты, или уложить в памяти выдаваемые ему сведения. Ударное слово принуждает, все остальные — помогают. В ударном слове сконцентрированы вопросительность или утвердитель­ность всей фразы в целом.

Если ***узнавание***или ***утверждение***осуществляются одним словом или короткой фразой, то это значит, что из памяти партнера извлекается (или в нее вкладывается) либо что-то очень простое, либо что-то такое, о чем партнер уже знает достаточно. Если эти действия совершаются длин­ной фразой, то это значит, что извлекается из памяти или вкладывается в нее нечто сложное или нечто такое, что непонятно без пояснений и уточ­нений, фраза в целом дает, так сказать, сухую справку о предмете, обозна­чаемом ударным словом. Поэтому ее конструктивная цельность и логи­ческая лепка должны быть очень явны.

На картине А.А. Иванова «Явление Христа народу» пристроен ***узнавать***обнаженный мальчик, стоящий вторым слева.

На картине И.Е.Репина «Не ждали» пристроена ***узнавать*** женщина, только что поднявшаяся вполоборота спиной к зрителю.

На фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи два апостола справа пристроены явно ***узнавать.***

***8. ОБЪЯСНЯТЬ 9. ОТДЕЛЫВАТЬСЯ.***Эти простые словесные дей­ствия адресованы **мыслительным способностям** партнера. Объясняющий и отделывающийся добиваются от партнера, чтобы тот нечто понял, усвоил, запомнил. Но — в отличие от действия ***утверждать***— они добиваются, чтобы он усвоил и запомнил не тот или ивой факт сам по себе, а некоторую пространственную или временную связь явлений — элементов рисуемой картины.

***Объяснять*** и ***отделываться*** суть действия, хотя и противополож­ные, но в. то же время и родственные друг другу.

***Объясняющий*** добивается от партнера, чтобы тот что-то понял и стал его единомышленником; ему нужно, так сказать, позитивное понимание, понимание по существу; он заинтересован в определенном, том, а не другом, сознательном и деятельном поведении партнера.

***Отделывающийся*** тоже добивается от партнера, чтобы тот что-то понял. Но нужно это отделывающемуся только для того, чтобы партнер «отстал» от него, чтобы он оставил его в покое. Это так сказать, задача негативная — «пойми и отстань», «неужели не понятно», «давно пора по­нять».

***Отделываться***— это то же самое, что и объяснять, но с другой, противоположной последующей целью, — поэтому и существует среди «чистых» словесных действий специфическое отделываться, отличное от всех других.

**«Оценка», предшествующая** воздействиям на мысли­тельные способности партнера, заключается в восприятии акта — собе­седник не понимает того, что для воздействующего нужно, чтобы он по­нимал. Либо он не понимает чего-то, что он имеет основание не понимать и потому не делает того, что нужно, чтобы он делал — тогда из «оценки» выльется «пристройка» и «воздействие» объяснять. Либо партнер не понимает чего-то, что должен бы понимать и поэтому мешает действую­щему субъекту делать то, что тот делает — тогда за «оценкой» следует «пристройка» и «воздействие» ***отделываться***.

«Пристройка» ***объяснять***, как это ни кажется на первый взгляд странно, есть пристройка «снизу». Объясняющему нужно, чтобы партнер думал, чтобы он напряг свои мыслительные способности, чтобы он сосре­доточился на мыслимых представлениях; при этом объясняющий берет на себя функцию помощника в деле, которое может совершить только сам партнер, он, так сказать, обслуживает мыслительные процессы партнера. Такую роль объясняющий примет на себя, потому что он кровно заинте­ресован в определенном течении мыслей партнера. Позиция обслужива­ющего помощника и предопределяет характер пристройки — «снизу».

Значит ли это, что ***объяснять*** можно **только «снизу»?** — Конечно, нет. Но объяснения «сверху» или «наравне» могут быть только сложными словесными действиями, в состав которых входит опорное словесное действие ***объяснять***. Так, скажем, профессор, читая лекцию «объясняет» только в широком смысле (то есть по содержанию своей лекторской работы вообще). Практически же он адресуется не только к мышлению студентов, но и к их воображению, и к их памяти, и к их чувствам. Читая лекцию, он, вероятно, будет пристраиваться к слушателям «сверху» — лектор учитывает, что слушатели больше, а не меньше чем он сам, заин­тересованы в понимании излагаемого на лекции материала.

Вот как А.П. Чехов устами героя «Скучной истории» профессора Николая Степановича характеризует мастерство лектора:

«Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи. Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения. < ... > Предо мной полтораста лиц, непохожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя — победить эту многоголовую гид­ру. Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разумения, то она в моей власти. <... > надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать».

«Чистое» осуществление словесного действия ***объяснять***всегда содержите себе **наблюдение** за мыслительными процессами, происходящими в сознании партнера. Объясняющий следит, понимает его партнер или нет, усваивает он его логику или нет; объясняющий ждет про­явлений понимания или непонимания. Поэтому в его «пристройку» входят движения, нужные для того чтобы удобно было следить да ходом мыслей партнера, и поэтому объяснение, пока оно не закончено, чаще всего чере­дуется с узнаванием. А ход мыслей отражается преимущественно в мель­чайших движениях лицевой мускулатуры и головы: ведь глаза — это «зеркало души», потому что по глазам видно направление внимания, а где внимание человека — так и его мысли.

Поэтому «пристройка» ***объяснять***есть — образно говоря — «пристройка к работающей голове партнера». «Пристройка» с позиций зависимого, но зависимого не от воли партнера, а от того, как и что он думает, «пристройка» с готовностью поправить партнера, если тот оши­бется. Это — «пристройка снизу» на данный момент того, кто, может быть, имеет право и основание и на «пристройку сверху», но сейчас пос­тавлен перед необходимостью пристраиваться «снизу».

«Пристройка» ***отделываться***заключается в том, что человек, оторванный от дела, которое он только что делал и готовый продолжать это дело, ждет момента, когда можно будет объяснить партнеру, что его претензии неуместны. Поскольку не отделывающийся заинтересован в партнере, а партнер соответственно в нем, это — «пристройка сверху», но в момент начала воздействия она мгновенно переходит в минимальную по длительности и по скупости движений «пристройку» ***объяснять,***то есть в «пристройку снизу». После совершения «воздействия» ***отделы­ваться****,* человек опять возвращается к тому делу, которое он делал до оценки непонимания партнера и в этом опять обнаруживается независи­мость его от партнера. Научиться отделываться — это, значит, научиться быть занятым делом, отвлечься от этого дела ровно настолько, насколько это необходимо, чтобы объяснить и вновь к этому делу вернуться.

***Объясняющий*** следит за тем, что происходит в сознании партнера и потому он «крепко держится» своим вниманием за партнера и в течение всего «воздействия» и после того как произнесет последнее слово. ***Отде­лывающийся***, наоборот, должен мгновенно «схватить» партнера и также мгновенно бросить его на последнем слове. Эта готовность бросить парт­нера содержится уже в «пристройке» ***отделаться*** от него и именно в ней, в этой готовности, выражается главная, существенная черта отличающая «чистое» опорное словесное действие ***отделываться*** от «чистого» опор­ного словесного действия ***объяснять***.

В каждом словесном действии участвует не только речь, но и вся скелетная мускулатура действующего. Особенно ярко это обнаруживается в словесном действии ***объяснять***. Объясняющий подобен экскурсо­воду или инструктору: он стремится **показать** взаимосвязь вещей в явлений во всей их предметности и конкретности, только по необходимос­ти заменяя словами то, что сам он видит как полную реальность. Поэтому активно объясняющему часто не хватает слов, они кажутся ему недоста­точно точными и красноречивыми, и он склонен дополнять смысл слов поясняющими и уточняющими жестами.

В словесных действиях ***узнавать***и ***утверждать***действует преиму­щественно цельная фраза, но там применяется обычно короткая фраза, относительно простой логической конструкции. Словесные действия ***объяснять*** и ***отделываться*** требуют часто длинной фразы и сложной ло­гической конструкции — сочетания перечислений, сопоставлений, про­тивопоставлений, пояснений и уточнений, потому что оба эта действия, как уже говорилось, суть способы демонстрировать партнеру главным образом связь между явлениями и процессами.

***Объяснять и отделываться*** можно, разумеется, и одним словом, но и в этом случае, во-первых, подчеркивается подразумеваемая связь произносимого слова с той или иной, знакомой партнеру, ситуацией, во-вторых, подчеркивается структура самого слова — каждый звук и каж­дый слог этого слова особенно четко и ясно произносятся. Так, например, преподаватель иностранного языка ***объясняет*** ученикам, что такой-то предмет называется на изучаемом языке **так - то.** Чтобы ученик усвоил и запомнил это новое для него слово, преподаватель показывает ему структуру, строение и звучание этого слова, то есть произносит его «под­робно», почти что по складам.

Чем активнее словесные ***действия объяснять и отделываться***, тем подробнее действующий рисует картину и тем подробнее он произносит фразу, как бы длинна она ни была. Но чтобы она (картина и фраза) не распалась при этом на составляющие ее элементы, действующему нужна логическая лепка фразы в целом. Отсюда — противоречивые тенденции в обращении с фразой: так сказать, «центростремительная» тенденция — Показать целостность картины, связанность ее элементов, но это должна быть связанность определенных, единичных явлений, из которых каждое должно быть понято и само по себе.

Так возникает противоположная тенденция — «центробежная».

Чем человеку нужнее и труднее ***объяснить*** ***или отделаться*** слова­ми и чем, следовательно, активнее и «чище» он выполняет то или другое действие — тем больше дают себя знать обе эти тенденции. **Обнару­живается** это: в особенно яркой предметности видений и рельефнос­ти лепки фразы в целом; в поисках слов достаточно красноречивых; в остроте внимания к партнеру— (последние два признака, в противопо­ложность первому, требуют психологических пауз); и в стремлении до­полнить речь жестикуляцией, а иногда поясняющей смысл, иногда, каза­лось бы совершенно бессмысленной.

Обычно в словесном действии ***объяснять*** сильнее обнаруживается тенденция к подробностям — «центробежная» тенденция; в словесном действии ***отделываться***— стремление объединить подробности, «цент­ростремительная» тенденция.

Но оба эти словесные действия часто уступают друг другу место и в этом опять обнаруживается их родственность. Если человеку не удается отделаться от партнера, он незаметно для себя начинает объяснять ему, иногда теми же словами какими только что отделывался. И наоборот, если человек долго и безуспешно объяснял, — объяснение может легко перей­ти в действие ***отделываться****.* Споры нередко возникают и протекают именно так — в чередованиях действий ***объяснять***и ***отделываться,***но при этом применяются, конечно, не только «простые» словесные дейст­вия, но и сложные и преимущественно последние.

**10. ПРОСИТЬ 11. ПРИКАЗЫВАТЬ**суть простые словесные дейст­вия, адресованные **воле** партнера. От партнера требуется та или иная, немедленная, конкретная и ясная реакция. Это может быть: взять что-то, дать что-то, сказать что-то, сделать что-то, думать что-то; или наобо­рот — не брать, не давать, не говорить, не делать, не думать и т.д. — всегда что-то вполне ясное и определенное. Если действующему нужна только такая немедленная реакция и он добивается ее звучащей речью, то это — либо просьба, либо приказ.

Как уже упоминалось, обращение к воле, как таковой, есть игнори­рование всех других психических свойств и способностей сознания парт­нера. Поэтому, если у человека нет представлений об уме, о воображении, о чувствах и знаниях партнера или партнеров, иначе говоря — если он на­ходится среди совершенно незнакомых ему людей и если он при этом остро нуждается в том, что эти люди, по его понятиям, могут ему дать — он будет ***либо просить либо приказывать.***

Воздействие на волю есть прямой путь к результату, нужному для действующего субъекта; воздействие на все другие психические процессы сознания — окольные пути к тому же результату. Когда человеку некогда идти окольным путем или когда он не знает верного окольного пути (так как не знает особенностей характера партнера), он обычно пытается идти прямым путем, так сказать, «напролом». Это и есть ***просьба*** или ***приказ****,* как таковые.

В боевой обстановке командир приказывает своему подчиненному, не вникая в особенности психического склада последнего. Человек, прос­павший в поезде станцию, ***просит*** пропустить его к выходу, не заботясь о чувствах, мыслях и воображении того, кто оказался на его пути.

Но так происходит пока человек не сталкивается с помехой в сознании партнера; как только он увидит ее — в том ли, что партнер чего-то не понимает, в том ли, что он чего-то не чувствует, чего-то не представляет себе, не помнит — он переменит способ действия и направит свои усилия на преодоление возникшей помехи. Теперь у него уже есть некоторое представление об особенностях психики партнера и это представление диктует ему тот или иной обходной путь к цели, достичь которую не удается прямым путем.

***Приказ*** или ***просьба*** возникают в результате **острой** потреб­ности, которую нужно ***немедленно*** удовлетворить. Если ее нет, то нет и оснований идти «напролом», даже когда неизвестны психические свойства партнера. Ведь, если есть на это время, особенности психического вклада партнера могут быть разведаны, а для этого будут использованы другие способы словесного действия — те, которые адресованы мысли­тельным процессам памяти, воображению, чувству.

Поэтому «оценка», предшествующая ***просьбе*** и ***приказу*** заключается в столкновении острой потребности с препятствием в пове­дении другого человека. Это, впрочем, может быть и поведение животно­го — так, ***приказывают*** люди часто и с полным успехом не только людям, но и собакам, кошкам, лошадям.

Повод для ***приказа***или ***просьбы*** воспринимается человеком, который всегда так или иначе уже ориентирован в данном человеческом окру­жении или хотя бы вообще в человеческом обществе, где ему всегда, в большей или меньшей степени, свойственно либо ощущать свое право, свое превосходство, свои преимущества, либо, наоборот, ощущать отсут­ствие прав, превосходства и преимущества.

В первом случае оценка перейдет в «пристройку сверху» и приведет к ***приказу****,* во втором случае — в «пристройку снизу» и приведет к ***прось­бе.***

**«Пристройка», приводящая к *приказу*** — самая яркая пристройка «сверху». Она требует относительной приподнятости всего тела, освобожденности мышц и прямого взгляда на партнера. Приказывающий, стремится (разумеется — рефлекторно) быть как можно выше, оставаясь в то же время совершенно свободным: позвоночники шея выпрямляются, а руки, плечи и особенно мускулатура лица — щеки, губы, подбородок, брови — освобождаются, так сказать, «висят». Нахмуренный лоб, сдви­нутые, напряженные брови при ***приказе*** говорят о том, что к ***приказу*** добавлено какое-то другое опорное словесное действие и что перед нами, следовательно, сложное словесное действие, в котором ***приказ***, может быть, занимает большое или даже ведущее место.

Словесное действие ***приказывать*** обычно бывает связано с жестом — иногда рукой и почти всегда головой. Жест рукой (как на это ука­зывал еще С.М.Волконский) всегда предшествует ***приказу***словами; жест головой, указывающий, как и жест рукой, чего именно требует приказы­вающий, осуществляется на ударном слове, точнее — на ударном слоге ударного слова.

***Приказ***всегда завершается **ожиданием выполнения** с уверенностью в том, что оно последует. ***Приказывают*** преимущественно глаза — губы только произносят слова приказа.

Таким же ожиданием выполнения завершается и ***просьба****.* Она столь же категорична как и ***приказ; просят***также преимущественно глаза, а речевой аппарат также только произносит слова просьбы.

Но **пристройка приводящая к просьбе** — самая яркая пристройка «снизу». В ***просьбе****,* как таковой, все целесообразно подчине­но одной цели — получить, хотя прав на это просящий не ощущает. По­этому он стремится всячески облегчить выполнение своей просьбы.

Поэтому пристроившийся к партнеру, чтобы ***просить*** у него, во-первых, готов мгновенно получить просимое, завладеть им; во-вторых, готов выполнить любое желание партнера немедленно; в-третьих, стре­мится избежать всякой назойливости со своей стороны, в той мере, в какой это не мешает готовности немедленно получить просимое. ***Просящий***тянется к партнеру, ловит его взгляд и всякое иное проявление его воли, но он в то же самое время осторожен и мягок. Чем активнее ***просьба***, тем яснее сочетается в ней предельная настойчивость с предельной мяг­костью и осторожностью.

Родственность ***приказа*** просьбе и ***просьбы*** приказу обнаруживается, между прочим, опять в том, что они часто уступают друг другу место. Если просящий или приказывающий и его партнер по субъективному ощущению соотношения сил находятся в примерно равном положении, то «просящий» легко превращается в «приказывающего» и обратно. Так часто воздействуют друг на друга близкие родственники, товарищи, если одному из них нужно, чтобы другой сделал что-то немедленно, а тот медлит.

Впрочем, ***приказ*** легко переходит в просьбу (и обратно) и независи­мо от субъективного ощущения сил, в случаях **крайней** срочности дела и **крайней** заинтересованности в нем.

***Просить* и *приказывать*** относительно легко короткой фразой, одним словом и даже одними междометиями. Длинной фразой, сложным и распространенным предложением, включающим в себя перечисления, противопоставления, пояснения и т.д., совершать эти действия в чистом виде, наоборот, невозможно. Для этого потребовалось бы разделить та­кую фразу на ряд отдельных коротких фраз.

В ***просьбе*** и ***в приказе*** действует преимущественно смысл не слов и не фразы как таковой (как это имеет место при воздействии на мышление, память и воображение), а интонация, с которой они произносятся. Поэто­му, в частности, с просьбой и особенно часто с ***приказом****,* обращаются к детям, не умеющим говорить. Поэтому оказывается возможным воздей­ствие словом на волю животных, то есть воздействие непосредственно, «прямо» на их поведение. Но воздействовать на животное «снизу», оче­видно, нелепо — поэтому никто всерьез не ***просит***собак, лошадей и кошек, а ***приказывают***им.

Хорошим примером «пристройки» приказывать может служить скульптура Е.А. Лансере «Святослав» (Третьяковская галерея); яркую «пристройку» ***просить***можно видеть в правой фигуре на фреске Джотто «Мария и Елизавета», так же как и в фигуре провожающей женщины на картине А.Л. Юшанова «Проводы начальника» (ее мы упоминали и в чет­верной главе в качестве примера «пристройки снизу»).

**6**

По своему лексическому составу и грамматическому построению фраза может быть вопросительной, повелительной, может объяснять, ут­верждать и т.д. Это облегчает соответственное произнесение фразы — способ действования ею.

В повседневном общении людей в момент оценки возникает конкретная ближайшая цель; значит, в этот же момент рождается и способ действия и видения, которые затем воплощаются в определенном подборе слов и в построении из них определенных словосочетаний. Таким образом, звучание фразы лишь дополняет, уточняет и обогащает тот ее смысл, который выражает содержание слов и построение фразы. Иначе говоря, в выражении мысли словами способ действия ими играет лишь вспомога­тельную и второстепенную роль. Как уже говорилось, его отсутствие в письменной речи с успехом восполняется контекстом.

Вероятно, именно поэтому способы действия словом, если и изуча­лись, то чрезвычайно мало, как, впрочем, и процесс действия, как таковой.

Между тем, технология актерского искусства должна специально Изучать именно способы действия словом. Ведь то, что во всех случаях, кроме сценического искусства, рождается как предпосылка лексического и грамматического строения фразы, то, что нигде не фиксируется кроме воспоминаний, что существует только в момент произнесения фразы, — это же самое актер создает своим творческим воображением на основе данных ему автором пьесы слов и словосочетаний, то есть с обратного конца. Это — процесс действия; он может быть таким или иным и в зави­симости от этого произведение актерского искусства также будет таким или иным.

Связь между лексикой и грамматикой, с одной стороны, и способом словесного действия, с другой, совершенно очевидна и бесспорна. Но при упрощенном представлении об этой связи, актер легко поддается наивно­му предположению, будто смысл произносимых им слов до конца и раз навсегда предопределяет способ действования ими или способ их произ­несения. Если, например, в тексте написано «я тебя предупреждаю», то надо, мол ***предупреждать***; если написано «я очень рад» — надо уверять Партнера в своей радости и т.д. и т.п. Такое «игранье текста», «игранье слов» (в противоположность действованию на основе подтекста или кон­текста роли и пьесы в целом) есть, по существу, отказ актер» от его прямых и первейших обязанностей.

Причина всякого рода попыток «играть текст», раскрашивая слова роли, чаще всего лежит в игнорировании сложности вопроса о зависимости способа действия от смыслового содержания текста, в примитивности представлений об этой зависимости.

В действительности зависимость эта чрезвычайно сложна и к тому же совершенно не изучена. Что она отнюдь не прямолинейна, можно подтвердить бесчисленными примерами.

Так, бранные слова зачастую употребляются с целью приласкать, выразить любовь, нежность и т.п. (например, между близкими людьми, в обращении к детям, животным); так, ласкательная по содержанию слов фраза часто бывает угрозой; самая экспрессивная и энергичная по смыслу слов — иногда произносится вяло и безразлично и, наоборот, — самая, казалось бы вялая, невыразительная я даже неграмотно построенная и малопонятная фраза—в целенаправленном и энергичном произнесении оказывается совершенно ясной по смыслу и весьма выразительной.

М. Горький в пьесе «На дне» дал Костылеву слова ласкательные («братик», «милачок», «старичок») и речь его построил, как благостно-поучительную, но это отнюдь не говорит о благостности и доброжелательности его намерений.

А.Н. Островский в комедии «Волки и овцы» дал Анфисе Тихоновне речь почти что косноязычную («Да, уж бы, чайку бы уж...», «А что же ... уж... как же это, уж?..», «Ну, ну уж вы... сами, а я... что уж!» и т.д.), Между темиграя эту роль, и народная артистка СССР М.М. Блюменталь-Тамарина, и народная артистка СССР В.Н.Рыжова были так целеустремленны, так подлинно озабочены хлопотами Анфисы, так ярко ***действовали****,* что речь ее в их исполнении приобретала ясный смысл и чрезвычайно ярко выражала своеобразный внутренний мир образа.

Подобных примеров можно привести сколько угодно. Они говорят о том, что казалось бы второстепенный и вспомогательный фактор сло­весного общения между людьми — способ действия словом — оказыва­ется иногда чрезвычайно выразительным: в нем обнаруживаются много­численные индивидуальные особенности человека произносящего слова и особенности его взаимоотношений с окружающими людьми; благодаря способу действия относительно бесцветная по смыслу слов фраза, может ярко выражать характер человека и сама стать содержательной и яркой; богатая Содержанием речь может стать еще богаче и содержательнее.

Этих, самых общих, соображений уже достаточно для категорического утверждения: актер, стремящийся совершенствовать свое уменье действовать словом, должен заботиться не о том, как бы заранее ***ограни­чить***выбор возможных способов действования каждым данным текстом, а о том, чтобы этот выбор максимально расширили.

В практических занятиях удобным материалом для тренировки в этой области могут служить басни. Например, «Кот и повар». Произнося первую фразу повара «Ах, ты, обжора! ах, злодей!» — очевидно, легче всего упрекать, тем более что Крылов прямо пишет: «Ваську повар укоря­ет». А нельзя ли, произнося эти слова, ***угрожать?***Бесспорно, можно! Можно ли ***предупреждать?***Тоже можно! Можно даже просить, можно ***ободрять****(!)*, разумеется, не в «чистом виде», а в самых различных сочета­ниях и с разнообразными оттенками. Таким же образом, произнося, например, фразу: «Бывало, за пример тебя смиренства кажут...» — можно и ***объяснять****,* и ***упрекать***, и ***приказывать***, и ***просить***, и ***удивлять****,* и ***предуп­реждать,*** и ***узнавать****,* и ***утверждать***, и ***отделываться,*** и ***ободрять***, и при том подлинно, по-настоящему.

Мастерство владения словесным действием тем выше, чем содержательнее и ярче видения актера, чем лучше он умеет лепить фразу и чем свободнее он в выборе способов словесного действия. Если актер одной и той же фразой, одним и тем же словом может совершать какие угодно действия, применяя все возможные способы действия словом к любому тексту — он превращается из раба слова и фразы в их господина.

Все это, разумеется, отнюдь не значит, что совершенное владение способами действия словом делает актера независимым от авторского текста. Актер, по природе своего искусства, зависит от драматургии, а значит и от авторского текста (зависимость эту мы рассмотрим в последу­ющих главах), но он должен зависеть не от отдельных слов или фраз роли (такая зависимость как раз и есть рабское «игранье текста»), а от роли в целом, точнее — от пьесы в целом, от ее идейного и художественного содержания.

Поэтому способ, который надлежит применить, чтобы действовать любой данной фразой роли, нужно искать не в этой фразе, а в логике дей­ствий образа, которая, в свою очередь, выясняется из контекста речей я поступков действующего лица и событий пьесы в целом.

Актер тем свободнее в воплощения сквозного действия, сверхзада­чи и подтекста, чем меньше он связан наивным представлением, что дан­ной фразой, раз она состоит из таких-то слов, можно совершать только такое-то действие. Значит, овладевая техникой словесного действия, ак­теру необходимо всемерно бороться с этим наивным представлением: признавая связь между способом действия и смыслом произносимых слов, он стремится расширить сферу своей деятельности и преодолеть эту связь, в той мере, в какой это практически возможно.

Мера эта для каждого актера своя и зависит она от уровня его мастерства: данным словом и данной фразой (каковы бы они небыли) актер может совершать столько и таких действий — сколько и какие действия он может совершить подлинно, продуктивно и, целесообразно. Чем их больше и чемони разнообразнее, тем выше техническая оснащенность каждого данного актера.

**7**

Тренировка в овладении способами действия — простыми словесными действиями – требует активной работы воображения, то есть сочинения и учета в своем поведении самых разнообразных предлагаемых обстоятельств.

Для того, чтобы данным словом (или фразой) совершить все одиннадцать простых (опорных) словесных действий, нужно поставить себя в одиннадцать разных ситуаций; каждая из них слагается из определенных предлагаемых обстоятельств. Одна комбинация предлагаемых обстоятельств логически потребует совершения данным слогом (или фразой) действия ***укорять***, другая – действия ***ободрять***, третья – действия ***предупреждать***, пятая – ***просить*** и т. д.

Так, можно взять любое имя существительное и представить себе, что оно — прозвище человека, который вам очень нужен, которого вы не­ожиданно увидели, но который вас не замечает; тогда этим существитель­ным естественно будет подлинно, продуктивно и целесообразно ***звать****.*

Если представить себе, что это же слово ваш знакомый где-то весь­ма неудачно и не к месту «брякнул», повредил тем и себе и вам, то этим словом будет легко подлинно ***укорять****.*

Если это же слово ваш партнер боится, не решается произнести, а произнеси он его, — и его и ваше положение сразу облегчится, то этим же словом легко подлинно, по-настоящему ***ободрять****.*

Если это слово — название, которого не знает ваш партнер, а вам важно, чтобы он его усвоил и запомнил — им легко и естественно ***объяс­нять.***

Если вы при этом заняты своим делом, не хотите отрываться от него и партнер вам мешает своим непониманием — этим же словом вы будете целесообразно ***отделываться****.*

Если партнер произнес это слово, но вы его плохо расслышали и не ждали, что он произнесет именно его, а вам важно знать, что он сказал — этим словом легко ***узнавать****.*

Если партнер задал вам вопрос, окончательным и категорическим ответом на который может быть это же слово — им удобно ***утверждать.***

Сочиняя подобным образом предлагаемые обстоятельства, можно найти логические обоснования и для того, чтобы тем же словом подлинно, продуктивно и целесообразно предупреждать, ***удивлять,******просить***и***при­казывать****.* Конечно, для одних слов и фраз, для одних способов действия, найти такие обоснования легче, для других — труднее. Тут, можно ска­зать, все зависит от силы, изобретательности, инициативности и богатства воображения актера. Одному кажется невозможным оправдать то, чему другой при помощи воображения найдет оправдание и обоснование легко и просто.

Но для того чтобы при помощи предлагаемых обстоятельств, или «магического если бы», как называл их К.С.Станиславский, оправдать применение к данным словам разных опорных словесных действий, как таковых, для этого нужно брать предлагаемые обстоятельства ***точно*** те, какие имеют свойство вызывать каждое данное простое словесное дейст­вие. Обстоятельств этих в каждом случае должно учитываться относи­тельно не много (так, например — много ли их нужно для того чтобы оп­равдать словесные действия ***узнавать*** или ***утверждать****?),* но они должны быть представлены себе совершенно точно и конкретно — как ближайшие, ***непосредственно ощутимые в данный момент***обстоя­тельства как нечто такое, что в данную минуту занимает сознание дейст­вующего целиком, что поглощает все его внимание.

Всякое изменение ближайших предлагаемых обстоятельств, всякое усложнение их, точнее — всякий учет более сложных обстоятельств, сравнительно с тем, какой необходим для совершения простых словесных действий, сейчас же повлечет за собой и усложнение способа словесного действия. Ведь логика действий, как уже говорилось выше, определяется учетом обстоятельств среды, а простые словесные действия суть отдель­ные звенья этой логики.

**8**

Живя в реальном мире, в котором все явления так или иначе связа­ны между собой, любой человек всегда находится среди бесчисленного множества «обстоятельств». Какими-то из них он сознательно руководст­вуется в своей деятельности; с какими-то вынужден считаться; какие-то учитывает, сам того не осознавая; какие-то вообще никак не отражаются на его поведении. Так, если вчера где-нибудь в Африке было 60 градусов жары, а где-нибудь на полюсе — 60 градусов мороза, то это никак практи­чески не сказывается на моих сегодняшних действиях.

Поэтому, когда речь идет о «предлагаемых обстоятельствах», то имеются в виду, очевидно, не то, какие обстоятельства актер вообще соз­дал вокруг себя в своем воображении, а то, какие вымышленные Обстоя­тельства он сознательно или неподотчетно учитывает в своем поведении.

Учет немногих определенных обстоятельств, и только их (разумеется, при бесчисленном множестве других, совершенно реальных, но не учитываемых обстоятельств) вызывает простые словесные действия; учет более сложных обстоятельств и большего их числа вызывает ***сложные словесные действия****.*

Так как людям свойственно действовать, учитывая (сознательно или нет) многие и сложные обстоятельства, то и совершают они большею частью не простые (то есть в «чистом виде»), а сложные словесные дейст­вия (то есть в «смешанном виде»).

Можно, например, воздействовать одновременно и на волю и на во­ображение партнера, совершая действие, состоящее из ***приказа*** и ***предуп­реждения***— это сочетание будет сложным словесным действием ***угро­жать****.* Комбинация ***приказа с*** ***упреком***будет сложным словесным дей­ствием ***ругать; приказа с ободрением***— сложным словесным действием ***понукать****,* и т. д. Причем глаголы: ***угрожать, ругать, понукать*** нужно опять понимать в узком специфическом смысле.

Таких парных сочетаний «основных» словесных действий может быть более пятидесяти и каждый случай такого сочетания будет своеобразен, хотя в чем-то он будет походить на другое парное сочетание тех же опорных словесных действий и на каждое из них в отдельности. Но ведь в состав сложного словесного действия может входить не два, а три, четы­ре, пять — до одиннадцати, простых опорных словесных действий. Какое же поистине неизмеримое число таких сложных словесных действий тогда возможно! Уже для многих из парных сочетаний нельзя найти гла­гола, который бы Точно и одним словом называл его.

Как, например, назвать сложные словесные действия, состоящие из простых ***объяснять*** и ***упрекать?***Может быть, «увещать» или «жу­рить»? Как назвать сочетание действий — ***просить*** и ***упрекать?*** — Может быть, «клянчить» или «канючить»? ***Отделываться*** и ***упрекать?***— Может быть, «ворчать»? (Воздействие ли это?) ***Объяснять*** и ***приказывать?*** — Может быть, «вдалбливать»? (Литературное ли это слово?) ***Узнавать*** и ***утверждать?***— Может быть, «проверять»? (Но можно ли этот глагол по­нимать в достаточно узком конкретном смысле?)

Для многих, причем весьма, практически распространенных парных сочетаний простых словесных действий, едва ли можно подобрать даже такие приблизительные наименования. Как назвать, например, со­четание действий ***удивлять и предупреждать, объяснять и просить?***

Тут и выясняется, что список из одиннадцати глаголов, хотя и кажется бедным в сравнении с бесчисленным множеством глаголов, суще­ствующих в русском языке, в действительности вмещает в себя даже и те реально существующие способы воздействия словом, для которых нет названий ни на каком языке. Так, нет названий для всех возможных и существующих цветовых оттенков, оттенков света и тени; нет названий и для нюансов тембра, ритма, пропорций. Ведь слово всегда обобщает.

Далее— в сложном словесном действии то или иной простое может участвовать в разной степени. Так, ***приказ*** с ярко выраженным ***пре­дупреждением*** есть ***угроза;***  но ***приказ*** может содержать в себе и лёгкий, едва уловимый оттенок ***предупреждения****.* Подобным же образом ***преду­преждение***может иметь оттенок ***приказа****.* ***Приказ***и ***предупреждение***могут следовательно, постепенно переходить друг в друга и постепенно превращаться в ***угрозу****,* а ***угроза***может содержать в себе оттенки ***укора, объяснения*** и т.д. ***Укор*** в соединении с ***объяснением*** дают сложное словес­ное действие **увещать**, а ***увещать*** можно с оттенком ***просьбы, пре­дупреждения, узнавания***и т.д.

Те или иные оттенки, может быть почти неуловимые, практически всегда присутствуют даже в таком словесном действии, которое произво­дит впечатление «чистого», «простого». Они-то и делают каждый конк­ретный случай словесного действия своеобразным и неповторимым, даже если рассматривать этот случай со стороны примененного способа, то есть, отвлекаясь от содержания и смысла тех слов, какими в данном случае со­вершено действие.

Бесконечное множество способов словесного действия, подсознательно примененных к бесконечному богатству «материи языка», кото­рая, в свою очередь, отражает бесконечное многообразие действитель­ности (реальной, предполагаемой, воображаемой) и создает в единстве, в итоге и в сумме картину чрезвычайно сложной живой звучащей челове­ческой речи.

Какой же смысл имеет в таком случае определение одиннадцати «простых словесных действий»?

Вряд ли есть смысл и основание настаивать и на списке глаголов и на их числе. Да и дело не в них.

Из бесконечного множества практически возможных способов действия словом, вероятно, можно взять за основу, в качестве слагаемых, другие и назвать их можно другими общеупотребительными глаголами, превратив для этого последние в специальные термины. Это естественно вытекает их того, что сами психические процессы, как об этом уже было сказано, практически не могут быть совершенно точно разграничены.

Какие бесконечно многообразные точки работающего человеческого сознания взять для исследования за отправные? — Любая будет ус­ловно вычлененной и адресование воздействующего к любой из них, от­дельно взятой, будет сложной составной частью еще более сложного целого. Далее — мы взяли по два «способа воздействия» на каждую точку (кроме внимания); этих «способов» вероятно можно найти и больше — три, четыре и т.д. Наконец, как уже говорилось, взятые и рассмотренные нами «способы» можно называть по-разному: глагол ***узнавать*** можно заменить глаголом ***спрашивать****,* глагол укорять можно заменить глаголом ***упрекать***, глагол ***предупреждать*** *—* глаголом ***предостерегать*** и т. д.

Повторяем, дело не в числе глаголов и не в их подборе, а в принципе, который может быть применен, вероятно, по-разному.

Наукой установлены понятия, которые отражают действительно существующие психические процессы: внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля. Воздействовать на сознание человека — значит, воздействовать на них и только на них; воздействовать на любой из них, кроме внимания, можно не только по-разному, но и в противоположных направлениях. Вот эти противоположные по направлению воздействия на действительно существующие, специфические, отличающиеся друг от друга психические процессы и дают число 11. Число это, хотя и условно, но возможно и обосновано.

Обоснованность и рациональность практического использования взятых нами «простых словесных действий», подтверждается тем, что нет такого случая и такого способа словесного воздействия, который нельзя бы было восстановить, комбинируя какие-то действия из числа предложенных одиннадцати; нет такого глагола, смысл которого нельзя бы было уточнить и конкретизировать при помощи взятых нами одиннад­цати глаголов.

Успокаивать, злить, дразнить, хвастать, соблазнять, пугать, увещать, возражать, признавать, предлагать, отказывать и т.д. и т.п. — любое из этих действий можно совершать только либо применяя в последова­тельном порядке, либо применяя сочетания каких-то простых словесных действий, из числа одиннадцати.

Как уже говорилось, любой глагол можно понимать в широком смысле — тогда подразумевается действие, взятое в относительно боль­шом объеме или действие, цель которого понимается обобщенно, то есть не вполне конкретно. Для того чтобы такое, обобщенно понимаемое дей­ствие конкретизировать, нужно подвергнуть его делению (напомним: при помощи вопроса — «что для этого нужно конкретно сделать, в данных совершенно конкретных обстоятельствах?»). Это деление логики словес­ного действия в конечном итоге приводит во всех случаях к ряду последо­вательно логически связанных простых словесных действий или слож­ных словесных действий, из которых каждое можно составить опять-таки

из простых, опорных.

Последнее всегда оказываются «продуктом деления» сложного словесного действия и их оказывается достаточно для построения любой, самой сложной и неожиданной, самой оригинальной логики словесного действия.

Чтобы примириться с этой мыслью, уместно вспоминать аналогии: число тонов хроматической гаммы, число цветов солнечного спектра, число поэтических размеров, число пространственных форм и т.д.

Условность всех этих количественных определений во всех случаях примерно та же, и, тем не менее, практически они оправдывают себя, вооружая художника-профессионала знанием способов обработки свое­го материала, способов, которые опираются на объективные свойства этого материала, на присущие ему общие закономерности, Таков же, в принципе, и смысл применения одиннадцати простых словесных действий. ***Изучение их, уменье выполнять их, уменье пользоваться ими имеет смысл только в том случае, если они служат построению вырази­тельной (то есть — выражающее богатое содержание) логики дейст­вий образа — его сквозного действия, ведущего к сверхзадаче.***

**9**

Для нормального, здорового человека произносить слова — дело" в высшей степени легкое. Поэтому в повседневном быту люди откликаются словами на самые мимолетные внешние впечатления и на самые поверх­ностные случайные побуждения. Они часто даже не задумываются над тем, зачем, с какой целью произносят отдельные фразы, ведут беседы, обмениваются мыслями. Это, разумеется, не значит, что цель в таких случаях отсутствует или что такой человек безразличен к своим интере­сам. Это значит лишь то, что в данный момент его существенным целям ничто не угрожает, что в данных условиях он не видит возможности или смысла активно бороться за свои существенные интересы.

