Калмановский Е. С. **Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества** / Предисл. О. Н. Ефремова. Л.: «Искусство», 1984. 223 с.

*О. Н. Ефремов*. [Предисловие] 5 [Читать](#_Toc408769842)

**Предисловие** 7 [Читать](#_Toc408769843)

**Глава первая. Подлинность сценического существования** 11 [Читать](#_Toc408769844)

**1. Постановка проблемы**  
«Искусство» и «творчество». Материал актерского творчества. Имитация и творчество актера. Самодемонстрация и творчество актера. «Актерское самочувствие» и «творческое самочувствие». «Искусство переживания» и «искусство представления». Подлинное сценическое творчество как целенаправленный процесс. Внутренняя конфликтность процесса сценического творчества. Подлинность творчества — энергия творчества. 13 [Читать](#_Toc408769845)

**2. Актер-творец**  
Творчество актера и его «отношение к миру». Текст роли и новая художественная (сценическая) целостность. Актер и режиссер. Критика понятия «актерская тема». «Трагическое» и «комическое» как выражение мироощущения актера. Границы творческой индивидуальности или границы амплуа? Психологические свойства творческой личности и многообразие форм подлинного сценического существования. Актер и ансамбль. 31 [Читать](#_Toc408769846)

**3. Актер и роль**  
Реальность сценического существования и «игра вообще». Понятие о сценическом действии. Собственно сценический язык. Слово и действие, «Линии роли». Содержательность сценического действия. Сюжетная логика и творческая логика. Смысл роли: значения и значимости. Ценностные ориентации. Двойственность сценического мгновения. Смысловые пласты роли и проблема переводимости сценического языка. Об импровизации. 48 [Читать](#_Toc408769847)

**Глава вторая. Динамика сценического существования** 81 [Читать](#_Toc408769848)

**1. Актер и сценический персонаж (первый вид сценических связей)**  
Первый вид сценических связей. Взаимообусловленность двух основных тенденций в освоении сценического персонажа. Проблема творческого отбора в освоении роли. Единство прерывности и непрерывности. Парадоксальное соотношение актера и роли. Актер в театре и кино. 85 [Читать](#_Toc408769849)

**2. Актер и сценический объект (второй вид сценических связей)**  
Связь с партнером — взаимодействие. Содержательные возможности взаимодействия. Реакции, оценки. «Зоны молчания». Актер и вещь. Принцип взаимодействия. Степень условности во взаимодействии. 107 [Читать](#_Toc408769850)

**3. Актер и внесценический объект (третий вид сценических связей)**  
Актер и зритель. Связи третьего вида в строении роли. Теснота коммуникации. Широкое понимание внесценического объекта. 124 [Читать](#_Toc408769851)

**4. Актерское творение в развитии**  
Сценические связи и развитие роли. Постоянное и переменное. 131 [Читать](#_Toc408769852)

**Глава третья. Типология актерских созданий** 139 [Читать](#_Toc408769853)

**1. Сценический характер**  
«Рождение характера». «Степень пристрастности». Ситуативное выявление сценического характера. Развитие сценического характера. Способ раскрытии сценического характера и художественная природа спектакля. Сценический характер и сценические краски. 143 [Читать](#_Toc408769854)

**2. «Игра отношений»**  
Причины и цеди. «Игра отношений»: строение роли. Прилики ассоциативных связен. «Игра отношений» и основы подлинного сценического творчества. 163 [Читать](#_Toc408769855)

**3. Комическая маска**  
Слово «маска» в современной театроведческой литературе. «Маска» — участник шутливой сценической игры. 173 [Читать](#_Toc408769856)

**4. Смешанные и переходные виды** 183 [Читать](#_Toc408769857)

**5. Нетворческое, или непосредственно жизненное** 187 [Читать](#_Toc408769858)

**Глава четвертая. Многообразие сценических форм** 191 [Читать](#_Toc408769859)

**1. Ритмо-временные определенности** 197 [Читать](#_Toc408769860)

**2. Актер в пространстве спектакля** 205 [Читать](#_Toc408769861)

**3. Звучание роли** 215 [Читать](#_Toc408769862)

{5} Мне, исповедующему веру Московского Художественного театра, абсолютно ясно: учение К. С. Станиславского не набор хрестоматийных истин, в учение живое, движущееся. Приложение уроков Станиславского и его соратников к современности — одна из самых сильных и отрадных сторон театрального процесса нашего времени.

Именно поэтому мне представляется актуальной «Книга о театральном актере» — серьезный опыт всестороннего, систематического рассмотрения основ и особенностей творчества актера драматического театра. Ибо подлинное творчество актера — первая и главная примета живого и развивающегося театра. Между тем «в театральной практике, — на что справедливо обращает внимание Е. С. Калмановский, — ныне безусловно наблюдаются попытки упростить, схематизировать, формализовать творческий труд актера». Без активного противодействия этим тенденциям также вряд ли возможно развивать к укреплять все лучшее в театральном процессе.

Приходится наблюдать, как критики берутся судить о сценическом искусстве, не овладев им профессионально, смотря спектакли, так сказать, вообще или рассуждая о них с позиций сугубо философских, литературных, литературоведческих. Полагаю, что писать о театре без ошибок и упрощенчества можно, лишь обладая настоящим знанием того, что Е. С. Калмановский удачно называет «материей театра». Сам автор пытается соединить общий взгляд с детальным и конкретным анализом всех сторон актерского создания.

Разумеется, опираясь на наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, сегодняшнее театральное искусство получает живительные им пульсы и от сделанного Е. Б. Вахтанговым и В. Э. Мейерхольдом, А. Д. Поповым и С. М. Михоэлсом. М. Н. Кедровым и А. М. Лобановым, от трудов П. А. Маркова, Г. Н. Бояджиева и других.

Некоторые выводы и наблюдения Е. С. Калмановского вызывают желание поспорить, и это вполне естественно. Где, как не в профессиональных дискуссиях, в столкновении различных мнений может наша критика углубить понимание сферы театрального искусства!

Думаю, автору очень помогло то, что он работал в разных театрах, был первым завлитом «Современника», и этот опыт театрального человека не мог не проявиться в содержании книги. Знание сценического искусства не только «снаружи», но к «изнутри» позволило лучше осознать многое в сегодняшних актерских проблемах, скажем, уточнить такое понятие, как «актерская тема», уяснить, что трагизм и комизм в создании актера основываются на глубоких личностно-творческих мотивах, а не являются только внешними метами, жанровыми красками. Анализ разнообразных сценических связей позволяет построить плодотворную систему их взаимодействия, создающую в целом живую динамику сценического существования актера. Идея взаимодействия как сути сценического существования — подлинно мхатовская идея, ее нельзя не поддержать со всей настойчивостью.

{6} В книге не упомянуты многие значительные актерские работы последнего двадцатилетия, которыми так богат советский театр. Никто не обнимет необъятного — сказано не мной, и сказано справедливо. Тем более что перед нами не обзор, а опыт разветвленной, профессионально убедительной, конкретной и во многом оригинальной системы изучения и истолкования актера-современника.

Хотелось отметить одну черту: Е. С. Калмановский специально подчеркивает, что в его книге исследовательски «учтен только русский театральный опыт». И это, по-моему, разумно. При всех общих, интернациональных свойствах театра все же эти свойства преломляются в каждом национальном искусстве, тем более таком мощном, как русское советское, по-своему, по-особенному.

И последнее, о чем необходимо сказать, размышляя над страницами книги, представляемой читателю. Довольно часто слышишь сетования по поводу нынешнего «нетеатрального» времени. Вместе с автором хочется возразить пессимистам — театр жив, и оптимизм этот питается искренней любовью к актеру, которую разделяют все, кому дорого наше сценическое искусство.

*О. Н. Ефремов*,

главный режиссер МХАТ СССР им. М. Горького,

народный артист СССР

# **{****7}** Предисловие

Сценическое искусство существует издавна и повсеместно. Однако понимание его особенностей, а также различение в нем истинного и неистинного наталкивается на разнообразные трудности, отчасти коренящиеся в самой природе этого искусства. Театр и сегодня выделяется среди прочих искусств обилием высказываемых о нем неточных, приблизительных суждений.

Сценическое произведение слишком часто предстает таинственно-притягательным полем действия неких (никак не обозримых, не исчислимых) эстетических стихий, вроде «лиризма», «самовыражения», «классического преображения», «вахтанговского», «брехтовского» и т. д. и т. п.

В творческом создании, само собой разумеется, есть момент тайны, есть трудно уловимое и впрямую не воспроизводимое другими — теми, кто эти создания воспринимает. Но если вслед за К. С. Станиславским видеть на сцене не нечто притягательно-произвольное, а своего рода бытие‑в‑творчестве, процесс целесообразного сотворения роли, невозможно без оглядки уходить в фантастические отклики и резонансы, надо в допустимых для нас пределах знать то, о чем говоришь.

Мастера сцены XX века, прежде всего Станиславский, его соратники и ученики, создали глубокое и развернутое учение об искусстве сцены. Однако понимание дела актером и режиссером, с одной стороны, и театральным критиком, с другой, при всей возможной близости взглядов все-таки различно. Даже очень близкие, сходные идеи и понятия они высказывают (и должны это делать в силу различия профессий) по-разному, формируя каждый свою систему разделений, свою логику освоения материала, свою последовательность этапов и ступеней его постижения.

Иной раз театровед уходит (или тщится уйти) во всевозможные тонкости, не выяснив первоначальное по важности, не разобравшись в основном, определяющем. В таком способе работы, по сути своей непрофессиональном, кроется, кроме всего прочего, невнимание к тому, что сделано другими. При всех претензиях к театроведению нельзя между тем не признать, что в нашем распоряжении есть замечательные труды, глубокие книги и статьи, дающие начало подлинно серьезному и детализированному анализу сценических произведений. Одна из главных задач предлагаемой читателю книги — учесть, собрать, критически рассмотреть опыт советского театроведения в деле изучения творчества актера и в результате дать обзор современных представлений об этом творчестве, очертить круг важнейших проблем, связанных с его познанием.

Книга рождена стремлением поименовать основы, прочертить порядок и связь явлений и свойств. В ней предложена определенная систематизация, выдвинута именно система понятий. Так поставленными {8} задачами объясняется построение книги, разделы ее и подразделы — иногда совсем небольшие, заключающие в себе лишь постановку или общий очерк проблемы, которая мыслится необходимым звеном в постижении творческого создания актера.

Повсюду я пытался разграничить для себя подход к материалу театроведа, театрального критика и родственного во многих отношениях, но тем не менее в значительной мере самостоятельного подхода общеэстетического от подхода исследователя психологии художественного творчества или специалиста по театральной педагогике.

Наконец, все-таки хотелось высказать на языке театроведения не некий набор общих истин, но актуальное представление о творчестве актера, как оно сложилось к нашим дням.

В театральной практике ныне, безусловно, наблюдаются попытки упростить, схематизировать, формализовать творческий труд актера. На мой взгляд, — впрочем, нисколько не оригинальный, — альфа и омега театра есть воистину творящий актер. Если на сцене такой феномен не явлен, нет и театра, как бы ни были изысканны и даже по-своему выразительны плоды усилий режиссера или художника, изобретателя танцев и иных сценических движений.

«Ни один актер не в состоянии играть шифр», — сказано в «Пустом пространстве» Питера Брука[[1]](#footnote-2). Между тем так ли уж редко как раз «шифр» и приходится ему играть, какой-то знак, иероглиф чужого вымысла? Встречаешься на современной сцене также с сознательным единообразием сценических интонаций, со своего рода «хоричностью» актеров. Задача создания своеобразного персонажа каждым участником спектакля пропускается, видится необязательной, актеры погружаются в состояние одноцветного, монотонного, якобы интеллектуального лаконизма или, напротив, яростно расцвеченной, удалой сценической «игры».

В подобных случаях вспоминаются знаменитые слова Гамлета, сказанные не по поводу актерского творчества, но отлично к нему применимые: «Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом, — вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете»[[2]](#footnote-3).

Нельзя заменять многие и сложные пути к сценическому созданию любыми темпераментными или претенциозно-философическими упрощениями. По этой части истина, очевидно, одна-единая.

В то же время театр сейчас открывает огромное множество конкретных путей истинного, подлинного в своей сути актерского творчества. Реальная картина оказывается многоликой не только для тех, кто создает спектакли, но и для зрителя, для критика. Наше театральное время отсчитывается от Московского Художественного {9} театра и Станиславского. Однако в том и величие их дела, что они проложили не просто одно художественное направление, они открыли мировому театру новые и невиданно широкие возможности творчества. Неправы те, кто узнают, наличествуют ли в работе того или другого театра традиции Станиславского, по каким-либо сугубо внешним свойствам сценического оформлении или поведения актера.

Мало того, что при таком взгляде не берется во внимание диалектика внешнего и внутреннего, соответствующих друг другу отнюдь не зеркально (издавна известно: сходное бывает по сути своей различно, различное по видимости может оказаться принципиально родственным); мало того, что делается грубая логическая ошибка. Еще и само наследие Станиславского, его соратников и учеников превращают если не в ручей, то в речку. А оно — океан, и все лучшее в нашем многонациональном театре так или иначе с этим океаном связано, им полнится. В то же время одно лишь наружное сходство с классическими спектаклями Художественного театра нисколько не обеспечивает сценическому произведению внутренней наполненности, действительной жизненной силы. У Станиславского, как известно, рядом возникали «Горячее сердце», «Дни Турбиных» или «Женитьба Фигаро». Резко различные на первый взгляд, они были в основном едины по своей творческой сути.

Театральная история XX века протекала бурно, в столкновениях и размежеваниях. Но когда гул битв стихает и время уносит все поверхностное, мимолетное, остается и становится общим достоянием самое сущностное, корневое. Оно как раз заключено прежде всего в театральных идеях Станиславского. Понимаемые широко, без какой-либо предвзятости, они дают возможность глухой стеной отделить настоящее искусство сцены, подлинно творческое пребывание на ней от всего неистинного, то есть нетворческого.

В литературоведении, к примеру, всякий знает, как несхожи Пушкин и Некрасов, Достоевский и Чехов, но изучение их книг базируется в значительной степени на единых представлениях и методах, потому что все они — настоящая литература, а эта область имеет свои характерные данности, нуждающиеся, впрочем, в неустанном утверждении. Мир сценического искусства, обрисованный на последующих страницах, вовсе не является «усредненным»; но в качестве исходных выдвинуты общие черты, присущие всем подлинно творческим созданиям актеров, как бы эти создания ни были различны в других отношениях (о несходствах применительно к современному театру тоже пойдет речь).

Именно вера в мощную принципиальную основу подлинного сценического творчества, противостоящего искусству надуманному, неживому, мнимому, обусловила явную оптимистическую тональность книги. Временные неудовольствия тоже отмечены, но не они делают в ней музыку.

{10} Книги такого рода не могут идти в свет хотя бы без малого количества оговорок — условий, о которых необходимо предупредить читателя.

Вот и надо еще сказать, что в «Книге о театральном актере» учитывался преимущественно русский театральный опыт. В редких случаях выхода за его пределы рассматривался не столько сам предмет, о котором говорят деятели зарубежного театра, сколько их взгляд на него. Соответственно и выводы, имеющиеся в книге, не претендуют на какую-либо «всесветность».

Книга эта ни в какой мере не может считаться обзором актерских достижении за последние десятилетия. В ней имеются лишь отдельные разборы и ссылки на сценические примеры.

Работая над книгой, я старался вовлечь в дело опыт соседних наук, воспользоваться их открытиями. При этом, однако, решительно отказывался от увлечения терминологией. Высказать свою мысль языком, доступным каждому, кто работает сегодня на театре или всерьез им интересуется, было одной из главных задач. Пусть лучше читатель не тратит усилия на снятие наружного наукообразного слоя, а прямо идет к сути, легко убеждаясь в спорности или неполноте высказанных в книге суждений.

Я стремился изо всех сил вникать именно в те театральные явления, которые на самом деле есть, проверять каждое соображение сценической действительностью, жизнью самого искусства. Ведь можно зарыться в концепции и потерять то, о чем, собственно, заботился — живой театр.

На сей раз хочу опереться на авторитет Э. В. Ильенкова, отлично сказавшего: «Когда человек действует с символом или со знаком, а не с предметом, опираясь на символ и знак, он и действует не в идеальном, а лишь в словесном плане. Очень часто случается, что вместо того, чтобы с помощью термина раскрыть действительную суть вещи, индивид видит только сам термин с его традиционным значением, видит только символ, его чувственно воспринимаемое тело. В таком случае языковая символика из могучего орудия реального действия с вещами превращается в фетиш, загораживающий своим телом ту реальность, которую она представляет»[[3]](#footnote-4).

Так вот — постараемся не «загораживать реальность»!

Говоря о реальности современной сцены, я, конечно, понимаю, что труд театроведа не способен ее полностью отразить, исчерпать. Войти в круг истинных вопросов, настоящих забот, как-то их уловить и упорядочить, развернуть сам процесс раздумья над действительным предметом — уже было бы хорошо. Мысль о театре тоже ведь должка составлять свою реальность, опирающуюся на исходную — многообразную жизнь сценического искусства.

# **{****11}** Глава первая Подлинность сценического существования

### **{****13}** 1 Постановка проблемы «Искусство» и «творчество». Материал актерского творчества. Имитация и творчество актера. Самодемонстрация и творчество актера. «Актерское самочувствие» и «творческое самочувствие». «Искусство переживания» и «искусство представления». Подлинное сценическое творчество как целенаправленный процесс. Внутренняя конфликтность процесса сценического творчества. Подлинность творчества — энергия творчества.

Приступая к анализу сценической работы актера, необходимо прежде всего сосредоточиться на следующем кардинальном моменте: действительно ли мы имеем дело с творчеством актера или с какой-либо другой формой его деятельности?

Давно уже режиссер во многом определяет временную и пространственную жизнь спектакля, энергично способствует выяснению природы того или иного сценического героя; художник одевает и гримирует актера; драматург, как и много сотен лет назад, дает биографию и определенные свойства каждому персонажу — участнику драмы, наконец, оснащает текстом, который следует произнести.

Знание всех этих обстоятельств позволяет иной раз называть труд актера «второтворчеством». Однако науке, по-видимому, не известны подобные явления: существуют различные формы истинного творчества, именно творчества — или оно отсутствует вовсе. Так что «второтворчеством» может быть названо все-таки творчество или же, напротив, обозначен нетворческий по своему характеру труд. В любом случае употребление указанного термина не оправдано, излишне.

Вообще же проблема подлинного — неподлинного по отношению к труду художника, к произведениям его возникает не только при подходе к сценическому искусству. Особенно отчетливо вырисовывается она в последние десятилетия в связи с усложнением {14} языка искусства, причем как искусства настоящего, так и всякого рода полных или частичных подделок под него. Возникает повышенная надобность в явственно простом основании всех мерил и оценок, как бы ни были они сами по себе детализированы, многосложны, неоднозначны. Так, В. В. Кожинов в своей книге о поэзии, рассмотрев стихотворения одного поэта-современника, развивает затем следующую мысль: «Здесь ни на минуту не возникает ощущения естественной речи: все заранее подчинено размеру и рифмам, и их чувствуешь прежде всего. А такие стихи не являются подлинной поэзией: это, скорей всего, игра в поэзию… Чем отличается вообще всякая игра от человеческой деятельности в собственном смысле? Тем, что она выговаривает себе известные условия, которые кардинально упрощают и облегчают исполнение поставленной цели. Так, например, ставится задача поймать и подчинить себе “противника”. Но для этого не нужно, скажем, крепко схватить его и донести на плечах к месту старта игры: достаточно слегка тронуть его рукой, “осалить”, и он покорно принимает свое поражение»[[4]](#footnote-5).

Однако ясно, что все-таки легче всего не быть, а слыть художником, творцом, работая именно в театре (вполне вероятно, что рассуждения, подобные только что приведенному, возникают не без прямого или косвенного воздействия учения К. С. Станиславского, с исключительной остротой и определенностью выдвинувшего антитезу подлинного — неподлинного в художественной деятельности). Усиленная опасность мнимого творчества в театральном искусстве возникает по разным причинам.

Известный советский театровед Г. Н. Бояджиев рассуждает, например, так: «Если писатель даже средней руки пишет стихотворение или рассказ, то ему надо растревожить свое воображение, чтобы отыскать тему и найти свои слова. Если творит скульптор, музыкант, живописец, он так же обязан возбудить воображение, иначе у него ничего не получится, а актеру такая тревога не обязательна, потому что он сам является материальной частью своего образа, сам своим собственным телом, голосом, взглядом выражает реальность воображаемого характера.

И в этом огромная опасность сценического искусства. Оттого больше всего дилетантства, больше всего непоэтичного творчества можно отыскать именно в театре. И самое пагубное то, что это ремесло может быть искренним и горячим»[[5]](#footnote-6).

Практически инициатором сегодняшнего нашего интереса к проблематике истинного и мнимого творчества на театре следует считать Московский Художественный театр с его спектаклями. Разумеется, никому не приходит в голову лишать весомости предыдущие {15} столетия истории сценического искусства. История знала крупные открытия, замечательные победы, однако Художественным театром начался принципиально новый ее этап.

Непосредственные предшественники МХТ, артисты домхатовской формации (исключая, естественно, выдающиеся единицы), «для исполнения трагического и бытового репертуара употребляли ряд приемов и средств, выработанных вековой историей русского театра и закрепленных традицией и обычаем. Эти приемы и средства были многократно испытаны на практике, несомненность их сценического воздействия на ощущения и чувства зрителей была строго проверена. Актеры знали, чем и как вызвать смех в комедии и слезы в трагедии. Театр хранил в качестве постоянно обогащающейся традиции ряд комических трюков для комиков и ряд картинных приемов для трагиков. Однажды найденный великим актером прием исполнения той или другой роли или того или иного места поступал в эту сокровищницу русского театра и передавался как изустное предание или на живом примере, от одного актерского поколения к другому»[[6]](#footnote-7).

Законом такого театра с его хорошо разработанной и по-своему цельной системой организации труда было деление актеров на амплуа: от героя-любовника до резонера, от благородной матери до инженю-кокет и т. д. Представители каждого амплуа накапливали разнообразные приемы и средства сценической подачи ролей определенного плана. Именно поэтому в старом театре возможны были постановки спектаклей за две‑три‑четыре репетиции.

МХТ произвел переворот в понимании природы сценического труда. Он «наиболее полно сближал актера, сцену в театр с жизнью, он искал новых средств сценической выразительности в реальной жизни»[[7]](#footnote-8).

Следовательно, говоря иными словами, суть переворота, произведенного Художественным театром в истории сценического искусства, заключается в том, что он возводил закон живой, творческий ход от реальной действительности к сценическому созданию. Ход не внешний, а именно органический, глубинный.

**«Искусство» и «творчество».** Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «Есть искусство и есть творчество»[[8]](#footnote-9), Он имел в виду — применительно к театру — как раз противопоставление некоего более или менее искусного изделия, представленного со сцены, реальному процессу живого созидания, происходящему во время спектакля. Подлинность, реальность — вот чего требуют от актерского создания Станиславский и Немирович-Данченко. Если на сцене — {16} творчество, то артист говорит уже «не от лица несу шествующего Гамлета, а от своего собственного лица, поставленного в предлагаемые обстоятельства пьесы. Чужие мысли, чувства, представления, суждения превращаются в его собственные»[[9]](#footnote-10). Станиславский утверждал, исходя из своего понимания смысла сценического творчества: «Искусство, творчество — не “игра”, не “искусственность”, не “виртуозность техники”, а совершенно естественный созидательный процесс духовной физической природы» (VI, *74*). И еще: «Сценическое создание должно быть убедительно; оно должно внушать веру в свое бытие. Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим» (VI, *75*).

Быть может, следует сделать оговорку о том, что на страницах этой книги вовсе не затевается борьба против употребления слова «искусство» применительно к созидательной деятельности актера. Такая борьба была бы обречена на неуспех. «Искусство» по отношению к сцене употреблялось и Станиславским, и Немировичем-Данченко, да абсолютно всеми, кто о театре говорил и писал. Суть не в слове самом по себе, а в связанных с его толкованием оттенках. Для того же Немировича истинное «искусство» должно было быть синонимом «творчества», а не противостоять ему. Поиск уточненного смысла помогал провести необходимую и достаточно явную грань между «внешним» и «внутренним» в деятельности актера, между тем, что кажется поверхностному взгляду художественным, эстетическим и т. п., и тем, что является таковым. Понимание актерской деятельности становилось более глубинным, твердо опирающимся на внутренние основы. И соответственно любое внешнее, наружное, очевидное проявление труда актера полагалось истинно ценным тогда лишь, когда точно, сильно выявляло сами основания сценического существования актера, его цели, задачи, его захваченность, поглощенность ролью, его подлинное бытие‑в‑творчестве.

Сколь многое изменилось и со дня создания МХТ продолжает меняться в прежних представлениях о сценическом труде актера! Не имея возможности развернуть исследование исторической смены типов этого труда, сошлемся на одно лишь, но весьма характерное обстоятельство. С точки зрения «искусства» издавна выделялись и ценились паузы — специальные, рассчитанные, по своему сюжету полностью построенные (ведь можно говорить не только о сюжете драматургическом, но и о сюжете собственно сценическом, о сюжете спектакля и роли). Вот, к примеру, Н. В. Вербинина, учившаяся в первые послереволюционные {17} годы в школе при Александринском театре, вспоминает о В. Н. Давыдове: «Это был мастер сценической паузы. В роли Ванюшина у Владимира Николаевича было шесть таких пауз». И дальше Вербинина описывает эти шесть бессловесных, прочно зафиксированных кусков роли знаменитого актера из «Детей Ванюшина»[[10]](#footnote-11).

Она же приводит разговор учащихся театральной школы с Л. С. Вивьеном: «Приходите завтра в Михайловский на “Звезду”, — как-то сказал он нам, — Обратите внимание на паузы, как я буду щипчиками брать сахар и класть в стакан: все продумано! — и лукаво подмигнул одним глазом»[[11]](#footnote-12).

Не станем упрощать театральное былое, не будем бросать тень недоверия на то, что некогда волновало и питало зрителей ушедших эпох. Все требует пристального изучения в связи со своим временем. Но безусловно, что для школы Станиславского пауза на сцене могла быть по-настоящему ценной только тогда, когда она являлась естественным, свободным, органичным выражением внутреннего состояния актера, внутреннего движения роли, и потому в принципе не могла быть твердо зафиксирована, не могла не зависеть от сегодняшних связей актера со своей ролью и зрительным залом.

П. А. Марков так определял главнейшее стремление Станиславского: «… привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера. “Система” представляла, таким образом, органическое единство технических приемов и их эстетического оправдания; в основе единства лежало представление о единстве творческой личности актера и его творческого акта»[[12]](#footnote-13).

То есть все мотивы и стимулы актерского труда (пьеса, линия репертуара, общие особенности труппы) не внешни по отношению к актеру-творцу, а формируют сценическое существование изнутри с учетом всех реальных, живых, лично затрагивающих актера моментов.

**Материал актерского творчества.** Если труд актера на сцене такой же реальный созидательный процесс, как истинное творчество писателя, живописца, сочинителя симфоний, то актер должен, естественно, располагать реальной основой, реальным материалом, преобразование которого ради определенной цели и составит содержание творческого процесса.

Таким реальным материалом может быть не что иное, как личность самого актера в ее объективной сути, в единстве психических и физических свойств, единстве анатомии и физиологии с душевной жизнью и духовными исканиями. Все свои создания {18} актер творит из собственной личности, другого материала у него нет и быть не может.