В такого рода словесном действии, цель которого не- ясна и актив­ность которого не высока, существенные интересы человека, как прави­ло/либо вовсе не обнаруживаются (обнаруживается его незаинтересо­ванность в окружающих условиях), либо они обнаруживаются в мини­мальной степени.

Вялое, малоактивное действие словом лишено и ярко выраженного способа его осуществления. Здесь трудно определить — что именно чело­век делает: узнает ли он, утверждает ли, просит ли, объясняет ли и т.д. Любое из этих действий и все они могут присутствовать в подобном слож­ном словесном действии, и все — в минимальной степени. Так и должно быть: у человека нет серьезной потребности изменить, перестроить соз­нание партнера в определенном направлении, у него отсутствует ясная цель — отсутствует и ясный способ действия, ибо всякое действие опреде­ляется его целью, и только ею. В таких случаях человеку не очень нужно произносить слова и потому ему не очень важно, какие именно слова и как он произносит.

Другое дело — когда интересы человека требуют произнесения в

данных обстоятельствах определенных — таких, а никакие противоположных по смыслу — слов; когда ему насущно необходимо перестроить сознание партнера и перестроить его определенным образом, в опреде­ленном направлении. Теперь внимание действующего не рассеянно по окружающим обстоятельствам и по сознанию партнера, а сконцентрировано на той его способности, на той работе, происходящей в нем, которую нужно изменить, ибо эта работа протекает не так, как нужно действующе­му.

Теперь в совершаемом действии обнаруживаются интересы человека, как интересы существенные — ведь если он чего-то активно добива­ется, то это значит, что он в этом кровно заинтересован. Теперь и способ действия делается ясным, определенным.

Отсюда, казалось бы, можно сделать общий вывод: чем активнее словесное действие, тем оно выразительнее и тем оно «чище» по способу действия. Такой вывод верен лишь относительно. Не следует забывать, что выразительность всякого действия (в том числе и словесного) есть функция логики действий, взятой в целом и в единстве с условиями, в ко­торых она осуществляется. Поэтому наиболее выразительны не вообще самые «чистые» способы действия словом, а самые «чистые» из числа возможных, логичных для данного человека в данных конкретных обсто­ятельствах. Дело, значит, в ясности состава словесного действия — актив­ность влечет за собой уяснение состава всякого словесного действия.

Заинтересованность, как известно, связана с концентрацией вни­мания. Чем больше задевает человека «за живое» то или иное обстоятель­ство, тем больше оно поглотит его внимание. Поэтому в случаях крайней активности, одержимости человек бывает «ослеплен страстью», невменя­ем (в драке, например, «не замечает синяков»). В подобных случаях край­няя «чистота» способа словесного действия выражает простоту, прямоли­нейность его психического содержания — **поглощенность** созна­ния **одной страстью, одним желанием.**

Человек, не потерявший самообладания и самоконтроля, стремясь к поглощающей его внимание цели, вынужден учитывать обстоятельства, в которых он борется за эту цель, то есть уделять сколько-то внимания и этим обстоятельствам. Каким именно и скольким? Это зависит от того, насколько поглощено его внимание целью и, конечно, только существен­ным, имеющим прямое отношение к цели и к средствам ее достижения; то есть к минимальному числу обстоятельств, игнорирование которых мо­жет повлечь за собой провал всего начинания.

Допустим, человек добивается от партнера чего-то такого, на что он, добивающийся, не имеет права и что партнер может дать ему, а может и не дать. Если добивающийся будет игнорировать вкусы, привычки, ин­тересы партнера, будет, например, «хамить», требовать, угрожать и т.д., он больше рискует получить отказ, чем если он учтет интересы и вкусы партнера и будет, например, скромен, вежлив, внимателен. Если человек, имеющий право требовать, будет добиваться своей цели, оскорбляя при этом партнера — он рискует натолкнуться на протест и непослушание. Он может потерпеть неудачу и в обратном случае — если будет, например, озабочен тем, чтобы не обеспокоить партнера, и займет позицию просите­ля...

Учет всякого рода обстоятельств, составляющих каждую данную ситуацию, бывает обычно целесообразен — во всяком случае, субъектив­но целесообразен, ибо он входит в индивидуальную логику поведения действующего — и он бывает обычно подсознателен, являясь непроиз­вольным результатом стечения обстоятельств внутренних и внешних. Этот именно учет обстоятельств и определяет состав, или точнее, — **структуру** сложных словесных действий.

Слово «структура» здесь более уместно, потому что в сложном словесном действии простые не смешаны, не свалены в одну кучу, а каждое занимает свое, определенное место, в соответствии с тем, учету какого именно обстоятельства оно отвечает и какое место это обстоятельство занимает среди других, нашедших себе отражение в структуре данного сложного словесного действия.

Какое-то одно из них является в каждую данную минуту главным для действующего; другие — второстепенными; третьи — третьесте­пенными и т.д. Главное определяет — что **преимущественно** в данную минуту человек делает словами; второстепенные и третьестепен­ные определяют ***как*** он это делает, или что он **попутно** делает. Поэтому сложные словесные действия состоят из опорных, которые вхо­дят в сложные, так сказать, по субординации: в каждом сложном словес­ном действии одни из входящих в него простых ощутимы более ясно, другие менее ясно, третьи дают оттенки, четвертые едва уловимы и т.д.

Таким образом: как бы ни было сложно словесное действие и из каких бы простых, опорных словесных действий оно ни состояло — одно из них всегда является в нем главным, ***доминирующим****.*

Доминирующее словесное действие определяет в каждом сложном словесном действии что объективно, по существу, в основном, в дан­ную минуту, данными словами, данный человек делает. Как он это дела­ет, это определяется тем, какие способы действия добавлены к доминиру­ющему способу. Эти вспомогательные участники, или слагаемые, слож­ного словесного действия могут быть названы ***обертонами***словесного действия. Они могут быть более или менее ясно ощутимы и их может быть большее или меньшее количеством составе сложного словесного дейст­вия. Сколько их, каковы они, насколько ясен каждый из них - это и опре­деляет структуру сложного словесного действия.

**10**

Доминирующее словесное действие может более и может менее ясно выделяться на фоне обертонов словесного действия.

Приведенные выше примеры вялого, малоактивного и неопределенного способа действия словом как раз и суть призеры смутного, едва уловимого выделения доминирующего словесного действия; Тут оберто­ны как бы заглушают его, конкурируют с ним и потому способ действия в целом, его структура, остаются не ясными.

По мере возрастания активности, все яснее делается структура словесного действия и, в частности, все резче на фоне обертонов выделяется доминирующее словесное действие. На степенях крайней активности, когда действующий настолько поглощен целью, что уже не остается вни­мания на учет окружающих обстоятельств, — они действительно пере­стают учитываться.

Тогда, иной раз вопреки объективной целесообразности, без доста­точно разумных на то оснований, ***человек приказывает, просит, объясня­ет, зовет***и т.д., совершая все эти действия без всяких сколько-нибудь заметных обертонов. Он выведен из себя, ему что-то до последней степе­ни и немедленно нужно — как в случаях, например, нестерпимой физи­ческой или душевной боли, в случаях ярости, азарта, паники и т.п.

В таких я подобных ям случаях иногда с наибольшей глубиной рас­крываются самые сокровенные черты психики человека именно потому, что здесь индивидуальная, свойственная ему логика поведения вступает в противоречие с логикой объективной; он не хочет, не может, не способен в такие моменты мириться и даже считаться с тем, что его окружает, его интересы непримиримы с обстоятельствами. Он борется за них вопреки всему и даже не имея никаких шансов на успех — потому именно они и раскрываются, как самые категорические, как самые для него существен­ные в данный момент.

Между самым вялым, аморфным словесным действием, в котором присутствует множество неясных обертонов, а доминирующее определить трудно, и действием самым активным, вроде тех, которые были только что охарактеризованы, — расположены все промежуточные слу­чая.

Отсюда может быть выведено общее правило: чем больше данное словесное действие содержит в себе обертонов и чем меньше выделяется на их фоне доминирующее словесное действие, — тем менее оно активно и тем менее ясна его структура. И наоборот: чем меньше содержит оно обертонов и чем ярче выделяется на их фоне доминирующее словесное действие — тем оно активнее и тем яснее его структура.

Значит, сознательное уменье активно воздействовать словом вклю­чаете себя: 1) уменье выполнять, прежде всего, простые, опорные словес­ные действия, то есть уменье очищать словесное действие от ненужных, снижающих его активность обертонов и 2) уменье строить из простых словесных действий сложные, то есть уменье выполнять опорные словес­ные действия во всевозможных сочетаниях и комбинациях.

Сочетания эти могут быть на первый взгляд парадоксальными; так, сложное словесное действие может состоять из противоположных друг другу опорных словесных действий: ***узнавать и утверждать, просить и приказывать, ободрять и укорять*** и т.п.

Если человек ***узнает****,* но при этом ждет определенного утвердительного ответа («не так ли?»), то к его действию ***узнавать*** может доба­виться действие ***утверждать***; он будет ***узнавать утверждая.***

Если человек ***утверждает****,* но при этом ждет возражений, если он не уверен в том, что он утверждает, то к его действию ***утверждать*** может добавиться действие узнавать; он будет ***утверждать узнавая***(«ведь так, да?»). Это сложное словесное действие будет отличаться от действия ***узнавать утверждая****.* Водном случае доминирует ***узнавание***, а обертоном является ***утверждение****,* в другом доминирует ***утверждение****,* а обертон — ***узнавание***. Так ***утверждение***может перейти в ***узнавание***, и обратно, че­рез появление и постепенное усиление обертона.

Когда один человек «говорит» другому, чтобы тот что-то сделал, дал и т.п. и говорит «категорически», не подозревая и не предвидя возра­жений, но в то же время не ощущая ни зависимости от него, ни превосход­ства над ним, то часто он применяет сложное словесное действие, состоящее из ***приказания***и ***просьбы***. В повседневном общении людей оно чрез­вычайно распространено, хотя для точного наименования его в русском языке нет подходящего глагола. Об этом действии обычно говорят: «я ему сказал сделать...» или «он сказал мне сделать...». Так часто действуют сло­вом сослуживцы на работе, домашние в повседневных бытовых делах: «дайте мне...», «напишите ему...», «возьми», «не трогай» и т.д. и т.п. Если активность этого, промежуточного между ***приказом*** и ***просьбой****,* сложно­го словесного действия будет возрастать, то в нем неизбежно начнет все отчетливее доминировать либо обертон ***приказа***, либо обертон ***просьбы****,* если его не заменит какое-то другое словесное действие.

Если в ***укоре*** проявится уверенность в успешности, то к нему легко может добавиться соответствующей силы обертон ***ободрения****.* И наобо­рот — если ободряющий видит, что его ободрения не действуют, то к ***ободрению***легко добавится обертон ***укора****.*

Подобным образом обстоит дело и с другими парами простых сло­весных действий.

Обертоны ***узнавания*** и ***утверждения*** присутствуют чуть ли не в каждом сложном словесном действии. Поэтому, может быть, можно гово­рить о двух общих формах способа словесного действия: «утвердитель­ной» и «вопросительной». Обертон ***узнавания*** особенно часто добавляется к ***просьбе****,* к ***укору****,* к ***объяснению***, к действию ***удивлять***. А где нет обертона ***узнавания,*** там почти всегда присутствует обертон ***утвержде­ния****.*

К любому словесному действию может быть добавлен обертон действия звать, он может выразиться всего лишь в повышении или усиле­нии силы звука. Обертон ***объяснять***может выразиться в рельефности логической лепки фразы. Обертон действия ***удивлять*** *—* в ожидании эф­фекта; обертон ***предупреждения****,* наоборот, — в оборонительной насто­роженности, часто, например, в косом взгляде и т.д.

Когда та или иная черта, из числа характеризующих какое-то прос­тое словесное действие, появляется в другом словесном действии, то это значит, что в последнем появился обертон первого.

Обертоны играют важную роль в способе словесного действия. Они придают словесному действию индивидуальную физиономию, делают его живым, конкретным. Кроме того, они часто служат средством развития активности словесного действия и средством перехода от одного способа словесного действия к другому.

И, тем не менее, специально тренировать себя во владении обертонами, если и может быть целесообразно, то только, так сказать, в учебном порядке, с чисто техническими целями. Обертоны по природе своей дол­жны быть неподотчетны, подсознательны. Если доминирующее словес­ное действие можно назвать мельчайшей задачей (что я делаю), то оберто­ны суть ***приспособления***(как я это делаю). К.С.Станиславский, как изве­стно, неоднократно предостерегал от специальной заботы о приспособле­ниях в творческой работе. Забота эта либо превращает их в штампы — если она отвлекает внимание от цели действия к его форме: движению, интонации — либо превращает приспособление в задачу — если средство делается при таком превращении целью. В последнем случае то действие, которое должно бы быть обертоном, сделается доминирующим.

Но актер, знающий природу опорных словесных действий и умеющий совершать их легко, без специальных усилий, актер, ***свободно владе­ющий***ими, тем самым умеет уже и сочетать их в сложные словесные действия, которые потребуются ему по логике действий. Свободное вла­дение опорными словесными действиями есть, по существу, уменье вы­полнять сложные действия, в которых любое из возможных было бы доминирующим.

А устанавливая доминирующее словесное действие, актер определяет что объективно в данный момент происходит — что делает данный человек (действующее лицо пьесы), независимо от того, что он хотел бы делать. Так, бывает, что ***отделывающийся***от партнерачеловек сам этого не осознает — ему может казаться что он очень внимателен, вежлив, и он может быть, даже хотел бы быть таким; если он тем не менее объективно все же ***отделывается****,* то именно в этом и выразится сущность происходя­щего в данный момент. А сопровождать это доминирующее действие могут обертоны самые разнообразные и это внесет лишь оттенки, не изменяя существа дела. То же может произойти и с ***удивляющим****,* и с ***предупреждающим****,* и с ***объясняющим***, и с ***просящим*** и т.д. Иногда в доми­нирующем словесном действии прорывается на поверхность то, что дей­ствующий хотел бы скрыть, но именно это с наибольшей ясностью харак­теризует его.

**11**

Всякий сколько-нибудь способный актер-профессионал по ходу спектакля совершает множество самых разнообразных по структуре сло­весных действий и обычно многие из них вполне убедительно, то есть согласно логике действий образа. Но часто это вовсе не является резуль­татом сознательного и свободного владения грамотой своего искусства, а скорее результатом интуиции, вдохновения, «чувства правды» и других качеств дарования данного актера.

Отсюда происходят многие случаи, подобные, например, таким: у талантливого актера, создавшего ряд содержательных, правдивых и ярких образов, «не получается» та или иная сцена (он в ней не действует, наигрывает, фальшивит); актер ищет причину своей неудачи: он пробует играть сцену и так и этак, читает литературу, спорит с режиссером о трактовке, ломает голову в размышлениях о сверхзадаче, об идее и философском содержании пьесы, читает и перечитывает критическую литера­туру о ней и т.д. и т.п. Все эти мучительные поиски иногда не дают положи­тельного результата только потому, что в толковании этих сложных твор­ческих вопросов актер и режиссура вовсе не ошибались—они только запутывают себя, все больше и больше подвергая сомнению верные реше­ния.

Ошибка, мешающая актеру верно сыграть неудающуюся сцену, часто бывает весьма проста: из верного определения идеи и сверхзадачи пьесы актер и режиссер не сделали верного практического вывода — они не задумались над тем, ***что именно, конкретно***, данными словами в дан­ной сцене нужно делать действующему лицу, если, мол, идея и сверхзада­ча пьесы таковы.

А бывает и так: режиссер требует от актера «более активного» дей­ствия; актер и сам изо всех сил старается быть как можно активнее. Но, вместо того чтобы активно совершать нужные по логике конкретные действия, он, не заботясь о способах действия, пытается быть активнее «вообще». Так он попадает не на то доминирующее словесное действие, которого требует логика образа. Он, например, ***просит***там, где нужно ***предупреждать****,* он ***отделывается*** там, где нужно ***объяснять***, ***утвержда­ет***там, где нужно узнавать и т.д. и т.п. Чем «активнее» он пытается в таком случае совершать это нелогичное для образа в данных обстоятель­ствах действие, тем больше жмет на него и тем дальше уходит от логики действий, тем явственнее нарушает ее.

Подобного рода случаи бывают связаны с тем, что даже квалифицированный актер, как это ни покажется странным, иногда не умеет ***ут­верждать, приказывать, удивлять*** и т.д. Он, разумеется, умеет совер­шать все эти действия «в жизни», когда к этому вынуждают его реальные обстоятельства, но «в жизни» ему свойственно сопровождать каждое из этих действий сложными и многочисленными обертонами, которые как раз не соответствуют индивидуальной логике образа. А актер расстаться с ними не может, не умеет. Владей он легко и свободно основными сло­весными действиями, как таковыми, и примени он именно то, какое нужно в данной, неудающейся сцене — и все станет на место. Но этого-то он как раз и не пробует, не предполагая, что причина его неудач столь проста и примитивна.

Владение опорными словесными действиями открывает перспективу сознательного уменья превращать любое слово любой роли в дейст­вие. Тем самым облегчается и вопрос о выборе действия нужного для вы­полнения той или иной сценической задачи. Зная, что в любом словесном действии какой-то способ должен доминировать, зная природу и особен­ности доминирующих действий, актер может перебирать, пробовать все возможные категории или группы способов действия — к какой-то из них наверняка принадлежит и то конкретное действие, которого требует ло­гика действий данного образа при данном замысле. Таким путем актер не получит, конечно, рецепта или совершенно точного ответа на стоящий перед ним творческий вопрос, но он приблизится к верному ответу, и будет искать его в сфере действий, то есть там, где он действительно лежит.

Применение простых опорных словесных действий на практике не оставляет места декламации и докладыванию со сцены авторского текста. Если актер декламирует, то он не может действовать согласно логике поведения образа; если он действует согласно этой логике — он не может декламировать (за исключением тех редких случаев, когда действующее лицо пьесы декламирует своим партнерам). Поэтому определенность способа действия — надежное средство борьбы с декламацией. Если дек­ламирующего актера заставить подлинно, по-настоящему ***объяснять удивлять, просить***и т.д. и ему это удастся — декламация сейчас же про­падет. Ей не останется мест, коль скоро возникнет конкретное, подлинное продуктивное и целесообразное словесное действие.

**12**

Для того что бы произведение актерского искусства было содержа­тельно, понятно зрителям, зрители должны понимать, что делает на сцене актер. Только тогда может раскрыться зрителям «жизнь человеческого духа» образа. Ведь выводы о его главенствующих интересах и о самой его сущности зритель делает не иначе как «читая его поведение». Чем богаче насыщена жизнь образа внятными, видимыми и слышимыми интересами и целями — то есть конкретными действиями — тем, соответственно, больше оснований у зрителя для суждения о сущности образа и о его гла­венствующих интересах — о его сверхзадаче и сквозном действии.

Применение простых словесных действий, разумеется, при свобод­ном владении ими, ***уясняет цели образа****.* Ясность структуры словесного действия повышает активность, а вслед за этим делается яснее и ближай­шая, конкретная цель каждого момента осуществляемой логики словес­ного действия в целом. Если действующее лицо не просто «рассказывает то-то и то-то» и не вообще «говорит то-то и то-то», а конкретно ***объясня­ет****,* то ясно, что оно добивается ***понимания***; если оно ***приказывает***, то ясно — оно добивается ***повиновения***; если ***узнает*** — ***знания*** и т.д.

«На сцене должна быть хватка, — писал К.С.Станиславский,— в глазах, ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж слушать и слышать. Коли нюхать, так уж нюхать. Коли смотреть, так уж смотреть и видеть, а не скользить глазами по объекту, не зацепляя, а лишь слизывая его своим зрением. Надо вцепляться в объект, так сказать, «зубами»» (Станиславский К.С. Работа актера над собой // Собр. соч.: В 8 т. — М, 1954 — 1961. — Т. 2. — С. 273).

Вот эту «хватку» и дает в словесном действии ясное доминирование в каждом случае определенного простого словесного действия. Перефра­зируя К.С.Станиславского, можно сказать: уж коли спрашивать, так спрашивать, то есть ***узнавать;*** коли объяснять, так уж ***объяснять****;* удив­лять — так ***удивлять,*** а не «говорить» с неизвестным конкретным назна­чением, касаясь лишь слуха партнера, а не вцепляясь « зубами» в его сознание. Таким образом, владение простыми словесными действиями может помогать построению ***ясного, определенного*** действенного рисунка пове­дения в роли.

В «Режиссерском плане Отелло» К.С.Станиславский, строя «схемы действий», часто указывает именно способы действия, подчеркивая, что в данном месте роли нужно применить этот, а не другой способ действия. Они названы К.С.Станиславским такими глаголами: Брабанцио доказы­вает (стр.61); Отелло убеждает (стр.65); Брабанцио умоляет, Дож — уговаривает(стр. 95); Отелло убеждает (стр. 268) и объясняет (стр. 269) и т.д. Правда, глаголы эти не всегда совпадают с предлагаемыми названиями опорных словесных действий, но в данном случае важен в первую очередь принцип — указание на способ действия и на важность применения в каждом случае именно этого способа. Что же касается названий, то, во-первых, здесь речь идет не о простых (опорных) словесных действиях, а о сложных; во-вторых К.С.Станиславский применил их не как специаль­ные термины, а в обычном общежитейском смысле. Поэтому их можно перевести на язык терминов и тогда окажется, что в каждом из указанных К.С. Станиславским сложных способов должно доминировать то или иное из числа «простых словесных действий».

Построение определенного действенного рисунка роли, в свою очередь, связано с его многокрасочностью, с его разнообразием. Актер, наивно предполагающий, что смысл произносимых слов предрешает и способ действования ими, часто произносит длинную тираду или ведет длиннейший диалог, пользуясь все одним и тем же способом — чаще, всего неопределенным по своей структуре. В результате этого он теряет активность, впадает в монотон и зрителям приходится напрягать внимание для того, чтобы понять, что и зачем он говорит.

Человек, подлинно заинтересованный в том, чтобы воздействовать на сознание партнера, никогда не пользуется долго одним и тем же спосо­бом действия. Если один способ не дает ему надлежащего результата, он переходит к другому, если и этот оказывается безуспешным — он перехо­дит к третьему, к четвертому; только после того как он испробует несколь­ко новых способов, он обычно возвращается к первому, но и его применя­ет по-новому, перебирая таким образом самые разнообразные способы.

Так, скажем, человек, потерявший бумажник, не будет искать его все в том же кармане — он обыщет один карман, потом другой, потом третий, потом, может быть, опять первый, потом третий, пятый, второй и т.д. Так, если человеку нужно отпереть дверь и это ему не удается, а в его распоряжении связка ключей, — он не будет долго и бесплодно пробовать один ключ, пренебрегая остальными. То же примерно происходит и с применением различных способов воздействия на сознание: если человек не пробует разные способы, не перебирает их по очереди, а долго продол­жает применять тот, который уже не дал нужного ему результата,— это верный признак его малой заинтересованности в результате, то есть ма­лой активности его действия.

А отсюда вывод: если актеру нужно провести длинную сцену и он хочет в этой сцене активно обрабатывать сознание партнера, то у него нет иного выхода, как применять разные способы воздействия; чем они будут разнообразнее, неожиданнее, контрастнее, — тем активнее будет дейст­вие и тем интереснее будет действенный рисунок сцены, потому что тем яснее будут ближайшие конкретные цели действующего.

Если, например, актриса, играя роль Мерчуткиной в «Юбилее» Чехова, не пользуется разными способами словесного воздействия, чтобы получить свои 24 рубля 36 копеек, то это может служить неопровер­жимым доказательством того, что она, актриса, не озабочена интересами образа, а «играет» роль. Какие именно способы воздействия должна при­менить актриса? Это вопрос другой — вопрос толкования роли, трактов­ки образа, вопрос того или иного понимания логики действий Мерчутки­ной в объеме всей роли в целом.

**13**

Выбор способа словесного воздействия продиктован не только внешними обстоятельствами данной минуты и не только настроением действующего в эту минуту, но и всем складом характера, его воспитани­ем, привычками и другими относительно устойчивыми особенностями его индивидуальности. У каждого человека в его жизненном опыте выра­батываются определенные — как общие, связанные с профессией, воспи­танием и пр., так и индивидуальные навыки; в частности, навыки, пользо­ваться преимущественно теми, а не другими способами действовать сло­вом. Конечно, такое предпочтение одних способов другим может быть выражено очень незначительно; оно не исключает пользования и всеми другими способами, но, тем не менее, оно, как правило, характерно для лиц определенной социальной среды, определенных профессий и определен­ных типов характера.

Так, люди, привыкшие преподавать, например, пожилые, опытные педагоги, ***объясняя, утверждают***чаще, чем лица других профессий; вра­чи, привыкшие иметь дело с профанами в своей области, любят ***утверж­дать и предупреждать****;* люди, привыкшие командовать, чаще других ***приказывают****.* Нахальным людям свойственно особенно части ***удивлять и отделываться****;* скромным — ***узнавать, просить, и объяснять.***

Вот как, например, организует «Союз орала и меча» типичнейший нахал— Остап Бендер в «12 стульях» Ильфа и Петрова:«Остап показал рукой на Воробьянинова: « Кто, по-вашему, этот мощный старик? Не го­ворите, вы не может этого знать. Это — гигант мысли, отец русской де­мократии и особа, приближенная к императору». Далее беседа идет в том же «стиле», как, впрочем, и все поведение героя.

Конечно, входить в эту область вопросов с попытками регламента­ции и с поисками рецептов — значит вступить в противоречие с сущ­ностью творческой работы. Коль скоро речь идет об индивидуальной логике действий, она не может быть найдена по какой бы то ни было общей схеме, или по какому бы то ни было рецепту. Самый отъявленный нахал и наглец может вести себя, как скромнейший человек (например Иудушка Головлев или Тартюф); самый властный и сильный человек может быть застенчив и скромен, а самый скромный именно от застенчи­вости может вести себя, как нахал.

Поэтому речь может идти не о «прикреплении» каких-то способов действия к определенным свойствам характера, а об учете объективной

закономерности: выбор тех, а не иных доминирующих действий в актерском искусстве ***не может пройти бесследно*** для воплощаемого характера и что, следовательно, выбор этот должен служить наиболее точному, полному и объективно верному воплощению общих и индивидуальных черт образа.

Меропия Мурзавецкая в «Волках и овцах» А. Н. Островского, произнося слова: « Смотреть за Аполлоном Викторычем, чтоб ни шагу из дому!» (действие первое, явление восьмое), — может и ***приказывать*** Павлину, И ***предупреждать***его, и ***объяснять***ему, и просить его, так, разумеется, как ей, Меропе, свойственно. Какой способ воздействия употребит актриса, играя эту сцену? Это ведь не только вытекает из толкования характера, из понимания логики действий образа в целом, но и строит характер, форми­рует логику действий Мурзавецкой, ее образ. Если она ***просит*** Павлина (пусть притворно, по-ханжески), то в этом проглянет один характер; если ***угрожает***— другой; если ***объясняет***— третий. Конечно, в каждом слу­чае способ воздействия одной фразой — это не больше как намек, одно мгновение в проявлениях характера, но и оно не безразлично для целого.

Каков выбор способов воздействия мужика Дениса Григорьева в инсценировке рассказа А.П.Чехова «Злоумышленник»? Если он оправды­вается (если так определять его главную задачу), то это могут быть прос­тые словесные действия: ***узнавать, утверждать, упрекать, просить.***Но может быть, он вовсе не оправдывается, а обучает следователя, просвеща­ет его как невежественного в вопросах рыбной ловли человека? Так, например, толковал эту сцену А.Д.Дикий. Тогда выбор способов воздей­ствия будет несколько иным — здесь опять будут словесные действия ***уз­навать, утверждать и упрекать****,* но среди них главное место будет зани­мать простое словесное действие — ***объяснять***со всевозможными обер­тонами. В этом практически и выразится толкование роли и сцены в целом, этим такое толкование и будет строиться.

В первом же случае (при главной задаче «оправдываться») простое словесное действие ***объяснять***может даже вовсе не найти себе примене­ния.

В выборе доминирующих словесных действий, таким образом, практически реализуется толкование образа, а дальше — и трактовка всей пьесы в целом — определение ее жанровых и стилевых особенностей, определение индивидуальных особенностей ее автора, его стиля, его темперамента и т.д.

**14**

Все то, из чего состоит самое сложное человеческое действие, все это входит и в состав простого, опорного или «основного» словесного действия. Поэтому, научаясь на опорных, простых словесных действиях сознательно выполнять всю цепочку «элементов» действия — «оценку», «пристройку», «воздействие» — актер в то же самое время тренируется и в овладении всеми «элементами» всякого действия, то есть приучает себя оперировать действием вообще.

Для того чтобы совершить подлинно, по-настоящему, любое простoe словесное действие, совершенно необходимы, с одной стороны, вни­мание, воображение, мышление, память, чувство и воля; с другой сторо­ны, столь же необходимы — известная мускульная работа, отчетливая дикция слова, логическая лепка фразы и владение своим голосом, то есть его интонационными красками.

Специальная забота об интонациях, как известно, приводит обычно к декламации, и фальши и, к представленчеству. Между тем, актер, не овладевший достаточно хорошо интонационными красками своего голо­са, не может выполнить сколько-нибудь сложный рисунок логики словес­ного действия, вообще не может действовать словом ярко и выразительно. Поэтому ему ***приходится***заботиться об интонациях, как бы его ни пре­достерегали от этого.

Для того чтобы забота эта не завела в тупик формализма, необходи­мо лишь соблюдать условие — в интонациях голоса видеть ***средство дей­ствия****.* Ведь тренировка в уменье подлинно (по-человечески, а не по-актерски) действовать не может принести вреда.

Рассматривать интонацию как средство действия — это, значит, рас­сматривать ее в единстве со всеми другими элементами действия и, преж­де всего в единстве с целью действия; это значит никогда, ни при каких об­стоятельствах, не рассматривать ее отдельно от ближайшей, конкретной цели произнесения данного слова или данной фразы; это значит фикси­ровать не саму по себе интонацию, а ту цель, которая требует этой инто­нации.

Обычно то или иное звучание каждой данной фразы, произносимой по реальной необходимости (а не по заданию, как это бывает на сце­не) вызвано тремя причинами, которые, так сказать налагаются одна на другую. Эти причины суть:

1. ***ВИДЕНИЯ*—** что именно человек видит, когда говорит эту фразу;

2. ***ЛЕПКА ФРАЗЫ***— как он располагает в видимой картине ее элементы, как он строит композицию этой картины, рисуя ее;

3. ***СПОСОБ ВОЗДЕЙСТВИЯ*** *—* какому психическому процессу в сознании партнера он ее адресует, на какую психическую способность партнера он рассчитывает, воздействуя на его сознание в целом.

Обычно эти три причины действуют одновременно, и тогда бывает трудно определит, какой именно интонационный ход вызван образным представлением, какой — логикой, какой — конкретной действенной направленностью. Сами причины эти возникают непроизвольно. Человек действует словом, фразой: когда и поскольку у него ***для этого***есть определенные видения — его воображение рисует надлежащие картины; когда и поскольку ему ***для этого***нужно показывать свои видения в опре­деленном качестве, в определенной связи элементов — он лепит надлежа­щим образом фразу; когда и поскольку ему ***для этого***нужно вызвать оп­ределенный психический процесс в сознании партнера или партнеров — он прибегает к тому или другому способу словесного действия.

Но, в зависимости от конкретных обстоятельств, та, другая или третья из этих причин интонации влияет на нее в той или иной степени и не всегда все три причины или источника интонации, действуют в равной мере. Так, чистый вопрос, заданный одним словом, имеет ярко выражен­ную интонацию способа действия, но в ней, очевидно, отсутствует логи­ческая лепка фразы, и могут отсутствовать ясные, конкретные видения. Если двое ученых обсуждают вопрос, оставаясь совершенно в сфере вто­рой сигнальной системы, то они могут не видеть того, о чем говорят. Например, если они говорят о таких абстракциях как математические ка­тегории — здесь действует логическая лепка фразы и способ действия.

Способ действия всегда влияет на интонацию, коль скоро слова, фраза произносятся вслух и с определенной целью. Его влияние тем боль­ше, чем активнее говорящий добивается своей цели. Он может оставаться незамеченным только в случаях вялого, неопределенного действия сло­вом. Примером может служить незаинтересованное чтение вслух чужого текста; здесь могут отсутствовать видения, а интонации, следовательно, будут определяться почти исключительно логической лепкой фразы; впрочем, и она едва ли будет в этом случае рельефной.

Следовательно, выработка «интонационного мастерства» заключается, во-первых, в тренировке воображения — уменья видеть ярко, об­разно то, о чем говоришь; во-вторых, в выработке дикции слова и фразы, и, в-третьих, в мастерстве пользования способами словесного действия.

Это как бы три звена единой цепи, три этажа единого здания или три взаимодействующие части единой работающей конструкции. Дефект в любой из них есть дефект целого, есть недостаток мастерства словесно­го действия, неизбежно обедняющий интонационные краски речи актера на сцене (правда, если крепко держать в руках одно из этих звеньев, то при его помощи можно все же вытащить и всю цепь).

**Глава седьмая**

**ЛОГИКА ДЕЙСТВИЙ В «ПАУЗЕ» И МОНОЛОГЕ**

*Актер познается в паузе.*

К.С.Станиславский

*Разумность мысли начи­нается только с того момен­та, когда она становится ру­ководителем действий.*

И.М.Сеченов

*Нет ни одного мыслительного процесса, так ска­зать, бестелесного, то есть ли­шенного внешнего физическо­го выражения.*

В.М.Бехтерев

**1**

Среди бесчисленной массы возможных объектов человеческого действия существует объект, резко отличающийся от всех остальных. Этот объект — собственное сознание каждого данного человека.

Сознание человека развивается и формируется так, а не иначе, и тогда, когда этот человек вовсе не заботится казалось бы о своем созна­нии, когда он, например, совершенно поглощен тем иди иным объектом внешнего мира. Но для того чтобы воздействовать на этот мир согласно своим целям, каждому человеку бывает необходимо заниматься и специ­альной обработкой своего собственного сознания.

Такая обработка есть сосредоточенное думанье. Что бы человек ни делал, он всегда одновременно думает, но он может думать и тогда, когда он ничего, кроме этого не делает. Это мы и называет сосредоточенным ду­маньем — специфическим процессом действия, объектом которого явля­ется собственное сознание субъекта. Чем больше человек поглощен этим « объектом», тем больше ему мешают всякие внешние раздражения — они отвлекают его от мыслительного процесса, мешают ему думать.

Разумеется, сосредоточенно думая, человек вовсе не отдает себе отчета в том, что он специально занят тем, что «обрабатывает свое созна­ние». Это происходит потому, что как бы глубоко человек ни «ушел в себя», размышляя, он никогда и ни при каких обстоятельствах не может порвать своих связей с внешним миром. Связь эта не нарушается и при отвлеченном мышлении.

Во-первых, всякое, даже самое абстрактное, думанье в конечном счете служит той или иной практической цели и, следовательно, направ­лено во внешний мир; во-вторых, всякое думанье есть думанье о том, что так или иначе было воспринято человеком извне, из окружающей его среды. Но когда он думает, он имеет дело не с самими этими явлениями внешнего мира, а с представлениями о них в своем сознании. Поэтому, сосредоточенно думая, он осознает свою занятость, как занятость той или иной проблемой своих связей с внешним миром, по существу же, объек­тивно он в это время обрабатывает свое собственное сознание, он строит или перестраивает его, чтобы оно вернее и точнее отражало объективный мир.

Специфический субъективный характер цели человека, занятого обработкой своего собственного сознания, делает и логику действий, нап­равленных к этой цели, процессом специфическим, отличным от всех дру­гих случаев логики человеческих действий.

Казалось бы, действие, заключающееся в умственной работе, объективная цель которого по природе своей субъективна, есть процесс сам по себе чисто психический или духовный. Но технология актерского ис­кусства изучает действие как единый психофизической процесс, выража­ющийся вовне в мышечных движениях; поэтому и это «чисто психическое действие» она должна рассматривать в единстве с его физической мышеч­ной стороной.

Как бы ни был духовен, субъективен сам по себе процесс думанья, он тем не менее имеет свою физическую сторону и не может не иметь ее потому, во-первых, что думает всегда конкретный, физический сущест­вующий человек, во-вторых, потому что он думает всегда в конкретной физически материальной среде и, в-третьих, потому что думает человек всегда для того, чтобы изменить что-то во внешнем мире.

Конечно, специальный и профессиональный интерес актера к мы­шечной физической стороне процесса думанья не исключает того, что для актера, как и для всякого человека, в умственной работе важно прежде всего ее содержание, ее смысл и ее психическая или духовная сторона.

**2**

Думанье есть всегда результат того, что возникшее (или обнару­жившее себя, или кажущееся, или грозящее возникнуть) обстоятельство не отвечает представлениям думающего об этом обстоятельстве или, что более характерно, не отвечает интересам думающего (может быть, недос­таточно отвечает им, грозит не отвечать им, кажется, что не отвечает и т.д.). Поэтому, думая человек всегда решает ту или иную проблему, а проблема эта есть сложившееся в данный момент соотношение интересов этого человека и возникших перед ним обстоятельств (действительных, возможных, предполагаемых кажущихся и т.д.).

И интересы эти и обстоятельства могут быть, очевидно, бесконечно разнообразны по своему содержанию (от «обстоятельств» современного уровня науки и «интересов» познания объективной истины на благо чело­вечества до «обстоятельств» примитивно бытовых и «интересов» грубо эгоистических). Но от конкретного содержания проблемы, «интересов» и «обстоятельств» мы сейчас отвлекаемся, поскольку мы рассматриваем самые общие отличительные особенности логики действий сосредото­ченного думанья как таковой.

Думанье, с точки зрения действия, как особый случай (разновидность, тип) логики действий включает в себя ***оценки***, ***пристройки***и ***воз­действия***. Но каждая из трех ступенек поведения, входя в эту специфи­ческую разновидность логики действий, приобретает особый характер и со стороны своего психического содержания и, соответственно этому, со стороны внешней — мышечной, физически ощутимой.