Подчеркнем, что слово «личность» в вышеприведенном и ему аналогичных по смыслу текстах употребляется без какого-либо оценочного оттенка («этот человек — личность!», «художник должен быть личностью» и т. п.). Оно означает лишь общепринятую норму, то есть всякого, любого целостного человека в единстве индивидуальных способностей и социальных функций.

Речь идет и не о значении индивидуальности актера в его работе. Разумеется, даже при самом яром дилетантизме игры индивидуальность актера, ум, вкус, степень образованности неизбежно накладывают отпечаток на каждое сценическое создание.

Но Станиславский был озабочен другим.

Он определял реальный процесс творческого труда актера.

Он выяснял материально-духовную базу этого труда.

Если актер не берет в качестве материала для творчества самого себя, свои чувства, мысли, жизненный опыт, то где же тогда ему обрести границу между истинным и мнимым, между простым передразниванием и творчеством?

Может ли актер поведать со сцены о том, что он сам никогда не испытывал, или о том, что не вызывает у него никаких живых ассоциаций? Нет, не может, потому что он оказывается без материала, из которого создастся сценический персонаж. А из ничего и выйдет ничего.

Может ли, допустим, актер обладать на сцене не тем темпераментом, который дан ему природой? Нет, не может и этого!

Актер должен выходить на сцену с подлинными чувствами и собственными мыслями, умением мыслить, вдумываться, оценивать. Похвальные слова: «этот актер умеет думать на сцене» — комплимент весьма сомнительный. Нельзя уметь «думать на сцене», не будучи способным к активной самостоятельной работе мысли всегда, постоянно, «в жизни». При ином понимании дела как раз и возникает дутая слава «темпераментных» и «мыслящих» актеров. Она свидетельствует лишь о том, что актеры искусно демонстрируют показной, сугубо театральный процесс мысли или взрыв чувств.

«Через себя и утверждая себя надо идти к образу», — писал Е. Б. Вахтангов, разъясняя краеугольный принцип системы Станиславского. И добавлял: «А у нас идут от себя в полном смысле этого “от”»[[13]](#footnote-14).

Любая творческая работа актера в каждый момент опирается на весь его духовный и физический «организм», на его натуру. Всякая задача, что ставится драматургом или режиссером, должна быть воспринята и выполнена актером органично, то есть соответственно особенностям его природы, переведена на язык ее. Чувство правды, художническая честность, творческая искренность, {19} таким образом, рождаются и коренятся уже в самих первоосновах актерского творчества, в сиюминутном действовании, если оно органично для данного актера.

Театральное учение Станиславского представляло собой революцию в искусстве как раз потому, что утвердило точное различие творческого и нетворческого подхода актера к созданию сценического персонажа — по всем линиям и на всех этапах. При этом-то и выяснилось с неизбежностью закона, а не вероятностью доброго пожелания, что актер может быть истинным творцом (а стало быть, и принадлежать к истинному театру) только тогда, когда он, так сказать, пропускает роль через себя, когда сиюминутно связывает ее со своей живой личностью, своей органической природой, своим жизненным опытом.

Другое дело, что этот процесс сложен, многоэтапен, разветвлен (Станиславский всю жизнь стремился в своих трудах его охватить). Но основа определена ясно и четко.

Принципы творчества, утвержденные К. С. Станиславским, общезначимы, не зависят от «школ и систем». Именно это хотел сказать И. Н. Певцов, посылая в 1928 году поздравительную телеграмму Станиславскому: «Для каждого актера современного и будущего ваше имя будет таким, как имя Ньютона для каждого физика и астронома»[[14]](#footnote-15).

То, что стало законом в системе Станиславского, всегда, с его точки зрения, в известной мере отличало великих актеров.

«Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности», — вспоминал Станиславский на первых страницах «Моей жизни в искусстве» (I, *40*).

Раньше такое было отличительной чертой немногих великих. Станиславский же эту примету распознал, изучил и взял в основу своего понимания актерской работы. Любой актер, обладающий даже скромным (но несомненным!) даром, имеет возможность вырасти в настоящего художника сцены, несущего залу свою ноту, свой мотив, свою долю творческого деяния.

Так возник определенный логический, психологический и профессиональный критерий, разделяющий сценическую правду и любую, самую искусную сценическую фальшь: «Искусство казалось мне то легким, то трудным, то восхитительным, то нестерпимым, то радостным, то мучительным. И я не ошибался тогда. Нет большей радости, как быть у себя дома на сцене, и нет ничего хуже, как быть гостем на ней. Нет ничего мучительнее обязанности во что бы то ни стало воплощать чужое, смутное, вне тебя пребывающее. И по настоящее время эти противоречия то радуют, то терзают меня» (I, *44*).

{20} В русле основных принципов учения Станиславского вслед за учителем или рядом с ним деятели театра нынешнего века выдвигали различные формулы и характеристики сути актерского творчества. С. Г. Бирман на основании собственной работы приходит к такому, например, выводу: «От взаимодействия образа вначале вне меня находящегося “его” или “ее” с моим “я” образуется нечто новое, взявшее черты образа и мою личную заинтересованность, мою жизнь. Это ребенок актера и автора. Это человеко-роль»[[15]](#footnote-16).

В определении материала актерского творчества, которое дано Станиславским, иногда смущала и смущает кажущаяся ограниченность этого материала рамками одной личности — личности актера. Но надо отчетливо понимать, что речь идет не о погружении человека в самосозерцание в самокопание, а о сложном процессе творческого созидания, о творчестве, объединяющем самопознание и вовлеченность в многообразный опыт современной жизни. «В процессе взаимодействия с внешним миром человек, выступая активно действующим лицом, познает его, а вместе с тем познает и себя», — отмечает современный исследователь-психолог. Тем более этот процесс всемерно и по всем направлениям активизирован, когда он представляет собой процесс художественного творчества. «Если любая вещь, явление могут быть познаны только через процесс выявления их многочисленных взаимосвязей, то и самопознание человека может осуществляться лишь через отношение данного человека к другим людям, через разнообразные формы связи его Я с Я других». Так понимаемое самопознание, тем более самопознание в творческой деятельности, в созидании, снимает все тревоги по поводу ограниченности материала актерского творчества: «… любой объект познания, а человек в этом качестве особенно, является неисчерпаемым»[[16]](#footnote-17). Каждая новая задача вызывает у актера раскрытие, выявление соответствующих сторон его личности в ее взаимоотношениях со всем миром.

Развертывается весьма сложный процесс постижения, развития, творческого обогащения и обновления. Среди множества актерских свидетельств отметим слова И. М. Смоктуновского о сыгранном им Мишкине в спектакле Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького «Идиот»: «Я не был в этой роли лишь “самим собой”. Я ушел от себя к нему, к Мышкину, и этот образ помог мне найти, обрести такое понимание и образа персонажа, и самого себя, которого, может быть, и не было раньше»[[17]](#footnote-18). Актер утверждает: «Всюду надо переломить себя драматургическим материалом, преодолеть сопротивление этого материала, {21} победить его и сделать его своей сутью, плотью, жизнью»[[18]](#footnote-19).

Определяя реальный материал творчества актера ради более точного установления критериев оценки актерского создания или ряда актерских созданий, составляющих биографию его как художника-творца, мы, однако, не имеем возможности рассмотреть, как именно происходит процесс переплавки материала в актер-скос создание, каковы психические механизмы подлинной художественной деятельности актера. Во всяком случае, ясно: механизмы эти сложны, многообразны и — повторим — отнюдь не сводятся к тому, что актер со сцены впрямую открывает самого себя, свои — присущие ему в жизни — способы реагировать, волноваться, чувствовать и размышлять.

В этой связи любопытные раздумья находим у М. А. Ульянова: «Мне поручили роль Кочкарева из “Женитьбы” Гоголя. Это безудержный, егозливый, по существу, безумный человек, как я его представлял. Искал в себе его темперамент, выражающийся в бурной жизнедеятельности, его убийственную настойчивость: короче — искал в себе все то, чего не было у меня как у человека. Позднее я понял, что одна из удивительных особенностей актерской профессии заключается в том, что через ту или иную роль ты можешь не только рассказать о том, что тебя волнует, что беспокоит, не только то показать, о чем надо кричать, что воспевать, но еще в ролях можно (и актеры это знают) рассказать о тех чертах характера, о тех человеческих качествах, которых у тебя нет, которых тебе не хватает и которые тебе милы»[[19]](#footnote-20).

Иными словами, имеет место сложнейшая «химия» усвоения и переработки личностных свойств актера. При этом актер молодой способен истинным образом поведать о жизни старца, а человек, не выезжавший никогда за пределы родного города и близлежащих мест, открыть важнейшие особенности поведения и мышления датского принца или венецианского мавра. Не умело воспроизвести их на основании имеющихся литературных или иконографических материалов, а открыть в себе способствующую созидательному процессу на сцене творческую связь между содержанием своей личности и воссоздаваемой ролью.

**Имитация и творчество актера.** В свете высказанных соображений о сути сценической работы актера становится вполне ясным, что эта суть решительно противостоит любой имитации (передразниванию, подражанию, внешнему иллюстрированию) — то есть тому, что и сейчас еще зачастую мыслится как основная особенность труда актера, «Имитаторская деятельность не полезна артистам», — утверждал Станиславский (VI, *302*). Не подражать, а выражать, не копировать, а выявлять жизненные факты {22} и ценности в акте истинного созидания — вот в чем назначение актерского творчества.

Между тем и сегодня на самых различных театральных сценах наблюдаются моменты простой имитации, а то и целая роль строится на такой основе. Имитация может быть примитивной, пошлой, может быть в своем роде искусной, изощренной; в любом случае зритель не встретится с подлинностью сценического существования в том высоком и емком смысле этих слов, который утверждается Станиславским и его последователями.

Поныне встречаются самые разнообразные виды имитаций. Актеры подражают характерным чертам представителей той или иной социальной группы, прибегают к передразниванию (не обязательно комедийному) возраста или национальности персонажа. Нередко актер имитирует на сцене темперамент, прибегая к искусственным, но по-своему заразительным вспышкам чувства. Или имитирует волю, интеллект, в последнем случае наглядно, подчеркнуто заставляя героя раздумывать на сцене, оснащая роль специальными паузами, показной сосредоточенностью.

Имитация может быть архаической, старомодной, может оказаться и новой, новомодной, ориентированной на современные спектакли и кинофильмы высокого класса.

Все это подчеркивает огромную сложность аналитической работы по отношению к сценическому искусству. Тем не менее неспособность актера, режиссера, театрального критика отличить самое искусное передразнивание от самого элементарного, но истинного творчества на сцене лишает их профессионального понимания. Так, врач может отлично знать, какую болезнь какими лекарствами лечат, но, сталкиваясь с больным, окажется не в силах более или менее точно определить саму болезнь и установить, имеется ли болезненное состояние вообще. В случае с врачом минусы такого подхода более ясны и зловещи, однако всякая профессия требует установления некоих основ, исходя из которых можно судить о любом явлении, входящем в поле профессионального изучения.

**Самодемонстрация и творчество актера.** Если имитация — так сказать, наиболее «объективное» противоположение истинному творчеству, то самодемонстрация, напротив, может считаться проявлением наиболее «субъективным», по видимости наименее отдаленным от субъекта деятельности, от актера. Имитируя, он тщится казаться кем-то совсем другим, чем он сам. Предаваясь самодемонстрации, он как будто пытается быть именно самим собой. Но творчество предполагает создание, сотворение некоего нового произведения, «человеко-роли». Самодемонстрация же сводится к попыткам представить со сцены самого себя не творящего, не созидающего, а такого, каков актер в его житейских качествах. Способность к легкой возбудимости: вспышкам открытого темперамента, слезам; свои формы кокетства; привычные интонации и т. д. воспроизводятся на сцене и оправдываются {23} актером для себя как поистине «органическое» существование. Однако самодемонстрация, разумеется, лишена творческого духа, в ней отсутствует стремление решать цепь серьезных творческих задач, поэтому она волей-неволей становится своего рода игрой в самого себя.

Да и по сути публичного существования актера самодемонстрация даже внешне неизбежно лишается обычных для него в житейском обиходе причинно-следственных связей, вместо самопроявления возникают нарочито возбужденные, сугубо неестественные состояния. И самодемонстрация, претендовавшая на особую искренность чувств, оборачивается тем, что Станиславский называл «актерским самочувствием».

**«Актерское самочувствие» и «творческое самочувствие».** Второе понятие введено Станиславским для того, чтобы выделить сценическое творчество и отчетливо противопоставить его любому иному состоянию. Наличие же «актерского самочувствия» как раз свидетельствует о том, что актер далек от подлинного созидания на сцене. Внешне «актерское самочувствие» может характеризоваться разного рода особенностями: от холодно-расчетливой отточенности любой детали до истерической взвинченности общего тона.

«Сценические ситуации разнообразны, иногда очень остры, — писала, например, Л. Я. Гуревич в книге о творчестве актера, которая пропагандировала идеи Станиславского. — Иная из них, задевая воображение актера, может вызвать в нем необычайный наплыв чувств или даже сильное волнение, при котором он может “забыться”. Забыться! — сколь многие ищут этого и сколь многими способами!.. И вот актер, может быть, даже скудный чувствами в обыденной жизни, плещется, как в теплой ванне, в волнах расшевелившейся в нем чувствительности. А другой находит на сцене какое-то сладострастное упоение в сценическом аффекте — в максимальной взвинченности нервов и затем безудержном истерическом срыве их. Публика возбуждена и аплодирует: “Настоящая истерика на сцене!” На самом деле это всегда отвратительно, и многие художественно развитые актеры отлично сознают это…»[[20]](#footnote-21)

Подобное актерское пол некие способно воздействовать на зрителя: «Нельзя равнодушно смотреть на истерику, хотя не понимаешь причины, ее вызвавшей. Трудно не заразиться нервным состоянием кликуши при всем отвращении к ее грубой форме проявления нервности» (VI, *55*). В чем принципиальное отличие такого волнения от творческого? В несвязанности сценического напряжения нервов с действительным материалом и задачами творчества актера, то есть с его творящей личностью и миром ее стремлений и забот. «Актерское самочувствие», или «актерская эмоция» — «не переживание; это только телесный акт, механическое {24} возбуждение периферии тела, то есть поверхностной сети нервов, мускулов и проч. Актерская эмоция — совершенно самостоятельный физический акт, не зависящие от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество. Ведь истерические натуры и кликуши могут по заказу вызывать припадки без всякой внутренней причины, а лишь только раздражением внешних, поверхностных нервов» (VI, *57*).