Без оценки того или иного внешнего раздражения процесс думанья не может начаться. Но далее, в зависимости от степени сосредоточеннос­ти на мысли, он может более или менее оторваться от непосредственно окружающей, наличной внешней среды, и тогда «оценки», «пристройки» и «воздействия», вызванные изменениями в ней, будут действиями, нас­лаивающимися или вклинивающимися в логику сосредоточенного ду­манья, но не входящими в эту логику как таковую.

В состав этой логики входят «оценки» другого содержания. Это «оценки» представлений, возникающих в ***воображении или в памяти***.

«Мыслить, — писал Сеченов, — можно только знакомыми предметами и знакомыми свойствами или отношениями» 1 (Сеченов И.М. Избранные философские и психологические сочинения. - М., 1947. — С.399). Превратить новое, незнакомое, непонятное в знакомое, понятное можно, только пользуясь знакомым, понятным. Так, чтобы оформить, выразить, закрепить самую новую, самую оригинальную мысль, нужно подобрать подходящие знако­мые слова и воспользоваться известными грамматическими правилами; чтобы ввести новый термин, нужно прежде объяснить его терминами, привитыми, понятными.

Когда человек думает, он устанавливает связи между знакомым ему • незнакомым. Это невозможно без работы воображения и памяти, а воображение и память ставят перед его сознанием не только знакомые ему факты, образы, представления, но и такие, которые впервые из них строятся. Если бы этого не было, то мысль человеческая была бы бесплод­на.

Момент ***оценки*** в логике сосредоточенного думанья — это момент возникновения нового представления, которое нужно связать с знако­мыми представлениями и с интересами думающего, которое нужно, как мы Говорили выше, «уложить в голову». ***Оценка*** эта, как и всякая другая, выражается в неподвижности, в остановке движения; но остановка эта вызывается не раздражением извне, не изменением во внешней среде, а возникновением новой мысли, нового образа, к которому привела преды­дущая мысль.

Такого рода новое представление всегда более или менее значительно для думающего и более или менее неожиданно для него. Степень его значительности и неожиданности, как всегда, выражается в длитель­ности оценки.

Так, в «Мертвых душах» после разговора с секретарем опекунского совета у Чичикова ***вдруг возникла*** мысль о покупке мертвых душ; так, после того как он стал разрабатывать эту мысль, его ***вдруг поразила*** мысль о возможной неудаче и представление о наказании; а потом — опять мысль о заманчивости затеваемой аферы.

Так, Кречинского после мучительных поисков выхода из катастро­фического безденежья, перед его знаменитым возгласом «эврика!», пора­зила мысль заложить поддельный солитер.

Это — примеры ярких, относительно длительных оценок. Они выз­ваны мыслями, образами и представлениями, чрезвычайно затрагиваю­щими интересы Чичикова и Кречинского и чрезвычайно неожиданными, контрастными в том ходе мысли, который к ним привел и того и другого. В подобных случаях человек бывает поражен мыслью, представлением. Само слово это красноречиво характеризует и психическую и физичес­кую стороны явления: человек мгновенно замирает в том положении, в каком его застала поразившая мысль, он как бы не решается поверить ей и какое-то время не способен что бы то ни было делать.

В повседневной жизни подобные оценки собственных мыслей встречаются, конечно, сравнительно редко. Но если мы видим, что чело­век вдруг остановился, прекратил заниматься своим делом или движения его стали замедлены, он с задержкой стал отвечать на обращения к нему, перестал быть внимательным к окружающему — мы говорим: «он заду­мался» или «замечтался».

Думающий человек (сочиняющий письмо, играющий в шахматы, в преферанс и т.д.) может совершать массу неподотчетных и, на первый взгляд, хаотических движений: вертеть какой-нибудь предмет в руке, грызть карандаш, барабанить пальцами, курить, тереть щеку или подбо­родок и т.д. и т.п.

Но вот на какое-то мгновение все эти его непроизвольные движе­ния прекратились. Он ***совершенно замер****,* может быть, на долю секунды. Это может служить неопровержимым доказательством того, что именно в это мгновение у него возникла ***новая***мысль или ***новый*** образ или ***новое*** представление (если, конечно, остановка эта не вызвана раздражением извне).

Сами по себе ***оценки*** в логике сосредоточенного думанья не выра­жают ничего, кроме факта возникновения новой мысли, нового представ­ления, их значительности для думающего и их неожиданности. Содержание ***оценки*** — какая именно мысль или образ оцениваются: при­ятный, неприятный, почему и чем приятный или неприятный и т.д. — все это в самой оценке как таковой не выражается.

**3**

Характер и содержание ***пристройки****,* входящей в логику думанья (как, впрочем, и всякой ***пристройки****)* вытекает из содержания «оценки» и из окружающих обстоятельств.

Так как всякое думанье есть решение проблемы, связанной с инте­ресами думающего человека, то, что бы ни возникло в его сознании в момент оценки, оно всегда либо помогает решению проблемы, если отве­чает интересам человека, либо затрудняет решение, если не отвечает его интересам.

Человек думает, чтобы решить стоящую перед ним проблему и перейти к делу — то есть к воздействию на тот или иной внешний объект. Поэтому возникновение в его голове благоприятного представления приближает его к делу, и ***пристройка****,* следующая за «положительной» оценкой, есть переход к тому делу, которое он стал бы делать, если бы возникшая мысль или образ дали ему окончательное решение проблемы. Но переход этот обычно бывает более или менее замедлен; он тормозится проверкой намечающегося решения, которая в это же время происходит в сознании думающего.

***Пристройка***после «положительной» оценки — это тенденция прекратить сосредоточенное думанье и перейти к делу. Такая ***пристрой­ка***включает в себя облегчение не только, так сказать, моральное, психи­ческое (в смысле освобождения от умственного напряжения, от мысли­тельного труда), но и облегчение физическое, мышечное, как об этом было сказано выше (См. гл. 4, \*6).

Это облегчение тела может выразиться в мелких, едва заметных движениях. Последние сливаются с более или менее легкими и быстрыми или, наоборот, замедленными движениями ***начала*** того дела, какое должно бы следовать за решением.

Если думающий человек действительно перешел к этому делу, то это значит, что проблему он для себя решил, и сосредоточение внимания на мысли, на воображаемых образах и представлениях — кончилось.

Если сосредоточенное думанье не прекратилось, то это может зна­чить (как часто и бывает), что вслед за благоприятным представлением, в какой-то из моментов следовавшей за ним ***пристройки****,* возникло предс­тавление неблагоприятное. Оно потребовало новой ***оценки***и последняя затормозила предыдущую ***пристройку****.* Только что человек принял было решение, готов был перейти к делу, даже начал его, — как воображение или память указали ему на ту сторону проблемы, нарисовали ему такую картину, которая говорит, что принято было решение не верно, что оно — не решение, что если принять его, то это не будет отвечать каким-то существенным интересам этого человека.

Теперь возникнет ***пристройка***обратная — ***пристройка***после «от­рицательной» оценки. Она выразится прежде всего в увеличении веса тела и в отказе от предыдущей пристройки. После того как человек «зам­рет» на мгновение в оценке, он как бы поникнет. Ему нужно опять думать, проблема опять оказывается нерешенной; внимание его опять углубится в воображаемые представления и образы. Поэтому, вслед за движениями, вызванными увеличением веса (опять-таки может быть едва заметными), следуют движения отказа от предыдущей «положительной» ***пристройки***, которые в то же время суть движения для продолжения думанья, — то есть для такого расположения тела в пространстве, которое не требовало бы мышечного напряжения, поскольку последнее затрудняет сосредоточенность на мысли. Человек устраивается опять «удобно» (разумеется, непроизвольно) ***чтобы думать****.*

Здесь возможно, конечно, бесконечное разнообразие: в одних слу­чаях удобно думать, имея что-то перед глазами — чертеж, шахматную доску с фигурами (то есть объект, с которым связана решаемая пробле­ма); в других случаях, наоборот, удобнее думать, ничего по возможности не воспринимая из окружающей среды — тогда нужно оградить себя от неё или оградить себя от какого-то определенного воздействия извне: шума, яркого света и т.д. Движения отгораживания от одних внешних объектов могут сочетаться с движениями, облегчающими восприятие других.

Если, после того как человек ***пристроился***«удобно», чтобы думать, воображение или память натолкнут его на «положительную» ***оценку*** — возникнет «положительная» ***пристройка****,* охарактеризованная выше.

Если же в его сознании будут возникать образы и представления опять неблагоприятные, то человек будет все более ***тяжелее***и устраи­ваться все более и более «удобно» для думанья. Он будет либо все больше погружаться во внешний объект требующий размышления, либо все больше отгораживаться от внешней среды. Но если в логике сосредото­ченного думанья данного конкретного человека, в каких бы обстоятельст­вах он ни находился, «отрицательные» ***оценки*** и ***пристройки***не перемежаются «положительными» — это характеризует его как пессимиста, меланхолика, или как человека со слабой волей. Человек волевой, энер­гичный, активный, размышляя, сознательно ищет «положительные» представления и цепляется за них, несмотря даже на то, что ему при­ходится от них отказываться.

Поэтому логике действий сосредоточенного думанья придают ак­тивность главным образом «положительные» ***пристройки****,* а сама она сос­тоит преимущественно из борьбы положительных тенденций с отрица­тельными.

В логике думанья могут следовать друг за другом, конечно, не толь­ко «отрицательные» ***оценки*** и ***пристройки****,* но и «положительные». В та­ком случае человек будет делаться все легче и легче и либо по степеням будет все больше пристраиваться к одному делу, либо будет перестраи­ваться от одного заманчивого дела к другому — еще более заманчивому. Но такой процесс не может длиться долго в качестве сосредоточенного думанья. Если в сознании не возникают представления о затруднениях — мыслительный процесс лишается стимула и содержания, ибо он всегда есть (как об этом было сказано выше) решение проблемы.

Ярким примером воплощения природы сосредоточенного думанья может служить известная скульптура Родена «Мыслитель». В холодной, мертвой бронзе здесь с необычайной яркостью выражена духовная сила человеческой мысли как таковой. Достигнуто это тем, что тело человека целиком подчинено этому духовному процессу.

В изобразительном искусстве вообще можно найти много образов сосредоточенно думающих людей (в русской живописи, например, «Ца­ревна Софья» Репина, «Меньшиков в Березове» Сурикова).

**4**

«Воздействие», входящее в логику сосредоточенного думанья заключается в проверке образов, мыслей и представлений, возникших в соз­нании в момент оценки. Возникая впервые, они, естественно, представля­ют собою нечто общее, может быть очень яркое, но недостаточно ясное, недостаточно определенное. Эти предварительные контурные образы и представления подвергаются конкретизации и проверке в процессе «воз­действия». При этом синтез и анализ выступают в единстве; незнакомое связывается со знакомым и для этого первое разлагается на части, в которых обнаруживается второе.

Эта работа выполняется сознанием думающего человека сразу же после оценки, то есть в то самое время, когда тело его так или иначе «прис­траивается» в зависимости от содержания оценки. Как всегда, в момент ***пристройки***сознание занято целью последующего ***воздействия***— в дан­ном случае эта цель — проверка мыслимых (воображаемых, вспоминае­мых) представлений.

Речь, таким образом, идет о «воздействии» совершенно своеобраз­ном, не похожем на все другие случаи ***воздействия.***Сам термин «воздей­ствие» носит в данном случае характер откровенно условного названия. (Поэтому мы берем его здесь в кавычки). Во всех других случаях третья ступенька логики действий — ***воздействие***на тот или иной объект внеш­него мира — осуществляется при помощи мышечных движений.

Умственной же работе мышечные движения не только не нужны, но они ей даже мешают.

Значит, когда происходит это специфическое воздействие, телу человека, так сказать, «нечего делать», оно свободно от происходящей ра­боты. Поэтому-то оно и занято преимущественно пристройками, оно «обслуживает» мыслительную работу либо тем, что готовится к воздейст­вию на внешний мир, либо тем, что ограждает эту работу, охраняет ее. И то и другое происходит, разумеется, неподотчетно.

Таким образом, с физической, мышечной стороны думанье состо­ит преимущественно из оценок и ***пристроек****,* а ***воздействия***в логике ду­манья протекают одновременно с пристройками и потому тормозят их.

Часто мы можем с уверенностью утверждать, что, мол, этот чело­век «думает», что вот он «задумался» и т.д. Это оказывается возможно только потому, что, с одной стороны, логика действий сосредоточенно ду­мающего человека подчинена общим законам логики действия, с дру­гой — она специфична и характеризуется особенностями, только ей при­сущими. Чтобы думать, решать ту или иную проблему, целесообразны не те мышечные движения, которые целесообразны для того, чтобы переде­лывать, перестраивать тот или иной внешний объект как чисто матери­альный, так и такой, как сознание другого человека. А ведь действия мы «читаем» по движениям.

Чем более сосредоточенно человек думает, чем важнее для него проблема, которую он решает, чем больше она затрагивает его существенные интересы, чем скорее ему надо решить ее, чем более противоречи­вы обстоятельства, которые ему нужно обдумать, тем соответственно яснее в его поведении будет обнаруживаться специфическая логика дей­ствий сосредоточенного думанья, охарактеризованная выше.

В логику эту, могут, конечно, «вклиниваться» и на нее могут «нас­лаиваться» действия, направленные на внешний объект. Такие случаи встречаются на каждом шагу: человек, например, сравнивает нечто ре­альное, наличное с чем-то воображаемым или воспоминаемым. Такое действие в целом можно назвать «проверкой»; тогда вариантами действия «проверять» могут быть действия «изучать», «узнавать» (что-то, что было знакомо, но забыто или сильно изменилось и что, следовательно, нужно сопоставить с сохранившимся в памяти представлением), «советоваться» (проверять у кого-то ход своих мыслей, свои соображения, планы) и т.д.

Еще пример. ***Читать слушать***— это значит следить за содержа­нием читаемого или слушаемого; действие здесь: следить, чтобы усвоить воспринимаемое. Но можно только читать и только слушать (это редкий случай «формального» восприятия), а можно делать то и другое, думая (относительно сосредоточенно), то есть проверяя содержание непосред­ственно воспринимаемого, сопоставляя его с воображаемым, мыслимым (так именно почти всегда читают и слушают «по существу»). В последнем случае человек обычно читает медленнее, отрывается от текста, останав­ливается (и тем больше, чем большей сосредоточенности на воображаемом требует это сопоставление); слушающий просит говорящего «не то­ропиться», рассказывать «с толком, с чувством, с расстановкой».

Здесь логика действия ***следить*** сочетается с логикой действия «сос­редоточенного думанья». Подобных случаев может быть, разумеется, бесчисленное множество. При этом думать, читая или слушая (так же как, — советуясь, проверяя, изучая и т.н.), можно более и можно менее напряженно и сосредоточенно.

Осмысленно произносить слова, «не думая» вообще, очевидно, не­возможно. Но «сосредоточенное думанье» есть все же особый случай (тип или вид) логики действий. При непосредственном ***воздействии***словами на партнера думанье как таковое сконцентрировано в моменты оценок — человек не может ***воздействовать сознательно***на партнера, не оценив, не поняв основания для действия. Эти моменты оценок могут разрастать­ся, увеличиваться в объеме и значении — вот тогда-то они и приобретают особый характер логики действий сосредоточенного думанья, которая в свою очередь в разных случаях может выступать более или менее ярко и отчетливо.

Если же человек обдумывает проблему, которая не представляется ему важной, затрагивающей его существенные интересы; если он по принуждению или, соблюдая приличия, только делает вид, что думает, если он думает даже и о чем-то важном для него, но не торопится; если, следовательно, обдумываемые обстоятельства мало волнуют его, — то и охарактеризованная логика действий думанья будет в большой степени завуалирована. В нее будут «вклиниваться» реакции на многочисленные, случайные и самые слабые изменения окружающей обстановки; ***оценки,***характерные для логики думанья, будут едва уловимыми; ***пристройки*** — неясными.

И все же любой из нас безошибочно определит тот факт, что дан­ный человека данную минуту ***думает****.* (В этом, между прочим, сказыва­ется всеобщая «грамотность» в чтении логики действий). Но логика ду­манья обнаруживается в движениях часто ничтожно малых по амплитуде, крайне разнообразных и таких, повод и причина которых скрыты от наб­людателя. Поэтому описать внешнюю сторону поведения думающего че­ловека, словами, обозначающими действия иногда чрезвычайно трудно. Для этого нужно уметь видеть психическое в единстве с физическим — видеть объективную целенаправленность мельчайших движений и ви­деть физическое осуществление субъективных целей в, казалось бы, со­вершенно случайных хаотических движениях.

**5**

Удобным примером для рассмотрения логики действий сосредото­ченного думанья может служить, скажем, поведение шахматиста во вре­мя игры; общая цель его размышлений ясна заранее — он озабочен тем, чтобы выиграть партию.

Вначале он не нуждается в сосредоточенном думанье. Сюда входит пристройка к доске с расставленными фигурами и первые стереотипные ходы, заранее известные обоим игрокам и имеющие целью создать определенное расположение фигур. Здесь дело идет обычно быстро — игроки по очереди передвигают фигуры, не встречая сопротивления, и потому без размышлений.

Но вот противник сделал неожиданный ход, которого не предусматривал наблюдаемый нами шахматист. Последний мгновенно **замрет в том положении, в каком зас­тал его этот ход**. Даже если ход этот покажется ему с первого взгляда для него выгодным, он не поверит своему первому впечатлению и заподозрит ловушку, подвох и начнет обдумывать сложившуюся ситуа­цию, то есть проверять свой план или строить его, сопоставляя возможные дальнейшие ходы свои и своего противника. Для этого он **устроится удобнее,** чтобы видеть доску: может быть, придвинется к ней, может быть, сделает движения, ограждающие его от внешних раздражений.

Сопоставив несколько вариантов дальнейшего развития партии, разобравшись, таким образом, в сложившейся ситуации и в том, как Можно ее использовать в своих интересах, он опять не мгновение замрет и, может быть, медленно протянет руку к какой-то фигуре. Вдруг — стоп. Опять замер с протянутой к фигуре рукой. И потом: либо уберет руку и устроит­ся еще удобнее, чтобы думать, либо — переставит фигуру. В последнем случае первое думанье кончилось. Наш шахматист будет теперь ждать — что сделает противник.

Допустим, противник сделал именно тот ход, какого ждал наш шах­матист. Это сразу слегка облегчит его тело, и он двинется, чтобы сделать следующий ход по своему плану. Стоп! Оказывается, дело не ток просто, как ему казалось — он увидел свою оплошность и неверное представле­ние о плане противника. Нужно опять обдумывать положение — нужно опять устроиться поудобнее, чтобы думать, но устроиться не так, как в первый раз. Чем труднее положение шахматиста, тем мучительнее он бу­дет искать удобное положение для обдумывания. Он, может быть, будет ерзать на стуле, подпирать руками голову у лба и глаз, как бы ограждая свое внимание «шорами», может быть, откинется к спинке стула, может быть, закурит и т.д. Объективная цель всех этих движений — поиски удобного положения, чтобы думать. Если в таком положении не удалось найти верный ход, может быть удастся найти его в другом.

Вот описание момента игры матча-реванша на первенства мира между В.Смысловым и М.Ботвинником:

« М.Ботвинник, склонившись над столиком и время от времени при­вычным жестом поправляя очки, думает над очередным ходом. В.Смыс­лов не спеша разгуливает по сцене, мельком взглядывая на доску, как бы еще раз проверяя избранный план игры. Минута, пять, десять...

Экс-чемпион мира поднял руку над столиком. Зал замер. Замерла на мгновение и рука. Так ли? Но вот Ботвинник берет белую пешку, уве­ренно переставляет ее и нажимает рычажок шахматных часов. Механизм начинает отсчитывать время чемпиона мира. Смыслов поудобнее усажи­вается за столик, записывает на бланке ход партнера и погружается в раздумье».

Переход от одного положения тела к другому будет совершаться через остановку — момент, когда тело, хотя бы одно мгновение будет не­подвижно. Каждая такая остановка — это момент, когда шахматист приходит к тому или иному выводу, представляя себе последствия проектиру­емого хода в воображении. Если вывод благоприятен, он двинется, чтобы сделать этот ход, но движение это будет тормозиться продолжающейся работой мысли — проверкой в воображении последствий проектируемо­го хода.

Шахматист, самоуверенный, смелый, значительно более сильный, чем его противник, будет «легче» в движениях, быстрее, он будет меньше думать, чем его более слабый противник. Последний будет «тяжелее», озабоченнее, осторожнее и логика сосредоточенного думанья в его пове­дении обнаружится яснее.

Чем больше и тот и другой заинтересованы в выигрыше, тем оба они будут думать больше, тем они будут «тяжелее», сосредоточеннее и осторожнее. Тем яснее в их поведении будет выступать общая логика думанья, разумеется, с большими или меньшими поправками на особен­ности логики действий каждого.

То, что именно данный человек в данную минуту думает, это заклю­чено в тех представлениях, какие рисуются в эту минуту в его сознании. А эти представления у нормальных людей в обычных случаях так или иначе связаны с речью.

Если человек думает, но не произносит при этом слов, то содержа­ние его мыслей остается невыраженным. О нем можно только утверж­дать: во-первых, что он «***думает***», во-вторых, ***насколько он*** ***сосредото­ченно***думает и, наконец, можно, в-третьих, высказать более или менее обоснованные предположения о том, ***насколько он успешно*** думает — совпадают или не совпадают возникающие в его сознании мысли с его ин­тересами, и — только.

**6**

Казалось бы, «логика действий» думанья, взятая с внешней, телес­ной стороны, не обладает большой выразительностью — она дает лишь самые общие и скудные сведения о «жизни человеческого духа» думаю­щего человека. Однако это не совсем так: логика эта, даже и без произне­сения слов, может быть очень выразительна в контексте предыдущих и последующих действий этого человека и при условии учета тех обстоя­тельств, какие в данном случае заставили его задуматься. Тот факт, что данный человек в данных обстоятельствах ***задумался***(или ***не задумался****)* может быть весьма красноречив. Зная его интересы и повод заставивший его задуматься, можно иногда с достоверностью знать, что именно он думает. Если при этом видно насколько сосредоточенно и насколько ус­пешно он думает, то его бессловесное поведение может иной раз оказать­ся красноречивее всяких слов. Оно может глубже и полнее раскрыть оттенки и индивидуальные особенности его психического склада и его интересов.

Но главный смысл изучения логики действий сосредоточенного

думанья все же не в этом. Он заключен в том, что, хотя думанье есть пси­хический мыслительный процесс, тем не менее, если тело человека ***не помогает*** процессу мышления, то оно неизбежно ***мешает***этому процессу.

Поэтому, строя в своем телесном поведении логику думанья изоб­ражаемого лица, актер тем самым помогает себе усвоить мышление этого образа в том его содержании, которое заключено в словах.

Примечательно, что «лучезарный вождь» Мао Цзе-дун в своих со­чинениях цитировал из популярной в Китае «Повести о трех царствах» следующее: «Только нахмуришь брови — в голове рождается план».

Одна из характерных черт ибсеновского доктора Штокмана заклю­чается именно в том, что он — мыслитель, несколько даже оторванный от практической жизни. Как известно, роль эта была одной из лучших в репертуаре К.С.Станиславского. Какое же значение в воплощении внут­реннего мира этого образа имело его физическое поведение? К.С.Станиславский пишет: «Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то чувства и ощущения»(Станиславский К.С. Собр.соч.: В 8т. — М., 1954 — 1961. — Т.1. — С.248).

Правда жизни на сцене, убедительность поведения актера в роли, в целом, нередко нарушаются именно потому, что актер не соблюдает эле­ментарных общих законов логики действий сосредоточенного думанья. Более того, даже пренебрежительное отношение к ним, как к чему-то, что мол, само собой разумеется и потому не требует внимания при работе над ролью, даже такое отношение часто не остается безнаказанным.

Логика действий любого образа должна включать в себя отчетли­вые, ясные моменты логики сосредоточенного думанья. Эти моменты будут ясны, выразительны, если, во-первых, в сознании актера будут воз­никать именно те образы и представления, какие должны возникнуть в этот момент у изображаемого лица и если, во-вторых, его тело будет откликаться на их возникновение и на то, какое отношение они имеют к его субъективным интересам — отвечают им или нет, Тогда моменты думанья войдут в логику действий образа в целом, как ее необходимые звенья.

И наоборот, всегда остается условной игра актера, который не думает на сцене. Для такого актера все окружающее его равноценно. В ре­зультате существенные интересы образа остаются невыраженными и «жизнь человеческого духа роли» — невоплощенной.

Пример. Действующему лицу пьесы сообщили о чьей-то смерти и это лицо оценило сообщение без всяких размышлений. Это значит: актер выразил полное безразличие персонажа к данной смерти, независимо от того, какие слова в ответ на сообщение он произнес.

Если после такого же сообщения актер задумался, а потом стал «легче» и относительно быстро перешел к какому-то делу, то, каково бы ни было это дело и какие бы слова он ни произносил, его поведение выра­зило: смерть, о которой персонаж услышал, хотя и произвела на него впечатление, но не огорчила его, а, может быть, даже обрадовала.

Если же он стал «тяжелее», если ему оказалось трудно перейти к делу, а делая это дело, он не может расстаться с мыслями — это значит: сообщение о смерти произвело на персонаж угнетающее впечатление, хотя слова произносимые им, может быть, вовсе не выражают печали.

Еще пример. На сцене трое. Двое из них ведут диалог, третий мол­чит. Если он заинтересован в происходящем, если диалог затрагивает его интересы, то он слушает и думает о том, что слышит и, в той мере, в какой это так, его поведение может быть весьма выразительно. Его переживания выразятся в том, какое место в его поведении занимает «слушание» и какое «думанье»; что именно он слушает и после каких услышанных слов думает; отвечает или не отвечает его интересам то, что он слышит; что именно отвечает и что именно не отвечает. А это все выразится в его дви­жениях, которые будут продиктованы логикой действия думанья и логи­кой переходов от сосредоточенного думанья к внешним объектам и обрат­но. Если таким образом актер участвует в происходящем событии и это его участие подчинено индивидуальной логике действий персонажа (его общим и конкретным целям), то в поведении актера выразится субъектив­ный мир персонажа. При этом речь его, как бы мало слов ни дал ему автор, будет активной и выразительной.

Примером может служить, скажем, сцена Пелагеи Егоровны, Мити и Любы в третьем действии комедии Островского «Бедность не порок» (явление VI). Митя убеждает Пелагею Егоровну принять его дерзкий план похищения Любы и спасения ее от брака с Коршуновым; Любовь Гордеев­на слушает, потом вмешивается; возникает диалог Любови и Мити; теперь слушает мать. Если Люба и мать, слушая, не будут надлежащим образом участвовать в событии, то у них не будет и права произносить слова, дан­ные им Островским, событие в целом «не состоится», и образы будут ис­кажены.

Во всех подобных и аналогичных случаях (а их можно себе предста­вить бесчисленное множество) значительную выразительность приобре­тают самые, казалось бы, элементарные, общие и схематические законо­мерности логики действий сосредоточенного думанья. Они, следователь­но, должны быть учтены и использованы для построения содержательной и отчетливой индивидуальной логики действий сценического образа.

Применены и использованы они могут быть, разумеется, бесконеч­но разнообразно, коль скоро построение сценического образа есть дея­тельность творческая.

**7**

Общие закономерности логики действий сосредоточенного думанья могут помочь актеру в работе над монологом. Монолог — это ду­манье. Разница между думаньем и сценическим монологом заключается лишь в том, что обычно человек думает, не произнося своих мыслей вслух, а в монологе на сцене он думает вслух. Только как сосредоточенное «ду­манье вслух» монолог на сцене может быть подлинным, продуктивным и целесообразным действием.

Если не понимать того, что мышление есть действие и что, следова­тельно, всякий мыслительный процесс есть особый случай логики психо­физических действий, то сценический монолог представляется чем-то откровенно и неизбежно условным, чем-то неосуществимым в логике подлинных человеческих действий.

Тогда монолог обычно рассматривается как некое «самовыявле­ние» героя, как выражение им своих мыслей и чувств; при этом чаще всего стыдливо умалчивается — кому и зачем герой выражает в монологе свои чувства и мысли. Таким путем монолог неизбежно превращается в доклад или сообщение зрителям о мыслях и чувствах героя, что, очевидно, никак не может входить в логику действий этого героя, но откровенно подчине­но логике действий играющего актера.

При таком исполнении монолога актер видит свою задачу в том, чтобы как можно красноречивее и яснее изложить зрителям готовые, за­конченные и сформулированные автором мысли. Это — «читка», декла­мация, то есть условное представление.

Монолог действительно выражает мысли, чувства, состояние и настроения героя. Действительно, автор ***для этого***дает своим героям монологи. Но произнесение монолога только в том случае достигает этого своего назначения, когда в монологе ***впервые формируются***мысли, чув­ства, отношения героя. Тогда актер озабочен не тем, чтобы ***выразить***их, а тем, чтобы найти ***решение***проблемы, которую нужно решить герою. Решая ее в монологе, актер выражает одновременно и саму проблему, и то, почему и чем она задела интересы героя, и отношение различных сторон проблемы к его интересам. Тогда монолог выполняет свое назначение (выразить чувства, мысли, состояние и пр.), входя в логику действий обра­за, то есть служа созданию образа живого человека, а не докладывая о нем — как в условном театре.

Монолог — это всегда сопоставление или противопоставление на­мерений, представлений, проектов, предполагаемых решений, аргумен­тов, различных сторон одного мыслимого явления, то есть то же самое, что и всякое думанье. В монологе эти представления оформлены словами, а слова привносятся вслух. Но это не значит, что ***все***мысли и представле­ния, возникающие в сознании героя и побуждающие его думать, зафикси­рованы в словах текста.

В тексте монолога могут быть изложены аргументы и в пользу одного решения проблемы и в пользу противоположного решения, хотя сами эти решения могут быть, и не изложены; а могут, наоборот, быть изложены только сменяющие друг друга решения и опущены подходы к ним — аргументы к ним приводящие; но могут быть изложены аргументы в пользу одного проекта решения и само это решение, а опущены проекты противоположных решений и аргументы в их пользу и т.д. и т.п.

Для того, чтобы в таком монологе найти логику поисков решения, нужно дополнить текст автора словами, не произносимыми вслух, но необходимо присутствующими в мыслях героя в промежутках между произносимыми словами. Слова эти подразумеваются и находятся «меж­ду строк» текста монолога.

Если в монологе определена проблема и найден конфликт — «диа­лог аргументов» — то, очевидно, в нем должны найти себе место не только оценки и пристройки, вызванные представлениями прямо вытека­ющими из текста, но и те оценки и пристройки, которые вызваны предс­тавлениями, дополняющими текст автора, созданными воображением ак­тера.

Так, можно представить себе монолог сплошь состоящий из утверждений счастья, радости, восторга; каждая фраза такого монолога может заканчиваться восклицательным знаком и весь в целом он призван выра­зить восторженное состояние героя.

Для того чтобы найти проблему, конфликт и борьбу аргументов в таком монологе, бывает достаточно перед произнесением слов на несколько мгновений задуматься над вопросом: действительно ли так хоро­шо? Неужели действительно произошло то, что произошло? Может ли это быть? После проверки — так ли это? — текст монолога будет ответом, может быть самым категорическим, на возникший в сознании, но не произнесенный вопрос. Постановка подобного рода вопросов может быть целесообразна не только перед началом монолога, но и между отдель­ными его фразами. И во всех случаях постановка вопроса повлечет за собой ***оценку и пристройку***, в каждом конкретном случае, конечно, свое­образную.

Этот же принцип может быть применен и к тем случаям, когда монолог состоит из текста, выражающего горе, отчаяние, безнадежность. Теперь тексту может быть предпослан непроизнесенный вопрос: неуже­ли выхода нет? Или опять те же вопросы: неужели произошло то, что произошло? Может ли это быть?

Здесь, как и во всяком монологе, опять должны быть: вопросы и ответы; соображения и контрсоображения; решения и отказы от них; ут­верждения и развития этих утверждений и т. д. Все эти переходы от одного к другому требуют пауз, остановок движения, смены положения тела, изменений его веса, пристроек — либо к делу, либо к думанью, совершен­ствования последних и вновь пристроек к делу и т.д. и т.п.

Чем резче противоречивость, контрастность представлений и воз­никающих мыслей, которые дают основание для развития логики дейст­вий в монологе, тем соответственно отчетливее будут выступать в нем все общие особенности логики действий сосредоточенного думанья; тем яс­нее выразятся в нем борьба этих представлений и преодоление одних представлений другими. Тем, следовательно, ярче и убедительнее вопло­тятся в монологе мысли, чувства и состояние героя.

Тогда актер может во время исполнения монолога не заботиться о том, что ему нужно выразить такие-то и такие-то мысли автора. Актеру будет некогда думать об этом, он будет занят делом — интересами героя. Д это как раз и передаст зрителю мысли и чувства героя. Непреднамерен­ность такого выражения сделает его убедительным и искренним.

Так, если актер на сцене хочет найти выход из «безвыходного поло­жения», действительно ищет его и все же не находит — тогда зритель поверит в то, что выхода нет. Если актер подлинно проверяет необычайную удачу, счастье, боясь поверить им; если он ищет изъяны в сложив­шемся благополучии и не находит их — тогда и зритель поверит в то, что герой действительно счастлив. Зрители, как и все люди, охотнее верят тому, что они видят, чем тому, о чем им сообщают или докладывают. То же относится и к мысли: нельзя сомневаться в искренности мысли, к которой герой пришел сам, для себя и только что.

Сказанное о монологе, как о логике действия сосредоточенного ду­манья, можно обнаружить, например, в монологах Ракитина во втором действии и монологе Наталии Петровны в третьем действии комедии И.С.Тургенева «Месяц в деревне».

В ремарках автор довольно подробно отмечает моменты наиболее значительных «оценок», характер «пристроек» и паузы. Вопросительные знаки, восклицательные знаки и многоточия говорят, соответственно, о возникающих вопросах, об ответах на них и о моментах, когда мысль героя не оформлена произносимыми словами.

Вот ремарки из первого монолога Ракитина: «ходит некоторое вре­мя взад и вперед», «помолчал» (думает, не произнося слов!), «ходит опять и вдруг останавливается» («оценка»!), «садится» (потяжелел!), «помол­чал», (думает молча!), «с горькой усмешкой» (потяжелел!), «быстро под­нимаясь» (стал легче!).

Вот ремарки из монолога Наталии Петровны: «остается некоторое время неподвижной» («оценка»!), «останавливается и проводит рукой по лицу» («оценка» и попытка прекратить сосредоточенное думанье!), «оста­навливается опять» («оценка»!), «помолчав» (думает молча!), «содрогает­ся и вдруг поднимает голову» (еще одна попытка прекратить сосредото­ченное думанье!), «горько» (потяжелела!), «встает» (стала легче!), «она садится опять» (потяжелела!), «задумывается» («пристроилась» ду­мать— потяжелела!).

Выше мы упоминали действия «слушать» и «читать» как такие, в которых в большей или меньшей мере присутствуют специфические осо­бенности логики действий сосредоточенного думанья. Подобным же об­разом эти особенности находят себе применение на сцене в тех случаях, когда автор дает герою длинную речь, которую обычно называют «моно­логом», хотя она и не является таковым в точном смысле слова, так как обращена к присутствующему партнеру.

Пример — монолог Сатина «О человеке» в четвертом действии пьесы А.М.Горького «На дне». Горький дал Сатину партнера — Барона; речь «о человеке» обращена к нему; по форме это длинная реплика из диалога; в сущности же это монолог — размышление, думанье, решение проблемы, утверждение своего решения. В монологе этом значительное, если не главное, место занимает логика действий сосредоточенно думаю­щего человека, хотя логика взаимодействия с партнером тоже, очевидно, сказывается на поведении актера, играющего Сатина. Какая из них и в какой мере будет главенствовать над другой? Это зависит от того, как в том или ином случае толкуется роль Сатина, сцена и пьеса в целом.

Подобных примеров можно привести много (речь Вершинина и Тузенбаха в «Трех сестрах», речь Тригорина в «Чайке»). Это все те случаи, когда действующее лицо занято не только партнером, но и своим собст­венным пониманием той или иной жизненной, философской или любой другой проблемы, уяснением ее для себя; когда герой произносит слова, чтобы решить эту проблему и разобраться в своих представлениях, а не только для того, чтобы воздействовать ими на других. Едва ли это не отно­сится ко всем случаям длинных речей на сцене с философским или иным обобщающим содержанием.

**8**

Перестраивая, совершенствуя свое сознание, оперируя мыслимыми представлениями, человек, также как и в случаях словесного дейст­вия, вынужден ***видеть*** то, о чем он думает, вынужден ***воспроизводить*** эти видения и вынужден ***обращаться*** к тем или иным сторонам своего соз­нания, к тем или иным психическим процессам.

Мышление требует проверки — анализа и сопоставления — предс­тавлений; значит мышление, а вслед за ним и монолог требуют всегда ясных, конкретных видений. Видения неясные, не достаточно определен­ные, те, какие нужно продумать, понять, уяснить себе в процессе думанья, в монологе превращаются в ясные, отчетливые, конкретные.

Значит, логика действий в монологе требует рельефной лепки фра­зы — особенной ясности в логическом ее построении. Думающий человек проверяет, прежде всего, правомерность, обоснованность, логику обдумы­ваемого им явления; поэтому он вынужден воспроизводить для себя в первую очередь именно логическую связь элементов представляемой картины.

Что касается способа ***воздействия***, то, во-первых, думанье, по при­роде своей требует учета сложных, противоречивых обстоятельств, а по­этому— сложных способов содействия; во-вторых, обращение к своим собственным психическим способностям не может не отличаться от обра­щения к психическим способностям другого человека по существу.

Так, удивлять думающего человека может не то, чему он сам себе предлагает удивиться, а то, к чему приводят его непроизвольные пред­ставления. Поэтому способ воздействия ***удивлять*** в логике думанья прев­ращается в действие ***удивляться,*** то есть в оценку возникшего представ­ления и проверку его — специфическое ***узнавание***. ***Звать*** самого себя очевидно логически бессмысленно. Наоборот, ***объяснять*** самому себе можно — так школьники, например, иногда повторяют или учат уроки. Можно самого себя **укорять и ободрять***,* можно ***отделываться***от собст­венных назойливых представлений.