«Актерское самочувствие», повторяем, имеет многообразные проявления и свойства. Вот, например, что рассказывает Станиславский о речи, присущей актеру, не творящему роль, а, так сказать, обольщающему зрителя, кокетничающему с ним:

«Чтобы докладывать зрителям текст своих ролей, актерам-ремесленникам нужны громкие голоса, нередко доходящие до крика, им нужна дикция, до навязчивости четкая. Громкая и четкая речь необходима не только потому, что она слышна во всех углах театров и манежей, где актерам-ремесленникам нередко приходится играть, но такая бойкая речь нужна главным образом потому, что она бодрит зрителя.

Вспомните зычные актерские голоса с жирным произношением гласных, с раскатистыми, шипящими, свистящими или трещащими согласными, с выкриками отдельных слогов, нередко нарушающими логическое ударение и самый смысл.

Вспомните актерское подчеркнутое произношение слогов и чрезмерное договаривание каждого слова и всех без исключения концов фраз.

Вспомните актерскую чеканную дикцию со слогами, нанизанными, как бисер» (VI, *46*).

Проблема творчества — нетворчества конкретно решается при исследовании одной или ряда ролей. Но знать о борьбе в спектакле «творческого самочувствия» и «актерского самочувствия» необходимо и в общем виде — все для того же, чтобы идти к оценке конкретного создания актера от основополагающих критериев.

**«Искусство переживания» и «искусство представления».** Как известно, в сочинениях Станиславского постоянно проводится противопоставление «искусства переживания» «искусству представления». Он писал, например: «Можно переживать роль каждый раз, как у нас, в нашем искусстве. Но можно пережить роль только однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически, с помощью приученных мышц. Это представление роли» (II, *29*). В борьбе за подлинность сценического существования актера, за утверждение «творчества» Станиславский стремился предельно обострить смысл своих требований, своей художественной программы. В этих случаях его мысль обретала свойство полемической заостренности.

Впоследствии это дало повод для догматического, схематичного разделения выдвинутых Станиславским понятий — «искусство переживания» и «искусство представления».

{25} Станиславский неизменно подчеркивал, что «искусство представления», при всем том, что оно не близко ему и его школе, все-таки не ремесло, а искусство, порой даже большое искусство. Среди представителей его Станиславский называл, в частности, крупнейших мастеров французского театра. Трудно приложить к ним и к некоторым другим представителям второго направления, называемых Станиславским, мысль о «механическом повторении» роли. Очевидно, все-таки при всяком повторении актером владела определенная содержательная цель, он желал выразить некие волнующие его мысли и чувства. Правда, выражал он все, что его волновало, иначе, чем в Московском Художественном театре. Здесь определяющими были многие причины. Но в любом случае вопрос более труден и сложен, чем могло поначалу казаться.

Противопоставление «искусства переживания» «искусству представления» оказывается затрудненным, сбивчивым, если пытаться оторвать его от конкретно-исторической специфики деятельности Станиславского, рассматривать в отрыве от всей системы. Даже для соратников великого реформатора сцены тут далеко не все было ясно. Скажем, Л. М. Леонидов помечал в своей записной книжке 1930 года: «Актер переживания — страдающее, несчастное существо; актер представления и ремесла — наслаждающееся, самодовольное, самовлюбленное существо»[[21]](#footnote-22). В этой домашней, с юмором составленной записи Леонидов тем не менее ставит знак равенства между «представлением» и «ремеслом», хотя Станиславский всегда восставал против такого уравнивания. Следовательно, эти понятия плохо поддавались однозначному, безоговорочному толкованию; напротив, нуждались во многих оговорках и уточнениях.

По свидетельству очевидцев, понятие «искусство переживания» уточнялось в сценической практике и самого Станиславского, когда он выступал как актер. «… Что делать с самим Станиславским, создателем своей системы, признанным основателем школы “переживания” и в то же время необычайно капризным и многосторонним в своем творчестве художником? Кто из видавших Станиславского на сцене не помнит его созданий — глубоко правдивых, жизненных образов и тем не менее театрально-приподнятых, пышных, отмеченных какой-то особой скульптурной выпуклостью внешних деталей, словно освещенных рембрандтовским светом?»[[22]](#footnote-23)

В анкете по психологии творчества актера на вопрос: «Совершается ли в вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только лишь при ее создании?» — Михаил Чехов ответил: «Стремлюсь к творческому процессу при каждом исполнении, {26} но достигаю этого сравнительно редко». В то же время на вопрос: «Играя роль несколько раз, одинаково ли вы ее играете?» — М. А. Чехов отвечал: «Всегда более или менее различно»[[23]](#footnote-24).

Но если даже гениальный Михаил Чехов, который играл одну и ту же роль «всегда более или менее различно» (ясно, что он имел в виду не краски, внешние приемы, а внутреннюю жизнь роли), считал себя столь далеким от идеала «искусства переживания», значит сам этот идеал оказывался синонимом творческого совершенства, которое не всегда достижимо вполне.

Правда, в этом примере к объективному свидетельству (анкета была составлена ее авторами не для печати, а для научных исследований с условием сохранения инкогнито отвечавшего) могло примешаться недовольство актера тем, что уже достигнуто — недовольство, которое в конце концов еще более возвеличивает его, но не делает достаточно беспристрастным судьей своих творений.

Однако аналогичные свидетельства дают, например, режиссеры, причем отнюдь не из числа противников Станиславского: нет, как раз те, кто вдумчиво и ответственно трудились рядом с ним или у него учились.

Так, А. Д. Попов в 1939 году, в самый разгар своей практической работы, заявлял с трибуны Первой всесоюзной режиссерской конференции: «Я глубочайшим образом убежден в том, что если бы Константин Сергеевич прожил еще несколько лет, то он снял бы противопоставление искусства переживания искусству представления. Это стал бы для него единый процесс, как он, впрочем, был для него единым в его практической деятельности, когда он выступал как актер»[[24]](#footnote-25).

Вл. И. Немирович-Данченко записывал в 1940 году: «Актер переживаний и актер представления мне не кажутся уже до такой степени антиподами, т. е. противоположностями, как это предполагалось, когда Станиславский начинал пытаться ввести свои педагогико-теоретические размышления в ясное, определенное русло»[[25]](#footnote-26).

Не в том, конечно, дело, что Станиславский «заблуждался», увлеченный полемическими крайностями борьбы за утверждение нового понимания театрального творчества. Заблуждались те деятели театра, критики, которые пытались свести идеал «искусства переживания» к плоскому жизнеподобию, забывая о подлинном творчестве, «творческом самочувствии». Будет разумней не абсолютизировать антитетическое построение («искусство переживания» и «искусство представления») ради {27} того, чтобы ясней, безусловней звучало главное, непреходящее в системе идеалов и ценностей.

**Подлинное сценическое творчество как целенаправленный процесс.** По самой природе театрального искусства истинное творчество актера имеет характерное и непременное свойство раскрываться и выявляться во времени, быть живым процессом, своеобразным движением от одной реальной цели к другой (говорим о главной, наиболее специфической форме актерского творчества — в спектакле, а не только в период его подготовки). «Чтобы возбудить творческое переживание на сцене, надо вызвать по всей роли непрерывные вспышки артистических хотений для того, чтоб в свою очередь хотения беспрерывно возбуждали соответствующие душевные стремления, а стремления беспрерывно зарождали соответствующие внутренние душевные позывы к действию, и, наконец, внутренние душевные позывы разрешались в соответствующем внешнем физическом действии…» (IV, *135* – *116*).

Цепь задач, дающих стимулы к движению роли, — это задачи не просто вычитанные из текста пьесы или логично определенные режиссером, пусть даже самим актером. Это задачи, которые по-настоящему, всерьез захватывают актера, они рождаются (или отзываются) в недрах, в основах его «органической природы».

Станиславский постоянно подчеркивал: «… хотение, стремление и действие артиста на сцене должны принадлежать в момент творчества живому творцу, то есть самому артисту, а не написанной на бумаге роли, которая мертва, и не поэту, который отсутствует во время спектакля, и не режиссеру, который остается за кулисами. Нужно ли повторять, что переживать можно только свои собственные, подлинные чувства. Разве можно жить в жизни или на сцене чужими хотениями, не слившимися с духом и плотью самого артиста-человека? Разве можно брать напрокат у других для каждой роли чужие чувства, ощущения, душу, тело и распоряжаться ими, как своими собственными?» (IV, *116*).

**Внутренняя конфликтность процесса сценического творчества.** В идеале на сцене «всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое <…>

Противодействие естественно вызывает ряд новых действий. Нам нужно это постоянное столкновение: оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства» (II, *344 – 345*).

Таким образом, сценическое действие закономерно отличается конфликтностью. «Когда актер выходит на сцену, какая у него должна быть перспектива? Прежде всего — бой. В этом бою у него должен быть свой план, план того, как добиться победы. Как может при таком отношении надоесть роль? Тем более, что у вашего партнера будет такая же контрзадача»[[26]](#footnote-27).

{28} Сценическое действие ткется как активная последовательность столкновений, оценок, реакций, споров (не словами по преимуществу, а поступками и всем строем жизни персонажа). Все эти моменты опять-таки могут быть лишь начертаны в сценическом сюжете роли, а могут еще составлять внутреннее движение творческого создания актера. Того актера, которому необходимо все, что способно активизировать его сценическую жизнь, придать нынешнему вечеру дух борьбы, одолений Я победы. Все это абсолютно необходимо тогда, когда актер не только обрисовывает биографию персонажа, а сливает его судьбу с собственной творческой жизнью в спектакле.

Целенаправленность творческого процесса — реальная, живая, ежеминутно ощущаемая — ведет к тому, что актер на сцене не играет «как по маслу». Он неминуемо должен ради своих творческих целей постоянно затевать борьбу, иметь дело с определенной «системой одолений». По самой природе театра труд актера — отнюдь не буквальный повтор сегодня того хода к обозначенной цели, каким он шел, исполняя ту же роль вчера или позавчера.

Сегодня ему снова надо на самом деле желать, стремиться и предпринимать все возможное для достижения желаемого.

Сегодня снова следует преодолевать сопротивление материала — текста пьесы и роли, не давать ему остаться одним лишь текстом, а снова подчинять его себе, логике своей жизни и чувства, пронизывать сознанием и утверждением действенной цели.

Творящим актером постоянно что-либо преодолевается в самоощущении артисто-роли и в ходе ее сценической жизни.

В дальнейшем неоднократно будут представлены примеры активного освоения ролей разными актерами, примеры преодоления ими ставшего обычным толкования данной роли, взаимоотношений персонажа, особенностей сценического характера ради более актуального и важного для актера, для всего спектакля. Пока же отметим некоторые моменты процесса творческого воплощения роли Лопахина в чеховском «Вишневом саде» (Ленинградский театр им. Ленсовета) Л. Н. Дьячковым, основываясь, кроме знакомства с этой работой, на собственном свидетельстве актера.

Постоянная несчастливость Лопахина для Дьячкова в конкретных ситуациях действия очевидней всего объясняется давним восхищенным отношением его Лопахина к Раневской, сильным, восторженным чувством, не находящим у нее в душе никакого серьезного отклика. Именно это сильное чувство, владеющее Лопахиным, прежде всего, хоть и не единственно, делает его одиноким, лишает радости от покупки имения, придает нереальный оттенок замыслу женитьбы на Варе. «Из глубоко личной и классовой обиды Лопахин не выкупил вишневый сад для Раневской и не спас ее от разорения» — такое понимание ближайших мотивов действия помогает актеру строить линию преодолений, отталкиваний, {29} драматической борьбы. Прокладывая определенную логику движения роли, актер идет на известную борьбу и с залом тоже. Дьячков говорит: «Каждый раз с трудом (как актер) пытаюсь открыть публике огромную значимость встречи с Раневской в детстве. Монолог этот в самом начале пьесы, идет он в темноте, заслонен к тому же для публики основным — ожиданием Раневской, ее прибытием; всегда трудно дается попытка передать в этом малюсеньком монологе главное — что мальчиком еще влюбился по гроб жизни…»

Отсутствие внутренней конфликтности лишает пребывание актера на сцене важнейшего элемента подлинности, отсекает необходимейшие оттенки и грани, сдвигает роль в сторону «доклада», «докладывания» (слова Станиславского), а не сотворения ее из реального созидательного материала, не истинного творчества.

**Подлинность творчества — энергия творчества.** Надо четко осознать, что подлинное творчество актера не возникает на сцене только в результате усвоенной актером хорошей театральной школы, высокого уважения к учению Станиславского и его продолжателей. Наличие важных, по-настоящему увлекающих актера задач, убежденное стремление их разрешить дают актеру истинную созидательную силу, приводят к той мере энергии сценического существования, которая способна обеспечить сотворение роли действительно содержательной и захватывающей актера и зрителя. При том или ином чересчур технологическом подходе к сценической истине могут возникать ошибочные общие толкования и практические заблуждения.

В выступлениях Вл. И. Немировича-Данченко 1930‑х годов становится постоянным мотив тревоги и предостережения, связанный со столь дорогим для МХАТа идеалом сценической правды. «Но вот где мы еще часто грешим чрезвычайно: жизненное чувствование образа мы часто снижаем до житейского, — замечал, например. Немирович-Данченко. — Ради искомой “правды” приносятся в жертву и большой замысел и яркость изображения. И получается, по выражению одного из наших стариков, не “правда”, а “правденка”. Зато, мол, искренне и просто! Театральное чувствование образа отвергнуто во избежание опасности вовлечь актера в фальшивые переживания, а искусство актера останавливается на азбуке и арифметике»[[27]](#footnote-28).