Таким образом, способ ***воздействия***в логике сосредоточенного думанья, с одной стороны, может быть в отдельных случаях относительно ясен, с другой стороны, он, как правило, чаще бывает сложным по струк­туре и в нем особенно большую роль играют обертоны. В итоге способ воздействия играет здесь меньшую роль, чем в логике словесного действия, направленного на сознание партнера. Ведь думать можно, вовсе не произнося слов, а способы воздействия относятся именно к их произнесению.

Поэтому в монологе решающую роль играют, как правило, видения и отчетливая лепка фразы; способ действия словом в монологе обычно ме­нее ясен, более сложен по структуре и играет относительно второстепен­ную роль.

Содержанием монолога (как и предметом обдумывания) может быть происшедший, долженствующий произойти или **воображае­мый диалог.** Так, например, человек обиженный, несправедливо обвиненный, непонятый, оставаясь наедине с самим собой, иногда произ­носит (в жизни «про себя», на сцене «вслух») то, что он мог бы, хотел бы, должен бы был произнести, но по той или иной причине не произнес.

Если монолог включает в себя такого рода «внутренний диалог» с воображаемым партнером, то и способ действия в нем делается яснее, определеннее, проще. И все же он будет не так ясен, как в диалоге с реаль­ным, а не воображаемым партнером. Всем людям свойственно считать, что результат их воздействия словами на партнера зависит не от способа действия, а от весомости, значительности соображений, от логики мысли. Поэтому, готовясь к диалогу, обдумывая его, произнося его в отсутствии партнера, человек редко проектирует заранее или, так сказать, репетиру­ет способ воздействия и почти всегда заготавливает, проверяет или репе­тирует логику аргументов, логику соображений, опровержений и обоснований, — то есть то, что находит себе наиболее полное воплощение в лепке фразы и в рельефности этой лепки.

Повторим, что монолог, обращенный в зрительный зал, не есть мо­нолог в собственном смысле слова. Такой монолог характеризуется не ло­гикой сосредоточенного думанья, а **логикой рассказывания** одновременно многим партнерам. Рассказывающий многим слушателям не может приспосабливаться к особенностям работы сознания каждого из них. Поэтому он вынужден пользоваться такими способами словесного воздействия, которые по возможности затрагивали бы всех слушателей.

Рассказывающий воздействует, поэтому, преимущественно, на во­ображение. Если бы в тексте рассказа он не видел подтекста более богато­го содержанием, более интересного, чем сам этот текст, то ему не было бы надобности рассказывать. Он сухо доложил бы факты, прочел бы вслух текст — и все. Но он видит в тексте лишь часть того, что рисуется в его воображении и что он стремится воспроизвести своей звучащей речью. Таким образом, само содержание «рассказывания» требует способа действия (воздействия): ***удивлять****.*

Но однообразие способа действия всегда говорит о его малой актив­ности. Поэтому в активном монологе, обращенном к зрителям, как и во всяком активном рассказывании одновременно многим слушателям, большую роль играют обертоны словесного действия.

Обертоны эти вызываются не только, и не столько, учетом поведе­ния слушателей (ибо за каждым из них рассказчик не может уследить), сколько отношением рассказчика к тому, о чем и что он говорит. Рисуя повествование воображению слушателей, рассказчик в то же время рас­считывает — одну черту, одну часть рассказа, в зависимости от его содер­жания, адресовать так же и чувствам слушателей, другую черту, или часть — их памяти, третью — их мыслительным процессам, или воле. Так к доминирующему словесному действию удивлять добавляются: то один, то другой, то третий обертоны и их богатство и яркость скрашивают одно­образие доминирующего способа действия.

Таковы самые общие закономерности логики действий в монологе. Пользование ими — вопрос уже не технологический, а творческий. Само собой разумеется, что логика действия в каждом конкретном монологе индивидуальна и не исчерпывается общими закономерностями; что логи­ка эта должна заново искаться и создаваться актером для каждой новой роли и знание общих закономерностей призвано лишь помогать этим поискам.

**9**

«По отношению к каждому предмету в отдельности, — писал И.М.Сеченов, — дробление или анализ есть средство раскрытия всех его свойств; в отношении же ко всем предметам в совокупности — средство к классификации как самих предметов, так и их признаков и отношений»(Сеченов И.М. Элементы мысли. — М, 1943. — С.157). Что же касается самой классификации, то И.М.Сеченов утверждал: «<... > если классификация рациональна, то она заключает уже в себе все существенные выводы науки»(Там же, с.50).

«Кто, когда целое познал, не разламывая его?» — говорил И.П.Павлов. «В сложном по самой своей природе предмете, — утверждал он, — для успеха исследования важно хоть с какой-нибудь стороны некоторое упрощение его». «Основное требование научного мышления: в области сложных явлений начинать с возможно простейшего случая».

Эти мысли величайших русских исследователей имеют, разумеет­ся, общее значение. Они могут и должны быть применены и при изучении материала актерского искусства. Поэтому изучение человеческого дейст­вия неизбежно ведет к дроблению его на все более и более мелкие составные элементы. В результате этого то, что в действительности существует как единое сложное целое, предстает в виде суммы или системы элемен­тов. В таком представлении, конечно, содержится условность; да и само оно есть лишь вспомогательное средство изучения целого.

И.П.Павлов писал: «Человек есть, конечно, система (грубее гово­ря — машина), как и всякая другая в природе, подчиняющаяся неизбеж­ным и единым для всей природы законам; но система в горизонте нашего современного научного видения, единственная по высочайшему саморе­гулированию. Разнообразно саморегулирующиеся машины мы уже дос­таточно знаем между изделиями человеческих рук. С этой точки зрения метод изучения системы человека тот же, как и всякой другой системы: разложение на части, изучение значения каждой части, изучение связи частей, изучение соотношения с окружающей средой и в конце концов понимание, на основании всего этого, ее общей работы и управление ею, если это в средствах человека. Но наша система в высочайшей степени саморегулирующаяся, сама себя поддерживающая, восстанавливающая, направляющая и даже совершенствующая. Главнейшее, сильнейшее и постоянно остающееся впечатление от изучения высшей нервной дея­тельности нашим методом — это чрезвычайная пластичность этой дея­тельности, ее огромные возможности: ничто не остается неподвижным, неподатливым, а все всегда может быть достигнуто, изменяется к лучше­му, лишь бы были осуществлены соответствующие условия. <...> А жизненно остается все тоже, что и при идее о свободе воли с ее личной, общес­твенной и государственной ответственностью: во мне остается возмож­ность, а отсюда и обязанность для меня, знать себя и постоянно, пользуясь этим знанием, держать себя на высоте моих средств» (Павлов И.П. Избранные произведения**.** — М., 1949. — С. 388-389).

Эти слова И.П.Павлова дают ответ на часто возникающие в теат­ральной среде вопросы о роли и значении анализа, о роли и значении синтеза, о соотношении между тем и другим в работе актера. До сих пор мы занимались анализом — «разложением на части, изучением значения каждой части, изучением связи частей» и т.д. Тем самым мы, по выраже­нию И.М.Сеченова, «раскрывали свойства» сложнейшего «предмета» — процесса человеческого действия, как материала, средства выражения актерского искусства.

Анализ этот привел к своего рода «математике актерского искусст­ва». Значит, в актерском искусстве существует область твердых законов — объективных, «бесстрастных» и «беспартийных». Они подобны законам музыкальной грамоты, законам логики, правилам арифметики и грамма­тики, законам оптики, анатомии и сопротивления материалов.

Знание этой «математики актерского искусства» нужно актеру лишь для того, чтобы — по выражению И.П.Павлова — «пользуясь этим

знанием, держать себя на высоте своих средств» в сознании «личной, общественной и государственной ответственности».

Воспитывая будущих актеров в последнем своем детище — оперно-драмматической студии, — К.С.Станиславский сказал:

«Какого мне нужно актера? — который умел бы делать следующее: во-первых, выполнять ультра-натуралистически простейшие физические задачи < ... > Во-вторых, соединять какой-то логикой отдельные за­дачи < ... > чтобы продеть все элементы на общую линию. В-третьих, ре­жиссер меняет все обстоятельства и актер моментально приспосаблива­ется к новым. Искусство актера заключается в том, чтобы знать логику всех физических действий пьесы и уметь надевать их на нить».

Эта, выраженная в живой беседе и потому не претендующая на точ­ность научных формулировок программа, тем не менее, охватывает все основные принципы современной теории актерского искусства: опреде­ление материала этого искусства («ультра-натуралистические простей­шие физические задачи»); указание на служебную роль материала и ут­верждение сквозного действия («общая нить»); и наконец, — отзывчи­вость актерского искусства, его обязанность служить «новому».

Конечно, такое толкование приведенных слов К.С.Станиславского может показаться вольным; но, думается, его нельзя не признать верным, если исходить из «системы Станиславского» в целом.

В том же 1935 году К.С.Станиславский писал: «Весь театральный опыт мне подсказывает, что усиления темпов артистической работы сле­дует добиваться не только в сфере самого производства, но и в деле изучения основ искусства. Если участниками спектакля окажутся под­линные знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать те­перь. Когда создавать спектакль придут люди, умеющие работать над своими ролями не только на репетиции, по указке режиссера, но и дома, по собственному творческому чутью и по потребности своей изощренной психотехники, когда и темпы работы усилятся сами собой во много раз.

< ... > Нужно раз и навсегда понять, что все, что актер делает на сцене, должно быть прежде всего убедительно своей художественной правдой. Подлинное большое искусство не терпит лжи. Такое требование заставляет актера изучать законы своего творческого процесса, законы которых подавляющее большинство актеров не знает и не пытается изу­чить.

< ... > Конечно, не все театры могут стать на одном идейном худо­жественном и технологическом уровне, но все они могут овладеть внут­ренней сценической правдой. < ... > Законы высокого мастерства, законы глубокого реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, драмы, студии могут и должны их изучать.».

Изучение средств, изучение процесса действия, как такового, то есть его общих закономерностей,— это первая ступень технологии ак­терского искусства. Она нужна для восхождения на сле­дующую ступень. Не зная технологии строительных материалов, нельзя выстроить сколько-нибудь прочное и стройное здание, хотя технология эта не может, разумеется, заменить строительного искусства.

 (к стр.206). В беседах с режиссерами П.М. Ершов высоко оценивал толкование пьесы «На дне», предложенное в начале семидесятых годов труппой театра «Современник». В спектакле, поставленном Г.Б. Волчек, сосредоточенность Барона и в диалоге, и в момент «монолога» Сатина о человеке была значительнее, чем у самого Сатина. Барон /А.Мягков/, душевно мечась и мучаясь, искал понимания, сочувствия и как «утопающий за соломинку» хватался за ироническое философствование пьяненько-добренького Сатина /Евстигнеев/ на тему «что есть чело­век». Такое толкование сцены приводило к новому мизансценическому воплоще­нию монолога. Искушенный театральный деятель с удивлением сталкивался с отсутствием патетических поз, ставших уже привычными в этой сцене. Е.Евстигнеевым для монолога использовались и в пристройках, и в оценках, и в воздейст­виях совсем другие краски: сутулая спина по авторской ремарке Сатин сидит перед бутылками пива и водки, прищуренные от дыма «чинарика» глаза, посто­янные то сплевывания, то похохатывания, перемежающие знаменитые слова «монолога». И все это сопровождалось ярчайшей логикой сосредоточенного ду­манья его собеседника Барона.

Такая режиссерская рокировка логики сосредоточенного думанья, в ряду других не менее выдающихся режиссерских находок, позволяла зрителям видеть в тексте пьесы новое, не школярское содержание. — *Прим. ред.*

**Глава восьмая**

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ, ПЕРЕЖИВАНИЕ И ЛОГИКА ДЕЙСТВИЙ**

*Мне кажется, что «вдохновение» ошибочно считают возбудителем работы, веро­ятно, оно является уже в процессе успешной работы как следствие ее, как чувство наслаждения ею.*

М.Горький

*В жизни человек только страдал бы, а когда актер переживает страдания, то он*

 *все-таки где-то, в мозжечке, что ли, радуется...*

В.И.Немирович-Данченко

**1**

Влечение к актерскому искусству, даже самое смутное и неосознанное, есть в сущности своей влечение к перевоплощению.

Являться перед зрителями не самим собой, а каким-то другим существом — в этом самая общая и бесспорная черта актерского искусства. Таким оно является и для мечтающего о театре подростка, и для опытного мастера; таким оно являлось всегда, во все времена существования театра.

К.С.Станиславский писал: «Я поставил бы идеалом для каждого актера — полное духовное и внешнее перевоплощение. В одном лишь я не сомневаюсь — **способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача искусства**» (Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.448-449).

Способность эта может оставаться первобытной, стихийной, неосознанной и невооруженной способностью. Она же может быть изуродована и использована в ложном направлении. Например, — подчинена чисто коммерческим, эгоистическим, спекулятивным целям, прямо противоположным назначению искусства. Эта же самая способность, доведенная до совершенства и направленная к тем целям, каким служит всякое подлинное искусство, приводит к созданию высокохудожественных образов актерского творчества.

Зритель требует от своих художников, чтобы искусство (к какому бы роду оно ни принадлежало) отвечало его запросам, было острым и действенным оружием в борьбе за счастье человечества. Если актер достиг самого полного перевоплощения, само по себе это еще не значит, что он достиг своей главной цели; он достигнет этой цели только, если перевоплотится в **такой образ**, который выразит верное, активное и искреннее **отношение** актера к отображаемой им, этим образом, действительности, как об этим было сказано в первой главе.

**2**

Что объективно происходит, когда мы говорим, что произошло «перевоплощение»? — Актер, обладающий определенными человеческими свойствами и качествами вдруг превратился для нас в человека, обладающего совсем другими свойствами и качествами. При этом — известный литературный образ или представляемый в воображении «тип» вдруг превратился в реального живого человека, в котором мы узнаем знакомые черты воображаемого образа, но который наделен так же и многими другими чертами, говорящими, что этот образ действительно существует, живет, а не только мыслится нами.

В действительности, конечно, никакого превращения не происходит. Поэтому перевоплощение есть убедительность якобы происшедшего превращения. Перевоплощение налицо, когда зритель

поверил, что такое превращение произошло.

Значит, перевоплощение требует известной степени доверчивости, наивности от зрителя. Но даже и самый трезвый, самый разумный и образованный зритель может признать факт совершившегося перевоплощения. Именно в этом случае перевоплощение можно считать наиболее полным и совершенным.

В перевоплощении, следовательно, всегда содержится некоторая условность. Условность эта может замечаться, осознаваться зрителем и может зрителем не замечаться, игнорироваться. Наивный, доверчивый зритель может не увидеть ее даже и тогда, когда она очевидна для человека, трезвого рассудка и лишенного наивности. Но и этот последний может забыть об условности превращения, не замечать ее, если он от этой условности отвлечется, то есть если он увлечется чем-то, что в условном превращении не условно, а подлинно. А увлечься можно только тем, что понятно, что затрагивает интересы. Поэтому и для того чтобы увлечься, бывает необходимо иметь развитой интеллект, широкий круг интересов и разнообразные знания.

Отношение к условности, присущей актерскому искусству, резко делит деятелей театра на два лагеря — на деятелей реалистического театра и на поборников театра антиреалистического.

Последние, основываясь на том, что условность всегда присуща театру, объявляли ее основой театрального искусства. Они всячески подчеркивали ее присутствие в каждый момент течения спектакля и заботились о том, чтобы зрители видели ее и никогда о ней не забывали.

Деятели реалистического театра, наоборот, всегда и всеми силами и средствами боролись с условностью театра, стремились преодолеть ее, сознавая однако, что до конца она ликвидирована быть не может, а, следовательно, и не должна. Борьба с условностью, с «театром» в театре, как известно, лежала в основе творческой программы и К.С.Станиславского с самого начала его реформаторской деятельности.

В своем стремлении преодолеть условность, деятели реалистического театра следуют, по существу, естественной природе театрального искусства вообще — оно требует перевоплощения, а перевоплощение всегда связано с преодолением условности. А преодолеть ее можно, либо, эксплуатируя доверчивость, невзыскательность зрителей, либо уменьем актера увлечь любого зрителя тем, что в перевоплощении достоверно, подлинно, а не условно. Невзыскательного, наивного или желающего быть обманутым зрителя (например, близких родственников артиста, его друзей и т.п.) часто обманывают более или менее грубые приемы ремесла, то есть приблизительное, условное изображение якобы происшедшего перевоплощения.

Знание объективных закономерностей перевоплощения дает актеру возможность рассчитывать не на доверчивого зрителя, а, наоборот на зрителя самого требовательного и строгого.

Перевоплощение должно содержать в себе некоторую долю подлинного превращения. Доля эта может быть объективно большей или меньшей. Ее повышение есть, по существу, единственный надежный способ преодоления условности. Поэтому деятели реалистического театра постоянно искали в актерском искусстве и в театре вообще то, что может быть в том и в другом подлинным; поэтому они всегда стремились культивировать и развивать это подлинное, подчиняя ему все то, что неизбежно остается в театре условным. Причем, разумеется, поиски эти отнюдь не всегда приводили к положительным результатам. Приводили они и к разочарованиям, и к поражениям, а иногда и в тупик натурализма.

**3**

Средства перевоплощения актера многочисленны и разнообразны. В их число, например, входят: костюм, грим, голос, манеры.

Для того, чтобы убедить зрителей в том, что я актер, вовсе не «я», а человек, живущий в другой определенной эпохе и принадлежащий к другой определенной общественной прослойке, я, актер, должен одеться так, как одевались люди этой среды в эту эпоху.

Для того, чтобы убедить зрителей в том, что я — дряхлый старик, мне нужно иметь фигуру и лицо старика, а для этого — использовать надлежащие толщинки, краски грима и наклейки.

Так же обстоит дело с голосом, манерами, повадками и привычками, характерными для людей определенных возрастов, социальных групп, профессий и т.д.

Одни из этих средств могут быть подлинными (костюм, манеры), другие создаются специально для сцены и могут быть неотличимы от подлинных. Все они играют значительную роль в искусстве перевоплощения; использованные с высоким мастерством, они могут убедить даже придирчивого зрителя в подлинности якобы происшедшего превращения.

И все же одними этими средствами сколько-нибудь длительное время поддерживать уверенность зрителей в совершившемся перевоплощении оказывается невозможно.

Во-первых, отдельный человек может не обладать любой из тех общих черт, какие характерны для той группы людей, к которой он принадлежит; если же он и обладает ею, то всегда как чертой индивидуальной, содержащей в себе не только общее, но и частное, свойственное только ему. Игнорирование этого при использовании перечисленных средств перевоплощения неизбежно приводит к штампу — возникают «старик вообще», «аристократ вообще», «военный вообще» И т.д. В наибольшей степени это относится к манерам и привычкам. Всем известны штампы манер «старого профессора», «аристократа», «вредителя» и т.п.

Так, в беседе с актерами, игравшими в «Страхе» А.Афиногенова, Станиславский предупреждал: «Больше всего бойтесь, играя коммунистов, играть интеллигентов Художественного театра». По существу, Станиславский предостерегал именно об опасности

использования успевших отложиться в штампы приемов изображения «интеллигента вообще».

Во-вторых, костюм, грим, голос, манеры — их можно назвать «внешними» средствами перевоплощения — в состоянии дать зрителям лишь общие, так сказать, «анкетные» сведения о лице, которое они видят на сцене. Средства эти либо дают общую предварительную рекомендацию этому лицу: он живет в такие-то годы, ему столько-то приблизительно лет, богат, и т.д. Либо они вызывают вопросы, если эти общие сведения вступают в противоречие с представлениями, предварительно уже существующими у зрителей: «Почему это конкретное лицо одето не так, как ему следовало бы быть одетым?» ; «Почему оно старше или моложе, чем должно бы быть?» ; «Почему у него манеры и повадки не те, какие свойственны людям его круга и его воспитания»? — и т.д. Такого рода вопросами можно заинтересовать зрителей и, следовательно, привлечь их внимание к действующему лицу спектакля. Если актер прибегает к такому использованию внешних средств перевоплощения, то он тем самым берет на себя обязательство дать ответ и на возникающие вопросы.

Но вот зрители получили общие «анкетные» сведения об образе, как о реальном живом человеке; допустим, сведения эти восприняты зрителями как вполне убедительные — не условные, а подлинные. Теперь им захочется узнать о вошедшем лице нечто большее: Зачем оно пришло? К чему стремится, за что и почему борется? Чем вообще живет? Что и о чем думает? Каковы его интересы, мировоззрение, качества ума, характера и т.д. и т.п.? Только распознавая все это, зрители могут продолжать интересоваться сценическим образом, как живым человеком, убеждаясь одновременно и в том, что этот человек мог или может существовать в жизни, а не только на сцене, и в том, что он нов, своеобразен, что он заслуживает того, чтобы им интересоваться.

«Внешние» средства перевоплощения, сами по себе, не могут убедить зрителей ни в том, ни в другом, на сколько-нибудь длительное время. В лучшем случае они могут лишь дополнять и уточнять те сведения, которые сообщаются главным средством перевоплощения, отвечающим на перечисленные выше вопросы.

Средство это — ***переживание****.*

Если актер «переживает роль», по выражению К.С.Станиславского, то зрители имеют возможность следить за «жизнью человеческого духа» действующего лица. Увлекаясь этим интересным для себя делом, боясь пропустить любой оттенок развивающихся переживаний и любой их поворот (если эти переживания, разумеется, действительно интересны, содержательны, глубоки), зрители невольно и неизбежно отвлекаются от осознания того, что перед ними не реальная жизнь, а сцена; также как и от осознания всех вообще неизбежных условностей театра.

В могуществе переживания, как средства перевоплощения, можно убедиться, наблюдая мастеров перевоплощения на концертной эстраде и талантливые режиссерские «показы» на репетициях в театре. Увлекая зрителей переживаниями образа, мастер заставляет их забыть о внешней обстановке, и о вопиющем иногда несоответствии его внешних данных создаваемому образу.

Но для того, чтобы увлечь зрителей переживаниями изображаемого лица, нужно заставить их поверить в подлинность этих переживаний. Как же это сделать?

К.С. Станиславский пришел к выводу, что актер в наибольшей степени достигает этого, если он не ***изображает***переживания, которых у него в действительности нет, а ***сам я подлинно***«переживает роль».

На необходимости «переживания роли» в актерском искусстве категорически настаивали Островский, Щепкин, Гоголь, да и все вообще принципиальные и последовательные сторонники реализма в театральном искусстве. Требование это лежит в основе театрального направления, которое К.С.Станиславский назвал «школой переживания», которое он возглавил и которому призвана служить вся его ***система***.

Но принцип обязательности переживания не так прост, как это может показаться на первый взгляд. Едва ли нужно доказывать, что подлинными в буквальном и точном смысле слова, переживания актера в роли быть не могут. Актер не может на сцене по-настоящему умирать, убивать, сходить с ума, болеть, ненавидеть, влюбляться и т.д. и т. п., хотя всего этого может требовать роль и все это может и должно происходить на сцене.

Что значит «быть, а не казаться», если ***быть,***в точном смысле слова, объективно, кем бы то ни было, кроме самого себя, актер очевидно не может? Как понимать это общеизвестное требование К. С. Станиславского и всех сторонников «школы переживания» —ведь не могли же они не видеть невыполнимости этого требования?

Требование подлинности переживания артиста содержит в себе явное противоречие; оно не может быть преодолено, пока не раскрыта специфика «переживании роли», пока не определено, что в этом переживании может быть подлинным и что не может и не должно быть подлинным, то есть относящимся к переживаниям изображаемого лица. При этом исходным принципом должно быть, очевидно, назначение самого переживания, точнее — его подлинности.

Значит, вопрос состоит так: что в переживаниях артистом роли должно быть подлинным, чтобы своей подлинностью отвлечь внимание зрителей от условности его перевоплощения?

**4**

Противоречие, о котором идет речь, не дает себя знать со всей присущей ему остротой, пока и поскольку имеются в виду либо переживание и перевоплощение «вообще» — то есть перевоплощение неизвестно в кого и переживания неизвестно чьи, либо переживания будничные, повседневные и перевоплощение в «образ», который мало чем отличается от самого актера.

Если задача перевоплощения не ставится (или когда она умаляется, когда решение ее предоставляется воле случая),— тогда проблема подлинности переживаний может оставаться незамеченной. В пьесах, лишенных ярких образов и острых конфликтов, это оказывается практически вполне возможным.

Таковы «серые», будничные пьесы-однодневки, в которых действуют люди, ничем не примечательные. Логика их поведения так близка к самой общей логике действий, что, оставаясь в пределах своей собственной логики, актер нисколько не нарушает правдоподобие происходящего на сцене. Спектакль оказывается вполне «благополучным», хотя перевоплощения в нем нет. Нет и воплощения интересной, поучительной «жизни человеческого духа», нет и подлинного высокого актерского искусства.

Если же перед актером стоит творческая задача перевоплотиться в яркий и определенный образ, в образ, наделенный теми или другими, ясно характеризующими его чертами (Отелло, Гамлет, Хлестаков, Катерина, Негина, Любовь Яровая, Никита Вершинин и т.д.), то проблема подлинности его переживаний в роли возникает со всей остротой. Вслед за этим неизбежно обнаруживается и противоречие, в ней заключенное.

Известно, что об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что он сам о себе думает. Это утверждение можно найти даже у К.Маркса.

И действительно, объективные качества ума, характера, способностей человека, как правило, не совпадают с его субъективными представлениями о своем уме, характерен способностях. Так, объективно злой человек обычно считает себя слишком добрым; добрый, наоборот, считает себя недостаточно добрым. Невежественный считает свои заблуждения знаниями и в этом состоит его невежество; образованный, знающий, наоборот, видит относительность и неполноту своих знаний. Если глупый человек знает, что он глуп, — значит он не очень глуп; если умный уверен в своем уме,— значит он не очень умен. Русская пословица говорит, что умный любит учиться, а глупый — учить. Такого рода иллюстраций к положению, использованному и Марксом, можно привес­ти много.

Для того, чтобы подлинно переживать роль, актеру нужно усвоить — ***сделать своими***— мысли, чувства и отношения изображае­мого лица. Если это лицо — человек глупый, или невежественный, или злой, или добрый, то актер должен, следовательно, усвоить определенные отношения этого лица и к самому себе, то есть, быть о себе того имен­но мнения, какого держалось бы это лицо — то есть неверного, ложного мнения.

На первый взгляд это противоречит задаче неукоснительно держаться объективно верного отношения к тому же лицу. Ведь нельзя же к одному и тому же иметь одновременно противоположные отношения.

Систему К.С.Станиславского часто «уличали» в этом противоречии. Ей вменялось в вину то, что она якобы учит актера воспитывать в себе характер и мировоззрение изображаемого лица, даже если они чужды и враждебны прогрессивному актеру. Так называемая «левая» критика 20-х годов обвиняла «систему Станиславского» в аполитичности, утверждая, что она непригодна в политически остром искусстве. Вопрос ставился так: если актер стремится переживать роль, то тем самым он заранее отказывается от своего отношения к образу и обрекает себя на объективистскую позицию в жизни вообще; если же он хочет воплотить свое отношение к действительности, а значит — и к изображаемому липу, то ему нужно заранее отказаться от переживания и «играть отношение к образу».

Практика доказала надуманность этого противопоставления. Принцип «игры отношения к образу» не находил отклика в сердцах зрителей. «Образы», создаваемые по принципу «игры отношения», оказывались не образами живых людей, а условными аллегорическими схемами, примитивными плакатами.

«Искусство переживания», наоборот, доказало свою жизнеспособность. Художникам этого направления удавалось создавать образы, в которых сочетаются самое искреннее переживание с самым ярким, политически острым отношением актера к создаваемому образу. Оказалось, что «логически неразрешимое» противоречие на практике поддается успешному разрешению. Вопрос, казалось бы, потерял актуальность.

Однако это не так. Вопрос о том, как соединить, как слить в одно целое, искреннее переживание роли с выражением своего пристрастного отношения к образу практически всегда стоит перед каждым актером в каждой новой роли как важнейший. Решению этого вопроса, по существу, посвящена вся работа над образом, если цель ее — перевоплощение в ***определенный*** образ, выражающий ***определенную***идею.

Решить этот вопрос актерам далеко не всегда удается, и тут играют свою роль пережитки ложных представлений о якобы существующем противоречии между переживанием и отношением к образу или, во всяком случае, отсутствие ясности в том, как это мнимое противоречие снимается.

Когда мы видим, что актер старательно демонстрирует зрителям достоинства или недостатки изображаемого им лица, явно опасаясь, как бы зрители не заподозрили его в неопределенности позиции, — разве это не пережиток «игры отношения к образу»? Стремясь ***показать****,* что изображаемое им лицо — образ «положительный», «отрицательный», «комедийный» и т.д., актер (в отдельной сцене, эпизоде, или в роли в целом) стремится выразить свое отношение, забыв о том, что без переживаний невозможно сколько-нибудь убедительное перевоплощение. Возникают штампы.

Часто приходится видеть и случаи обратного порядка. Тогда актер озабочен переживаниями, как самоцелью. Он любуется ими, он занят собой, и ему некогда заботиться о линии действий, о сюжете, о том, что происходит на сцене вокруг него. В результате толкование роли оказывается неопределенным, темперамент подменяется чувствитель­ностью, приспособления делаются однообразными, образ получается бледный, лишенный развития и опять неизбежно появляются штампы. Все это говорит о том, что проблема сливания в одно целое переживаний роли с выражением отношения к ней актера отнюдь не устарела.

Ясность в этом важнейшем вопросе оказалась достигнутой после того, как Станиславский открыл, в чем именно и как актер действительно ***должен***превратиться в образ, в чем он может и обязан ***подлинно*** переживать роль и что это означает практически.

Первое относится к трактовке роли, к ее построению; второе к выполнению, практическому осуществлению этой трактовки. Связь и взаимозависимость между тем и другим оказалась сложной, диалектической. К.С.Станиславский обнаружил ее в природе и в выразительных свойствах логики человеческих действий.

**5**

«Сценическая правда нашего направления,— писал К.С.Станиславский, — то, чему искренно верит артист. В театре надо верить. Каждое чувство должно быть или казаться подлинным. Рождается ли эта вера по детской доверчивости артиста и зрителя или благодаря реальному существованию того, во что веришь — безразлично. Даже сама ложь должна сделаться правдой в глазах артиста и зрителя для того чтобы быть искусством» (1 Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы- Письма. — М., 1953. — С.475).

Эту же мысль высказывал и А.Н.Островский: «Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет»(Островский А.Н. О театре. — М., 1941. —С.73).

И в том и в другом утверждениях на первом месте стоит забота о зрителе. Зритель должен ***видеть***целостную и полную жизнь образа; зритель должен ***верить***в ее подлинность. Для того чтобы верил зритель, ***для этого***должен верить и актер. Во что же и как он должен верить?

На первый взгляд факт необходимости такой веры кажется противоестественным. По самому смыслу слова «верить» — значит признавать действительно существующим, реальным, быть уверенным. Между тем, актер на сцене находится всегда в среде условной; он знает, что все окружающее его — люди, предметы, отношения между людьми — все это условно, а не подлинно. Как же можно верить в заведомую неправду? Тем более —точно в назначенный день и час и в заранее придуманную и сознательно предусмотренную неправду?

К.С.Станиславский подошел к этому вопросу как исследователь объективной истины. Не желая «полагаться на Аполлона», он стал искать разумные средства, которые содействовали бы возникновению этой «чудесной веры в заведомую неправду».

Начал он с того, что стал изгонять со сцены все то, что *мешает* вере артиста; он старался возможно больше приблизить к правде, к подлинности все то, что окружает актера на сцене. Это дало свои положительные результаты.

Но К.С.Станиславский видел, что во всех случаях величайшей условностью сцены остается зрительный зал, наличие зрителей, для которых существует сам театр. Значит, как бы ни были подлинны отдельные элементы оформления в подлинность среды в целом актер на сцене поверить закономерно, разумно, логически не может.

Продолжая свои искания, К.С.Станиславский стал изучать самого актера. Может быть, есть что-то в самом актере, за что можно было бы ухватиться, как за подлинное? Внимание К.С.Станиславского обратилось к «элементам сценического творческого самочувствия». Искания эти опять дали положительные результаты, но и они не решали проблему в целом. Оказалось, что каждый «элемент», доведенный до совершенства в психотехнике актера, заметно содействует возникновению «чуда», но любой из них дает настоящие плоды только, если он доведен до совершенства. А как достичь этого совершенства?

Психические процессы, взятые сами по себе, оказались слишком капризны, неустойчивы, пугливы и неопределенны, чтобы можно было положиться на них.

Преследуя конкретные творческие цели, К.С.Станиславский стал искать связи между неуловимыми психическими процессами и реальными, объективными фактами. Теперь он пришел к открытию, решившему всю проблему в целом.

Искания в области субъективных переживаний стали на реальную почву в учении о «физических действиях», то есть в научном толковании психофизической природы действия.

Воспитание в себе подлинных чувств изображаемого лица, его подлинных отношений к окружающему, его подлинных устремлений и интересов, подлинного течения его мыслей, его воображения и т.д., во-первых, если в каких-то отдельных случаях и приводит к положительным результатам, то чрезвычайно редко и ценой громадного труда; во-вторых— содержит в себе внутреннее противоречие: хорошо ли, если актер подлинно страдает на сцене, не должен ли он в моменты творчества наслаждаться, вопреки тому, что играемый им образ страдает? В-третьих — во многих случаях, очевидно, неприменимо: должен ли, да и может ли актер подлинно хотеть того, чего хочет изображаемое им лицо, если это лицо, например, отъявленный мерзавец? Или —думать, чувствовать и т.д. то, что думает и чувствует он? Очевидно, нет.

Проблемы эти оказались сняты открытием сценических свойств логики действий.

Согласно здравому смыслу верить можно тому, что подлинно. Подлинными же на сцене не могут быть ни окружающие актера на сцене предметы, ни его чувства, ни его отношения, ни его интересы. Все это неизбежно и всегда лишь более или менее правдоподобно. Единственное, что может быть на сцене подлинным, это — «простые», «малые», «простейшие» действия актера.

Всякий сколько-нибудь одаренный актер в отдельные моменты переживает роль — это те моменты, когда он подлинно действует. Вот актер ***по-настоящему, подлинно***спросил о чем-то партнера; вот он

объяснил ему что-то, опять-таки подлинно, ***по-настоящему****;* вот он ***подлинно***угрожает ему, вот — прячется от него, подкарауливает его, убеждает, предупреждает и т.д., вот он ***no-настоящему*** задумался, вот он «попался» и ***по-настоящему, подлинно*** выпутывается из затруднитель­ного, якобы, положения и т.д. и т.о. Ведь в действительности-то он актер, вовсе не попался, вовсе не нуждается в ответе, вовсе не нуждается во всем том, чего он добивается; он действительно, подлинно добивается того, что нужно не ему, а изображаемому им лицу.

Все это — действия, взятые в малом объеме, в их прямой и очевид­ной зависимости от ближайших конкретных обстоятельств и рассмат­риваемые как процесс достижения их непосредственной цели. Как тако­вые они могут быть, и действительно бывают подлинными, несмотря на условность среды в целом. Ведь не только на сцене, но и в жизни люди со­вершают массу действий подлинно, по-настоящему, из которых одни выз­ваны условностями, другие заблуждениями, третьи — сознательным стремлением ввести в заблуждение.

Общие, отдаленные, существенные интересы человека, в зависимости от того, в каких условиях он находится, могут требовать самых разнообразных малых дел, и любое малое дело, будучи совершено подлинным, может служить достижению бесконечно разнообразных общих целей, в том числе и таких, которые вызваны недоразумением, ошибкой, условностями. Поэтому вовсе не нужно обязательно иметь именно ту, а не другую, общую, отдаленную цель для того, чтобы подлинно совершить то или иное действие малого объема логики действий.

Но, как об этом говорилось раньше, линия действий большого объема (например —сквозное действие роли) состоит из действий малого объема. Значит, задача заключается в том, чтобы поведение актера на сце­не состояло из таких действий малого объема, которые были бы подлин­ными, а они — единственное, что ***может быть***на сцене не условным, а настоящим, подлинным.

Эта истина оказалась необыкновенно проста и необыкновенно плодотворна. В поисках подлинности на сцене, К.С. Станиславский открыл путь, лежащий не в археологии или этнографии, не в психологии и не в изощренных упражнениях но воспитанию своего «духа», а в самой природе актерского искусства, в той сфере, в которой вообще протекает вся профессиональная сторона актерской работы — в логике действий.

Что объективно происходит, когда кажется, что происходит противоестественное чудо ,— когда актер в вымышленных, иногда грубо условных, даже неправдоподобных обстоятельствах сцены живет естественной, правдивой «жизнью того лица, . которое он представляет»? — Происходит следующее: он подлинно действует, а потому имеет возможность верить, и действительно верит, в подлинность своих действий (может быть, сам того не замечая) — вот и все!

А отсюда прямой вывод: «Пусть актер создает действие плюс действенный текст, а о подтексте не заботится. Он придет сам собой, если актер **поверит** в правду своего физического действия.» (выделено

К.С.Станиславским).

Но для того чтобы «создать действие плюс действенный текст», актеру необходимо, очевидно, (это опять-таки вытекает из природы действия) понять логику действий изображаемого лица, как объективно закономерную для него, как необходимую.

Здесь-то и нашли себе применение найденные ранее К.С.Станиславским приемы психотехники и вообще средства и способы создания реалистических спектаклей.

Все они приобрели новый смысл и новое значение. Они стали средствами нахождения и фактического выполнения логики действий образа, а последняя предстала главным и безгранично могущественным средством перевоплощения и переживания роли, достигаемых сознательно — на основе знания и изучения.

Нужно ли актеру разбирать во всех тонкостях мысли, чувства, отношения, настроения, хотения, вкусы и пр. изображаемого лица? Да, нужно. Но не для того, чтобы пытаться непосредственно жить этими чувствами, мыслями, отношениями и пр., а для того, чтобы на основании их установить для себя с полной ясностью логику его действий и подлинно действовать согласно ей. Такая задача делает ясным содержание анализа.

Нужно ли стремиться к правдоподобию в среде, окружающей актера на сцене? Да, нужно. Но не для того, чтобы актер принял ее за подлинную, а для того, чтобы облегчить ему подлинное выполнение действий.