И Немирович-Данченко расширяет понятие «правды переживания», выдвигает идеал, более, с его точки зрения, отвечающий цели, — идеал «трех правд»: социальной, жизненной, театральной[[28]](#footnote-29).

Михаил Чехов смолоду вполне принял учение Станиславского и пылко исповедовал его. Однако с годами театрального опыта он начинает страшиться того, что это учение может каким-то {30} образом санкционировать ослабление напряженности чувств и мыслей, свойственной настоящему творчеству. Вряд ли когда-либо его могли постичь сомнения в том, что именно живая личность актера есть единственный реальный материал в создании роли. Но актер, рождающий на сцене своеобразный характер, предстает в акте творчества уже не просто гражданином М. или Н. Оставаясь самим собой, он в то же время выступает в особом качестве художника, творца, насыщающего творческое создание небудничной энергией чувств и идей.

В своей книге «О технике актера» в главе «Творческая индивидуальность» М. А. Чехов писал о том, что «творческие чувства» актера «из чувств становятся со-чувствием». Оно-то и строит «душу» сценического образа. Наше высшее «Я» со-чувствует созданному им же самим сценическому образу. Художник в вас страдает за Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется над выходками Фальстафа. Но сам он остается в стороне от них, как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. И его со-страдание, со-радость, со-любовь, его смех и слезы передаются зрителю, как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его «душа». Сочувствие вашего высшего «Я» Отелло так велико и интенсивно, что оно становится отдельным, самостоятельным, третьим сознанием в вас. Рождается новое, иллюзорное существо, и ваше высшее «Я» говорит: «Это — Отелло, это — Гамлет, это — Фальстаф». Диккенс плакал от сочувствия, когда умирал кто-нибудь из добрых героев, созданных его же фантазией. Шаляпин говорил: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно когда он говорит: “Прощайте, дети!” (рассказано сыном Шаляпина, Ф. Ф. Шаляпиным)».

Но ведь, в конце концов, и сочувствие тоже является «личным чувством» актера, только чувством особого порядка, характеризующим принципиальные основы его личности.

Станиславский, как говорилось уже, отнюдь не стремился к простому воспроизведению обычной жизни на сцене. Его влекло возникновение «творческого самочувствия» актера (то есть подлинность творчества), которое немыслимо вне живой энергии стремления к значительной цели. В то же время оно не может появиться из ничего, оно должно представлять собой выявление реальных созидательных способностей данной личности, когда в качестве материала в тигель брошено все: от гражданского кредо актера до своеобразия звуков его голоса.

Отсюда возникают уже определенные требования к этой личности, возникает круг проблем, касающихся самого актера-творца.

### **{****31}** 2 Актер-творец Творчество актера и его «отношение к миру». Текст роли и новая художественная (сценическая) целостность. Актер и режиссер. Критика понятия «актерская тема». «Трагическое» и «комическое» как выражение мироощущения актера. Границы творческой индивидуальности или границы амплуа? Психологические свойства творческой личности и многообразие форм подлинного сценического существования. Актер и ансамбль.

Тот актер, который строит создание искусства на базе глубокого и острого отношения к действительности, повышенной чуткости к большому и малому, широкой наблюдательности, не может быть самодовольным и ограниченным, не может быть бедным духом участником вечного сценического маскарада.

Вахтангов писал своему учителю Станиславскому:

«В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы, и которой Вы учите. Эта Правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в Театре, но и ту, которая определяется словом “человек”. Эта Правда день за днем ломает меня, и если я не успею стать лучше, то только потому, что очень многое надо побеждать в себе. Эта правда день за днем выравнивает во мне отношение к людям, требовательность к себе, путь в жизни, отношение к искусству»[[29]](#footnote-30).

Эти мудрые основы понимания актерского дела в наш век стали достоянием многих. Можно сказать — всех, кто дорожит в театре силой и глубиной воздействия, а не фокусами показной театральности. Скажем, С. М. Михоэлс, так горячо и многократно оспаривавший сценическую практику современного ему МХАТа, да и в работе своей, казалось бы, далекий от наглядных черт его искусства, тем не менее настаивал: «Актерами мы становимся тогда, когда образ становится органическим раскрытием актерской {32} индивидуальности, когда образ вбирает в себя и выражает собой опыт нашей жизни»[[30]](#footnote-31).

Из этих, в значительной мере новых для сценического искусства критериев выросли и новые подходы к актеру. Каждая роль, любое создание сознательно яда без ясного в том себе отчета воспринимаются в тесной связи со всем путем данного актера-творца, с целостным ощущением его творческой личности.

В представлении воспринимающего актер не только искусно, ярко, интересно исполняет роль за ролью, так что его биография со временем окажется вереницей подобных ролей; нет, в основу восприятия входит нечто связующее роли при всем их несходстве, нечто, всегда пребывающее, всегда соучаствующее во всякой роли этого актера. Он получает расширенные творческие права на то, чтобы в своем сценическом деле, в создаваемом образе «вбирать в себя и выражать собой опыт нашей жизни». А следовательно, и не выражать, обходить то, что не обнаруживает никакого контакта с его опытом, желаниями и идеалами. В свете такого понимания сценического существования актера и исследователю никак нельзя ограничиваться только обособленным познанием отдельных ролей актера (актерских образов), следует искать пути постижения каждой роли в неразрывности с тем, кто ее создал.

У каждого актера-творца есть своя система подходов и решений, в его творческой работе очерчиваются наряду с общими свойствами определенные черты индивидуального стиля. Этот процесс не является характерным только для сценического искусства. То же самое обнаруживается, например, на новых этапах развития литературы: «… на смену великим стилям и направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере роста в литературе личностного начала»[[31]](#footnote-32).

**Творчество актера и его «отношение к миру».** Не только общая трактовка роли, ее основное содержание, но каждое мгновение сценической жизни актера неразрывно связано со всем объемом его духовного мира, с его нравственными критериями, с его представлениями о прекрасном и безобразном, достойном и недостойном, с тем, что есть главное и что второстепенное — и связь эта не декларативна, не иллюстративна и не чисто рациональна, она является, так сказать, ежесекундной и всесторонней.

Актер-творец активно осваивает весь материал роли, «подключая» его к глубинным основам своего чувствования и понимания мира.

В анкете по психологии актерского творчества Михаил Чехов так ответил на первый вопрос («Что дает вам первое ознакомление с пьесой для вашей актерской работы?»):

{33} «Чувствую прилив энергии (творческой) и невозможность освободить эту энергию. В сознании хаос. Приятное активное состояние. Потребность установить порядок (т. е. потребность работы). Предчувствие образа роли.

Если пьеса не нравится — никакой активности, ясное понимание пьесы. Равнодушие»[[32]](#footnote-33).

Вот достойный доверия очерк начальных моментов действительно творческого освоения роли.

«Прилив энергии», «приятное активное состояние» — речь идет, как видно, о возникающей властной потребности породнить материал с собой, прояснить с его помощью, дополнить, уточнить, расширить свое отношение к людям и миру.

У актера рождается «потребность установить порядок» — опять-таки, разумеется, не внешний. Надо найти органическую внутреннюю связь и соразмерность деталей в соответствии с опытом, целями и идеалами актера-творца. Эти цели и идеалы уже во многом определены, найдены, установлены; однако с помощью нового творческого материала пойдет дальнейший труд духовного роста. Осваивая новый материал, актер продолжает прояснять, проявлять и для себя самого свои взгляды и оценки.

Любой актер, если только он действительно творец, стремится вникнуть в связь и соотношение всех частей роли, активно отнестись к тому, другому и третьему, охватить роль многосторонне, помножив ее на свои знания, ощущения, наблюдения. Так актер-художник осваивает роль. В конечном итоге он становится ответствен за каждый акцент в ней, всякое усиление и любое умолчание, потому что во всем и везде исходит из мировосприятия, мироощущения, отношения к миру — или, можно сказать и так, всегда и везде сводит к ним, на них замыкает свою сценическую жизнь.

«В классическую пору Комиссаржевской, — рассказывает историк русского театра Б. В. Алперс, — ее искусство было не то чтобы оптимистично — это не то слово! — но мужественно, пронизано духовным максимализмом. Оно утверждало жизнь как трагическую, но созидательную стихию и было полно трепетного ожидания каких-то неясных, но окончательных свершений, которые изменят лицо мира. Что это были за “свершения”, зрителям той поры трудно было отчетливо определить, когда они смотрели из темного зала в лучистые глаза любимицы. Что она говорила им? куда звала? — все это не поддавалось точной формулировке, как это часто бывает с актерскими созданиями. Но только немногим из современников Комиссаржевской удавалось уйти от гипнотической власти ее смутных и волнующих призывов»[[33]](#footnote-34).

Комиссаржевская не «привносила», не добавляла расчетливо подобные мотивы в свои создания. Таково было их естественное внутреннее наполнение, потому что серьезный большой актер {34} не мог и не может уйти от своего «отношения к миру». Напротив, он, как говорилось, проясняет, детализирует и обогащает его, вступая в творческое единоборство с новым ролевым материалом. Актер стремится выразить подлинные чувства и мысли максимальным образом, с предельной убедительностью, точностью, силой.

Если же ему приходится иногда по тем или иным причинам отойти от своего «отношения к миру» или утратить его, тогда в биографии художника создается трагическая ситуация, чаще всего она приводит к творческой гибели.

Эта органическая соотнесенность сценического существования актера-творца с его мироощущением и мировосприятием, со всем содержанием его желаний, радостей, тревог, с присущей именно ему шкалой жизненных ценностей и т. д. и т. п. и является необходимым мерилом при оценке реальной содержательности актерских созданий.

Когда разворачивается на сцене подлинное творчество, оно открывает сложную и всякий раз самобытную совокупность оценок, точек зрения, вкусов, эмоциональных предпочтений.

Например, замечательное искусство М. И. Бабановой[[34]](#footnote-35) вводит зрителя в весьма оригинальный и цельный — при всем многообразии его составных — мир чувств и отношений.

Бабанова поведала со сцены о многих драматически напряженных любовных коллизиях. Но сделал бы грубую ошибку тот будущий историк, который попытался бы на этом обстоятельстве построить вывод о важнейших содержательных особенностях творчества актрисы.

Само по себе неистовое безумство любовной страсти, в сущности, не увлекало ее. Любовная коллизия, даже судьба Джульетты, для нее лишь материал, лишь средство, чтобы определить более захватывающие ее и более всеобщие — с ее точки зрения — основания человеческого бытия.

Критик М. И. Иофьев, тоньше и точнее других поняв своеобразие Бабановой-актрисы, писал о том, что в ее Джульетте «с самого начала нет покоя, потенциально присутствует стремление к действию и независимости… Поэтому последующая твердость воспринимается не столько как результат силы чувства, сколько как свойство характера»[[35]](#footnote-36).

Героиням Бабановой — объяснял Иофьев — «необходимо ясное сознание добровольности своих решений. Всякое подчинение, даже собственным чувствам, тем более собственным чувствам, не устраивает»[[36]](#footnote-37).

И эту мягкую, не герои чес кую по виду, но ясную и настойчивую устремленность бабановских женщин к независимости, к самостоятельному {35} осознанному существованию актриса сопровождала некоторым оттенком мечтательной отрешенности от будничных забот и связей.

В ее созданиях обычно звучат ноты, выводящие героиню за пределы наличной реальной жизни в сторону поэтической мечты. «Она рассказывает о том, как в тревогах и борьбе творится гармония и радость, о том, как крепнет и светлеет человеческая душа на трудных путях достижения идеала. Творчество Бабановой, — это активное стремление к прекрасному, оно проникнуто благородной мечтой о человеке, окрыленном и счастливом. <…> Почти всегда она играет человека, который по природе, может быть, и слаб, но стремится стать выше себя»[[37]](#footnote-38).

Так Бабанова, чутко слушая жизнь, в то же время словно не считает возможным вполне принять ее обычный строй. Уверенная, поглощенная собой земность не по душе ей. И неистовая, безоглядная любовь, быть может, тоже есть для нее в какой-то мере проявление жизненной пошлости. Той пошлости, которую Бабанова отрицает в каждую минуту сценического существования. Отрицает не подчеркнуто, не «программно», а всей природой своего искусства: особым изяществом речей и движений, кружевом сценических эмоций, в меру отстоящих от жизненной прозы. Отрицает легкой и изящно-лукавой ироничностью, что неотъемлемо свойственна ее героиням.

Таковы только некоторые немногие черты «эстетического освоения действительности» актрисой М. И. Бабановой, полнее расскажет о них специальное исследование.

Снова и снова подчеркиваем, что сценическое создание формируется всей личностью актера во всем богатстве ее внутренней жизни. И только благодаря такой соотнесенности актер способен достичь настоящей широты и неисчерпаемости содержания в конкретной роли.

**Текст роли и новая художественная (сценическая) целостность.** Нет необходимости в общей форме подробно разъяснять роль драматурга в современном театре, его во многом определяющее влияние на работу актера. Проблематике взаимосвязи и взаимоотношений драматургии и театра посвящено немало серьезных, обстоятельных трудов, появившихся на различных этапах истории. Вместе с тем и раньше возникали, и ныне высказываются наивно-прямолинейные взгляды на соотношение пьесы и спектакля, пьесы и актерского создания. Говорят о некоей «полуфабрикатности» драматургического произведения, о том, что по самой своей природе оно непременно и, по сути дела, единственным возможным образом должно дополняться и получать законченности в сценическом произведении. То есть спектаклю отказывают в собственной цельности, в наличии самостоятельных стимулов, оснований в своем структурном единстве. Сошлемся хотя бы {36} на давнюю лекцию известного актера В. Н. Андреева-Бурлака, трактующую природу театра: «Актер должен уметь придать бесплотному образу, созданному поэтом, реальную форму, которая соответствовала бы характерным душевным особенностям этого образа. В этом случае актер является как бы не самостоятельным деятелем, а служит посредствующим звеном между поэтом и публикой. Драматическое искусство дополняет, толкует то или другое поэтическое произведение: оно переводит его на язык жизни — популяризирует его. Поэт действует не непосредственно на чувства; он сперва возбуждает воображение читателя, которое и придает поэтическому образу реальную оболочку. Но как бы лицо, созданное писателем, ни было всесторонне и ярко им очерчено, какие бы индивидуальные черты поэт ни придал бы этому лицу, все-таки оно остается бледным абрисом, не имеющим той типичности, какую дает сама жизнь»[[38]](#footnote-39).