Оказывается правдоподобие в окружении актера необходимо ему в той мере, в какой ограничено его уменье подлинно действовать в условной среде. Актер, владеющий мастерством действий, может действовать подлинно в самом условном окружении; чем ниже его мастерство, тем больше он нуждается в правдоподобии окружения.

В беседе с мастерами MX AT 13-го и 19-го апреля 1936 года К.С.Станиславский говорил: «Вы знаете, как войти в комнату? Вы знаете, что значит придти и «познакомиться»? Сколько нужно работать для того, чтобы научить актера «познакомиться»? Ведь надо помнить, что, приходя на сцену, актер забывает, как едят, пьют и сидят. Надо эту «тропинку» опять протоптать. Заставлять его копаться в своей памяти: «Что значит придти в чужой дом?» Если актер станет думать: «что я *чувствую,* когда прихожу в чужой дом?» — он попадет на штамп. А надо уберечь его от насилия. Но если вы спросите у актера: «Что бы вы сделали, если бы при таких обстоятельствах пришли в дом?» — ...Я сделал бы то-то и т.д.»

Действуя, он переживает. Ища действие, он уже живет. Кроме того, если вы даже сыграли сегодня хорошо роль, правильно ее пережили, и я скажу вам: «запишите это, зафиксируйте», — вы этого не сможете сделать, потому что чувство зафиксировать нельзя. Поэтому надо запретить говорить о чувстве. Но зафиксировать логику действий и их последовательность вы можете. Когда вы зафиксируете логику и последовательность действий, у вас явится и линия чувства, которую вы ищете.»,

«Всякому искусству, — писал К.С.Станиславский,— нужна преж­де всего непрерывная линия < ... > Если прервется линия действия на сцене— это значит, что роль, пьеса, спектакль остановились».

Эта «непрерывная линия» есть логика действий, взятая в объеме всей роли. Если все представления актера об образе переведены им в логику действий; если он построен на основе текста роли и пьесы в целом; если в нее вложено отношение актера к изображаемой действительности (в частности, к создаваемому образу), то оказывается решенным вопрос о единстве активного, ясного, определенного отношения к образу и переживания роли.

На практике все это выглядит значительно проще, чем в теоретических формулировках.

Вы хотите в данной роли выразить свое отношение к образу. Допустим, вы пришли к убеждению, что лицо, в которое вам нужно перевоплотиться, глупо, невежественно, одержимо бредовыми целями и т.д. Чтобы выразить это свое отношение вам вовсе не нужно думать на сцене о том, каково оно, не нужно и воспитывать в себе невежество, глупость и т.д. Достаточно установить, какие конкретные действия совершает это лицо в данных обстоятельствах, потому что оно невежественно, одержимо бредовыми идеями и т.д., то есть какова Логика его действий. Установив ее, совершайте теперь на каждом спектакле найденные вами действия в найденной вами последовательности подлинно — вы будете выполнять логику действий образа во всем ее объеме и вам будет некогда заботиться о демонстрации качеств образа, так же как и о его переживаниях. Вы будете заняты его делами, а дела эти сами воплотят ваше к нему отношение, коль скоро вы со своих позиций построили их состав и их последовательность. Вы будете переживать роль ровно настолько, насколько это необходимо для того, чтобы убедить зрителей в подлинности ваших переживаний. Вы отвлечете их от условности вашего превращения в образ, потому что они будут следить за вашими делами, следить за конкретными Целями изображаемого вами лица, за его переживаниями.

Простота такого решения проблемы вовсе не есть ее упрощение. Она кажется упрощением, если игнорируется сложность самой логики действий и трудность построения содержательной выразительной, оригинальной логики действии, без пустот, провалов и засорений.

«Перевоплощение, — писал К.С.Станиславский — не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль?». Вот это настоящее, вот это и есть перевоплощение».

**6**

В сущности своей, переживание актером роли есть не что иное, как ***его увлеченность делами изображаемого лица***. В той мере, в какой актер подлинно увлечен ими, в той он переживает роль. Чтобы переживать роль, необходимо и достаточно не отвлекаться от дел изображаемого лица ни на задачи самого актера (например: быть выразительным, понравиться публике, вызвать ту или иную реакцию и т.п.), ни на переживания образа (тут надо страдать, тут — радоваться, тут — ненавидеть, тут — любить и т.п.). На этом и основано утверждение К.С.Станиславского о том, что актерам нужно «запретить говорить о чувстве» и «заботиться о подтексте».

Он писал: «**Увлекаясь** физическими действиями, **отвлекаешься** от жизни своих внутренних, подсознательных сил природы. Тем самым предоставляешь им свободу действия и **завлекаешь** их в творческую работу» (1 Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.637).

Если актер увлечен делами роли настолько, что на протяжении всего спектакля ничто не в состоянии отвлечь его от занятости ими, то он чувствует, думает, воображает—одним словом, переживает то и столько, что и сколько нужно переживать. Что именно и сколько? Это вопросы, имеющие теперь скорее теоретический, чисто познавательный интерес для психологии творчества, чем интерес практический.

Снижается ли этим требование полноты переживания? Отнюдь нет. Чтобы зритель видел, что актер живет «вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет», актеру достаточно вполне и целостно увлечься его делами.

Так и играли свои лучшие роли все величайшие актеры мира. Правда, в большинстве случаев и сами они и критики называли згу увлеченность другими словами: они говорили об увлеченности чувствами, переживаниями (любовью, страданиями) героя, об увлеченности его жизнью и т.д. Именно так, например, характеризовал игру Мочалова в роли Гамлета В.Г. Белинский. Но мы уже убедились в том, что все и всяческие переживания суть не что иное, как действие, как дела, понимаемые определенным образом.

Здесь находит себе объяснение явление называемое «интуицией», «работой подсознания», «творческой импровизацией», «вдохновения» и пр. Увлеченность делами образа делает актера изобретательным, побуждает работать его мысль, его воображение и фантазию, побуждает его искать и находить новые и неожиданные средства достижения цели, «приспособления», вынуждает актера действовать не формально, а так, как того требуют наличные обстоятельства «сегодня, здесь, сейчас». Увлеченность эта заставляет актера верить в подлинность даже и условных внешних обстоятельств.

Подтверждение этому можно видеть в окружающей жизни. Если человек, выполняя то или иное дело, во всех мелочах и формально следует указаниям инструкции, если он не проявляет инициативы и изобретательности, если он не находит способов, а тем более, не ищет их, то это может служить неопровержимым доказательством того, что он не увлечен делом.

Такой человек охотно видит неосуществимость дела, отсутствие реальных, объективных средств и условий для его выполнения. Человек, увлеченный делом, наоборот, верит в осуществимость, иногда даже и объективно неосуществимого дела. Когда увлечение пройдёт, он, вероятно, поймет нелепость и необоснованность своей веры, но в Момент увлечения она объективно вполне закономерна и естественна. Так, утопающему естественно хвататься за соломинку, хотя объективно соломинка не соответствует целям утопающего.

Таким образом, переживание, с одной стороны, возникает в результате подлинного выполнения действий ив единстве с ними; с другой стороны —как увлеченность этими действиями — переживание само влечет за собой пробуждение интуиции и подсознания, которые побуждают актера действовать. Весь этот развивающийся и в развитии своем обогащающийся процесс протекает в сфере логики действий и обоснован он верой в их объективную подлинность. Вера эта вполне правдоподобна и естественна. Но, превратившись в увлеченность, она оказывается способной вызвать и ту веру, которая, с точки зрения здравого смысла, нелепа. Последняя есть, следовательно, не чудо, не результат иллюзий или самовнушения, а следствие подлинности выполнения «малых», «простых» действий и увлеченности их целями, которая отвлекает актера от осознания их условности, объективной невыполнимости, неосновательности и т.д. (Поэтому, между прочим, рассудочность всегда мешает актерскому творчеству «школы переживания»).

Здесь как раз и проходит граница между лучшими произведениями «искусства представления» и «искусством переживания». «Искусство представления» настолько дорожит формой выявления переживаний, что не допускает живой импровизации, которая может сломать любую, самую красивую, изящную и выразительную форму; раз навсегда найденную форму переживаний оно предпочитает свободе ИХ непосредственного выявления.

«Искусство переживания» невозможно без импровизации. Более того, в известном смысле именно в импровизации самая глубокая сущность и душа этого искусства.

Когда природа переживаний актера не была раскрыта К.С.Станиславским, увлеченность делами образа возникала, как «дар Аполлона». Актер дорожил такими моментами вдохновения, пуще всего берег их, но, не отдавая себе отчета об их происхождении, легко упускал из вида важность вопроса о том, какими именно делами героя он увлечен. Это обстоятельство мстило за себя — возникала неясность трактовки, неопределенность сквозного действия и сверхзадачи.

Зная, что переживание заключается в увлеченности делами образа, и только в ней, актер неизбежно приходит к выводу о важности, даже о решающей роли, конкретного состава тех дел, из которых должно состоять его поведение в роли. Теперь оказывается, что важно быть увлеченным такими его делами, увлеченность которыми логически повлечет за собой увлеченность следующими и т.д., то есть делами, которые служат достижению сверхзадачи роли и, следовательно, составляют сквозное действие. Только найдя в роли сквозное действие, актер обеспечивает возможность построить непрерывную линию увлечений делами образа.

Теперь актер уже не удовлетворится тем, что в данной сцене, в данном диалоге он прост и правдив. Он удовлетворится лишь тогда, когда будет уверен, что это — та самая правда и та самая простота, которые выражают сущность образа, когда он сможет быть простым и правдивым на протяжении всей роли, когда каждое его действие будет дополнять и уточнять верную характеристику образа.

Зная, что все дела образа характеризуют этот образ так, как того хочет актер, он может с полным увлечением выполнять их подлинно и у него нет оснований от них отвлекаться. Увлекаясь ими, он выполняет свою гражданскую задачу, свою личную субъективную цель, ради которой он занимается искусством — свою

сверх-сверхзадачу.

**7**

Открыв природу переживаний актера в логике действий малого ***объема****,* К.С-Станиславский в то же время должен был придти, и действительно пришел, к вопросу о значении и роли логики действий большого ***объема***, то есть к открытию роли и значения сквозного действия и сверхзадачи.

***Сверхзадача***артиста выражается в том, как он понимает, как он толкует роль; ***толкование*** роли возникает и формируется в ***замысле***, a замысел уточняется и конкретизируется в ***построении*** роли, в ее ***плане*** или ***партитуре***.

Все эти понятия приобретают ясный и объективный смысл, когда рассматриваются в единстве с логикой действий, но логика действий берется теперь в большом объеме. В этом большом объеме она есть логика действия артиста, утверждающего свою идею (точнее — свое понимание идеи автора), преследующего свою общественно значительную, «большую», по выражению К.С.Станиславского, цель. За эту свою цель он борется на сцене, выполняя логику действия образа, ибо он понял ее так, что она нужна ему для утверждения его, артиста, идеи.

От подлинности малых дел зависит подлинность, правда переживаний актера в каждый данный текущий момент его пребывания на сцене; от содержания логики действий в большом объеме зависит содержание сценического образа в целом, его убедительность, его типичность, его яркость.

Пока К.С.Станиславский не разработал принцип сверхзадачи актера, вопрос о трактовке роли, о «решении» образов спектакля, оставался почти не выясненным. Вопрос о том, каков будет сценический образ, если актер будет органично, правдиво переживать роль, вопрос об идейно-художественном результате применения психотехники (а значит, и об общественной значимости образа) предоставлялся чистой интуиции, подсознанию, вдохновению артиста.

«Система Станиславского» понималась тогда нередко приблизительно так: пусть внимание твое будет живым, подлинным, человеческим, пусть мышцы твои будут свободны, слушай внимательно Партнера, думай, увлекай свое воображение, реагируй на воспринимаемое так, как тебе захочется, не насилуя свою волю, ни к чему не принуждая себя, действуй так, как тебе естественно действовать в ближайших «предлагаемых обстоятельствах»—и в результате всего этого ты будешь переживать роль, и образ возникнет сам собой и именно такой, какой тебе, актеру, в меру твоих творческих способностей, по силам создать. Образ создаст твоя интуиция, твое подсознание; не думай о нем, гони из головы всякое предварительное представление о нем — оно может только помешать естественному творческому процессу подсознания.

Понимаемая так «система», попадая в руки исключительно ярких и смелых актеров, актеров с могучей интуицией и неудержимым стремлением к перевоплощению и ярким трактовкам, давала иногда блестящие художественные результаты. Здесь уместно вспомнить таких актеров мхатовской школы как Е.Вахтангов, М.Чехов, А.Дикий.

Но это понимание «системы» попадало в руки и таких актеров, которые больше следовали ее букве, чем ее духу, а в буквах системы вопрос о трактовке, о «решении» образа был не разработан. В результате возникали многочисленные актерские работы и целые спектакли как бы мхатовского направления, но лишенные сколько-нибудь ярких решений, с неопределенными, неясными трактовками (так называемая мхатовщина). Вслед за этим оказалось забыто и то, что К.С.Станиславский «поставил бы идеалом для каждого актера — полное духовное и внешнее перевоплощение».

Значит ли это, что приведенное выше понимание системы К.С.Станиславского совершенно ложно, неверно? Нет, не значит. Оно неполно, а значит и неверно потому, что в нем опущено указание на сверхзадачу; и оно верно, как определенный этап работы актера над ролью, причем, этап подготовительный, на котором, часто по необходимости, первое место занимают задачи технологической подготовки к работе над ролью. Это—так сказать, аналитическая сторона работы актера.

Многие годы М.Н.Кедров особенно настойчиво подчеркивал, что сила системы К.С.Станиславского заключена в синтезе, и что те, кто усвоили в ней только анализ, кто сводит систему лишь к анализу, те, по существу, обедняют и искажают ее. Ведь по смыслу самого слова — «анализ» есть разложение, дробление, распад, то есть нечто принципиально противоположное росту, созиданию, творчеству.

Злоупотребление анализом, забвение синтеза и вытекающие отсюда — бледность трактовок, отсутствие смелых решений и ярких перевоплощений, создали своеобразный «стиль» скучных, серых

спектаклей «под МХТ». Неосведомленные критики иногда приписывают их системе Станиславского, забывая, что система ***всегда*** существовала для синтеза и утверждала именно его, хотя на первом, раннем этапе своего развития в ней наиболее детально были разработаны вопросы анализа.

Забота о трактовке роли есть не что иное, как забота о сверхзадаче и о перевоплощении. Если неизвестно каким должен быть образ — чем он замечателен, что в нем поучительно и интересно, чем он может обогатить зрителя и т.д.,— то делается неопределенной и задача перевоплощения.

Людям свойственно интересоваться тем, что своеобразно, что в то же время понятно и что затрагивает их интересы; поэтому своими переживаниями увлекать зрителей актеру тем легче, чем более верно, точно и своеобразно трактована играемая им роль. Таким образом, переживание требует верной трактовки, а верная трактовка помогает переживанию и только в нем обретает убедительность.

Иногда верная трактовка возникает стихийно — то ли от чистой интуиции, то ли от «случайного попадания», то ли от совпадения качеств образа с качествами актера. Но «случайности не могут быть основой Искусства», — повторяем мы слова К.С.Станиславского. Поэтому он настаивал на необходимости сознательной сверхзадачи и, следовательно, на сознательной, осознанной трактовки роли, следуя неизменно принципу: «Бессознательное через сознательное—вот лозунг техники нашего искусства».

Значит, трактовка должна существовать в замысле актера, она должна быть выверена, обдумана, взвешена. Только такая трактовка есть, очевидно, трактовка сознательная.

**8**

Замыслом произведения искусства, в собственном смысле слова (и в любом роде искусства), можно считать лишь такое умозрительное построение, в котором идея художника слита в одно целое с представлениями о средствах ее воплощения.

Каждое художественное произведение имеет ***свою***идею, индивидуальную и, во всех оттенках ее содержания неповторимую. Это, ра­зумеется, не исключает того, что многие произведения могут быть посвя­щены одной и той же теме и утверждать одну и ту же основную мысль — об­щую им всем идею. Идея, мысль в искусстве вне средств ее выра­жения есть голая и пустая абстракция, фикция, и потому она не может ни­как быть названа «замыслом».

Замысел как единство отвлеченной общей мысли и средств ее воп­лощения может быть в разной степени конкретен. Чем конкретнее ху­дожник представляет себе средства воплощения своей идеи, тем соответ­ственно яснее и сама эта идея.

В замысел живописца входят зрительные представления; в замысел музыканта — музыкальные, звуковые представления; в

замысел архитектора — пространственные, объемные представления; в замысел поэта — речевые, словесные образы и представления. Все эти представления оформляют, потенциально объективируют мысль идею художника.

Замысел актера есть единство идеи с представлениями о поведении, то есть о логике действий. Это вытекает из специфики рода его искусства. Вне этого условия, замысел актера не может быть замыслом профессиональным, замыслом произведения актерского искусства в собственном смысле слова.

Представления о логике действий обдумываемого образа на первых порах могут быть неясными, отрывочными, общими, контурными, приблизительными. Формирование замысла — это конкретизация, уточнение, обогащение и уяснение этих представлений. Здесь как и во всех других искусствах, конкретизация средств воплощения есть в то же время и конкретизация идеи, мысли, сверхзадачи художника.

Построение замысла в актерском искусстве должно протекать в кругу вопросов логики действий; если оно может и должно выходить за пределы этого круга, то только с тем, чтобы вновь возвращаться в него. В своем искусстве актер должен мыслить «образами действий» или «представлениями о поведении».

К.С.Станиславский стремился к тому, чтобы такое мышление было привычкой актеров, их «второй натурой». Поэтому он и требовал от актера знания всех оттенков и всех тонкостей «языка действий» — логики действий. Всем этим К.С.Станиславский ставил актера в равное положение с художниками других направлений.

Но мышление образами в каждой художественной профессии обладает своими особенностями. Так, композитор, желая выразить определенную идею, свободно выбирает для этой идеи надлежащую музыкальную форму и далее, в пределах этой формы, использует выразительные средства музыки по своему усмотрению. Живописец для воплощения свой идеи выбирает подходящую натуру и в выборе натуры он может быть опять-таки совершенно свободен. Так же свободен драматург в выборе сюжета, необходимого ему для выражения его идеи.

Конечно, свобода эта может быть в разных случаях большей или Меньшей. Она, в частности, может быть весьма ощутимо ограничена заданием, которое художник иногда сам на себя берет или которое ему дано. Так, архитектор проектирует не вообще «произведение архитектурного искусства», а определенное здание — школу, клуб, театр и т.д. Композитор может иметь задание написать оперу, симфонию, песню, писатель и живописен: могут иметь задание в виде определенной натуры или определенного (например — исторического) сюжета. Во всех этих случаях им нужно искать трактовку здания, натуры, сюжета.

Актер в этом отношении находится в особом положении. По роду своей профессии, он ***всегда***связан определенным и весьма конкретным заданием. Задание это — роль. Без роли актеру нечего делать и, как правило, выбирать роли по своему усмотрению ему не дано. Зависимость актерского искусства от драматургии придает процессу формирования замысла в этом искусстве особенность, которая присуща, впрочем, и другим «исполнительским» искусствам.

Имея в голове своей идею и подбирая выразительные средства, которые могли бы воплотить ее, актер не может свободно пользоваться представлениями о логике действий, которые придут ему на ум, и которые, может быть даже, очень точно соответствуют его идее. Он связан пьесой и ролью. Он вынужден искать нужную ему логику действий, прежде всего в роли и в пьесе. Это, естественно, ограничивает его и в выборе идеи.

Но «исполнение» роли, пьесы или партии не есть только осуществление того, что в них заранее и до конца предусмотрено. Всякое исполнение всегда есть плохая или хорошая, верная или неверная, обогащающая исполняемое или обедняющая его трактовка.

«Поэт или художник, — писал Н.Г.Чернышевский, — не будучи в состоянии перестать быть человеком, не может, если бы хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении» (Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения: Т.1. — М., 1950. — С.157-158)*.* Не может не относиться это и к актеру.

Значит, чтобы найти верную трактовку роли, нужна верная сверхзадача артиста и процесс формирования замысла заключается в том, что, с одной стороны, актер свою сверхзадачу (свою мысль, свою идею) вкладывает в роль; с другой — ее же обосновывает ролью, то есть ищет ее, разыскивает в роли, как сверхзадачу и идею самой роли. При этом его, актера, сверхзадача и идея неизбежно претерпевают некоторые изменения, приспосабливаются к роли, а сама роль предстает как роль определенным образом понятая, трактованная с определенным «приговором» актера над ней.

В итоге актер убежден, что данную роль можно и нужно понимать только так. Для актера это толкование делается единственно верным, сущностью роли, заданной автором пьесы, хотя в действительности это толкование создано актером — актер нашел его в пьесе, потому что вложил в нее свое воображение, свою творческую мысль, свою волю, свою идею.

Достаточно яркими примерами могут служить образы, созданные актерами МХТ в ранних постановках пьес А.П.Чехова «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1904). Как известно, Чехов иначе понимал их, чем актеры и режиссура МХТ, но актеры были уверены в том, что они верно их трактуют, что так, как они играют, так именно и нужно играть, так они и написаны автором.

А.Д.Дикий, ставя «Мещан» М.Горького в Малом театре (1946), объективно воплощал свое индивидуальное понимание образов, свою трактовку; но субъективно он был уверен в том (и неоднократно заявлял об этом), что воплощает мысли и идеи автора. Он считал, что его толкование образов вполне соответствует замыслу автора.

Таким образом, в актерском искусстве замысел есть сложное единство, в котором слиты в одно целое идея (намерение, сверхзадача) актера и идея (намерение, сверхзадача) автора. А это единство, в свою очередь, слито с представлениями о логике поведения образа. Построение замысла есть, в сущности, нахождение именно этого чрезвычайно сложного единства.

В начале все его составные части существуют отдельно. Это: (1) сверхзадача актера — его общие идейные устремления и его знания жизни вообще; (2) накопленные им знания выразительных средств, какими он как актер, располагает; (3) некое общее представление о сверхзадаче автора, возникшее в результате общего знакомства с его творчеством и, в частности, с данной пьесой и данной ролью; (4) сама эта пьеса и роль, то есть текст роли с репликами партнеров и ремарками. Все это, разрозненное, неопределенное и «общее», должно быть приведено к единству, определенному и конкретному.

Практически такое единство создается в процессе изучения драматургического материала.

Постепенно, разбирая все глубже и все подробнее свою роль и пьесу в целом, актер все конкретнее и все яснее устанавливает для себя, почему именно эти слова автор дал своему герою; что значит каждое из них в контексте других его слов и слов его партнеров; что, следовательно, должен герой делать этими словами и что он должен для этого делать без слов. Таким образом, анализ пьесы приводит к уяснению логики поведения действующего лица — роли, а в единстве с ней — к уяснению идеи, которую хотел выразить автор, к уяснению его сверхзадачи.

Но анализ связан здесь неразрывно с синтезом — это две стороны единого процесса изучения роли. Поиски логики поведения образа в целом происходят как бы с двух противоположных концов. С одной стороны, путем индуктивным, то есть от малых, частных, «простых» дел, изучая и устанавливая их в роли одно за другим и сливая малые дела во все более И более крупные, вплоть до единой логики всей роли; это — синтез. *С* другой стороны — постоянной проверкой результатов этого слияния: соответствуют ли и насколько соответствуют устанавливаемые по тексту роли малые дела и частные действия общему предварительному представлению о сверхзадаче роли. Это т- путь дедуктивный, путь анализа.

Повторим, что в актерском искусстве синтез должен быть уравновешен анализом и анализ синтезом. «Простое» должно вести к «сложному», но для этого «сложное» должно проверяться «простым». Практика, жизнь, неизбежно вносит поправки в самые верные и мудрые умозрительные построения «общего».

«Явление есть проявление сущности», конспектировал Ленин гегелевскую мысль.«Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т.д. и т.д. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого ***рода***отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т.д.»

 То, что общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы и то, что «отдельное неполно входит в общее», имеет для нас особо важное значение. Эти «приблизительность» и «неполнота» объясняют трудность нахождения в «явлениях» — во фразах и словах роли — их единой сущности. Поэтому всякое словесное определение «идеи пьесы», «сквозного действия» роли и т.п. всегда есть лишь приблизительно верное определение, определение неполное, или лишь субъективно (для самого актера) верное и полное определение.

Поэтому, находя в «явлениях роли» ее сущность, актер, так или иначе (верно, неверно, глубоко, поверхностно и т.д.) неизбежно трактует, в широком смысле этого слова роль. Поэтому, наконец, задача его заключается в том, чтобы как можно глубже и вернее раскрыть сущность роли, в частности — каждой реплики, каждой фразы текста.

**9**

Гегелю принадлежит меткое сравнение: он говорит, что если глаза называют зеркалом души, то произведение искусства должно обладать «тысячью глаз»; каждая его деталь, каждый штрих — все в нем должно быть «зеркалом души», то есть воплощать сущность. Если художник, пишет Гегель — « берет образцом природу и ее создания, вообще, берет образцом существующее, то он делает это не потому, что природа создала предметы его изображения вот такими-то, а потому, что она их создала ***надлежащим образом****» (*Гегель. Сочинения: Т. XII. — ML, 1938. — С. 168).

Подобно этому актеру исполнять роль нужно так, а не иначе, не потому, что она так, а не иначе написана, а потому, что она написана автором надлежащим образом. В этом актеру нужно убедиться, это ему нужно понять. И это, очевидно, невозможно без изучения роли и пьесы в целом.

Роль, которую актеру надлежит сыграть, для него, в некотором роде!, подобна натуре, которая стоит перед живописцем. Живописец только в том случае воплотит свою идею на полотне, если он покажет ее, эту идею, как сущность изображенной им натуры — так, как если бы натура сама говорила за него, и именно то, что он хочет сказать.

Но задача актера сложнее и ответственнее. Натура живописца — явление природное; сущность этого явления обнаруживается стихийно; поэтому живописец волен опускать то в натуре, что может отвлечь зрителя от ее сущности, волен даже вносить поправки в натуру, выбирать угол зрения, освещение, ракурс и т.п. «Натура» же актера—пьеса и роль — сами суть произведения искусства.

Поэтому изучение «натуры» актером требует определенного

метода, то есть соблюдения условий, которые могут помочь нахождению сущности роли и облегчить построение верного замысла и которые могут предохранить его от ошибок — от искажения его «натуры».

Условия эти тесно связаны друг с другом. Они таковы: во всем, что дает актеру драматург, в каждом слове текста, искать логику действий. Устанавливая, что в каждый данный момент объективно делает действующее лицо, актер устанавливает сущность происходящего в тот или иной момент, одновременно определяя и средства воплощения этой сущности. Если актер выполняет это условие, то он строит замысел как единство идеи и средств ее выражения.

Для того, чтобы найти в материале роли логику действий, нужно видеть в пьесе (так сказать «просматривать через пьесу») изображенную в ней действительную жизнь. К.С.Станиславский называл это условие «реальным ощущением пьесы и роли».

В пьесе можно видеть отображение жизни, но можно видеть и отображенную жизнь. Первое видение ориентирует актера на воплоще­ние того, как автор отобразил действительность. Второе — концентриру­ет внимание актера на том, что изображено в пьесе. Стремясь по тексту роли распознать действительность, послужившую драматургу «натурой», актер, во-первых, уясняет себе точку зрения автора, его подход к «нату­ре», во-вторых, для него делается ясным, что в тексте роли дано не все происходившее «в натуре», что, следовательно, актеру необходимо восполнить неизбежные пробелы и недоговоренности.

При таком подходе к тексту у актера возникает масса вопросов о том, как действительно «происходило» все то, о чем сжато рассказывает пьеса; Только тогда актер начинает по-настоящему ценить и изучать текст роли. В изучении пьесы втягивается воображение актера и сам разбор ее делается уже не только анализом, но и синтезом, то есть процессом творческого воссоздания действительности, изображенной автором.

Лучшим доказательством тому, что в пьесе нужно видеть прежде всего реальную действительную жизнь (а потом уже стиль, жанр и манеру ее изображения писателем) могут служить свидетельства самих драматургов.

Так, А.Н.Островский утверждает: «Драматический писатель менее всего сочинитель; он не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе < ... >»(Островский А.Н. О театре. — М., 1947. —С.165).

А.С.Грибоедов пишет почти то же: «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные — всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Вот моя поэтика» (2 Грибоедов А.С. Собрание сочинений. — М., 1945. — С.482) .

Н.В.Гоголь: «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных мне известных. Я создавал портрет, но создавал вследствие соображения, а не воображения»(Гоголь Н.В. Авторская исповедь// Гоголь Н.В. О литературе. — М., 1952. —С.234).

Для того, чтобы понять сущность того или иного события, поступка, характера, ситуации, описанных драматургом, очевидно, недостаточно созерцания этих событий, поступка, характера и ситуации, как таковых; необходимо знать существенные связи, которыми они связаны с другими явлениями действительности, то есть необходимо знать ту жизнь, в которой они возникли. Далее — чтобы понять их сущность, нужно видеть. их внутреннее развитие, причем не только в целом, в объеме больших событий, длинных биографий и сложных ситуации, а в любом моменте действительности, изображенной в пьесе.

Замысел можно считать созревшим, готовым, то есть практически осуществимым, только тогда, когда актер точно и совершенно конкретно знает что, почему и зачем делает создаваемый им образ в каждое мгновение его пребывания на сцене, когда актеру совершенно ясна логика действий образа, в каком бы объеме он ее ни брал.

Но в таком качестве «замысел» уже не вполне правомерно называть этим словом — он превращается постепенно в партитуру роли, которая, очевидно, может быть готова только тогда, когда роль уже идеально сыграна.

**10**

Всякий разумный человек приступает к тому или иному делу не иначе, как стремясь к определенному, заранее предусматриваемому результату.

Из этой бесспорной истины иногда делается следующий вывод: работа над спектаклем, а значит и работа актера над ролью, должна состоять из двух отдельных этапов или периодов. Первый — формирование замысла, второй — работа по его осуществлению. В течение первого периода умозрительно сочиняется будущий спектакль и будущие образы; в течение второго — актеры подводятся к этому, заранее сочиненному, результату. При этом, нередко возникает вопрос — сколь длителен должен быть первый период и сколь длителен второй.

Почему такой вопрос возможен только в области театрального искусства и не ставится в других искусствах — в художественной Литературе, в живописи, в музыке? По той простой причине, что если, например, писатель написал не то, что следовало, не так, как следовало, то, очевидно, совершенно безразлично сколько дней или часов или лет он готовился писать и сколько — писал; важно, что - он готовился недостаточно. Это же относится и к живописцу, и к архитектору и к ком­позитору — от каждого зритель и критик вправе требовать, чтобы он думал ровно столько, сколько нужно, чтобы результат этот был хорош. Гений думает стремительно и находит верные решения мгновенно, и никому не приходит в голову заставлять его думать дольше; бездарный может думать бесплодно годами и десятилетиями. Поэтому, очевидно, нет никакого практического смысла во всех этих искусствах делить творческий процесс на отдельные этапы замысливания и осуществления, а тем более, регламентировать их длительность. Совершенно ясно, что каждому художнику нужно думать; тогда и столько, когда и сколько того требует создаваемое им произведение.

Вопрос об отдельных этапах творческого процесса в театральном искусстве возник, вероятно, потому, что искусство это есть искусство коллективное, и то, что в других искусствах — вопрос индивидуальных свойств дарования художника, то в театральном искусстве — дело целого коллектива, внутри которого должно быть найдено взаимопонимание.

Вопрос этот не ставился, пока трактовка ролей целиком предоставлялась интуиции и творческому чутью актеров. Возник он вместе со спектаклями «единой воли», то есть в связи с возникновением «театра режиссера». В таком театре режиссер в тиши кабинета, наедине с макетом, сочинял спектакль. Это был «процесс формирования замысла». Потом он отдельно «осуществлялся» — режиссер приходила театр в, не считая иногда даже нужным посвящать кого-либо в свои замыслы, «ставил» спектакль. Он компоновал оформление, авторский текст, свет, костюмы, музыку, поведение актеров так, как того требовал . его «замысел».

Так возникло впервые механическое деление процесса создания спектакля на отдельные этапы. В столь грубой форме это деление перестало существовать вместе с тем, как обнаружилась несостоятельность «театра режиссера» вообще. Но отголоски или пережитки этого извращения природы театрального искусства дают себя знать и по сей день. Они сказываются в том, что формирование замысла спектакля и образов рассматривается иногда как привилегия режиссера. Режиссер дает трактовку,—актеры обязаны воплотить ее. Как, каким образом — это их дело.

Стоя на таких позициях и чувствуя их шаткость, подобные режиссеры нередко тянутся к «работе с актером» и даже объявляют ее своей прямой обязанностью. Но это не меняет сути дела: оставаясь по существу «сочинителями замыслов» — то есть умозрительно представляемого результата — они превращают «работу с актером» в сложную процедуру пересадки из своей головы в головы актеров все того же сочиненного заранее результата.

Процедуру постепенного порабощения актёра называют иногда по недоразумению «процессом формирования замысла».

Режиссер-деспот, режиссер —«автор спектакля» является здесь в виде режиссера-лектора, смотрящего на актера как на школьника, как на птенца, который неминуемо погибнет, если его не подкармливать продуктами глубокомысленного «режиссерского мышления».

Процесс формирования замысла и процесс его осуществления в любом искусстве суть процессы неразрывно связанные друг с другом в одно целое. Диалектическое чередование моментов того и другого в едином подлинно творческом процессе не дает основания делить его на отдельные этапы или периоды. Изъять из творческого процесса, на любой его стадии и на любом этапе, моменты мышления — значит сделать его, бессознательным, механическим; изъять моменты осуществления,— значит лишить его конкретности, лишить практического содержания. Все это, разумеется, отнюдь не исключает того, что замысел предшествует его осуществлению. Речь идет лишь о том, что связь между ними в творческом процессе гораздо сложнее, чем это кажется при упрощенно логическом или метафизическом подходе к вопросу.

Формирование замысла — работа не только мыслительная, теоретическая, но обязательно и практическая. В ней участвует не только мысль, воображение, знания актера, но и его воля и весь его организм в целом, вплоть до скелетной мускулатуры. Построения воображения, мысли, логики постоянно и неукоснительно подвергаются проверке практикой их осуществления, а практика, в свою очередь, постоянно и неукоснительно проверяется мыслью, воображением, логикой, теорией.:, Только при этом условии замысел, умозрительное представление об образе, мечты о нем, в ходе работы могут непрерывно обогащаться, развиваться, расти и в то же самое время делаться все более и более реальными, осуществимыми.

Работу над ролью нельзя начинать без плана, без замысла, но из этого отнюдь не следует, что ее можно начинать с построения в своей голове окончательного, точно и подробно разработанного плана. Заранее сочиненный окончательный, твердый и подробный план не может быть верен, а ошибочный, «навязанный», деспотический план невозможно осуществить в искреннем переживании и перевоплощении.

Значит, работа начинается с ***плана-наметки*** *,* контурного эскиза замысла, некоторой ориентировочной схемы трактовки роли — и не больше. Это дает актеру возможность практически проверить что-то существенное из своих предварительных представлений об исполнении роли. Проверка либо подтвердит правильность этих представлений и тогда дополнит, обогатит и уточнит их, либо опровергнет их и тогда натолкнет на другие представления, которые опять нужно проверять практикой.

Таким образом, каждая репетиция, от первой до последней, начинается с плана, с замысла и каждая кончается возникновением нового плана, нового замысла. Это «новое» развивает, конкретизирует и уточняет «старое», поднимает его на более высокую ступень. Так замысел актера строится на протяжении всей работы над ролью и актер в формировании замысла остается свободен от навязанных, предвзятых, ограничивающих его воображение умозрительных построений. По пятам за процессом формирования замысла идет процесс его осуществления и этот процесс также протекает в течение всей работы над ролью.

Для того, чтобы мысль актера была творчески плодотворной, она должна быть конкретной и развиваться в едином направлении. А это значит, что она должна возвращаться от абстрактных умозаключений и отвлеченных понятий, от мечтаний и идеальных представлений — к жизни, к реальному конкретному и практически «сегодня, здесь, сейчас» осуществимому. Именно это и дает практика — обязанность

немедленного осуществления того, что сегодня, сейчас доступно реализации.

Если в работе над ролью актер не отрывается от действительности, если самые смелые мечтании свои об образе он связывает с реальными средствами своего искусства, то тем самым актер идет к слиянию в одно целое замысла, плана роли с тем, что он действительно делает на сцене. Если актер придет к такому слиянию, то зрители, видя жизнь образа, видят и замысел актера, его трактовку роли. Но теперь они воспринимают эту идею не как отвлеченное понятие, не как намерения актера, а как действительную сущность созданного им образа.

Не так же ли и великие живописцы заставляют «натуру» говорить за себя? Когда вы смотрите на полотна Рембрандта, Веласкеса, Репина, разве не видите вы прежде всего сущность изображенных лиц и разве не в ней именно заключается замысел художника?

Известно, что К.С.Станиславский в последние годы своей жизни совершенно отказался от «застольного периода» и считал возможным начинать репетиции пьесы ***до того****,* как актеры изучат ее, чтобы изучать ее не до практических репетиций, а в процессе этих репетиций. На первый взгляд эта парадоксальная мысль К.С.Станиславского умаляет роль замысла и трактовки; в действительности же она наоборот, утверждает их.

То, что К.С.Станиславский пришел к столь смелому выводу на основе многолетней режиссерской и педагогической практики, показывает, какое чрезвычайно большое значение он придавал свободе актера от всяких предвзятых, поверхностных и скороспелых представлений о результате. Всю свою жизнь борясь со штампами в актерском исполнении ролей, он пришел к выводу о необходимости бороться также и со штампами в замыслах, в трактовках и толкованиях драматургического материала.

На первом этапе работы над спектаклем лишить актера текста пьесы и дать ему лишь некоторые, совершенно конкретные сведения о сюжете, требовать действия в ***данных*** предлагаемых обстоятельствах, — это значит поставить актера перед необходимостью обращаться за помощью не к традиции, не к жанру, не к форме спектакля, не к своим актерским навыкам, а к самой жизни, к общечеловеческой логике поведения, то есть лишить его штампов толкования и заставить его искать свою свойственное актеру решение, пусть по началу самое ориентировочное и предварительное. Когда **после этого** он будет вчитываться в пьесу, то семена ее упадут, так сказать, на подготовленную почву. Теперь, во-первых, по-новому воспримет саму пьесу, гораздо более конкретно и реально, чем при чтении без всякой практической подготовки, во-вторых — он увидит возможности разных трактовок, разных толкований каждой отдельной сцены, каждого эпизода. Это заставит актера выбирать наиболее верное решение, а для этого ему придется думать, взвешивать, сопоставлять, фантазировать и т.д.