Подобные представления о чересчур прямой предуказанности создания актера «поэтом» («драматическое искусство», по Андрееву-Бурлаку, есть искусство театральное), об «оживлении» пьесы сценой бытуют и сегодня. Казалось бы, придавая особое значение драматургии, они между тем приписывают ей непременное качество неполноты, недосказанности, неразвернутости. Согласиться с этим невозможно. Неужели же пьесы Островского или Гоголя, Чехова или М. Горького дают лишь «бледные абрисы»? Нет, конечно. Да так никто, вероятно, и не думает. Но ради установления наглядно-тесной взаимосвязи между пьесой и сценой идут на такого рода допущения. При этом утрачивают важнейший критерий подлинного творчества, истинного сотворения спектакля и роли на театральной сцене.

Актер не просто иллюстрирует, изображает, «оживляет», «играет», «исполняет», но активно-творчески осваивает роль. Восприняв, естественно, многие направляющие и стимулирующие моменты пьесы, движимый ими, актер приходит к новой творческой целостности, к такому созданию, в котором соответственно отношению к миру его создателя возникает своя живая взаимосвязь составляющих элементов, свои доминанты, своя шкала значений и т. д.

В конце концов, слова роли, как и текст всей пьесы, могут родиться в театре, могут быть найдены актерами, которые в этом случае окажутся авторами пьесы. «О том, что в принципе пьесу могут создать и сами актеры», не раз говорил Станиславский[[39]](#footnote-40). Так бывает на театре, но бывает, разумеется, достаточно редко и не определяет собой положения вещей.

Как правило, театр опирается на произведение, созданное писателем-драматургом. {37} Весь театр и каждый актер в любой работе. При этом нельзя оценивать творческую активность актера на основании каких-либо зримых знаков расхождения с тем, что написано драматургом (другой возраст, облик, темперамент, манера речи и т. п.). Свести понимание творческой активности актера к этому значит толковать дело поверхностно. Не отдельно взятые наглядные отступления от текста, а новая художественная целостность характеризует работу актера-творца. Как уже отмечалось, активно-творческую природу труда он проявляет единственным образом: осваивая пьесу, он каждую минуту сценической жизни роднит роль с собой, насыщает своим опытом, своими волнениями и целями. Всякая роль должна пройти через горнило творческого ее освоения на репетициях. И тогда, уже продолжая ее освоение со сцены, перед зрителями, актер естественным образом, органично (в соответствии со своей личностной основой, с «индивидуальным стилем») придаст особое значение одним моментам роли, насытит их особой силой переживания и лишит существенного значения другие моменты, не захватившие его по тем или иным причинам.

Новая художественная целостность дает о себе знать появлением живой линии роли (об этом еще будет сказано), то есть содержательностью и выразительностью всего течения роли, взаимосвязанных выделений и смягчений, поминутных реакций и оценок, ритмов, «душевных ударений».

Подлинной сценической целостности и подлинной линии роли противостоит так называемое «раскрашивание текста». В таком случае актер не стремится к органической выплавке своеобразного творческого создания, он более или, менее последовательно накладывает театральные краски на полученный им текст роли. Он идет, так сказать, вдоль текста. Происходит своего рода театральное вышивание по литературной (словесной) канве — иногда весьма простенькое, на чистейших штампах, иногда замысловатое, но всегда по сути бездейственное и лишенное примет внутренней целостности, внутренней оправданности и взаимоотнесенности. При внимательном подходе в подобных работах как раз обнаруживается логика иллюстрации, изображения, подражания, а не творческого освоения пьесы и роли.

**Актер и режиссер.** Сходные соображения нельзя не высказать и по поводу того, как соотносится творение актера с замыслом режиссера (понимая под замыслом не некий общий план, а целенаправленный процесс совместного создания роли).

Значение режиссерской работы на театре общепризнанно: она бесконечно важна, ничем не заменима. С тех пор, как спектакль стал многоуровневым художественным целым, творческий труд актера в каждом спектакле подчинен абсолютной, неустранимой закономерности — этот труд многосторонне определяется теми законами и задачами, которые выдвигает и проводит в жизнь режиссер. Можно было бы пройти мимо столь ясных идей, полагая {38} их непререкаемо очевидными. Но в этой книге при каждом упоминаемом спектакле фамилия режиссера не ставится, поскольку тема у книги своя — творчество актера. Уверен, что людей, всерьез занятых театром и склонных при этом умалять роль режиссера, на свете давно уже нет. Зачем бы они были при нынешних понятиях о сценическом искусстве и спектакле как истинно творческом произведении?

По этим причинам обширная тема «Актер и режиссер» требует всестороннего и конкретного специального исследования. Если бы оно было произведено, несомненно выделились бы, к примеру, в сегодняшнем театре различные режиссерские школы и направления, систематизированные по принципам творческого выявления актера. Направления, иной раз и не провозглашенные самими режиссерами, может, даже не вполне отчетливо ими осознанные, тем не мен не вполне реально существующие. Четкое доказательство тому — перемены во многих актерских судьбах. Кто же не знает, не видит, как переходы из одного театра в другой, от работы с одним режиссером к сотрудничеству с другим зачастую делят путь актера на принципиально различные этапы! Только придя во МХАТ, развернулся в полную силу как театральный актер А. А. Калягин. Спектакль «Взрослая дочь молодого человека» (Московский театр им. Станиславского) по-настоящему открыл наряду с другими его участниками актера А. Л. Филозова, представил его художником сверхординарной чуткости и выразительности, а ведь роль Куприянова-Бэмса была для Филозова вовсе не первой. Т. В. Доронина, сыгравшая в Ленинградском Большом драматическом театре Монахову в «Варварах», Надю в «Старшей сестре» и другие роли, от стилистики этих лучших ранних работ, тревожной, с явным уклоном к трагикомическим решениям, со Бременем, на сцене Московского театра им. Маяковского, перешла к созданиям внешне более веским, явно театральным, как бы избегающим непосредственного отзыва на жизненные им пульсы.

Объяснение всем этим переменам нельзя найти только в свете самих по себе проблем общения в творческом коллективе, личностных соответствий и т. д. (эти моменты, само собой разумеется, очень существенны): прежде всего решающими являются творческие позиции и предпочтения. И говорят пути актерские, кроме всего прочего, о теснейшей взаимной связи двух театральных призваний — актера и режиссера.

Режиссер, изобретающий спектакли, не открывая притом творческих возможностей в актерах, не направляя их на последовательное и многообразное решение живых художественных задач, — это, в сущности, нонсенс, нелепица, противостоящая самой природе сценического искусства. Если же режиссер — действительный создатель творческого целого, то, как известно, разделить в идущем на сцене спектакле собственно режиссерский труд и труд актерский невозможно. Да в силу особенностей самой профессии театрального режиссера делать это незачем. Исключение — {39} те случаи, когда в актерском создании непосредственно различимы, явно открываются определенные противоречия, когда это создание выглядит полем столкновения несходных намерений режиссера и актера. По сути же театральная режиссура занимается именно тем, что максимально мобилизует актера на творческое освоение роли и наилучшим образом ему в этом способствует.

Стало быть, ни драматург, ни режиссер не заменяют собой подлинное творчество актера, а стимулируют и питают его. Актер-творец — это актер, который под влиянием всех воздействующих на него сил сам творит свою роль в ее основе, ее «зерне» и реальном движении.

**Критика понятия «актерская тема».** Это понятие весьма популярно в нашем театроведении. Между тем оно узко, а в некоторых отношениях лаже ложно.

Во-первых, вывод о той или иной «актерской теме» чаще всего диктуется не представлением о внутренних стимулах и побуждениях актерского творчества, о направленности энергии творческого освоения драматургического материала, а тем рядом ролей, который составляет внешнюю актерскую биографию. Однако ведь актер зачастую не только не выбирает эти роли сам, но иной раз сопротивляется, возражает. Коренные свойства его творческой личности, его настоящей художественной активности сказываются, бесспорно, не в выборе ролей (или хотя бы не столько в выборе), а в своеобразии понимания и освоения их средствами сценического искусства.

Во-вторых, тему желают обычно определить — и определяют — двумя-тремя словами. Такую тему легко «вычитать» с помощью одного лишь общего впечатления, так сказать, с птичьего полета. Потому «актерские темы» постоянно помечаются в театроведении словами «самоценность человеческой личности», «любовь к людям», «борьба за справедливость», «утверждение человеческого достоинства» и т. п. Но все эти свойства и стремления вообще в природе искусства. Можно даже сказать, что они есть обязательное условие всякого серьезного, нужного людям творчества. Таким образом, определение «актерской темы» по большей части ведет именно на путь общих слов, благородных деклараций, не требующих пристального исследования актерских созданий.

Напротив, отношение к миру, мировоззрение, мироощущение, мировосприятие — вещи достаточно сложные, разветвленные, многосоставные. Чтобы по-настоящему понять их, необходим последовательный тщательный анализ и учет всех моментов и свойств сценической жизни актера.

И для самого актера «отношение к миру» как коренное требование, как норма творчества бесконечно важно, потому что направляет его не к трактовке роли в общем и целом, а к активному, энергичному освоению «структурной почвы» роли, всего материала ее в каждое мгновение сценической жизни, И к претворению {40} «отношения к миру» в последовательный ряд выразительных сценических действий.

В том-то и дело, что «отношение к миру» актера может быть понято и воспринято лишь с учетом всех ступеней его труда, то есть тогда, когда этот труд будет рассматриваться в единстве замысла — и воплощения; настроений — и оригинальных выразительных средств; актерского чувствования — и говорения; движения его мысли — и физических движений; его успехов — и его неудач. Словом, здесь все, до мельчайших деталей, должно быть принято во внимание и изучено. И не только то, что высказано, открыто в роли, но и то, что опущено, как бы не замечено — ведь у серьезного актера и это полно смысла, по-своему выявляет его отношение к миру и человеку, к разного рода ценностям.

Что же касается «актерской темы», то о ней можно говорить, скорее, как о явлении исключительном. Сценическая практика дает немногие примеры искренних, талантливых актеров, про которых можно сказать: «Он знал одной лишь думы власть…» Вернее, даже не столько думы, сколько сильного, всеохватывающего чувства или желания. Обычно периоды популярности таких актеров более или менее кратки, падают на один какой-нибудь отрезок их пути, даже если эти актеры трудятся десятилетиями и продолжают выходить год за годом в новых ролях.

М. О. Кнебель рассказывает об актере МХАТа Н. П. Баталове: «Если бы кто-нибудь спросил Николая Петровича, есть ли у него главная тема в искусстве, он, наверное, не смог бы ее назвать. Она жила в нем, по-моему, бессознательно, освещая все его творчество. Тема это — бесконечная, радостная, сверкающая любовь к жизни. Его жизнерадостность проявлялась во всем и пленяла в любой роли»[[40]](#footnote-41).

Очевидно, недолгая творческая жизнь обаятельного актера была озарена светом сильнейшего чувства, которое можно посчитать вслед за Кнебель его «актерской темой».

Таким образом, правомерно выявление «актерской темы» как особого случая, как исключительного сценического феномена; однако, даже сталкиваясь с этим феноменом, театровед не имеет оснований подменить пристальный анализ творчества актера лишь утверждением отмеченной особенности его сценической судьбы.

**«Трагическое» и «комическое» как выражение мироощущения актера.** С отказом от «амплуа» жизнь сценического искусства, естественно, намного усложнилась. И такие важнейшие его категории, как «трагическое» или «комическое», стали опираться не на приемы, не на традиции, более того — не только на общий замысел всей постановки или одной роли, а прежде всего на отношение к миру актера-творца.

Потому может показаться, что, скажем, «трагическое» на сцене утратило свою резкую отличность. Но оно потеряло только {41} некоторые внешние отличия, ибо вполне оперлось на актерское мировосприятие и мироощущение, то есть на основы внутренние. Станиславский говорил на репетициях «Ромео и Джульетты»: «Значительное и возвышенное в трагедии создается укрупнением и углублением предлагаемых обстоятельств и правильной их оценкой. Возвышенный стиль начинается там, где есть большие мысли»[[41]](#footnote-42). Сразу же сошлемся еще на рассказ М. О. Кнебель об Иванове — Б. А. Смирнове в поставленном ею спектакле «Иванов» по пьесе А. П. Чехова (Московский театр им. Пушкина). Смысл роли у актера, по словам постановщика, таков: «Что бы ни происходило в его жизни — сложные взаимоотношения с женой или вспыхнувшее чувство к юной девушке, — все оказывалось меньше, мельче вопроса — как жить, каким надо быть? Высокая нравственная сфера, в которой билась его мысль, поднимала его исполнение Иванова до высокой трагедии. И в этом заключалась огромная удача Смирнова»[[42]](#footnote-43).

Для того, чтобы роль приобрела действительно трагедийное звучание, актер должен реально ощутить крупный, исторический масштаб роли. Он должен сам, всем существом своим понять, что в создаваемом им персонаже — боль за всех жертв неразумно устроенного общества, сочувствие и сострадание широчайшего смысла. Всякий сценический образ должен быть человечен, трагический — как нигде; всякую роль надо стремиться играть с мудрой простотой, здесь — как никогда; всякая сценическая работа требует серьезности, глубочайшей и искреннейшей поглощенности судьбой героя — в данном случае, вероятно, всего более. Тогда уже любой внесенный в роль штрих, даже смешной или обыденный, непременно будет изнутри освещен «отношением к миру» и не повредит цельности основы.

Очевидно, секрет трагического раскрытия сценической судьбы в степени талантливости, она же есть степень человеческой, связанной с мировоззрением отзывчивости художника.

Актер стремится свободно открыть в своем творчестве все богатство, всю многосложность человеческого бытия. И он может подняться до трагического или не подняться до него. Но при подъеме на эти высоты любую трагическую судьбу или ситуацию он осознает по-своему, в свете наиболее дорогих для него жизненных ценностей.

Аналогичным образом следует понимать и область истинно комического в сценическом существовавши актера. Оно выявляет чувство юмора, свойственное актеру, а не является сферой лишь применения специальных умений и красок. Ведь некий комический образ может быть «нарисован» драматургом, режиссером, художником и воспроизведен актером. Но в этом случае — при том {42} даже, что зрители отзовутся сцене шумным смехом — не будет происходить подлинного сценического существования актера, выражающего в улыбке или насмешке особые стороны своей личности, своего мироощущения. Живая подлинность актерского комизма проявляется в естественной смене ритмов, в оттенках и нюансах, обертонах, которые не может запланировать ни один режиссер и не может подхватить и развернуть ни один актер, если он лишен естественного чувства смешного, если он не имеет внутренней потребности видеть, замечать и обнаруживать смешное, не обладает внутренней склонностью к веселью, не ощущает в юмористическом подходе настоящего смысла и цели, жизненной направленности.

Словом, трагическое и комическое уже никак нельзя рассматривать в качестве вариаций определенных театральных традиций, очерчивать кругом четких внешних признаков, принимаемых некоторыми за «законы жанра».

Возьмем два примера из недавней театральной практики. В спектакле Ленинградского Большого драматического театра «Горе от ума» в роли Чацкого занят был С. Ю. Юрский. «Юрский сыграл Чацкого последовательно и до конца как фигуру трагическую, — не в плане высокой “театральной” трагедии, но в плане трагедии реальной, обыденной, и потому тем более страшной»[[43]](#footnote-44). Какие же свойства актерской работы давали основания для подобного вывода?

Во-первых, Юрский в спектакле «Горе от ума» поведал трагедию творчества. Уже эпиграф к спектаклю, взятый из письма Пушкина, толкал зрителя к определенным ассоциациям. Чацкий тем самым отдалялся все более от типа благородного театрального героя с оттенком резонера, а приближался к замечательным русским талантам, искони бившимся под пятой российского самодержавия за право творческого самовыявления в окружении спящих обывателей. Ассоциация с Пушкиным была поддержана Юрским с первого выхода. Лицо Чацкого, пылкость движении, напряженный ритм жизни удивительным образом заставляли предполагать в нем человека, желающего творчества и способного к нему. Оно и понятно: серьезному современному актеру тяжела была бы мысль о Чацком-бездельнике, годном лишь на многословные обличительные тирады, пусть и благородные, пусть и справедливые.

Но на сцене раскрывается трагедия творчества несостоявшегося, оказавшегося невозможным.

Когда разрыв Чацкого со всем и всеми становится окончательным, Чацкий у Юрского не горделиво взбешен; он потрясен и подавлен. Софья всего более уязвила его не тем, что разлюбила, а ложью своей («Зачем мне прямо не сказали…») и очевидной бессмыслицей измены.

{43} Но все-таки не в Софье главное. Чацкий увидел вокруг себя общее самодовольство и успокоенность при полном безобразии, жестокости, лжи. Юрский все это именно «видит»: он удивленно вглядывается, всматривается и наконец различает с полной, ужасающей его ясностью. Тяжко с душой и талантом, с горячим рвением к правде и общей пользе быть неумолимо выбитым на жизненную обочину. И в то время, когда толпа солидных и самодовольных ряженых расселась в жизни, правит ею удобно я вольготно. Чацкий уходит со сцены в тоскливой тревоге, голос его тих, движения тяжелы.

Юрский представил еще трагедию доверия, трагедию прямодушного тяготения человека к другим людям. Он появляется на сцене светел, добр; он от души рад видеть Лизу, Фамусова, счастлив свиданием с Софьей. Его встречают неловкостью, замешательством, отчуждением. А он долго еще открыт и тянется к другой душе. Перебирая в разговоре с Софьей старых московских знакомых, Чацкий Юрского как бы стремится любовно вправить душевный вывих Софьи, случившийся за годы его отсутствия. Он не желчен, не язвителен, а только правдив. Такой уж он человек, что не может говорить с другим словами пустыми или уклончивыми.

Так Юрский различал и открывал трагедию и трагическое в знаменитой роли.

За примером, касающимся области комического на сцене, обратимся к спектаклю Ленинградского театра комедии «Сослуживцы» по пьесе Э. В. Брагинского и Э. А. Рязанова. Роль директора учреждения Людмилы Прокофьевны Калугиной исполняла в нем О. В. Волкова.

Роль эта в пьесе четко делится на две части: в первой Калугина суха, лишена женского обаяния, она только администратор, руководитель; затем она изменяется, в ней пробуждаются мягкость и обаяние в связи с тем, что личная жизнь возникла. Нет сомнения, роль может быть построена на четком контрасте двух Калугиных — так ее обычно и решают в других постановках комедии.

В работе Волковой тоже, естественно, есть противопоставление двух состояний героини. Но суть комизма, своеобразие улыбки актрисы в том, что она и поначалу преподносит со сцены не отсутствие женственности (пусть кажущееся), а подавляемую, искажаемую женственность. Не бюрократ, забывший органическую свою природу, а женщина, смешно и нелепо враждующая с этой природой.

Потому в роли сразу определяется комическое напряжение. Людмиле Прокофьевне привычно и все-таки отчаянно не по себе. Она с судорожной серьезностью валится грудью на селектор, когда говорит по нему; за делом что-то кусает и жует; вытаскивает графин с водой и стакан из своего стола и резко запихивает их обратно. Она часто глядит на собеседника — и не смотрит, не видит. Напряженность — в осанке, походке. Оттого и гримаски, {44} как бы непроизвольные; внутренние вздрагивания, ритмически рвущиеся движения и речь; или нелепо-шаловливые утрировки в неслужебной среде.

Во время вечеринки у Самохвалова Калугина смотрит на полюбившего ее Новосельцева одновременно затравленно и внимательно. Она мягка, женственна по природе, руководящие интонации и жесты, видно, с трудом ей даются; и защищаться, носить броню за пределами служебного кабинета ей еле‑еле по силам.

Мягкость, женственность, так смешно забаррикадированные, и обнаруживаются с почти цирковой красочностью. Чудовищен внезапный плач ее — со скрипом, визгом, яростными всхлипами в сопровождении неизящных ужимок. Так с диким трудом приходит в движение застоявшаяся без дела, без ухода машина, возвращается к работе некий механизм.

Волкова принесла в роль десятки деталей, индивидуальных акцентов, призвуков, смещений; подавляемая многими обстоятельствами женственность, которая постоянно так нелепо, всякий раз неожиданно предает Людмилу Прокофьевну, занимает актрису больше, чем «обюрокрачивание» Калугиной или ее последующая метаморфоза. Волкова достигла в роли истинного комизма, но смешное здесь в то же время поражает своей жизненностью, свойством личного актерского наблюдения и участия.

И потом, уже поняв, что любит и любима, Калугина не становится сразу свободной и простой. Ее свобода смешно и трогательно несвободна. Людмила Прокофьевна — в брючном костюме, модном парике, лицо ее не скрывает нежности, сердечной мягкости. Но сколько лишних самовстряхиваний, плюсов: бесконечные «спасибо» Новосельцеву за столом; вдруг обычные житейские советы начальственным вскриком; страннейшее охлопывание скатерти, на которой винное пятно только что было засыпано солью; пальцы, выставленные для того, чтобы взять сигарету, и жалковато-неумелая картинность «изящного» курения…

Конечно, О. В. Волкова наполнила роль своей улыбкой, своим иронически усмехающимся сочувствием, имеющим прямое отношение к ее живому опыту, пониманию вещей.

**Границы творческой индивидуальности или границы амплуа?**

В некоторых выступлениях о современном театре и сегодня употребляется слово «амплуа» для определения возможностей того или иного актера. Такое словоупотребление является принципиально неверным. Дело в том, что формирование труппы по амплуа и приписывание каждого актера к определенному амплуа в старом театре означало четкую организацию театрального коллектива с точки зрения примата «искусства» над «творчеством». Не возникало задачи сложным творческим ходом создавать в каждой роли новое органическое и глубоко содержательное художественное творение. Были с открытой очевидностью установлены пределы умений каждого актера, эти уменья оттачивались, совершенствовались, но пределы их всегда строго предначертаны; {45} было заранее известно, какие роли какому актеру следует давать. Так сложилась система амплуа, по-своему стройная и целостная, дававшая возможность существовать искусству театра в условиях многих премьер и соответственно крайне малого количества репетиций. Актер эксплуатировал свой типаж и возросшие на его основе уменья, в иных случаях достигая высот истинного вдохновения.

Московский Художественный театр, сломавший десятилетиями складывавшийся порядок ради идеала подлинного творчества на сцене, произвел решительный переворот и по части распределения ролей. Так, скажем, И. М. Москвин играл роли от сугубо комедийных до трагедийных, представляя собой лишь один пример из многих подобных. МХТ стремился не к определению амплуа каждого актера и соответствующей его эксплуатации, а к выяснению наиболее широких творческих возможностей актера как личности, как индивидуальности. Теперь этот подход является нормой всякого творчески работающего коллектива.

Питер Брук пишет: «Любой актер хотел бы играть все роли. В действительности он на это неспособен. Каждого из них сдерживают собственные пределы, поставленные его типом. Можно только сказать, что в большинстве случаев попытки заранее предугадать, что актер не может делать, как правило, бесплодны. В актерах интересна их способность выявлять на репетициях неожиданные черты: разочарование вызывает актер, который подчиняется сложившимся о нем представлениям. Пытаться распределять роли “сознательно”, как правило, тщетное занятие. Гораздо лучше располагать временем и условиями, при которых есть возможность рисковать. При этом можно ошибиться, но взамен получить совершенно неожиданные открытия и решения»[[44]](#footnote-45).

В непредусмотренном соответствии с приведенными словами находится следующее раздумье М. А. Ульянова: «С работой, с опытом расширяются и диапазон и возможности, прибавляются силы и мускулы. Но все равно актер имеет свои пределы. И свойство настоящего мастера заключается еще и в том, что он знает свои возможности и свои границы. Надрыв, перенапряжение, пение не своим голосом неприятны, подчас жалки и ничего не имеют общего с мастерством. Пусть будет маленький голос, но естественный и свой. Но как его понять — свой голос? Как определить свои границы, свои возможности? Где та черта, где кончаются мои возможности?»[[45]](#footnote-46)

Таким образом, границы творческих возможностей каждого актера в принципе непременно имеются. Но это не границы амплуа, а границы, или рамки, обусловленные глубинными свойствами творческой личности актера, его опытом, природой мысли и чувств, характером интересов и т. д. Конечно, это далеко не одно и то же. {46} Потому-то и не следует заранее устанавливать то, «чего актер не может делать»: ведь, работая над новом ролью, он не мобилизует в первую очередь уменья, приличествующие представителю того или иного амплуа, а решает всякий раз особенную и по-настоящему творческую проблему созидания, рождения данной роли на базе данной актерской личности. Результаты такого «романа» актера и роли предвидеть почти невозможно. Но выяснение определенных особенностей индивидуальной природы каждого актера — не в плане окончательного приговора, а для уточнения специфической направленности творческой его энергии — отнюдь не лишено смысла.

**Психологические свойства творческой личности и многообразие форм подлинного сценического существования.** Психология творчества актера является особой дисциплиной, смежной по отношению к той, которую мы называем собственно театроведением. Смежной не только потому, что она учитывает наблюдения критиков и театроведов, но и потому еще, что этим последним необходимо учитывать данные психологии сценического творчества и общей психологии. Иначе психологическая индивидуальность актера и его творческая индивидуальность не смогут быть поняты в их непрямом, но непременном соответствии.

Дело в том, что тот или иной актер по самой своей человеческой природе может быть чрезвычайно реактивен внешне, а другой, напротив, склонен к наружной сдержанности и медлительности. Есть, как известно, натуры с преобладанием эмоциональных и нервных реакций, и есть по преимуществу рационально-волевые. Есть более открытые, склонные к лирике, и другие — предпочитающие выражать себя лишь посредством, казалось бы, далекого от их собственной натуры сценического персонажа.

Поскольку актер сам, со всеми своими психофизическими качествами — материал сценического творчества, его человеческие особенности так или иначе сказываются и в особенностях сценического существования. Отсюда следует вывод о том, что нет единого набора признаков, по которому можно распознать подлинность существования актера на сцене. Творческий максимум напряжения сил и способностей проявляется по-разному, иногда противоположно. Скажем, выдающиеся актеры МХАТа Н. П. Хмелев и Б. Г. Добронравов во многих отношениях представляли собой на сцене два весьма различных человеческих типа, но и тот и другой были захвачены процессом подлинного творчества, и своими путями каждый добирался до высочайших его вершин.

Иной раз актер, по восприятию некоторых партнеров или зрителей, даже обладает какой-либо странностью: по части нервной возбудимости, в особенностях интонационно-мелодического освоения роли и т. д. Между тем эта кажущаяся странность, способная вызвать неприязненное отношение со стороны определенной части зрителей, может быть необходимейшей стороной индивидуальности. И весь вопрос в том, идет ли эта особенность в дело {47} сотворения роли и ролей, участвует ли в деятельности по созиданию творческих произведений. Ответ на этот вопрос даст, естественно, только пристальный и чуткий анализ актерских работ.

Пока же необходимо условиться, что устанавливать некую норму проявления подлинного творчества по образцу наиболее близкого нам, наиболее увлекающего нас актера нельзя. Такой нормы не существует. А качество, достоинство сценического творения обусловлено не психофизическими свойствами актера самими по себе, не спецификой его нервных реакций или голосоведения, а значительностью, содержательностью его труда.