К.С.Станиславский чрезвычайно заботливо оберегал свежесть, непосредственность, свободу актера, когда он со своей

сверх-сверхзадачей подходит к каждой новой роли. Лучшим способом оберегать его, направляя мысль актера и бередя его воображение, К.С. Станиславский считал постоянную проверку всех возникающих в голове актера представлений, пробами их практического осуществления в логике действий. Эти пробы, с одной стороны, заставляют воображение и мысль актера ***работать****,* так как они ставят перед ним вопросы, на которые ему необходимо найти ответ; с другой стороны, они дисциплинируют мысль и воображение актера, вынуждают era думать и мечтать не «вообще», а конкретно, трезво, профессионально.

**11**

Замысел роли, ее партитура, а значит и толкование и исполнение ее, есть, своего рода, равнодействующая двух сил. Одна из них —роль, то есть «натура»,. черты которой воспроизведены драматургом с его идейными устремлениями; другая — идейные устремления актера, вытекающие из его мировоззрения, культуры, знаний, вкусов и т.д. Самые благие идеи и намерения актера могут оказаться неосуществимыми, если в его распоряжении нет надлежащей роли, и самая лучшая роль может на сцене лишиться всех своих достоинств. «При дурном исполнении все пьесы равны» — писал А.Н.Островский.

Первая из этих зависимостей общеизвестна и общепризнанна. Вторая, наоборот, нередко забывается. Актеру ленивому, лишенному воображения и смелых идейных устремлений, наиболее удобным способом оправдать любую свою неудачу представляется ссылка на слабость; роли и на ведущую роль драматургии... Такого актера позволительно спросить: а что вы сделали с этой ролью? Что вы внесли в нее, чтобы она стала живой, убедительной и содержательной?

В этих вопросах наш предполагаемый оппонент не замедлит увидеть умаление или отрицание ведущей роли драматургии, если не призыв к безыдейному репертуару и формальной актерской технике. Но ведь Мочалов, Щепкин и Мартынов в скудных по идейному содержанию ролях создавали образы, богатые именно идейным содержанием. Бедность содержания роли они восполняли не виртуозной техникой, не формальным мастерством, а опять, же идейным содержанием, содержанием, которое они сами умели вносить в нее. Им было что вносить в роль — каждый из них страстно утверждал свою сверхзадачу, при малейшей к тому возможности. Так же как автор дает не только идею, но и средства ее воплощения, так же и актер обязан дать не только воплощение идее, но и саму эту идею.

А результат, и в замысле и в его воплощении, всегда равен равнодействующей двух сил — роли и актера. Если материал роли по своему объективному содержанию противонаправлен устремлениям актера, то ни актер свою идею не выразит полно, ни авторская идея не будет выражена точно. И, наоборот, если идеи автора и актера совпадают в основных устремлениях, то актер выразит свою идею в созданном им образе ярче, полнее, богаче, чем он считал это возможным — он сам будет удивляться достигнутому успеху. Так же и автор будет обрадован тем, что он, оказывается, написал роль лучше, чем сам он думал, что, кстати, иногда приходится наблюдать.

Отсюда могут быть сделаны выводы. Во-первых — самое категорическое утверждение ведущей роли драматургии в театральном искусстве, самое безоговорочное признание зависимости актера от качеств роли, не только не разгружает актера от ответственности за результат его работы (и в построении, замысла и в воплощении его), а наоборот — увеличивают его ответственность и повышают профессиональные требования к нему. Зависимость актера от роли заключается не в том, что актер плетется за ней, а в том, что он обязан соревноваться с ней — только поэтому роль может быть основой его творческой работы.

Белинский, разбирая мочаловского Гамлета, писал: «Мы сказали, что актер есть художник, следовательно, творит свободно; но вместе с тем, мы сказали, что он и зависит от драматического поэта. Эта свобода и зависимость, связанные между собой неразрывно, не только естественны, но и необходимы: только через это соединение двух крайностей актер может быть велик» *.*

И второй вывод. Для того, чтобы найти совпадение своих идейных устремлений с объективным материалом роли и тем обеспечить им максимально яркое воплощение, актер должен изучать роль; вооружаясь терпением и объективностью исследователя, он должен проникать во все подробности, тонкости, оттенки и закоулки роли, в течение всей работы над ней. Так живописец изучает натуру, воспроизводя ее на полотне и проникая во все оттенки формы, цвета и света.

Изучение роли свойственно естественному процессу актерского творчества так же, как изучение натуры свойственно всякому творческому процессу. Эту черту художественного творчества отметил еще Гегель в лекциях об искусстве. «Повод к творчеству, писал он, может явиться совершенно извне, и единственное важное требование, которое мы должны выставить, состоит лишь в том, что художник должен Серьезно заинтересоваться этим материалом и чтобы предмет стал в его Душе живым. Тогда вдохновение гения придет само собой. И подлинно живой художник именно благодаря этой своей живости находит тысячи стимулов к деятельности и вдохновению, стимулов, мимо которых другие проходят, не обращая на них внимания.

Если мы зададим дальнейший вопрос, в чем состоит художественное вдохновение как таковое, то мы должны сказать, что оно есть не что иное, как то, что находящийся в состоянии вдохновения весь поглощен предметом, всецело уходит в него и не успокаивается, пока он не найдет вполне соответствующую художественную форму и не даст ей последнего чекана, не доведет ее до совершенства.».

Подводя итоги сказанному о замысле, содержащем «себе трактовку и, следовательно, определенное активное отношение к окружающей жизни и к создаваемому образу, можно утверждать: замысел в актерском искусстве это такое представление об образе, в котором все его черты слиты с представлениями об его индивидуальной логике действий; в котором сама эта логика извлечена из текста роли и соответствует сущности действующего лица так, как эту сущность понимает актер со своих идейных позиций.

Такой замысел может быть более или менее верен, более или менее конкретен и осуществим. Без всякого замысла актер не может работать ни на одной репетиции; именно поэтому он вынужден начинать работу с предварительного, отрывочного я ориентировочного замысла, с тем чтобы придти к точному, полному и ясному — к партитуре роли.

В результате он не только не лишает себя возможности переживать роль, а, наоборот, приходит к переживанию неизбежно и органически — сам, может быть, того не замечая. Возможность переживания обеспечивается тем, что замысел превратился в партитуру, а последняя состоит из логики действий, которые нельзя совершать подлинно не переживая юс. Органичность, естественность перехода от объективного толкования к субъективному переживанию практически подготавливается тем, что, строя в голове своей логику действий образа, актер постоянно проверяет ее на себе. Тем самым актер постепенно втягивается в заданную автором пьесы, режиссером и самим собою логику действий, свойственную образу.

По выражению Белинского, актер, «понявши идею липа объективно, выполняет ее субъективно».

**12**

Но вот актер, следуя по пути, открытому К.С.Станиславским, перевоплотился в образ — он переживает роль. Значит ли это, что он потерял свою индивидуальность и отныне живет только интересами изображаемого липа? Конечно, нет. Его сознание, сознание художника, контролирует его жизнь в образе и соответствие этой жизни сверхзадаче актера.

Всем разумным людям свойственна способность контролировать сбой действия, следя за тем, Чтобы они служили общей, иногда отдаленной, цели. Успех любого относительно сложного Дела, зависит от того, насколько усвоил логику его тот, кто это дело совершает. Чтобы выполнить любое новое для себя дело или любое заданное поведение, нужно понять и запомнить из каких конкретных простых (уже понятых) действий это дело или это поведение состоит; почему именно из этих действий, как они целесообразно связаны между собой. После этого само новое дело или заданное поведение становится понятным и осу­ществимым, если осуществимы все действия, из которых они состоят.

Если человек убежден в том, что выполнив данный ряд частных дел, он придет к искомой цели, он выполняет эти дела, не отвлекаясь от них. Устремленность к общей цели и уверенность в правильности пути к ней выразятся в увлеченности каждым очередным частным делом. Эта увлеченность не означает, разумеется, ни забвения общей цели, ни пренебрежения ею, она означает занятость ее практическим достижением. Внимание занятого делом человека поглощается общей целью тогда и постольку, когда и поскольку перед ним возникают обстоятельства, заставляющие его усомниться в соответствии данного, выполняемого сейчас действия этой общей цели. Тогда он сопоставляет Общую цель и данное средство ее осуществления для того, чтобы либо вернуться к тому же самому делу (если сомнение оказалось напрасным), либо заняться другим, опять-таки частным, делом (если оказалось, что оно более соответствует общей цели, чем прежнее), либо, наконец, отказаться от общей цели (если средств к ее достижению он не находит).

Такой самоконтроль свойственен всем людям. Человек, постоянно сопоставляющий цель и средства, пытающийся держать одновременно в центре своего внимания и то и другое, по одному этому действовать про­дуктивно уже не может. Это человек то ли неуверенный в цели, то ли не находящий средств ее достижения, то ли безвольный, неурав­новешенный.

Сознательно действующий человек учитывает и непрерывные изменения окружающей среды и свои устойчивые интересы, свою общую цель.

На чем в каждый данный момент действования сосредоточено его внимание? Пока он рисует себе отдаленную общую цель, оформляет ее в своем воображении, уточняет ее в своих представлениях — внимание его поглощено общей целью. Совершаемое им в этот момент действие есть мечтание.

Когда человек определяет средства, при помощи которых он в данных обстоятельствах наиболее успешно приблизится к своей отдаленной цели, он сопоставляет общую цель с разными, предположительно возможными средствами и сравнивает эти средства между собой. Теперь центр его внимания перемещается, переключается с представлений об общей цели на представления о тех или иных средствах, и обратно. Соответственно этому, совершаемое им действие — это поиски средств, поиски выхода из создавшегося положения, решение того или иного вопроса. Человек ориентируется, взвешивает обстановку, думает.

(Точно так же и актер мечтает о роли, думает о ней в процессе подготовительной репетиционной работы. В этом — логика работающего над ролью актера. Если актер мечтами о роли или думами о ней займется на спектакле, то этим он, очевидно, нарушит логику действий изображаемого лица и не сможет действовать так, как это лицо должно действовать в предлагаемых обстоятельствах.)

Если человек определил средства достижения своей отдаленной

цели и занялся практическим ее достижением, то центром его внимания овладеет тот конкретный объект, который ему надо переделать, чтобы приблизиться к общей цели, согласно его плану. Эта овладевшая центром внимания ближайшая цель определяет совершаемое им в данный момент действие. Представление об общей цели и теперь не покидает его сознания, но из центра оно отходит на периферию внимания. Если же человек совершенно забудет о ней, то действия его будут механическими и потеряют характер действий сознательных.

С другой стороны, человек, постоянно пытающийся держать одновременно в центре своего внимания и отдаленную цель и ближайшие средства ее достижения, по одному этому воздействовать продуктивно на какой бы то ни было объект уже не может. Он неизбежно мечется между разными возникающим и исчезающими в сознании конкретными ближайшими целями.

Актер нередко оказывается именно в таком положении. По собственному ли почину, по заданию ли режиссера, он пытается держать в центре своего внимания общую отдаленную цель (например сверхзадачу), не имея ясной, конкретной ближайшей цели, которая вела бы его в этой общей цели. Ему ничего другого не остается, как метаться между штампами... средства к достижению общей цели ему на ум не приходят, так как он боится хоть на мгновение упустить из центра своего вниманию общую цель.

Представление об общей отдаленной цели присутствует в сознании действующего человека в качестве высшего регулирующего центра, в качестве «контролера». Направив поведение человека, он отходит затем на второй план внимания и вмешивается в поведение только в случаях его отклонения от общей цели или в случаях угрозы такого отклонения.

Если актер уверен в том, что раскрытая в пьесе и построенная им логика действий ведет его к цели — к воплощению его идеи, — то он достигает этой цели в наибольшей степени, если будет выполнять одно за другим действия установленной им партитуры всем своих существом, то есть совершенно не отвлекаясь от них.

Вл.И.Немирович-Данченко говорил: «Перед самым выходом нужно думать уже не о зерне, не об образе, не о том, что я буду играть ту или иную сцену, а только о своей ближайшей задаче, о том, с чем я выхожу на сцену. Это нужно великолепно помнить».

Это, разумеется, не значит забывать об идее и о сверхзадаче; это опять значит быть занятым их практическим воплощением — быть занятым проявлением общего, сущности в отдельном, частном, индивидуальном.

Но распределение внимания у актера, играющего на сцене отличается особой сложностью. Его самоконтроль имеет как бы двухэтажное построение. Первый этаж — это, по терминологии К.С.Станиславского, ***перспектива роли*** *;* второй — ***перспектива***

***артиста.***

***Перспектива роли***— это подчиненность всех действий актера сквозному действию роли, то есть контроль своих действий, осуществляемый изображаемым лицом, самоконтроль образа.

***Перспектива артиста***— это подчиненность сквозного действия роли, сверхзадаче артиста, самоконтроль артиста.

Если актер переживает роль, то есть увлеченно действует согласно индивидуальной логике действий образа, то в центре его внимания находится цель совершаемого им в этот момент действия; это действие контролируется находящейся на втором плане внимания общей целью деятельности изображаемого лица— его сверхзадачей. Конкретные целя текущий действий меняются относительно быстро (в установленном на репетициях порядке); контролирующая их сверхзадача роли остается единой, устойчивой на протяжении всей роли, всего спектакля. Но и ее устойчивость относительна, потому что сквозное действие и сверхзадача роли контролируются сверхзадачей артиста. А незыблемой устойчивостью обладает только

сверх-сверхзадача артиста, непос­редственно связанная с его мировоззрением, с его общественной позицией.

***Сверх-сверхзадача***— это главный «контролер» поведения актера на сцене, да и не только на сцене, а и во всем его профессиональном и общественном поведении. Она — та сущность, которая обнаруживается только в контексте всех сыгранных им ролей, всех его дел, всех интересов и всего его поведения в целом.

Такого рода полное переживание актером роли, при двухэтажном контроле, есть, конечно, случай идеальный, теоретический;

На практике самоконтроль актера выступает обычно в несколько ином качестве. «Контролер» вступает в свои права в связи с нарушениями установленной на репетициях логики поведения. Его вызывает «чувство правды» актера; вмешавшись в поведение актера, он более или менее быстро восстанавливается нарушенную логику действий, ставит актера на верный путь и после этого опять отходит на второй план, на периферию внимания.

Такого рода самоконтроль на практике, конечно, нужен актеру. Но чем реже он вмешивается в поведение актера, чем меньше отвлекает внимание актера от целей изображаемого лица и чем быстрее отходит в тень, — тем, значит, лучше построена роль, тем выше мастерство актёра, тем больше его дарование, его способность к перевоплощению.

Если в процессе репетиционной работы актер нашел, подготовил и выверил пути, следуя по которым он может в назначенный день и час превратить свое жизненное поведение в произведение искусства, то есть в поведение, воплощающее художественный образ, то на каждом спектакле он может идти по этим путям уверенно, смело, без колебаний и они приведут его к цели — ведь для этого только и нужны были ему репетиции.

Тогда он может по завету Островского «жить вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет», бороться на сцене за его

интересы всем своим темпераментом и всею страстью, и именно этим он выразит свою сверхзадачу.

**«Театр существует и творит для зрителей,—** писал К.С. Станиславский, - **но ни зрители; ни те­атр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с артистом еще больше сближает их между собой и еще больше усиливает их взаимное доверие»**1**.**

1 Станиславский К.С. О разных типах театров// Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М.. 1953. — С.420. (выделено К.С.Станиславским — П.Е.)

**Глава девятая**

**ЛОГИКА ДЕЙСТВИЙ, БОРЬБА И СЮЖЕТ**

*Живое ощущение действительности и способность выражать его — вот что делает поэ­та.*

И. В. Гете

*В чем же заключается творчество актера, которого талант и сила состоят в умении верно осуществить уже созданный поэтом характер?*— *В* *слове* ***осуществить*** *заключается творчество актера.*

В.Г.Белинский

*Вам предстоит долг заставить, чтобы не для автора пьесы и не для пьесы, а для актера - автора ездили в* *театр.*

Н.В.Гоголь

**1**

Одна из важнейших особенностей театрального искусства заклю­чается в его коллективности. Любой актер ощущает это на каждой репе­тиции и на каждом спектакле. От того, в каком коллективе работает актер, в каких коллективах он работал и даже от того, в каких коллективах он хочет работать, от этого в большой степени зависит не только продуктив­ность его труда над каждой отдельной ролью, но во многом и вся его творческая биография. Поэтому всякое рассмотрение природы актерско­го искусства оказывается неполным и недостаточным, если оно обходит молчанием вопрос о коллективности искусства театра.

Обращаясь к молодежи в одной из первых бесед в оперно-драмати­ческой студии, К.С.Станиславский говорил: «Коллективность и вопрос о том, зачем вы пришли, — вот два основных вопроса, о которых надо пос­тоянно думать, писать, говорить не только в школе, но на протяжении всей вашей творческой жизни»(Станиславский К.С. Статьи. Речь. Беседы. Письма. — М., 1953. — С.331).

Строя логику действий, выражающую сущность образа, актер зависит от логики показываемых на сцене событий, а события эти осуществ­ляются и могут быть осуществлены только общими усилиями коллектива.

Любая коллективная деятельность, для того, чтобы быть макси­мально продуктивной, должна быть надлежащим образом организована. Какое бы дело ни начинала группа людей, для успеха их общего дела необходимо, чтобы каждый выполнял ***свою***функцию и чтобы все функ­ции, нужные для осуществления общего дела, были распределены между членами группы. Такое разделение труда, или разграничение функций, делает группу людей организованным коллективом.

Идет ли речь о спортивной команде, о государственном учрежде­нии, об учебном заведении, о добровольном обществе — во всех случаях успех деятельности «организации» в большой степени зависит от пра­вильности распределения и разграничения обязанностей и от того, нас­колько справляется каждый член организации со своим кругом обязан­ностей. А для того, чтобы знать свои обязанности хорошо, нужно иметь достаточно ясное представление о цели всей организации, о ее структуре и об обязанностях, выполняемых другими ее членами.

Между тем, вопрос о верном и четком разграничении творческих функций в театральном коллективе, до того как К.С.Станиславский соз­дал науку о театре, оставался неясным или толковался, главным образом, на основе субъективных пристрастий.

Кого из трех основных деятелей театра — актера, режиссера или драматурга — следует считать главным, решающим? Дело, разумеется, не в «пальме первенства», а в правильном, целесообразном разграничении функций, без осуществления которых не может быть достигнута общая цель, во имя которой существует театр. Поэтому, может быть, К.С.Ста­ниславский и связывал вопрос о коллективности с «вопросом о том, зачем вы пришли» в театр.

Зрители приходят в театр для того, чтобы видеть то, что происходит на сцене. На сцене же актеры воплощают «жизнь человеческого духа». Чем лучше они это делают, тем лучше театр. При этом, «лучше» значит — лучше согласно цели искусства, то есть лучше в отношении полноты и ясности воплощения, и в отношении того, что именно, какую жизнь, жизнь каких людей они, актеры, воплощают. Если образное содержание спектакля доводится до зрителей актерами, то это — театр; если любым другим путем, то это — не театр.

К.С.Станиславский писал: «После четвертьвековой работы, испро­бовав многие, разнообразные пути сценического творчества, МХТ окон­чательно убедился на собственном опыте, что главный творец на сцене — актёр. К нему и обращаются с тех пор все силы, ему и посвящаются все искания нашего театра»1.

Эту же мысль высказывал и Вл. И. Немирович-Данченко: «А ***театр — это актер****,* хотя ведущая роль принадлежала драматургу, и теат­ральное искусство есть, прежде всего, актерское искусство». «Я не раз в своих выступлениях говорил так: "Вы можете построить замечательное здание, посадить великолепных директоров и администрацию, пригласить музыкантов — и все-таки театра еще не будет; а вот выйдут на площадь три актера, постелят коврик и начнут играть пьесу, даже без грима и обстановки, и театр уже есть ".» (Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: Т.1. — М., 1952.— С.46, с. 134).

Но актерское искусство нуждается в определенных ***условиях своего существования.***Создавать эти условия и призвано то, что называется «театр». Значит правильная организация театра — это такая организация, при которой актеру созданы наиболее благоприятные условия для воздействия на зрителей и которая предъявляет к актерам наиболее высокие требования в надлежащем использовании этих условий.

Известный афоризм К.С.Станиславского «театр начинается с вешалки» имеет, прежде всего, именно этот смысл: все в театре — «начиная с вешалки» — должно помогать актерам создавать на сцене содержатель­ную жизнь человеческого духа и помогать зрителям во всей полноте воспринимать содержание этой жизни.

Это — первый и важнейший принцип разграничения функций в коллективном искусстве театра.

Но не все условия продуктивности актерского творчества равноценны и равнозначны. Среди них есть более, и есть менее важные и необ­ходимые.

Участив автора-драматурга в создании спектакля и в актерском творчестве вообще — условие абсолютно необходимое и обязательное во всяком театре, во всех случаях и во все времена существования театра. Даже в театре импровизации, где как будто бы нет автора-драматурга, в действительности он есть; только в этом случае драматургом является сам актер.— импровизируя текст, он тем самым сочиняет пьесу, то есть выступает как автор. При этом он может быть и соавтором, если, как это бывало, например, в итальянской комедии масок, он пользуется традиционным (то есть сочиненным до него другими, актерами) сюжетом. Спектакль без пьесы (плохой или хорошей — вопрос другой) — это бессмыслица. И это относится к любой разновидности театрального искусства; так пантоми­мический театр не может существовать без сценария, оперный — без либретто.

Если драматургия есть первое и обязательно условие существова­ние актерского искусства, то от качества драматургии зависит и качество театра. Но зависимость эта не так проста и не так прямолинейна, как это может показаться на первый взгляд.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «<...> руководителем внутрен­ней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного дей­ствия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться». Но Вл.И. Немировичу-Данченко принадлежит и утверждение, на первый взгляд противоположное только что приведенному: «Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен слушаться автора <... > А между тем это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора. Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет слушаться.».

Всякий живой организм зависит от условий своего существования; но деятельный, жизнеспособный организм сам борется за лучшие усло­вия и сам в известной мере создает их; он не только зависит от среды, вой обладает некоторой самостоятельностью. При этом, сильный организм может довольно долго существовать вопреки неблагоприятным услови­ям, а слабый гибнет даже и при тех условиях, при которых сильный развивается и растет.

Зависимость актерского искусства от драматургии примерно тако­ва же. Здоровый, сильный театр, во-первых, сам борется за полноценный репертуар; во-вторых, он не гибнет, если даже иногда ошибается в выборе пьес (так, скажем, МХТ и Малый театр ставили не раз плохие, слабые пьесы, но всегда выправляли свою репертуарную линию к потому не погибли); в-третьих, даже и среднюю по качеству пьесу он может превра­тить в приемлемый спектакль. Слабый театр оказывается не в состоянии воспользоваться самой лучшей пьесой, например, классической.

Если же театр постоянно и систематически ставит плохие пьесы, если он не умеет отличить плохую пьесу от хорошей, если он вынужден ставить только плохие пьесы, — то такой театр неминуемо гибнет, быст­рее или медленнее— в зависимости от его собственных сил.

В.Г.Белинский писал; «Я сценическое искусство почитаю творчест­вом, а актера самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, дайте им сыграть одну и ту же роль и вы увидите то же, да не то. И это очень естественно, ибо невозможно найти двух читателей с равной образованностью и с равной способностью при­нимать впечатления изящного, которые бы совершенно одинаковым образом представляли себе героя драмы. < ... > Тем более актер: ибо он, так сказать, *дополняет* своей игрой идею автора и в этом-то дополнении состоит его творчество.»(1 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. — М., 1953-1959. — Т.1. — С.18). Выше мы приводили уже еще более энергич­ное высказывание по этому вопросу А.Н.Островского: «При дурном ис­полнении все пьесы равны»(2 Островский А.Н. О театре. — М., 1947. — С.82).

Театру нечего делать без пьесы, потому что его искусство состоит в воспроизведении жизни, а жизнь, подлежащую воспроизведению, дает ему драматургия. Из всего безграничного многообразия фактов, явлений, процессов человеческой жизни, существовавших, существующих и воз­можных в будущем, драматургия отбирает те факты, события и явления, которые театральный коллектив воспроизводит на сцене.

Таким образом, драматургия не только воспроизводит своими средствами события действительности, но и ***строит***этисобытия. Путем отбора она строит жизнь такую, которую стоит, имеет смысл, воспроиз­водить на сцене ради ее содержания, — с тем, чтобы это содержание дошло, до сознания зрителей и произвело на них надлежащее воздействие.

«В драме, — писал Гегель, — содержанием является некий посту­пок; драма должна изобразить, как совершается этот поступок. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, а в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т.д. Но все то из данных действий людей, что не находится в связи с тем определенным поступком, который составляет настоящее содержание драмы, не должно входить в нее; таким образом, все, что входит в нее, не должно оставаться чем-то, не имеющим значения по отношению к этому поступку»(Гегель. Сочинения: Т. XII. —М,, 1938. —С. 19).

Что она, эта жизнь, собою представляет, как она построена, каков смысл ее, — это стоящая перед театром ***задача***. Театр должен решить ее; решит ли он ее, не решит ли, решит лучше или хуже — это уж зависит от театра и только от него.

Значит, пьеса есть обязательно условие существования актерского искусства прежде всего потому, что она представляет собой определенное идейно-творческое задание актерам. В других, не коллективных, искусст­вах творческую задачу ставит перед собой сам художник — в коллектив­ном искусстве театра эту функцию выполняет драматург.

Если театр взял пьесу, то тем самым он принял на себя выполнение содержащегося в ней творческого задания. Пьеса как произведение дра­матического рода художественной литературы, продолжает существо­вать независимо от актеров. Превратится ли она в произведение теат­рального искусства и в произведение какого именно идейно-художест­венного качества — это зависит теперь от театра и прежде всего от его определяющей силы — актеров.

Такую взаимозависимость можно иллюстрировать примитивной аналогией: обед невозможно приготовить без продуктов; продукты эти сами представляют собою ценность, могут быть более или менее высокого качества и могут быть употреблены по-разному; одни из них съедобны в сыром виде, другие — нет; одни люди любят кавказскую кухню, другие — французскую, кое-кто любит даже сырое мясо... Но во всех случаях продукты — это еще не обед. Хороший повар и из посредственных про­дуктов приготовит хороший обед, а Плохой повар испортит я самые луч­шие продукты; из гнилых, Несъедобных продуктов ни один гений кули­нарного искусства не в состоянии сделать вкусный обед. «Ведущая роль» здесь явно принадлежит продуктам, но это нисколько не умаляет ответст­венности повара и не снижает его роли в приготовлении пищи. Искусство его в том и заключается, чтобы извлечь все возможное из данных ему продуктов.

Поэтому хороший повар прежде всего знает, что можно сделать из каждого данного продукта и какие продукты необходимы для приготов­ления того или иного блюда. Он не будет пытаться варить уху из фруктов и делать пирожное из рыбы. Он знает технологию тех продуктов, рацио­нальное употребление которых входит в его профессиональную обязан­ность...

**3**

Для того, чтобы актеру прочесть в пьесе заключенное в ней идейно-творческое задание, чтобы определить соответствует ли оно его личным идейно-творческим устремлениям, ему нужно знать ***что*** именно в его будущей актерской работе предрешено драматургом и ***что*** предоставля­ется решить ему самому, актеру.

Все, что он может внести в пьесу, он может воплотить только и ис­ключительно логикой действий. Поэтому и то, что он не может изменить, что задано ему, что предрешено, он также вынужден искать в логике дей­ствий, предусмотренной драматургом. Поэтому актер читает в пьесе прежде всего сюжет .

Так, например, начинались в МХАТ репетиции «Тартюфа». В.О.Топорков рассказывает: «Первый этап нашей репетиционной работы, кото­рый можно бы назвать разведывательным, заключался в опознавании отдельных сцен и всей пьесы в целом. Кедров, руководивший репетиция­ми, стремился добиться от каждого из исполнителей ясного и четкого рассказа содержания, или вернее, сюжета пьесы. Изложение должно только передавать строго сюжетную линию во всей ее чистоте. Никаких излишних разглагольствований не допускалось. Нужно было только отве­чать на вопрос: что случилось, что произошло?» (Топорков В. О. Станиславский на репетиции. — М, 1949."—С.140-141).

Игнорируются ли при этом другие стороны или качества пьесы? Отнюдь нет. Все зависит от того, что понимать под словом «сюжет». Спе­циальное рассмотрение этого термина увело бы нас далеко от темы, поэтому остановимся на том его понимании, какое нами в данном случае подразумевается.

Если «сюжет» понимать как развитие событий, а под «событиями» разуметь события в жизни людей, то практически сюжет — это всегда развитие борьбы между отдельными людьми и отдельными группами людей, то есть развитие того или иного ***конфликта***, имеющего обществен­ное значение. Но конфликт между людьми возникает, так, а не иначе развивается и приводит к тому, а не иному результату, только потому, что в нем сталкиваются, вступают в противоречие определенные интересы людей. От того, каковы эти ***интересы***, каковы люди их преследующие, вкаких ***условиях*** они борются и как они эти условия учитывают — от всего этого зависит конкретное течение конфликта, развитие событий, содер­жание борьбы— сюжет.

По определению М.Горького, сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — история роста и организации того или иного характера, типа»(Горький М. О литературе. – М., 1953. – С. 668).

Значит, изучая в пьесе сюжет, актер тем самым изучает и характе­ры действующих лиц, а, следовательно, и все остальное, с образами свя­занное: идею, тему, жанр, язык и пр.

Можно говорить о языке пьесы, о ее жанре, об образах, о теме и об идее пьесы, отвлекаясь от ее сюжета; это всегда будет специальный и односторонний подход к ней. Так, можно рассматривать внутренний мир героев как таковой, их язык как таковой, мысли и намерения автора как таковые. При таком подходе к пьесе та или другая сторона ее может изучаться очень глубоко и подробно, но другие стороны неизбежно оста­ются в тени.

В сюжете пьесы, тема, идея, образы, жанр и язык слиты с фабулой и представляют одно неразрывное целое. Для того чтобы изучить и понять сюжет, то есть понять его во всех подробностях, необходимо изучить ***фабулу****,* изучить людей в ней участвующих, уяснить, почему и зачем автор заставил их участвовать в конфликте, почему они необходимы в развива­ющихся событиях,- а для этого — какие чувства и мысли они выражают, как они их выражают, почему именно так, а не иначе, то есть, что они собою представляют.

Таким образом, изучая сюжет пьесы, рассматривая весь предложенный автором материал, так сказать, «через сюжет», актер определяет содержание, размер и границы тех обязательств, какие накладывает пьеса на актеров, на театр в целом. Или: какую жизнь, каких людей и зачем актерам нужно воспроизвести на сцене, играя данную пьесу.

Если сюжет каждой данной пьесы — это конкретное содержание изображенной в ней борьбы, а последняя состоит, очевидно, из действий и противодействий, то сюжет оказывается как бы «общим знаменателем» драматургии и актерского искусства. Изучая сюжет, актер находит «общий знаменатель» своего будущего произведения искусству и того художественного произведения, которое дано ему автором пьесы.

Сюжет пьесы — это основа, опора, каркас логики действий каждо­го ее образа. Индивидуальная логика действий каждого образа спектак­ля — это одна из сюжетных линий пьесы, доведенная до полной конкрет­ности, обогащенная и дополненная воображением актера, проверенная им на практике и осуществляемая им в подлинных, продуктивных и целе­сообразных действиях. Если все найденное Им в пьесе и в роли актер воспринимает в единстве с ее сюжетом, то далее он складывает, суммиру­ет, сливает в одно целое свое и авторское и в результате «дополняет», по выражению Белинского, уточняет и развивает мысль и идею автора.

Поэтому-то драматурги, озабоченные тем чтобы их идеи нашли свое новое сценическое бытие в актерском искусстве, всегда придавали сюжету чрезвычайно большое значение. «Да, — говорил Гете Эккерману, — что может быть важнее сюжета? Талант расточается даром, если сюжет не годится» ( Эккерман И. П. Разговоры с Гете. — М., Л., 1934. — С.186).

М.Горький писал: «Основное требование, предъявляемое к драме: она должна быть актуальна, сюжетна, насыщена действием < ... > Драма должна быть строго и насквозь действенна, только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций»(Горький М. О литературе, — М., 1953. — С.603-604).

Но как не велико значение сюжета и для Драматурга и для актеров, было бы заблуждением придавать ему самодовлеющее значение. Нетруд­но себе представить остросюжетную пьесу, которую поэтому легко, удоб­но превратить в спектакль, но которая, тем не менее, далека от совершен­ства. С другой стороны, многие первоклассные пьесы отличаются просто­той, ясностью, чуть ли не примитивностью сюжета, а некоторые, как например, многие пьесы Чехова и Горького, на первый взгляд кажется, что даже и вовсе лишены сколько-нибудь острого сюжета.

Факты эти говорят о том, что, во-первых, замысловатость, сложность, даже увлекательностью сюжета, вовсе не всегда являются решаю­щим достоинством пьесы и что, во-вторых, сюжет пьесы Далеко не всегда лежит на ее поверхности и виден с первого взгляда.

Сюжет есть сложное целое. Самая головокружительная последовательность событий (фабула) может сочетаться в нем с примитивными характерами и служить выражению самой банальной морали. И, наобо­рот, самый простой состав событий многих пьес Горького и Чехова, например, приобретает идейно-художественную ценность, потому что в этих событиях участвуют сложные, интересные, типические и яркие характеры. Значит, в одних случаях драматургу удается раскрыть сущ­ность интересных, сложных характеров через участие их в самых прос­тых, даже примитивных и банальных событиях, и тогда эти события пере­стают быть банальными примитивными; в других — драматургу не уда­ется показать интересную сущность людей, хотя они и участвуют в слож­ных и запутанных событиях. Тогда внешняя занимательность тщетно претендует на то, чтобы заменить содержание. А.Н.Островский предосте­регал от этого: «В обработке сюжета требуется не оригинальность, а правильность и, стройность; а в обработке характеров - верность дейст­вительности»(Островский А. Н. О театре. – М., 1947. – С. 164)..

Отсюда могут быть сделаны выводы: изучая пьесу и роль, актер определяет ***своеобразие***каждого данного сюжета. В нем он находит и тему, и идею, и образы, и жанр, и все то, что и о чем должна пьеса рассказать зрителям. А из своеобразия каждого данного сюжета вытекает и то, как и чем именно этот сюжет должен быть дополнен на сцене при помощи творческого воображения актеров, для того, чтобы из пьесы получился наилучший из возможных спектакль.

Если, например, сюжет пьесы улежит на поверхности», то его нужно обычно «углублять» — фабулу нужно мотивировать глубже, раз­ностороннее, более основательно и широко, чем это сделал автор. Если сюжет глубоко спрятан — его нужно «вытащить на поверхность». Если в пьесе нет обнаженных, бурно развивающихся событий, то тем важнее события, лежащие в основе ее сюжета, уяснить и воплотить с предельной ясностью и полнотой, чтобы зрители могли следить за ними, «Народ <…> требует занимательности, действия», — писал А.С.Пушкин. В первом случае очевидную борьбу нужно обосновать ***интересными характерами****,* во втором — интересные характеры нужно столкнуть в ***очевидную борьбу(***В.Ермилов в книге А.П.Чехов (М., 1951), разбирая пьесу «Три сестры», показывает, как отчетливое уяснение сюжета (хочется сказать—«обнажение сюжета») приводит к пониманию его своеобразия, к понимаю того, какая именно борьба происходит между персонажами пьесы и как от этого выигрывает полнота и ясность характеристики самих персонажей)***.***

Любая пьеса, чтобы превратиться в спектакль, нуждается в конкре­тизации входящих в нее событий, пользуясь выражением Белинского — « в дополнении ». От того, чем и как «дополнили» ее актеры, в большой степени зависит ее судьба, и в данном конкретном спектакле— в том, как она будет воздействовать на зрителей, и в.ее сценической истории вообще.

«Ты получил роль, — писал М.С Щепкин, — и чтобы узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетво­рительный ответ. < … > старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого — и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса и верные жесты, а без этого, как ни фокусничай, какой пружины не подводи, а все будет дело дрянь»(Щепкин М. С. Записки. Письма. – М., Л., 1952. – С.386).

Эти мысли М.С.Щепкина не утратили актуальности и по сей день. Актер должен уметь «спрашивать пьесу», знать как «разжевать и прогло­тить роль», для того, чтобы творить в содружестве с автором и не быть ни слепым его рабом, ни противником.

**4**

Пьеса открывает перед актерами возможность творить. Для того,

чтобы эта возможность была реализована театральным коллективом, необходимо, чтобы превращение пьесы в спектакль было организовано. Как во всяком коллективном деле, это обязательное условие продуктив­ности труда отдельных членов коллектива. Таким совершенно необходимым условием продуктивности актерского труда в современном театре является ***режиссура***.

Режиссер — это всегда организатор. Этой функцией определяется практически содержание всякой режиссуры, во все времена существова­ния этой профессии и даже до ее официального появления. Старший актер труппы, автор пьесы, директор театра, антрепренер, администратор, чиновник конторы императорских театров, цеховой старшина, староста кружка театральной самодеятельности — каждый, плохо или хорошо, талантливо или бездарно, организует превращение пьесы в спектакль, чтобы пьеса воздействовала на зрителей со сценической площадки.

В современном профессиональном театре организационные функ­ции чрезвычайно многочисленны и многообразны. Поэтому они выпол­няются многими людьми — от директора театра до помощника режиссера и билетера. В этих условиях режиссер, как организатор спектакля, оказы­вается лицом с чрезвычайно широкими, а потому часто недостаточно определенными обязанностями. В результате этого, круг его дел, его компетенция и его ответственность, нередко определяются почти только, его индивидуальными наклонностями. Один режиссер распоряжается чуть ли не всем в театре: он перекраивает пьесу по своему усмотрению, диктует актерам, художнику, композитору, и претендует на то, чтобы быть «автором спектакля». Другой, наоборот, впадает в полную зависи­мость от практических исполнителей спектакля.

Такая неопределенность функций режиссера, точнее —неопределенность той ***главной*** его обязанности, которая определяла бы сущность его работы, влечет за собой иногда сомнение в нужности самой профессии режиссера. Кугель, например, считал режиссера «налогом на актера за его беспомощность».

Если представить себе прекрасную пьесу, идеальных актеров, иде­альную администрацию, идеальных художников, костюмера, осветителя, бутафора, композитора и т.д., то, казалось бы, обязанности режиссера распределились бы без остатка между всем этими идеальными специалис­тами и режиссеру в таком театральном коллективе делать было бы нечего. Тогда режиссер оказывается лицом, обязанным восполнять недостатки в работе любого из членов театрального коллектива. Но человека, который имел бы на это творческое право, трудно себе даже представить. Между тем такое право подразумевается у каждого режиссера, а то как он этим правом пользуется, зависит от его вкуса, наклонностей, а иногда и произ­вола. Так возникают разные типы режиссеров — от режиссера-лектора и литературного критика, до режиссера-«упаковщика», как их иногда на­зывают. Первый занят главным образом восполнением недостаточной образованности актеров; второй часто вовсе не вмешивается в их работу (для этого у него обычно есть «ассистенты»), но занят «упаковкой» на сцене «внешней» жизни персонажей.

Превратить пьесу в реалистический спектакль — это значит орга­низовать на сцене жизнь, воспроизвести на ней ту действительность, кото­рая дана театру в литературно-художественном изображении в пьесе. Действительность эта состоит из людей и из всего того, что этих людей окружает — из предметов, природных явлений, звуков и пр. Чтобы орга­низовать на сцене жизнь, данную в пьесе, нужно воспроизвести и то и другое. Для этого необходимо и то и другое увидеть в пьесе, дополнить собственным воображением, довести свои представления до полной кон­кретности, связать их в одно целое и, наконец, найти технические средст­ва, при помощи которых эта, построенная в воображении, жизнь может быть практически воспроизведена на сцене.

Таким образом, задача — построить на сцене жизнь надлежащего содержания и надлежащей выразительности, слагается из двух взаимос­вязанных задач: построить жизнь, ***внешнюю*** по отношению к людям в ней участвующим, и построить жизнь ***самих этих людей****,* то есть организовать так поведение актеров, чтобы они перевоплотились в действующих лиц пьесы и жили их жизнью.

Организация «внешней жизни» сопряжена с материальными затратами, она требует разного рода материалов, рабочей силы, транспорта и т.д., но она весьма растяжима до своему содержанию. Так, несколько дежурных павильонов, несколько задников, несколько пар кулис, рампа и софит считались достаточными средствами для организации «внешней жизни» любой пьесы в старом провинциальном театре. Здесь задача сво­дилась к минимуму — лишь бы зрители поняли где и когда приблизитель­но происходит действие. Если при этом «организация жизни самих лю­дей» целиком доверена актерам и, организатор спектакля считает свою задачу выполненной, если на каждую роль есть актер и если актеры не сталкиваются на сцене лбами, то перед нами «режиссура» как некая адми­нистративная функция, не имеющая еще никакого права называться ис­кусством.

Но из этой функции родилось ***искусство***режиссуры. Это произош­ло в тот момент, когда сама организация «внешней жизни» на сцене стала выражать некую мысль, некую идею. Теперь лицо, организующее превра­щение пьесы в спектакль, озабочено уже не только тем, чтобы зрители поняли где (вообще) и когда (вообще) происходит то, что дано в пьесе, но и тем, чтобы все находящееся на сцене было так расположено и было таким, чтобы зрители поняли мысль, идею, обобщение, которые хочет выразить это лицо, то есть, режиссер. Если ему это удается, то он выпол­няет уже Не только административную, но и художественную функцию.

Теперь режиссером мог стать только человек, умеющий своеобраз­но понять пьесу, по-новому трактовать ее, имеющий, следовательно, свой взгляд на жизнь, свои устремления, идеалы, цели; человек, умеющий в организации спектакля выразить это свое понимание пьесы, свои идеалы и устремления. Все, находящееся на сцене и все происходящее на ней, вернее — все, что можно поместить на сцене и производить на ней, — все это оказалось в распоряжении режиссера: Всем этим он получил право пользоваться, чтобы выразить свое понимание и свое толкование пьесы.

Но из всех этих средств не все оказались в одинаковой степени послушны воле режиссера. С холстом, фанерой, тканями, красками, све­том и музыкой, оказалось, справиться гораздо легче, чем с актерским исполнением ролей. Мертвые материальные предметы можно перестраи­вать, перекраивать и перекрашивать сколько угодно и как угодно, с ними можно экспериментировать в макете. Не то с актерами. Поэтому режиссура, прежде всего, кинулась в область организации «внешней жизни» на сцене. Именно в таком качестве она и заявила о себе, как о своеобразной художественной профессии.

Одновременно существовала, конечно, и режиссура другого типа — режиссура как организация жизни самих людей на сцене. Таким режиссером был, например, А.П.Ленский (Об этом красноречиво рассказывает В.Н.Пашенная в книге «Искусство актрисы» (М, 1954) — *(П.Е.)*). Но такая режиссура остава­лась обычно незамеченной — она либо растворялась в педагогике, либо скрывалась в искусстве актеров, так как действовала только через них и зрители не могли видеть ее отдельно от актерского искусства.

Режиссура «внешней жизни», наоборот, бросалась в глаза всякому зрителю, она действовала «своими» средствами, отнимая их у автора, художника и композитора, иногда заставляя их подчиняться своему дик­тату, иногда подменяя их. Но это направление в развитии искусства ре­жиссуры довольно быстро привело к тупику. Тупик этот — фактическое отрицание актера, а значит и отрицание театра.

Практика показала, что если режиссер строит спектакль, организуя «внешнюю жизнь» и оперируя только ею, то либо он создает мертвый натуралистический фон для того, что должно бы происходить на сцене, но что не происходит на ней; либо он создает некое неизбежно формалисти­ческое зрелище, пытаясь возместить отсутствующую жизнь условным, а чаще всего — аллегорическим выражением своих мыслей об этой отсут­ствующей жизни.

«Человек действует в обстановке, — писал В.Н.Давыдов, — но он является центром жизни, хозяином этой обстановки. Вот почему в театре человек должен занимать первенствующее место. Театр — это, прежде всего человек, следовательно, прежде всего — актер. На него и должно быть обращено все внимание режиссера. < ... > Где этого нет, там цирк, зрелище, — все, что хотите, только не театр.»(Давыдов В.Н. Рассказ о прошлом. — М., Л., 1931. — С.183).

В письме к В. А. Теляковскому А.П.Ленский писал:

«Вся забота администрации заключается в том, чтобы дать благоп­риятнейшие условия для проявления творческого таланта актера. Созда­телем этих условий является режиссер. Все остальные — не более как исполнители его замысла. Тут эгоизму нет места. Режиссер, декоратор, бутафор, Машинист — все служит главному, а главное — это поэт и воп­лотитель его образов — актер» (Ленский А.П. Статьи. Письма. Записки. — М., 1935. — С.465).

Чем талантливее режиссер, увлеченный только «обстановкой», чем успешнее и энергичнее он подавляет неподдающегося ему актера

всеми выразительными средствами, тем Дальше созданное им зрелище отстоит от театрального искусства в собственном смысле слова, хотя это зрелище может быть и занимательно и даже содержательно.

Режиссер этого типа похож на человека, который пытается при помощи упаковочных материалов создать продукт, подлежащий упаков­ке.

Для того, чтобы воссоздать на сцене действительность, изображенную в пьесе, нужно, прежде всего, создать, организовать на сцене изобра­женную в этой пьесе жизнь людей. Как этого добиться?

В те времена, когда режиссуры как художественной профессии не существовало, когда «режиссером» был организатор спектакля, в адми­нистративном смысле этого слова, эта задача решалась просто — путем приглашения, найма актеров, которым это дело и поручалось.

Если такое решение не удовлетворяло организатора спектакля, если он обладал при этом надлежащими знаниями, то он прибегал к дру­гому способу — он ***обучал*** актеров, как, например, А.А.Шаховской. Иног­да эту сторону дела в организации спектакля брал на себя не тот, кто назывался режиссером, а либо автор, либо старший товарищ — актер. В этом смысле режиссерами были Гоголь, Щепкин, Островский.

А.П.Ленский в условиях казенной рутины был лишен реальной возможности преодолеть шаблон в организации «внешней жизни» на сцене и потому, как уже говорилось, в его лице режиссура родилась как бы скрыто от зрителей, «для себя», а не для зрителей.

К.С.Станиславский имел возможность идти дальше и действитель­но пошел дальше. Решая ту же в принципе задачу, что и Ленский, он применил все известные в то время средства и применил их твердо, после­довательно и решительно. Это— и **подбор** труппы, то есть строжай­шие требования при приглашении актеров, если можно так сказать, «коллекционирование» труппы; и **обучение** приглашенных акте­ров; и **воспитание** их; и, наконец, такая организация «внешней жизни» на сцене, которая **помогала** бы актерам жить на сцене в образах пьесы. Рождение Художественного театра есть, по существу, в то же время и явное, фактическое рождение режиссуры как искусства ***орга­низации самой жизни***на сцене.

Глубокое принципиальное отличие режиссуры К.С.Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко от режиссуры мейнингенского театра в том и заключается, что Кронег видел в организации «внешней жизни» ***содержание***режиссуры, а основатели МХТ в организации «внеш­ней жизни» видели лишь ***средство***к пробуждению переживаний у артис­тов.

В начале своей деятельности в организации «внешней жизни» и в «мизансцене» К.С.Станиславский видел главные режиссерские средства заставить актеров переживать роли, принимая во внимание, что им были отобраны актеры определенных творческих и человеческих качеств. Но чем настойчивее К.С.Станиславский применял эти средства, тем яснее он убеждался в их несовершенстве; тем больше он ощущал потребность в средствах, при помощи которых режиссер мог бы воздействовать непосредственно на актеров, прямо управляя их переживаниями.

Так возникла «система Станиславского» — новый этап на пути Щепкина и Ленского — система обучения и воспитания актера с тем, чтобы, получив роль и очутившись на сцене во внешних условиях помога­ющих ему, актер сам и по своим внутренним творческим побуждениям жил жизнью образа, а не притворялся им. В этом качестве «система» и сущес­твует по сей день, как метод театральной педагогики, как система подго­товки актера к сценическому творчеству вообще, как путь, прежде всего воспитания актера.

**5**

Стремясь построить в каждом спектакле реальную жизнь реальных людей, К.С.Станиславский всегда придавал особое значение ансамблю и ценил его чуть ли не выше всего в актерском исполнении пьесы. Поэтому он, в частности, отказывался от ярких и талантливых актеров, если они имели наклонность «гастролировать» в спектаклях; поэтому он придавал такое большое значение исполнению эпизодических и выходных ролей и народных сцен. Он требовал, чтобы исполнение каждой роли было обус­ловлено исполнением всех других ролей, и в этом он видел одно из важ­нейших условии организации жизни на сцене.

Когда К.С.Станиславский открыл природу действия и его роль В актерском искусстве, это не могло остаться без последствий и в определе­нии природы сценического ансамбля, а значит и в определении путей к нему. Связь человека с окружающим миром осуществляется и выражает­ся вовне в его действиях; они не могут быть подлинными, продуктивными и целесообразными, если они не включены в цепь взаимодействий. Таким образом, ансамбль в актерском искусстве есть не что иное, как логика — подлинность, продуктивность и целесообразность взаимодействий дей­ствующих лиц каждого данного спектакля.

Раньше ансамбль понимался как единство «тона», или единство, «звучания», или единство «манеры», «стиля», или единство «пережива­ний» и т.д. Понятие «ансамбль» определялось понятиями, лишенными полной объективной ясности и определённости. Теперь это же понятие оказалось уточненным и переведенным на профессиональный язык ак­терского искусства. Если актеры, верно, взаимодействуют в своих ролях в спектакле, - значит, они создают ансамбль, значит жизнь действующих лиц пьесы, верно, организована на сцене.

Гениальный режиссер и знаток логики человеческих действий, К.С.Станиславский умел определять и строить совершенно конкретные взаимодействия, лежащие в основе каждой данной сцены и каждой пьесы и потому взаимодействия неповторимые и единственные в своем роде. Такова была практика Станиславского — режиссера. Но К.С.Станиславский, кроме того, обобщал практику свою и чужую; он упорно искал еди­ный принцип, метод, закон, который мог бы помогать строить взаимодей­ствие в каждом конкретном случае.

Во всем безграничном многообразии неповторяющихся случаев взаимодействия он нашел единую основу, то общее, что содержится всегда и во всех случаях взаимодействия и что в каждом случае наполнено своим неповторимым содержанием. Эта общая основа — борьба.

Если человек действует — значит он преодолевает препятствия на пути к цели, значит он борется с этими препятствиями; если он действует в среде других людей — значит он с кем-то из людей борется или готовит­ся к тому, чтобы с кем-то бороться. Для этого он вступает в разнообразные отношения с другими людьми; эти отношения опять-таки достигаются борьбой; возникают новые взаимоотношения и новая борьба и т.д. Во всех случаях общения с людьми и всегда в таком общении он борется, но борьба эта может быть и всегда бывает бесконечно разнообразна и по своему содержанию и по своему характеру — от борьбы обнаженной, борьбы антагонистической, до борьбы скрытой, борьбы — сотрудничества, борь­бы — помощи и т.д.

Так, если люди борются не только когда спорят, но и когда совеща­ются, когда сговариваются, когда один уговаривает другого, или учит, или упрашивает, или спешит, или дразнит, или умоляет о чем бы то ни было, когда бы то ни было и по какому бы то ни было поводу.

Борьба состоит из действий сталкивающихся, переплетающихся, вызывающих друг друга, приводящих к определенным результатам, которые в свою очередь дают начало новому течению борьбы. Борьба **требует** действий, **состоит** из них и **вызывает** их. Каковы действия в их взаимной обусловленности, такова и борьба. «Жизнь есть действование, а действование есть борьба»1, — писал Белинский.

Как уже говорилось выше, логика действий каждого человека обусловлена двусторонне: с одно стороны — его субъективными интересами; с другой — средой, его окружающей.

Для того, чтобы организовать «саму жизнь» на сцене, чрезвычайно важно найти в окружающей актеров среде то главное, решающее, что в наибольшей степени будет вынуждать их действовать надлежащим обра­зом. Этим главным и решающим, во всем, что окружает актера, являются действия его партнеров.

Поэтому-то и оказывается, что актер может быть вовсе лишен правдоподобной материальной среды (например, на эстраде) может нахо­диться в среде явно и грубо условной, и все-таки действовать подлинно и выразительно. Играя спектакль без оформления, без декораций и костю­мов, он может находиться в среде достаточно обосновывающей его пове­дение, поскольку эта среда состоит из воздействующих на него партнеров.

Такую человеческую среду не может создать на сцене ни худож­ник, ни композитор, ни осветитель и никто другой, кроме актеров. Но каждый актер в отдельности ***зависит*** от этой среды, применяется к ней и борется с ней. Поэтому один актер по содержанию своей художественной профессии не властен создавать ее в ***целом***, и если он это делает, то тем самым он выходит за пределы своей профессии и выступает уже не только как актер, создающий образ средствами своего искусства (действиями), а как организатор спектакля в целом, — т.е. как режиссер;

Значит, режиссер необходим в театральном коллективе не потому, что он выполняет административно-организационные функции; не пото­му, что он может более или менее успешно участвовать в написании пьесы (в ее редактировании, переделке и т.д.), не потому, что он может и имеет право поправлять работу художника, композитора, постановочных цехов и пр.; не потому, что он может быть хорошим театральным педагогом, обучающим и воспитывающим актеров1; не потому, наконец, что он может быть чутким зрителем, делиться с актерами своими впечатлениями о их работе и давать им мудрые советы. Все перечисленное входит в круг дел и забот режиссера, но все это еще не определяет сущности его специфичес­ких профессиональных обязанностей.

Режиссер необходим в современном театре, как единственное лицо, в обязанность которого входит организация ***социальной среды***— организация ***взаимодействий актеров,***организаций ***борьбы на сцене***. Для того чтобы пьеса превратилась в спектакль, в ней должна быть обнаруже­на борьба и борьба эта должна быть организована практически на сцене. Так как борьба осуществляется в спектакле всегда и только актерами, то, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, «режиссер умирает в акте­ре».

Таким образом, в сущности своей режиссер есть, так сказать, «композитор борьбы». Его искусство — искусство самостоятельное и специфическое — есть в то же время как бы промежуточное звено между искусством драматургии и искусством актера. Режиссура родственна драматургии потому, что развитие борьбы — это сюжет, объединяющий в себе идею, фабулу, образы, язык и все то, что входит в круг забот и профессиональных интересов драматурга. Она родственна актерскому искусству потому, что осуществить борьбу на сцене могут только актеры, режиссеру нужно досконально знать природу актерского искусства и прежде всего — средства выразительности этого искусства.

Из основной обязанности режиссера вытекают множество других; борьба, организованная режиссером, должна выражать как одно целое: идейные устремления автора и идейные устремления театра, то есть дей­ствительность, изображенную автором, и то, во имя чего и автор и театр эту действительность воспроизводят. Борьба эта, следовательно, должна быть правдива (а значит — единственна в своем роде, неповторима как индивидуальный случай) и выразительна (то есть выражать нечто общее, типическое, сущность данного явления действительности). Стремясь пос­троить на сцене борьбу именно *такою,* режиссер неизбежно делается лицом чрезвычайно и кровно заинтересованным в том, чтобы все, что находится на сцене и все, что на ней происходит — все и в каждый момент течения спектакля — помогало зрителям понять смысл борьбы, происхо­дящей на сцене, увлечься ею, поверить в ее реальность, и чтобы эта борьба соответствовала заданию, данному театру автором и взятому на себя театром.

При этом условии вмешательство режиссера в работу всех членов театрального коллектива приобретает определенный конкретный смысл. Режиссер вносит поправки в работу актеров, художника и даже автора не потому, что он может играть лучше актера, строить оформление лучше художника и писать пьесы лучше драматурга, а потому, что его обязан­ность — подчинить все находящееся и происходящее на сцене единой цели. Эта цель — построить правдивое, выразительное и увлекательное течение борьбы — реализовать на сцене (а значит — конкретизировать, развить, обогатить, то есть растолковать) конфликт, лежащий в основе пьесы.

Так, спектакль МХТ «Мертвые души» Станиславский строил как «карьеру Чичикова» — как зарождение, развитие и крах его борьбы за обогащение. В спектакле«Тартюф» Станиславский и М.Н.Кедров строили «основное действие пьесы, которое несут все действующие лица, кроме Оргона и его матери, — освободиться от Тартюфа-Распутина. У Оргона и матери, наоборот, — прочно, навсегда водворить Тартюфа в лоно семьи и подчинить его воле все дальнейшее свое существование. Вот вокруг чего развертывается ожесточенная борьба в пьесе, где каждый действует и борется со свойственной ему логической последовательностью». В спектакле «Плоды просвещения» М.Н.Кедров строил действие как борьбу мужиков с господами за продажу земли.

Для того, чтобы построить такую борьбу на сцене, режиссеру необ­ходимо, очевидно, видеть и понимать жизнь (существующую, прошлую и даже долженствующую существовать в будущем) также в развитии, в борьбе; значит — видеть силы, движущие развитие жизни, видеть борьбу этих сил с противостоящими препятствиями понимать общественный смысл этой борьбы и закономерные тенденции исторического процесса; причем — видеть и понимать все это не «вообще», не в абстрактных кате­гориях диалектики и политэкономии, а видеть и понимать, как общие законы истории обнаруживаются в неповторимых конкретных событиях человеческой жизни. Видеть, как сущность выражается в явлениях — в борьбе друг с другом отдельных индивидуальностей.

Вооруженный уменьем видеть и понимать жизнь, режиссер знает, как конкретизировать и чем дополнить сюжет пьесы. Он делается истол­кователем пьесы и лицом, ответственным за ее трактовку. Для этого он должен быть идейно-творческим вождем театрального коллектива, его доверенным лицом, объединителем его усилий, творческим штабом теат­ра, решающим, так сказать, стратегические задачи данного спектакля. Этот обширный круг забот и обязанностей режиссера естественно вклю­чает в себя заботы и обязанности учебно-воспитательного порядка.

Понимание сущности режиссуры, как организации борьбы на сце­не, не отменяет, следовательно, ни одной из общеизвестных функций режиссера. Но во множестве и в многообразии этих функций К.С.Станис­лавским установлена ***главная****,* из которой вытекают все остальные и в которую все они вмещаются, если она, эта главная функция, осознана во всей ее широте, важности и ответственности.

В старом понимании режиссер («постановщик») — это художник, который превращает пьесу в зрелище, пользуясь для этого актерами,

декоративным оформлением, музыкой и пр. В новом понимании режис­сер — это художник, строящий процесс борьбы так, чтобы он, этот про­цесс, был зрелищно выразителен, содержателен, понятен, ярок. Ему нужны все те же средства выразительности, что и старому режиссеру-постановщику, но главная его забота— не художник, не композитор, не костюмер — никто другой, кроме актеров. Если он построил верную, смелую и яркую ***композицию борьбы***— спектакль, поставленный им, будет выразителен даже и вовсе без декоративного оформления. Старый режиссер мог работать с любыми актерами и не зависел от них; новый — весь во власти актеров. К старому актеры приспосабливались; с новым они могут только сотрудничать.

Если актер в репетиционной работе занят построением логики действий образа и озабочен тем, чтобы она была такой, а не другой, то ему делается совершенно необходимо, чтобы и его партнеры действовали так, а не иначе. Но имеет ли он творческое или формальное право требовать этого от своих партнеров? Как может он обосновать свои требования? Если он мотивирует их тем, что он хочет действовать так-то и так-то и ему для этого нужно, чтобы партнер действовал так-то, то партнёр этим его требованиям может противопоставить свои, противоположные и столь же обоснованные.

Убедительно мотивировать их можно только логикой развития данного конфликта, логикой борьбы, долженствующей происходить в данной сцене. А логика эта, в свою очередь, вытекает из толкования пьесы в целом, из определения того, какая именно борьба (кого с кем и во имя чего) изображена в пьесе в целом и для чего она изображается на сцене. Таким образом, любой, самый, казалось бы, малый вопрос взаимодейст­вия и противодействия восходит к общему толкованию пьесы, то есть входит в компетенцию режиссуры. На первый взгляд режиссер выступает всего лишь как арбитр в творческом споре между актерами; в действи­тельности он выступает как интерпретатор пьесы.

Но режиссер, конечно, не только отбирает из пожеланий актеров то, что в наибольшей степени соответствует его пониманию пьесы; он активно внедряет свое толкование в актерское исполнение; предумышленно и по плану строя ту именно борьбу, какая составляет его режиссёр­ский план, его замысел спектакля.

Для каждого актера работа по созданию индивидуальной лотки действий образа, если разумеется он занят ею, настолько трудоемка и сложна, что она неизбежно поглощает внимание актера целиком. Увлека­ясь этой работой, актер не Может уделять столько же внимания всём другим ролям без ущерба для своей. Но занятый только своей ролью, он не может использовать всех возможностей ее максимально яркого исполне­ния, потому что оно зависит от поведения его партнеров. Этот принципи­ально неизбежный пробел в работе актера, эту неизбежную ограничен­ность возможностей актера призвана восполнить режиссура.

Ставя перед каждым действующим лицом такие препятствия, кото­рые заставляют его обнаружить свою сущность, режиссер повышает выразительность каждого образа через повышение выразительности его партнеров. Этим режиссер расширяет возможности актеров, достигая тем самым максимальной выразительности спектакля в целом.

**6**

В данной книге мы касаемся режиссуры лишь в соприкосновениях ее с актерским искусством, как вопроса о разграничении функций в кол­лективном искусстве театра (Специальное рассмотрение вопросов режиссуры осуществляется П.М.Ершовым в книгах: «Режиссура как практическая психология: Взаимо­действие людей в жизни и на сцене»; «Искусство толкования: Режиссура как художественная критика». Эти книги составляют II и III том *Собрания).*

Режиссура как специфическое и мощное искусство практически всегда выступает в единстве с актерским искусством, как последнее выс­тупает в единстве с искусством драматургии. Так, разные по природе своей и в то же время родственные друг другу искусства сливаются в сложное целое — в коллективное искусство драматического театра. Из­вестную, а иногда и значительную роль играют в нем так же искусства живописное, музыкальное, хореографическое. Поэтому драматический театр называют искусством ***синтетическим***.

Но синтез — это очевидно ни арифметическая сумма, ни смесь раз­нородных элементов. Чтобы во множестве «компонентов» театрального искусства существовало подлинное единство, чтобы эти «компоненты» не вступали в противоречие друг с другом, не мешали друг другу и не вытес­няли друг друга, они должны сливаться в одно целое в порядке субордина­ции, то есть подчинения тому главному, чем служит целое и что определя­ет место и роль каждого «компонента».

Это главное, как уже говорилось, — актерское искусство. Связь с ним других элементов драматического театра в каждом случае своеобраз­на: так, драматургия, являясь условием существования театра, определя­ет содержание его творческой деятельности, как отражения действитель­ности, и потому играет роль ведущей идейно-творческой силы. В меньшей степени, но эту же роль играет в театре и режиссура. В меньшей степени — потому что сама она направляется драматургией; но все же и «ведущую роль» — потому что режиссура толкует пьесу в целом и объединяет при этом усилия всего театрального коллектива. Это не исключает того, что и драматургия и режиссура обеспечивают актеров необходимыми услови­ями, чтобы для зрителей они, актеры, создавали на сцене художественные образы, нужные зрителям, содержательные и яркие. (Грубая аналогия: на войне победу одерживают солдаты, а генералы и офицеры организуют победу, делают ее возможной.)

Теория драматургии, как рода художественной литературы, разра­батывается издавна. Теория режиссуры, наоборот, только после открытий К.С.Станиславского впервые обрела возможность существования. Она была невозможна пока не была определена специфика режиссерс­кого искусства — тот «материал», каким оперирует режиссер и какой присущ только его искусству и никакому другому. К.С.Станиславский создал возможность существования науки о режиссуре, открыв этот «материал», подобно тому, как он создал науку об актерском искусстве, открыв и изучив «материал» **актерского искусства** — ***действие.***

«Материалом» — средством выражения **режиссерского искусства** является ***борьба.***

Но самое слово и понятие «борьба» здесь нужно понимать так же конкретно, также материально и объективно, как определяется примени­тельно к актерскому искусству слово и понятие «действие». Речь идет не о борьбе в отвлеченном смысле слова, а о борьбе людей, которую можно видеть сегодня, здесь, сейчас, из которой практически и всегда состоят взаимоотношения между людьми, также как практически жизнь каждого отдельного человека состоит из беспрерывного потока действий.

В каждом роде искусства все его особенности вытекают из приро­ды, свойств и особенностей его «материала». Точно так же и все особен­ности режиссерского искусства вытекают из природы, свойств и особен­ностей его «материала» — борьбы.

Общие для всех искусств закономерности распространяются и дальше: мастерство В режиссуре есть уменье строить на сцене борьбу и борьбой действующих лиц выражать содержание — идею, мысль; уменье это, чтобы быть сознательным, должно опираться на знание — знание вы­разительных свойств борьбы; а последнее — на знание объективных за­кономерностей возникновения и течения борьбы между людьми в реаль­ной, действительной жизни.

Таким образом, изучение объективных закономерностей борьбы с целью использования их в сценическом искусстве, должно лежать в осно­ве научной теории режиссерского искусства. Это, очевидно, дело бу­дущего. В настоящее время мы располагаем лишь материалом для такой теории. Частью он зафиксирован в документальных записях режиссерс­ких работ К.С.Станиславского и его ближайших сподвижников, учеников и последователей; содержится он и в практике некоторых ведущих совет­ских режиссеров; его можно найти в общих методических и принципиаль­ных выводах, которые либо сделаны самим К.С.Станиславским и его последователями, либо могут быть сделаны как продолжение и развитие «системы» — науки об актерском искусстве.

Каковы могут быть общие закономерности возникновения и тече­ния борьбы между людьми? Каковы могут быть средства, типы, формы и проявления борьбы между людьми? Что, при каких обстоятельствах, как и почему выражает процесс борьбы между людьми? На все эти вопросы еще нельзя ответить сколько-нибудь стройной и научно обоснованной теорией. Это вполне естественно, если учесть, с одной стороны, чрезвы­чайную сложность «материала» режиссерского искусства, с другой — то, что прошло не так уж много лет после того, как Станиславский открыл этот материал.

Но все мы постоянно видим борющихся между собой людей, все мы делаем для себя те или другие выводы, наблюдая эту борьбу, все мы сами постоянно боремся или готовимся к борьбе.

Борются между собой люди соревнующиеся, враждующие, сотруд­ничающие друг с другом, любящие друг друга; дома, на работе, в общест­венных собраниях, отдыхая, трудясь, заседая, объясняясь и т.д. и т.п. Самого разнообразного содержания, разнообразных форм и видов борь­ба происходит между отдельными личностями, между целыми группами людей, между семьями, организациями, учреждениями; борются между собой разные национальности и разные общественные классы. Борются люди за свои личные интересы, за семейные интересы, борются за интере­сы нации, народа, класса; борются за свои идеи, убеждения, вкусы, привя­занности, капризы, предрассудки, привычки и т.д. и т.п.

Но в каком бы масштабе (или «объеме») мы ни брали тот или иной . случай борьбы и кто бы в ней ни участвовал, во всех случаях эта борьба осуществляется в так или иначе непосредственно ощутимых столкнове­ниях определенных личностей. В этих столкновениях **конкретизируется** любая (по содержанию, по объему и по масштабу) борьба, происходящая между людьми. (В сущности, мы уже рассмотрели этот вопрос, говоря о разных объемах логики действий, о делении логики действий и о «чтении» человеческого поведения в главе 3).

Вот эту **конкретную** борьбу мы всегда видим, находясь среди людей, может быть, не всегда и не в полной мере отдавая себе в том отчет; видя ее, мы делаем те или иные, более или менее верные выводы; в ней мы сами всегда более или менее активно участвуем. Ее и строит режиссер на сцене, стремясь воссоздать жизнь определенного содержания, с тем, что­бы зрители восприняли это содержание.

Процесс «перевода» содержания пьесы на язык борьбы осуществ­ляется иногда неосознанно — как непроизвольный результат многооб­разных и длительных усилий, направленных к иным целям. Тогда теряет­ся четкая грань, отличающая режиссера-профессионала от критика, ис­кусствоведа, лектора или просто умного и талантливого дилетанта.

Жизнь, изображенную в пьесе и подлежащую воспроизведению на сцене, можно видеть с разных сторон и в разных ее проявлениях; ее содержание, ее смысл для одного выражается преимущественно в одном, для другого в другом. Для режиссера-профессионала этот смысл выражается в том, какая борьба (кого с кем, за что, почему и как) в этой пьесе изображена. Чем яснее, точнее он видит эту борьбу, тем соответственно профессиональнее, а для актера — конкретнее, «проще» его задания или предложения.

Предлагая актеру участвовать в борьбе за ясную и определенную цель, мотивированную ясными и определенными причинами, режиссер побуждает актера применять то, что тот хорошо знает, чем он владеет, что является его профессиональной сферой действия (точнее — логику дей­ствий).

Так как все люди по личному опыту более или менее хорошо знают, как человек борется за свою цель, то практически в работе современного режиссера степень профессиональности зависит в первую очередь от того, насколько он чувствует себя обязанным строить на сцене борьбу, насколько он привык утруждать себя тем, чтобы искать в пьесе и в каждой ее сцене — какая именно борьба (кого с кем, за что, почему и как) в ней происходит, ее ли именно — со всем, что в ней важно и интересно — предлагает он актерам осуществить.

Если режиссер ***чувствует себя обязанным*** строить на сцене борь­бу, и именно ту и такую, какая приведет его и актера к искомому резуль­тату, то весь его жизненный опыт, его личные знания логики и вырази­тельности процесса борьбы приходят ему на помощь и заменяют ему отсутствующую еще науку о борьбе, как теорию режиссуры.

**7**

Пока сформулируем лишь несколько предположений о самых общих закономерностях борьбы и о ее построении в спектакле (Детальному теоретическому рассмотрению борьбы, как специфического средства выражения режиссерского искусства, посвящена книга «Режиссура как практическая психология» (см. II том Сочинений П.М.Ершова)).

1. Видеть в пьесе и строить в спектакле борьбу — это, значит, видеть в каждом, в любом действии героя обусловленность этого действий противодействием, ***контрдействием.***Это значит— на пути дейст­вующего лица к его цели обнаруживать препятствия и побуждать это лицо их преодолевать. (Так, препятствием Чичикову в сцене с Коробочкой яв­ляется, в частности, ее тупоумие, в сцене у Манилова — его восторжен­ность, в сцене у Ноздрева — его неприемлемые для Чичикова планы со­вершения сделки, его настойчивость и агрессивность.) Но найти такие препятствия невозможно, не прибегая к помощи воображения, а оно может предложить множество и самых разнообразны препятствий любо­му устремлению героя. Значит, из всех жизненно возможных, но недого­воренных автором препятствий, надлежит выбрать какие-то ***определен­ные****.* А именно —те, которые заставят действующее лицо обнаружить свою сущность и которые помогут зрителям эту сущность понять, или те, которые подведут к тому, чтобы сущность эта была выражена в дальней­шем — при преодолении какого-то из препятствий, стоящих на последу­ющем пути действующего лица к его цели.

2. Видеть в борьбе ее конкретное содержание — это значит ясно осознавать из-за чего эта борьба происходит. Если один человек борется с другим, то это значит, что первому нужно что-то, что либо принадлежит второму, либо находится в его власти (действительно, или по представле­ниям первого). Это может быть предмет в буквальном смысле слова (так Отелло добивается от Дездемоны, чтобы она дала ему платок; так Арбе­нин добивается у Нины браслета), а может быть и «предмет» в ином, переносном смысле: согласие на что-либо, подтверждение чего-либо, сведения о чем-либо, сочувствие, состояние, поступок, внимание и т.д.

Тогда одному нужно добиться от другого, чтобы тот дал согласие, выразил сочувствие, совершил поступок, переменил состояние и т.д. — конкретно борьба будет происходить из-за них: согласия, подтвержде­ния, сочувствия, сведений и т.п. (Так, Митя в третьем действии комедии « Бедность не порок» добивается от Пелагеи Егоровны и от Любы принятия его плана, признания его правоты, согласия на тайное похищение.

Если конкретный предмет конфликта не ясен, то не может быть ясно и содержание происходящей борьбы.

3. Ближайший, конкретный предмет борьбы (то, из-за чего в дан­ный момент происходит борьба) бывает нужен борющемуся не сам по себе, а либо как часть более важного, более значительного «предмета», либо как средство для достижения этого более значительного «предмета». (Так платок нужен Отелло для подтверждения верности Дездемоны; так, приглашение на вечеринку к губернатору нужно Чичикову для проникно­вения в губернское общество, а само это общество нужно ему для скупки мертвых душ.)

Поэтому содержание процесса борьбы не исчерпывается ближай­шим конкретным предметом конфликта и установить в каждом конкрет­ном случае этот предмет можно только понимая более отдаленные цели борющегося. Но процесс борьбы за отвлеченные общие цели и идеалы всегда конкретизируется в борьбе за совершенно конкретные «предме­ты» — за предметы в буквальном смысле, или за конкретное выражение внимания или if снимания, за конкретное подтверждение согласия, за конкретное выполнение действия или даже движения, за улыбку и т.д. и т.п.

4. Последовательность и взаимосвязь этих конкретных «предметов», подчиненность их общему «главному» предмету конфликта пьесы определяет логику развития борьбы в пьесе в целом.

Эта Логика делится на логику борьбы меньшего объема — на логи­ку борьбы в каждой отдельной сцене, в каждом отдельном эпизоде. У каж­дого действующего лица есть свой «главный предмет борьбы» — своя сверхзадача — и логика борьбы за этот «главный предмет» определяется в большой степени поведением тех, кому «принадлежат» частные, конк­ретные «предметы», из которых состоит «главный предмет».

Если противник уступает «предмет», то борьба за этот «предмет» кончается и немедленно начинается борьба за следующий по логике раз­вивающихся событий. Не уступать он может по самым разным причинам: потому что не может уступить; потому что не хочет уступить; потому что не знает, не понимает, чего от него добиваются. В последнем случае сопро­тивление может быть только выяснением, узнаванием, но и это объектив­но — сопротивление, противодействие, борьба. Сопротивление может заключаться и в том, что противник не замечает, не обращает внимания на то, чего от него добиваются, потому что сам он в это время добивается от партнера чего-то другого. Таковы, например, часто бывают споры: некто добивается от меня, чтобы я признал то-то и то-то, а я добиваюсь от него, чтобы он признал нечто другое — каждый добивается своего и не уступа­ет, потому что занят своим «предметом» и не вникает в «предмет» другого. Тогда борьба идет вокруг двух «предметов». В подобном случае борьба может вести к постепенному сближению «предметов» — по мере сопро­тивления каждый уступает из своего «предмета» часть, чтобы получить хоть что-то. (Так, Горецкий Торгуется с Чугуновым в первом явлении третьего действия комедии «Волки и овцы».)

Это «что-то» делается ***общим****,* предметом борьбы, в нем теперь за­интересованы оба — и тот, кто хочет подучить его, и тот, кто не хочет его уступать. Это, так сказать, нахождение «общего языка» — условие логичности спора. Если борющиеся заинтересованы в разрешении конфликта, то они всегда стремятся найти такой общий язык, хотя часто находят его с трудом и не сразу. Так, например, люди иногда торгуются: если один хочет во что бы то ни стало продать, а другой — купить, то, как бы ни был жаден первый и расчетлив второй, постепенно точки зрения сближаются и сделка совершается. (Так примерно протекает борьба Глафиры с Лыняевым в явлении восьмом третьего действия комедии «Волки и овцы».)

5. Понятие о «предмете» борьбы приводит к понятиям об ***обороне* и *наступлении***в борьбе. Тот, кто располагает «предметом», от кого зависит уступить его или не уступать — тот обороняется. Тот, кому нужен «пред­мет» и кто им не располагает (а потому и добивается его) — тот наступает. (Так Глафира наступает на Лыняева, Чичиков на Коробочку.) Если каж­дый борется за свой «предмет», то оба наступают; но для того, чтобы наступать на того, кто сам наступает, нужно обычно сначала отбить нас­тупление противника.

Оборона, как правило, имеет тенденцию перейти в наступление. Для того чтобы обороняться нужно в данный момент быть незаин­тересованным в партнере, то есть не нуждаться ни в чем, что от него зависит. Но если наступающий активен, то он неизбежно в конце концов вынуждает обороняющегося наступать — добиваться прекращения нас­тупления. Так, например, часто возникают ссоры, перебранки и даже драки (так поссорились Чичиков и Ноздрев). Если один настойчиво прис­тает к другому, то последний, будучи даже сдержанным человеком, может утратить свою сдержанность — этого как раз и добивается первый, если он «напрашивается на скандал».

Определить в каждом конкретном случае борьбы, кто наступает и кто обороняется, бывает весьма важно по следующей причине.

6. «Предмет» борьбы выявляет наступающий — ему приходится обозначить, так или иначе выразить то, чего он добивается. Вынуждает его к этому обороняющийся. Чем упорнее оборона, тем настойчивее нас­тупление; следовательно, от поведения обороняющегося зависит — обна­ружит, или не обнаружит наступающий ***в какой степени***нужен ему «предмет» и что этот «предмет» собою представляет. Судьбу предмета выражает обороняющийся; обороняющийся сильнее наступающего — он уже владеет тем, чем только еще хочет владеть наступающий.

Так процесс борьбы делается выразительным; в нем обнаруживаются: цель наступающего, отношение обороняющегося к предмету борь­бы и к наступающему, соотношение сил того и другого (яркий пример тому — уже упоминавшаяся сцена Кречинского с Щебневым).

Иногда человек занимает позицию обороны только для того, чтобы выяснить цель и силы своего противника. Так, скажем, опытные торговцы умеют «набивать цену» товару, Обороняющийся иногда прикидывается наступающим для того чтобы скрыть свою силу; наступающий иногда мгновенно переходит к обороне, чтобы создать впечатление силы. Если обороняющийся не уверен в своей силе, то он часто прибегает к наступле­нию, согласно поговорке «лучшая оборона — это наступление»: насту­пая, он отвлекает противника от его цели. Так иногда обвиняемый сам начинает обвинять, если находит уязвимые места у обвинителя.

Осторожные люди наступают либо, когда обстоятельства вынуж­дают их к этому с полной необходимостью, либо когда они совершенно уверены в успехе (например, Чичиков, городничий). Горячие, смелые или несдержанные люди, нервные, неуравновешенные люди, наоборот, легко переходят в наступление, даже и без достаточных на то оснований (Ноздрев, Мурзавецкая).

7. Чем больше способов воздействия применяет наступающий и чем они разнообразнее, тем нужнее ему, как правило, «предмет» борьбы. Но конкретный состав примененных способов воздействия зависит от осо­бенностей индивидуальной логики поведения наступающего и, следова­тельно, обусловлен его характером — вкусами, привычками, биографией и пр. Значит, обороняющийся может принудить наступающего раскрыть­ся; чем больше наступающий раскрывает себя, тем легче обороняющему­ся нащупать его слабое место, чтобы перейти в наступление. Так осторож­ные и хитрые люди используют иногда преимущества обороны: им удает­ся выдать свой ***отказ***за несговорчивость или отказ ***просителя***— как будто последний (наступающий) отказался выполнить какое-то условие и потому сам виноват в неприступности обороняющегося.

8. От заинтересованности в «предмете» борьбы борющихся (значит — от активности наступления и от упорства обороны) зависит ***ритм***борьбы. По мере возрастания упорства в сопротивлении, возрастает про­тиворечие между желанием и возможностью обладать «предметом» у наступающего; а острота этого противоречия — это и есть острота ритма.

Оборона не может быть эффективной, если она слишком отстает от наступления. Поэтому вслед за обострением ритма наступления обостря­ется и ритм обороны, хотя последний всегда несколько отстает от первого.

9. В процессе борьбы степень противоречия между заинтересован­ностью в предмете и сопротивлением всегда изменяется — соответствен­но, либо обостряясь, либо успокаиваясь, постепенно меняется и ритм (в спектакле МХАТ «Мертвые души» это особенно ярко обнаруживалось в сценах Чичикова у Коробочки и Чичикова у Ноздрева). Если борьба дей­ствительно происходит, то ритм не может оставаться неизменным.

Пока борьба идет из-за одного и того же «предмета», ритм меняется постепенно; если же он изменился резко (резко обострился или резко успокоился), то это значит, что изменился «предмет» борьбы. Переход от «предмета» менее важного для наступающего к более важному влечет за собой резкое обострение ритма; от более важного к менее важному, наоборот, — успокоение ритма. Это, разумеется, не значит, что так же меняется и ***темп***борьбы. Резкое обострение ритма бывает часто связано с резким замедлением темпа: удлинением оценок, более точным и тща­тельным выполнением пристроек и более осторожным воздействием.

Таким образом, в построение борьбы необходимо входит и постро­ение ритмического рисунка спектакля.

10. В ритмическом рисунке каждого данного спектакля, если он, разумеется, представляет собой композицию борьбы, конкретно практически выражается то, какие события, из числа входящих в сюжет пьесы, режиссер считает более важными и какие менее важными. Более важные это те, которые больше затрагивают интересы действующих лиц, кото­рые, следовательно, побуждают их более: активно действовать, то есть применять большее число средств, в более остром ритме. Это, значитt те события, которые в наибольшей степени обнаруживают свою сущность людей, участвующих в этих событиях.

Построение «композиции борьбы», таким образом, включает в себя: определение и отбор «предметов» борьбы; установление отношений к этим «предметам» борющихся—кто в каждый данный момент наступает, и кто обороняется; отбор средств наступления и средств обороны, согласно логике течения борьбы и, в частности согласно индивидуальной логике действий каждого участвующего в ней; выделение и подчеркива­ние событий по степеням их значительности при помощи ритмического рисунка создаваемой борьбы.

Все это — способы или приемы построения борьбы, вытекающие из жизненной, житейской логики взаимодействия людей; этих способов существует, вероятно, много больше, чем здесь перечислено. Разумеется, они могут быть полезны только как способы перевода содержания пьесы, ее толкования, ее трактовки, на язык борьбы - на профессиональный язык режиссерского искусства. Такой «перевод» — работа творческая, не допускающая, конечно, никакого шаблона, никаких рецептов.

Режиссерская композиция борьбы, если она представляет собой нечто стройное; целое, единое, помогает воссозданию на сцене жизни, данной в пьесе и, следовательно, выражает отношение к этой жизни само­го режиссера —его понимание этой жизни, его мировоззрение. Стройная целостность, единство композиции борьбы, как воплощение идейно-творческих позиций режиссера, выливается в, жанровую определен­ность — а завершенность и единство ***формы спектакля.***

Форма спектакля, создаваемая режиссером как «композитором борьбы», есть, прежде всего, форма, общий характер, стилистическое единство и стилистическая определенность ***борьбы***. Возникает она в результате отбора предметов, способов и ритмов борьбы, если отбор этот подчинен единому общему принципу, единому пониманию того, что представляет собою в целом организуемая на сцене жизнь, чем она в целом поучительна, интересна, значительна.

Каков общий характер «предметов»,за которые борются действу­ющие лица данной пьесы? — Это предметы с точки зрения сегодняшнего зрителя мелкие, и пустяковые; или это предметы, житейскую, бытовую значительность которых легко оценит зритель; или это «предметы» обще­человеческого масштаба, всегда и закономерно затрагивающие зрителя своим содержанием? Из каких общих побуждений борются за эти «предметы» действующие лица пьесы? Являются ли эти побуждения вечными общечеловеческими идеалами; или они суть конкретные значительные цели данного исторического момента или данной исторической эпохи; или они замкнуты в круг личных интересов; сводятся ли они при этом к грубо эгоистическим или нет, и т.д. и т.п.

От ответов на все эти вопросы зависит общий характер способов борьбы, ритмов, взаимоотношений между действующими лицами и т.д. В одном случае общая композиция борьбы выльется в форму монументаль­ной трагедии, в другом — в форму бытовой или социальной драмы, в третьем - в форму сатирической комедии, легкого водевиля и т.д.

Чуть ли не в любом водевиле главный предмет борьбы — женитьба или замужество, и только. В «Молодой гвардии» предмет борьбы — судь­ба Отечества, торжество патриотической идеи, победа над захватчиками. В' «Отелло» - торжество идеала любви и верности. А каков основной предмет борьбы, скажем, в «Зыковых» М.Горького? Если Антипа Зыков хочет иметь молодую, красивую жену и только — течение борьбы и содержание спектакля будет одно; если Павла для него — олицетворение чистоты и того особого светлого мира, которого он не знал, поглощенный «грубой» работой, но мира, оказавшегося иллюзорным,— содержание спектакля и весь его стиль будет другим. (Какова же должна быть Павла? Какова ее индивидуальная логика действий? Что должно характеризовать ее как образ?..)

Мы уже приводили в качестве примера спектакль MX AT «Тартюф» и происходившую в нем борьбу: Оргон стремится «прочно, навсегда вод­ворить Тартюфа в лоно семьи». Зачем это ему нужно? Если это только причуда; самодурство, то и спектакль будет о ловком пройдохе, который обманул глупца. Если же, как это и было в спектакле МХАТ, «водворение Тартюфа»— это утверждение Оргоном его принципов, его идеалов свя­тости и справедливости, то и в спектакле появляется общечеловеческая тема доверчивости, а славной темой становится своекорыстное использо­вание не только суеверия людей, но и их искренней, хотя и необоснован­ной веры. В комедии появляется нота «трагедии веры».

Общеупотребительные определения форм или жанров («трагедия», «драма», «сатирическая комедия», «водевиль») не в состоянии, ко­нечно, охватить многообразие возможных случаев жанровой определен­ности-спектакля. Если спектакль есть художественное воспроизведение действительности, то, очевидно, одна и та же форма не может быть при­годна» для нескольких спектаклей — каждая пьеса и каждое ее толкование дают свою, единственную и. неповторимую форму. Не заранее «решен­ная» форма определяет, следовательно, композицию борьбы, не компози­ция борьбы втискивается в предрешенную форму, а композиция борьбы, в процессе ее созидания, ***приводит***к той или иной своеобразной форме, как и результату толкования пьесы - ее изучения, ее понимания, ее кон­кретизации и отношения к показываемым в ней событиям.

Все, что характеризует течение борьбы на сцене, все это — краски режиссерского мастерства; чем богаче его палитра, тем выше его мастер­ство. Богатство это выражается, между прочим, и в том, что в воплощении на «цене каждой данной пьесы он пользуется всеми красками, но преиму­щественное теми, а не другими, в зависимости от того, что и зачем он показывает зрителям.

Так же примерно всякое подлинное произведение живописного ис­кусства имеет свой колорит и определенность колорита не мешает ему быть правдивым воспроизведением действительности — такой, какова она есть.

**8**

Композиция борьбы есть своего рода «канва» или «костяк» сцени­ческого произведения искусства. В произведении театрального искусства эта борьба осуществляется актерами в определенном пространстве и в определенное время, т.е. среди определенных вещей и определенных процессов. Эти «вещи» и эти «процессы» могут препятствовать верному пониманию показываемой зрителям борьбы, могут быть к ней на первый взгляд безразличны и могут помогать ее верному восприятию.

Отсюда и вытекают те заботы режиссера, которые до открытий К.С.Станиславского часто понимались как полный круг обязанностей режиссера и которые мы называли выше «упаковкой пьесы».

Спектакль, очевидно, должен быть зрелищем — ведь те, кто прихо­дят в театр называются зрителями; они идут в театр не для того чтобы прослушать пьесу, а для того чтобы увидеть ту жизнь, которая воспроиз­ведена в ней. Если любимое читателями беллетристическое произведение инсценируется и ставится на сцене, то известно, как сильно привлекает оно зрителей; они знают, что театр не в состоянии воспроизвести все то, о чем они читали в романе— они ждут от спектакля не полноты картины, а реальности, вещественности, зримости, того, что полюбилось им в словес­ном выражении.

Поэтому, если плохи те спектакли, в которых зрелищность пытает­ся вытеснить, заменить живых людей — актеров, воплощающих жизнь человеческого духа, то плохи и те, которые лишены зрелищности.

В коллективном искусстве театра о зрелищной стороне спектакля призван заботиться художник и те, кто помогают ему — костюмеры, ос­ветители, бутафоры и т.д. Но, коль скоро зрелищно оформлена должна быть борьба, ане что-либо другое, работа художника подчинена задачам режиссуры и режиссер не может не участвовать в этой работе.

Режиссеру не может быть безразлично, видят или не видят зрители построенную им борьбу; кого именно из борющихся людей они видят лучше и кого хуже; какие моменты борьбы более наглядны, какие — менее. Для того, чтобы зрители увидели в происходящей борьбе то, что нужно увидеть для понимания ее содержания, режиссер располагает борющихся на сценической площадке, то есть строит мизансцены. То, как он это делает, иногда в решающей степени определяет характер борьбы, а значит и то, что увидят в ней зрители.

Всем людям свойственно, с одной стороны, стремиться к такому положению в пространстве, чтобы было ***удобно***бороться за достижение своей цели, с другой стороны, им столь же свойственно экономить движе­ния и не перемещаться в пространстве без достаточных на то оснований. Поэтому всякое перемещение действующего лица в пространстве не может быть безразлично к содержанию происходящей борьбы. Каждый шаг приближения к партнеру и каждый шаг удаления от него — это либо моменты возрастания или падения активности, либо моменты перемены «предмета» борьбы, либо моменты перемены позиции — переход от обо­роны к наступлению или от наступления к обороне.

Если актер, которому предстоит вести длинный поединок с партне­ром, с первой реплики подойдет к нему вплотную (как говорят «съест пространство»), то он тем самым ограничивает свои возможности выбора средств «наступления» на партнера, а значит, — средств повышения ак­тивности этого «наступления». Ему придется искать специальное основа­ние для того, чтобы отойти от партнера и вновь «набрать пространство», иначе он обречет себя и все течение поединка на вялое, однообразное топтанье на месте и в прямом и в переносном смысле.

Передвигаясь в пространстве так, как того требует логика борьбы, актер может оказаться плохо видим зрителям. Если на сцене борются между собой двое, трое и больше действующих лиц — то всегда один из них, вернее — лицо одного из них, видно зрителям лучше, чем лица дру­гих. Обычно это лицо того персонажа, который стоит «глубже»— ближе к заднику и дальше от рампы .Чье же лицо и кого в целом зрители должны видеть в первую очередь и с наибольшей полнотой? — Это одновременно и вопрос смысла, толкования данной сцены и вопрос техники мизансценирования. Если в данный момент борьбы прежде всего нужно, чтобы зрите­лям поняли, из-за чего происходит борьба, что является ее «предметом», если нужно, чтобы они вникли во все подробности и особенности этого «предмета», то в центре мизансцены должен быть наступающий — весь он, и его лицо в особенности, должны быть хорошо видны зрителям. Если же они достаточно знакомы с «предметом» конфликта и мы предполага­ем, что их больше интересует судьба «предмета», то в центре мизансцены лучше находиться ***обороняющемуся.***

Так, в сценах «допроса» (в широком смысле: муж допрашивает жену, начальник — подчиненного, следователь — обвиняемого и т.д.) в одних случаях может быть особенно важно, чтобы зрители вникли во все подробности «предмета» (того «дела», о котором ведется следствие), в других — чтобы они следили за «судьбой предмета» (то есть за поведени­ем обороняющегося). Для понимания сущности происходящей борьбы иногда бывает важнее первое, иногда второе. Соответственно этому доп­рашивающий и допрашиваемый могут быть по-разному расположены в пространстве, т.е. в мизансцене.

Подобные примеры вовсе не говорят, конечно, о существовании каких бы то ни было норм или даже правил мизансценирования. Речь идет лишь о том, что мизансценирование есть один из способов построения борьбы на сцене, с тем, чтобы верно понятая режиссером борьба, во-первых, действительно происходила на сцене, во-вторых, чтобы она была верно понята также и зрителями, чтобы она была выразительна.

Борьба, происходящая между людьми, может иметь тот или иной смысл (а построенная на сцене — выражать то или иное содержание) в зависимости от того, в каких конкретных внешних условиях находятся борющиеся. То, что Чацкий явился в ***дом Фамусова и явился рано утром*** придает особое значение его первой беседе с Софьей; то, что Валько и Шульга («Молодая Гвардия») спорят о партийной и советской работе в застенке, то, что Лариса Огудалова умирает перед кофейной на берегу Волги, а Федя Протасов в коридоре Окружного суда — все это вносит дополнительное, существенное содержание в каждое из этих событий.

О подобного рода конкретных условиях зрителя могут узнать зара­нее, прочтя пьесу; о них может сообщить зрителям театр условными знаками или условно-декоративными средствами, как, скажем, в шекспи­ровском театре место действия обозначалось плакатами. Эти же условия могут быть более или менее правдоподобно изображены. Реалистический театр, чтобы быть зрелищем, декоративным оформлением воспроизво­дит их.

В спектаклях, которые претендуют на реализм, вещественное оформление иногда выполняет функцию информации и только. Оно гово­рит о том, что действие происходит в такие-то годы, в такой-то страте, в такой-то общественной среде, действующие лица принадлежат к такой-то социальной прослойке. Что, почему и как они делают, из-за чего борют­ся и каков смысл этой борьбы — оформление этого не касается. Это дело актеров. Тогда в погоне за исторической, этнографической, бытовой, географической и всякой иной достоверностью, оформление может пере­полниться массой деталей и подробностей; каждая из них может быть художественно выполнена, может быть интересна и характерна. Работа художника может казаться поэтому превосходной. В действительности она вступит в соревнование с актерами, будет отвлекать от них внимание зрителей и таким образом будет мешать воплощению выразительной борьбы на сцене.

Такому оформлению, в принципе, следует предпочесть условный павильон или писанный задник, если они дают ту же информационную справку, не претендуя на первенство и не отвлекая зрителей от разверты­вающихся событий, которые создаются актерами.

Оформление дает зрителям Информационную справку, но в этом только самая первая и самая элементарная его функция. ***Выразительность***оформления спектакля заключается не в полноте и не подробности этой информации, а в том, в какой мере оно запечатлевает в сознании зрителей то, что обогащает содержание, то есть выразительность борьбы на сцене.

Для того чтобы понять, почему и как человек совершил тот или иной поступок, может быть полезно и даже необходимо иметь анкетные сведения о нем и знать его биографию. Но это не значит, что все изложен­ное в биографии и в анкете равноценно для понимания данного поступка. Одно слово в анкете и один факт биографии могут быть ценнее всего их остального содержания. Этим-то фактом и заинтересуется тот, кому важно понять генезис данного поступка; этот факт он и будет изучать во всех подробностях и оттенках.

Подобным же образом и оформление спектакля, для того чтобы не мешать актерам, чтобы не быть безразличным к ним, а помогать им, должно со всей тщательностью, подробностью и достоверностью показывать только то, что наглядно, «зрелищно», помогает зрителям уяснить смысл происходящей на сцене борьбы, игнорируя, стушевывая то, что не служит выразительности борьбы, а значит, может отвлечь от нее зрите­лей.

Такого рода оформление не может построить без участия режиссе­ра даже самый лучший художник, если этот художник сам не является режиссером, то есть если он сам не занят прежде всего и главным образом построением выразительной и содержательной борьбы.

Так же, в принципе, обстоит дело с композитором и балетмейсте­ром, со световым, шумовым и каким угодно еще оформлением спектакля. Все, что находится и происходит на сцене, за кулисами и в театре вообще, все это должно помогать осуществлению борьбы, которую выполняют актеры, и должно помогать зрителям верно понимать эту борьбу. Строит ее режиссер со всеми своими многочисленными помощниками, раскры­вая ее в пьесе и тем самым воспроизводя пьесу на сцене, превращая ее в спектакль.

**9**

Строя борьбу, режиссер строит основу той действенной ткани, из которой фактически состоит спектакль. Он определяет и предлагает акте­рам «предмет», из-за которого им предстоит бороться, предусматривает отношение к этому «предмету» борющихся и их позиции в борьбе, часто вынужден бывает предусматривать даже способы борьбы. Если режиссер не входит в эти вопросы, не решает их, то это значит, что он не озабочен тем, чтобы борьба, происходящая на сцене, была той именно борьбой, какая воплотит содержание пьесы. Если же он должен входить во все обстоятельства, характеризующие течение борьбы, то не связывает ли он этим актеров? Не превращается ли он из их помощника в диктатора?

Иными словами — в чем заключается свобода актерского творчес­тва при таком содержании работы режиссера, как мы ее определили?

Практика говорит, что вопрос этот не является праздным. Из-за вмешательства режиссера в детали и тонкости поведения актера в роли, а иногда и из-за вмешательства его в игру актера вообще, нередко возника­ют конфликты, в которых каждая сторона имеет, на первый взгляд, осно­вания для защиты своих позиций. Актер требует свободы, не желая ми­риться с ролью исполнителя режиссерских предначертаний; режиссер требует повиновения, ибо он отвечает за спектакль в целом и потому не может быть безразличен к тому, из чего этот спектакль состоит.

Если конфликты на этой почве не возникают, то и это не всегда значит, что в коллективе сложились верные творческие взаимоотноше­ния между актерами и режиссурой. Так, творческая инициатива актеров бывает иногда действительно совершенно подавлена «режиссерской партитурой»; тогда в каждом движении актеров виден режиссер и видна единственная забота актеров — как бы не уклониться от заданной парти­туры. Нередко можно видеть и обратное (например, в периферийных театрах, вынужденных работать ускоренными темпами) — актеры играют, что хотят и как хотят; «свобода их творчества» не ограничена никакой режиссерской партитурой по той причине, что таковая попросту отсутст­вует.

При правильных творческих взаимоотношениях в театральном коллективе актеры нуждаются в режиссере, как в руководителе спектак­ля, а режиссер нуждается в актерах, как в самостоятельных художниках. И если обе стороны выполняют, каждая свою функцию, то между ними не может быть антагонизма, не может быть и порабощения актера .режиссе­ром или режиссера актерами.

В основе таких взаимоотношений лежит единое понимание цели и назначения театрального искусства — единая сверх-сверхзадача всего творческого коллектива. Именно она, как говорил К.С.Станиславский, «спаивает воедино разнородных членов театрального коллектива.»

Если все члены театрального коллектива действительно озабочены тем, чтобы создать спектакль как цельное произведение, воплощающее идею данной пьесы, то «каково мое место в этой пьесе? — это первый вопрос, который каждый актёр должен себе задать» — как говорил Вл.И.Немирович-Данченко. Вопрос этот обращен всегда к режиссуре, потому что «место в пьесе» — это содержание, место и мера участия в борьбе, описанной в пьесе и долженствующей произойти на сцене.

Режиссер заинтересован и в актерах. Какую бы интересную, содержательную, яркую и т.д. борьбу ни задумал он построить в спектакле, если только она будет действительно происходить, она не будет тождест­венной его предварительным представлениям. Если актеры будут копиро­вать режиссера, то они не будут и не смогут подлинно действовать и борьба на сцене не будет происходить. Получится всего лишь изображе­ние борьбы, состоящее из условно изображенных действий. Если же акте­ры подлинно борются на сцене, то они не могут действовать точно так, как кто бы то ни было не предложил им. Как нами уже говорилось, подлинное действие не поддается копированию — такова его природа.

Отсюда прямой вывод: строя борьбу, режиссер заинтересован не только в том, чтобы она протекала по намеченной им партитуре, но и в том, чтобы каждый актер, осуществляя ее, действовал бы кроме того и так, как ему, и только ему, свойственно. Поэтому в творческую работу режиссера входит распределение ролей.

Борьба, обнаруженная в пьесе, дополненная и обогащенная режис­сером, существует первоначально в его воображении как предваритель­ный режиссерский замысел, как общее творческое задание всему теат­ральному коллективу. Чтобы организовать практическое выполнение этого общего задания, режиссеру приходится делить его на частные зада­ния.

Какие конкретные частные творческие задачи должны быть реше­ны будущими участниками спектакля, чтобы с наибольшей полнотой, точностью и выразительностью была решена общая задача всего коллек­тива? Когда организационно-творческий вопрос решен, тогда можно распределить между членами коллектива «частные задания», соответст­венно индивидуальности каждого. При этом режиссер исходит из того, что каждый член коллектива может и должен решить поставленную пе­ред ним задачу лучше, чем это сделал бы сам режиссер или даже лучше, чем он представляет себе ее решение.

Как известно, правильный ответ может быть дан только на правиль­но поставленный вопрос; верно решена может быть только верно постро­енная задача. Аналогично этому искусство построения борьбы режиссе­ром есть, как бы, искусство верно ставить перед актерами вопросы, верно строить творческие задачи — так строить их, чтобы облегчить актерам эффективное применение инициативы.

Режиссер, предлагающий «решения» как готовый результат, навя­зывает актеру то, что свойственно индивидуальности режиссера и что может совершенно не соответствовать индивидуальности актера. Тем самым он связывает инициативу актера, обрекает его на изображение действия и закрывает ему путь к подлинному действию. Режиссер, пред­лагающий актеру верные вопросы и верно построенные задачи, наоборот, пробуждает инициативу актера, помогает работе его воображения и подводит его к тому, чтобы он, актер, сам пришел к верному решению.

К.С.Станиславский говорил: «Бывают режиссеры **результата** и режиссеры **корня.** Мы должны различать их друг от друга. Нам нужны режиссеры **корня** — это одно из важнейших требований Художественного театра».

«Режиссер корня» не допускает анархии, самоуправства и произво­ла в актерском исполнении пьесы; он строит на сцене борьбу по своему плану, Тщательно выверенному и продуманному, превращенному им в точную режиссерскую партитуру, но он строит ее путем постановки воп­росов и построения задач. «Режиссер результата» предлагает готовые, придуманные им (может быть — очень содержательные и интересные) решения. Глубокая принципиальная разница между тем и другим заклю­чается в том, что первый верит в актера, второй — нет. Первый исходит из того, что нет предела в совершенстве решения творческой задачи, он рассчитывает на результат, который превзойдет ожидание. Второй исхо­дит из того, что совершенное решение им уже найдено и потому нет нужды искать лучшее, нет надобности и в творческой инициативе акте­ров. (Впрочем, в последнем он, разумеется, никогда не признается...)

Поэтому «режиссер корня» озабочен всесторонним воспитанием актера — как гражданина, как творца, как художника, как профессиона­ла. «Режиссеру результата» нужен гибкий, безропотный и послушный мастер своего дела. В этом постоянная уязвимая пята такого режиссера: подлинный мастер не мирится с ролью послушного исполнителя, послуш­ный исполнитель не может быть подлинным мастером. Поэтому «режиссерам результата» свойственно жаловаться на актеров — и действитель­но, даже самые интересные и благие их намерения обычно остаются не воплощенными в актерском исполнении.

«Режиссер может **делать** пьесу, не заботясь об актере. Актера ему подают готового. Но прежде всего надо создать труппу — тогда будет и пьеса и театр»,— говорил К.С.Станиславский, имея в виду принципиаль­ное отличие «режиссера корня» от «режиссера результата».

Точная режиссерская партитура борьбы связывает произвол актеров и открывает перед ними свободу, как осознанную необходимость, как осознанную целесообразность. Ярким примером тому может служить режиссерская практика самого К.С.Станиславского. Всем известна его неумолимая и жесткая требовательность. Беспощадно, не допуская ника­ких компромиссов, К.С.Станиславский преграждал актерам все пути к ремесленному представлению, к фальши, лжи и наигрышу; тем самым он оставлял актеру всегда один-единственный путь: путь инициативного творческого решения идейно-художественной задачи, поставленной ав­тором пьесы и раскрытой, растолкованной, конкретизированной режис­сером. Творческая свобода актера выступает здесь в единстве с творческой дисциплиной, без которой, очевидно, невозможно никакое коллективное творчество, да и вообще никакая коллективная деятельность.

«Всякое произведение искусства, — писал В.Г.Белинский — только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нём нет ничего произвольно, в нем ни одно слово, ни один звук, Ни одна чёрта не могут замениться другим словом, другим звуком, другой чертой да не подумают, что мы уничтожаем этим свободу творчества. Нет, этим-то именно и утверждаем ее, потому что свобода есть высшая необходимость; и где нет необходимости, там не свобода, а произвол, в котором нет ни разума, ни смысла, ни жизни».

Единство свободы и дисциплины, может быть, ярче всего обнару­живается в искусстве певца. Казалось бы он «связан» в большей степени, чем любой драматический актер: слова, мелодия, ритм и темп заданы ему автором текста и композитором, и тем не менее, певец-артист находит возможность обнаружить свою творческую индивидуальность и свою творческую свободу. Более того, он не только не тяготится точностью задания, а дорожит именно ею; он обретает подлинную свободу, только поняв (каждый по-своему) смысл и целесообразность каждого нюанса словесного выражения мысли, мелодического и ритмического рисунка, темпа и аккомпанемента.

Так же и драматический актер обретает свободу, поняв пьесу в целом и свою роль в ней, поняв данное ее толкование и целесообразность, правильность этого толкования. Тогда спектакль и каждый его образ дела­ются результатом объединенных творческих усилий автора, режиссера, актеров и всех других членов театрального коллектива. Все они заняты воплощением одной главной мысли, одной идеи; воплощая ее, каждый вносит свое, и этим дополняет и обогащает целое.

«Театр — это улей. Одни пчелы строят соты, другие собирают цвет, третьи воспитывают молодое поколение, — говорил К.С.Станислав­ский, — а у всех вместе получается чудесный ароматный продукт их работы — мед < ... > Но для этого нужно постоянно, изо дня в день, много, упорно, а главное дружно работать».

**10**

Подводя итоги сказанному о распределении творческих функций в коллективном искусстве театра, можно представить себе это распределе­ние в виде такой общей схемы:

Спектакль, как произведение искусства, есть воспроизведение на сцене действительной жизни, в котором раскрыта, обнаружена, выраже­на для зрителей сущность этой жизни. Поэтому само ее «воспроизведе­ние» делается воспроизведением художественным.

Поэтому началом, отправной точкой в процессе создания спектак­ля (как и всякого произведения искусства) является сама реальная, действительная жизнь.

Для того, чтобы эта жизнь была воспроизведена и достоверно и художественно, процесс ее воспроизведения в театральном искусстве, в спектакле, проходит через известные, закономерно следующие друг за другом, этапы.

Из действительной жизни извлекается сначала фабула — сюжетная основа, сюжетная схема будущей пьесы, которая сама по себе уже представляет известный интерес и содержит в себе нечто поучительное. Из массы событий, историй, легенд, биографий извлекается тот или иной частный случай, имеющий особую общую значительность, случай харак­терный, типический.

Но значительность его в голой фабуле, многозначна, — ее можно растолковать, объяснить *я* так и иначе. Поэтому сюжетный каркас пьесы — это еще только ее зародыш, ее схема. Это — ***возможность***пьесы, которая может быть, а может и не быть реализована и которая может быть реализована по-разному. Обычно сюжетную основу, фабулу, каркас пьесы создает сам драматург, прежде чем ее написать. Но известны случаи, когда драматург заимствует сюжетную основу — так поступал, как известно, Шекспир; так Гоголь воспользовался фабулой, предложен­ной ему Пушкиным; так Шиллер пользовался историческими сюжетами; так многие драматурги брали за основу своих пьес, так называемые «бродячие сюжеты».

Драматургия наполняет сюжетную схему определенным содержа­нием; она толкует фабулу, ограничивает многозначность схемы, конкре­тизирует ее в сюжете, как таковом — то есть связывает фабулу с образами и таким путем выражает определенную идею и определенный круг мыслей. Борясь за свои идеалы, пользуясь своим жизненным опытом, своими знаниями и своей наблюдательностью, драматург наполняет схему и соз­дает своим воображением цепь содержательных и поучительных полнок­ровных жизненных событий. Но воплотить из всего этого увиденного он может лишь то, что, во-первых, можно уместить в пьесу и что, во-вторых, поддается передаче через прямую речь героев. Поэтому в массе увиденно­го им многое остается подразумеваемым, но не выраженным; и далее — выраженными оказываются преимущественно и в первую очередь мыс­ли, высказываемые действующими лицами, согласно природе и назначе­нию слова.

Побуждения, цели, мотивы и характеры действующих лиц остают­ся более или менее ясно подразумеваемыми, так же как и обстановка, в которой происходят события. Вполне конкретно в пьесе дана лишь одна, правда чрезвычайно важная, сторона действительности — словесный состав речей изображенных в ней лиц. Все остальное может быть растол­ковано более или менее разнообразно. Таким образом пьеса конкретизи­рует фабулу не до конца, а лишь частично — с одной стороны. В таком виде пьеса может быть законченным и совершенным произведением драматического рода литературы, но для режиссера она и при этом усло­вии — схема, подлежащая дальнейшей конкретизации, подобно тому, как фабула является схемой конкретизированной в пьесе.

Строя режиссерскую партитуру борьбы, режиссер идет дальше по пути конкретизации. Он предлагает проект того, каковы должны быть сталкивающиеся интересы действующих лиц для того, чтобы они имели достаточные основания произносить слова, данные им автором, чтобы слова эти стали средствами борьбы, то есть — чтобы они ожили, приобре­ли конкретный смысл и были вплетены в то многообразие жизненных проявлений, которое по необходимости осталось недоговоренным в пьесе.

Таким образом, режиссерская партитура полнее пьесы; но и она конкретизирует ее мысль,, ее идею не до конца. Пока она — только проект борьбы, а не сама борьба. Как бы ни был точен и подробно разработан проект борьбы, он может быть всегда осуществлен опять по-разному. Поэтому для актеров режиссерская партитура — такая же схема, какой была: пьеса для режиссера и фабула для драматурга.

Режиссерская партитура поступает для дальнейшей конкретиза­ции в распоряжении актеров. Актеры договаривают (плохо или хорошо) то, что в зародыше содержится в фабуле, что было до известной степени конкретизировано, уточнено и обогащено сначала драматургом, потом — режиссером.

Теперь событие, взятое из жизни в тот момент, когда возник замысел пьесы, вновь возникает на сцене «в форме жизни». Но это — не просто жизнь перенесенная на сцену, не копия и не слепок с действительности, а художественно осмысленное ее воспроизведение. Драматург, режиссер и актеры в последовательном порядке трудились, осмысливая ее, изучая ее, выясняя ее сущность, ища средств выразить эту сущность.

Для того чтобы все они делали ***одно общее дело,***для этого каждому из них нужно прежде всего разгадать, понять, изучить то, что ему дано, и потом дополнить это данное своим собственным идейным устремлением, своим личным опытом, своими знаниями, своим воображением; и допол­нить этим «своим» при помощи средств своего искусства, согласно его природе, его специфики.

Образуется нечто вроде «творческой эстафеты» — она начинается с изучения И оценки действительности и кончается тем, что обнаруженная в ней сущность, как живой художественный образ, как вполне конкретная жизнь человеческого духа, вновь предлагается зрителям, чтобы воздейст­вовать надлежащим образом на их сознание.

Эту вполне конкретную жизнь зритель связывает с массой своих собственных представлений, на основе своего собственного жизненного опыта, своих собственных знаний и своих интересов. Таким образом, в увиденном конкретном он видит нечто общее, типическое — сущность; увидев ее, зритель глубже осознает, глубже понимает и вернее осмысли­вает то Многообразие явлений, с которыми ассоциируется показанный в спектакле случай.

Творческую эстафету создания спектакля можно уподобить лави­не. Зерно отвлеченной, обещающей мысли, возникшей у драматурга из созерцания жизни в момент зарождения будущей пьесы, зерно это, снача­ла обрастает тем, что образует пьесу; потом — тем, что составляет режис­серский план ее воплощения на сцене; наконец — тем, что представляет собой актерское исполнение, вещественное и всякое иное оформление спектакля. На это зерно «накатывается» сначала одно, потом — другое, потом — третье.

Так же из зерна, в буквальном смысле, вырастает ствол; ствол образует ветви; на ветвях созревают плоды. Чтобы растение принесло плоды, оно должно иметь корни, которые связывают его С почвой, кото­рые питают и зерно, и ствол, и ветви.

Что «главное» в таком растении?— Очевидно, плоды, ради которых оно выращивается человеком. Но плоды не возникнут, если не будет плодородной почвы, если не будет зерна, ствола, корней, ветвей и листьев.

Так же и в театральном искусстве — «главное» актерское искусст­во. Но оно вырастает на сцене из драматургии, оно поддерживается ре­жиссурой, и то, и другое, и третье питается почвой — живой реальной действительностью.

Всякий спектакль состоит из бесчисленного множества подробнос­тей, частностей, деталей. Каковы все эти частности — таков в конечном итоге и спектакль. Чтобы быть единым и цельным художественным про­изведением, он должен состоять из таких частностей и подробностей, среди которых каждая одновременно и совершенно правдива, то есть взята из действительной жизни, содержательна, то есть служит воплоще­нию основной мысли, «зерна», лежащего в основе пьесы.

И автор, и режиссер, и актеры, и художник в сущности заняты тем, что отбирают из действительной, реальной жизни то, что может служить воплощению содержания; но каждый из них делает это в своей области и своими средствами, а средства одного перерастают в средства другого, средства эти развивают, обогащают и дополняют друг друга.

Поэтому единство сверх-сверхзадачи, верность действительности (а значит, знание ее, изучение ее) и владение своими профессиональными средствами каждым членом театрального коллектива (либо стихийное, интуитивное владение, либо владение сознательное) — суть обязатель­ные условия полной реализации творческих сил, слаженной, согласован­ной работы коллектива.

Этим определяется содержание и значительность всей массы ***этических***принципов норм поведения и деятельности актера. Театр создает спектакли для зрителей — значит сверх-сверхзадача актера должна быть понятна, близка, родственна интересам зрителей-современников. Это, в свою очередь, предопределяет и то, как актер должен видеть и погашать окружающую его жизнь и жизнь прошлых поколений; и то, что он должен отбирать из нее в произведения своего искусства; и то, каким он должен быть сам в отношении культуры, мировоззрения, воспитания; и то, как он должен овладевать профессиональным мастерством.