Конечно, живую индивидуальность актера-человека не следует путать с нарочитой манерой своего рода «искусственных актеров», которые до поры до времени или навсегда не способны к естественному состоянию на сцене, к истинному бытию‑в‑творчестве. Они допускают возможность только нарочного, вывернутого, придуманного сценического поведения по всем линиям. Они не дышат, не смотрят, не видят, специально деланно говорят и деланно двигаются. Но творчество, даже самое элементарное, здесь уже не при чем.

**Актер и ансамбль.** В рамках одного спектакля и — шире — одного театрального коллектива все их участники в идеале должны проявлять определенное единство. В чем оно, каково оно? Издавна существует понятие об актерском «ансамбле» как очевидном показателе искомого сценического единства. Однако сейчас уже ясно, что это понятие легко свести опять-таки к немногим наглядным признакам общности и принять внешнюю слаженность, сыгранность за существо дела.

В действительности настоящее творческое единство это всегда единство в многообразии, это сложное соотнесение индивидуальностей, которое может быть лишено настойчивых внешних свойств, черт явной согласованности.

Суть вопроса — в коренных моментах жизни спектакля, жизни коллектива: во взаимопонимании (не декларируемом, а реально окрашивающем отдельные проявления), в близости принципиальных основ понимания жизни и людей, сходном сознании цели данного произведения и всей деятельности труппы. Такое единство, естественно, намного важней, чем стилизованная сценическая похожесть говорения или движения, чем легко уловимые ухом или глазом попадания «в тон».

Таким образом, в характеристику актера-творца входит еще его желание и способность ощущать необходимость и смысл творческих единств. Отчасти эта сторона вопроса будет раскрыта позже при рассмотрении второго вида сценических связей. Сейчас нам важно утвердиться в той мысли, что подлинное творческое единство труппы обогащает труд актера, всю его личность, открывает в нем особые содержательные ресурсы, а не заключает в рамки внешних ограничений.

### **{****48}** 3 Актер и роль Реальность сценического существования и «игра вообще». Понятие о сценическом действии. Собственно сценический язык. Слово и действие, «Линии роли». Содержательность сценического действия. Сюжетная логика и творческая логика. Смысл роли: значения и значимости. Ценностные ориентации. Двойственность сценического мгновения. Смысловые пласты роли и проблема переводимости сценического языка. Об импровизации.

Перейдем теперь от общих особенностей творчества актера и самого актера-творца к некоторым характеристикам его труда в каждом идущем сегодня спектакле. Уже ясно, что это не труд имитации, подражания, изображения, выполнения неких извне заданных задач, а реальный созидательный процесс, подлинное выявление важных для актера сторон его творческой природы, стремление к существенно важным для него целям.

Сегодня в театральной практике наряду со словом «переживание» часто употребляется и другое — «проживание». Оно тоже отвечает сути подлинного существования актера на сцене, когда он не притворствует, не изображает, не «играет», а живет насыщенной, энергичной и органической жизнью — внутренней и внешней. Столь же правомерно говорить о бытии‑в‑творчестве.

**Реальность сценического существования и «игра вообще».** Вспоминая много раз виденное на театре, В. Н. Пашенная высказывала свое неудовольствие:

«Грубая ошибка, когда играешь комическую роль, выходить на сцену с готовой улыбкой, хоть, по существу, нет ничего смешного. Нелепо, когда играешь драму, говорить с грустным и печальным лицом о самом простом и обыденном.

Например, почти все исполнительницы роли Варвары в “Грозе” фразу: “Нашла место наставления читать” — произносят как-то залихватски, бодро, весело, с улыбкой. Меня это всегда удивляло, так как ничего смешного и веселого Варвара этой репликой {49} не выражает, наоборот, она сердится на мать, жалеет Катерину, и ей просто невмоготу опять слушать наставления матери. Но так заведено: роль Варвары считается комической, потому что в роли есть слова, положения и действия, которые вызывают смех, значит, с первых слов надо веселиться и улыбаться»[[46]](#footnote-47).

Станиславский неоднократно заявлял: «Всякое “как-нибудь”, “вообще”, “приблизительно” недопустимы в искусстве» (II, *81*). Когда отсутствует творческая разведка материала роли, когда не возникает реального и последовательного ее проживания, актер пытается компенсировать все эти невнятности «обаянием вообще», «весельем вообще», «трагизмом вообще» и т. д. и т. п. То же бывает, если сценические задачи, посылаемые текстом пьесы или высказываемые на репетициях с определенной точностью, остаются для актера чужими, а стало быть, формальными. «Когда актер страдает, чтобы страдать, когда он любит, чтобы любить… когда все это делается потому, что так написано в пьесе, а не потому, что так пережито в душе и создалась жизнь роли на сцене, то актеру некуда податься, и “игра вообще” является для него в этих случаях единственным выходом…» (II, *55*).

Стало быть, только реальное сценическое существование актера в роли имеет отношение к истинному его творчеству. Подлинность сегодняшнего существования актера в спектакле непременным образом базируется на освоенности, разработанности — заинтересованной, личностной, индивидуально-творческой — данной конкретной роли во всем ее своеобразии. Актер в роли, скажем, Ромео не может иметь в виду вообще любовь, «просто любовь». На сцене он должен творчески освоить, открыть для себя чувство этого именно персонажа к этой именно Джульетте; и чувству его предстоит пройти определенные, точно раскрытые этапы зарождения и развития, преодоления препятствий и т. п., умножаясь поминутно на мироощущение самого актера.

Актер И. И. Соловьев так рассказывает о своей работе над ролью вполне в духе учения Станиславского: «Для того чтобы действовать, мне необходимо было понять смысл события, происшедшего до этого момента, разобраться во взаимоотношениях персонажей, знать, откуда ты пришел, зачем пришел, в каком состоянии и настроении, по твоему мнению, тот, к кому ты пришел и т. д. и т. д. Таким образом, возникает целый ряд обстоятельств, которые охватывают всю жизнь человека в данный момент»[[47]](#footnote-48).

Реальное сценическое проживание роли происходит лишь при точном и многостороннем освоении роли актером. Но речь идет не о каком-нибудь педантическом, сугубо натуралистическом пересчете свойств и обстоятельств. Нет, конечно, В процессе творчества исследуется и идет в дело то, что важно не само по себе, {50} а способствует решению поминутно владеющих актером творческих задач.

Именно из реальных сценических задач строится прежде всего роль. Стремления персонажа и стремления актера сложным образом переплетаются и взаимодействуют. Роль театрального актера строится из задач, определенных, последовательных и точных — тогда-то и возникает возможность и потребность каждый вечер заново их решать, а не повторять одни и те же интонации и движения, ворошить одни и те же чувства.

Когда актер на сцене занят реальным освоением данной роли, ему всегда будет на чем сосредоточиться в ходе сценического существования, что открывать, что выявлять и прояснять, У него будет возможность постоянно осуществлять «подлинное, продуктивное, целесообразное действие» (II*, 157 и др*.), ибо, по закону естественной логики, «человек в каждый момент своей жизни чего-нибудь хочет, к чему-нибудь стремится, что-нибудь побеждает» (II, *157*).

Настаивая на реальной природе творческих задач («хотений») актера в спектакле, Станиславский выдвинул понятия о главенствующих, организующих задачах. Он постоянно говорит о «сквозном действии артисто-роли», то есть главном стремлении актера, проживающего в спектакле ту или иную роль (стремление к свободе, например, в роли Чацкого). «Линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче» (II, *338*). Частные задачи («хотения»), по Станиславскому, способны вызвать у актера настоящее творческое самочувствие только в том случае, если есть дальняя и вполне захватывающая его перспектива действенного движения.

**Понятие о сценическом действии.** Само понятие «действие» применительно к сцене (да и слово «актер» значит ведь «действующий») употребляется издавна. Однако только Станиславский придал ему терминологическое значение в театральной теории и практике.

Своей «системой» Станиславский провел отчетливую, убедительную для любого профессионала границу между действием подлинным, с одной стороны, и, с другой стороны, мнимым, показным, поверхностным.

Конкретное сценическое действие есть, так сказать, мельчайшая единица истинного актерского творчества в спектакле, К сожалению, в отличие от других областей человеческого знания, у того, кто изучает произведение сценического искусства, нет возможности точно выделить и измерить все составные данной структуры. Исследователь театрального процесса подходит к предмету своего исследования с иными, обобщенными мерами. Тем не менее ему необходимо знать об основах сценического существования актера, о его творческой жизни, составляющейся из определенных действий, весьма разнообразных и разнородных.

{51} Н. П. Хмелев объяснял: «Актерским действием здесь (в МХАТ) называется не только жест или активная мизансцена, но и мысль, которая родит действие; общение с партнером, реакция на объективное окружение и т. д. Иными словами, действовать на сцене — значит уметь мыслить и правдиво жить жизнью действующего лица»[[48]](#footnote-49).

Для Станиславского, его учеников и последователен подлинное сценическое действие есть реализация и конкретизация того «творческого самочувствия», которое одно делает пребывание актера на сцене живым и содержательным.

Потому цепь истинных сценических действий возникает как

точная профессиональная форма

освоения данной именно роли

этим именно актером

в данный именно день, вечер, когда актер ее исполняет —

«сегодня, здесь, сейчас».

Никакие условия, повторяем, не порождают целесообразное, продуктивное сценическое действие, они лишь подводят к нему, заставляют актера нуждаться в нем, как мысль человека нуждается в языке для того чтобы идти к другим людям. Но надо уметь говорить на языке действия, иначе все благородные мотивы творчества останутся втуне, не найдут пути выразиться.

Любые подходы к роли вне настоящего сценического действия, помимо него бесплодны. Об этом много раз аргументированно и горячо говорил Станиславский, а за ним — долгий ряд его творческих преемников.

Однако осознание сути и структурных основ творчества актера само по себе неспособно положить предел мнимым действиям на сцене. В чем же здесь дело? Да в том, что конкретное сценическое действие не самоценно. Оно неотрывно от других важнейших понятий системы Станиславского: от «личности актера», от «творческого самочувствия». Бессмысленно конструировать действие как таковое, не достигнув желания подлинным образом творить в роли. Ведь «главное — не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему» (IV, *325*).

В этой связи становится особенно понятной следующая мысль Питера Брука: «Актер, как и любой художник, подобен саду, так что бесполезно было бы пытаться выполоть в нем сорняки раз и навсегда. Сорняки постоянно растут — это совершенно естественно, и их приходится удалять, что тоже не только естественно, но и необходимо»[[49]](#footnote-50). Речь идет не столько о каком-нибудь актерском нерадении, сколько об объективной и постоянной взаимозависимости. Когда не обнаруживается живое богатство личности актера-творца, когда не возникает настоящей глубокой заинтересованности, естественной охоты к ежедневному поединку с партнером {52} и зрителями, тогда и действие вполне закономерно не может не оказаться бедным, невыразительным, вялым или оно вовсе заменится откровенной суетой, то есть бездействием, «антидействием». Это может произойти даже в тех случаях, когда режиссер предлагает актеру, казалось бы, безусловно интересные, существенные задачи и пути их решения. Стало быть, при постановке спектакля исключительно важно, определяя действенные задачи, строя действенную партитуру роли, опять-таки непременно принимать в расчет живые особенности и стремления данного именно актера, содержание его личности, чтобы не вынудить его, вопреки собственной готовности к работе, сойти на путь формального сценического существования.

**Собственно сценический язык.** Понимание действенной природы той или иной конкретной актерской работы, ее строения у тех, кто ее создавал, и у тех, кто ее воспринимал, различно. Для самого актера, для его сценического партнера, для режиссера-постановщика «действие» — это определенная сценическая задача и конкретное ее разрешение в спектакле. Одно действие сменяется другим, создавая таким образом реальную партитуру роли. Для воспринимающего — от обычного зрителя до критика, театроведа — понимание действенной природы актерского существования, по сути дела, равнозначно признанию специального, собственно сценического художественного языка. То есть признанию того исходного обстоятельства, что театр как искусство имеет свой собственный язык, неповторимый и своеобразный. Описание и анализ роли могут состоять из других подразделений, строиться из других кирпичиков, чем те, которые определены самими участниками спектакля как реальные, конкретные действия и осознаются в четкой, логичной последовательности. Но как ни понимай, как ни описывай, всегда язык сцены, художественное выявление роли и спектакля весьма специфичны. Из этого следует исходить, чтобы не уйти к истолкованиям искусственным, нарочитым, основанным на особенностях существования других искусств: литературы, живописи, скульптуры и т. д.

Если искать в ряду искусств некую более или менее прямую аналогию языку сцены, то, очевидно, ее можно обнаружить скорее всего и верней всего в музыке. Не станем пристально вникать в эту аналогию, это особая тема, которая здесь могла бы только увести в сторону от главного пути размышлений. Прочертим лишь самый общий контур предлагаемой аналогии. Из большого числа рассуждений о природе музыки позволим себе выделить соображения известного композитора XX века Антона фон Веберна. Он, подобно другим, кто утверждал органическую специфичность языка музыки, говорил о настоящих творцах музыкальных произведений: «Что побудило их применять эти звукоряды? Очевидно, существовала некая потребность, некая необходимость, которая и вызвала к жизни то, что мы называем музыкой. Что за необходимость? Необходимость что-то сказать, выразить, выразить {53} мысль, которую иначе, как в звуках, не выразишь. Это не могло быть по-другому. Зачем трудиться, если все можно сказать словами?»[[50]](#footnote-51)

Безусловно, и у театра есть свой язык, подвижный, текучий, свои неповторимые способы выражения мысли («зачем трудиться, если все можно сказать словами?»). Ритмы сценического существования; мгновенные реакции, оценки лиц и событий с их энергией, остротой; особые пластико-динамические и интонационно-мелодические способы освоения роли — все это и многое другое создает специфическую, собственно сценическую ткань произведения.

И опять театр оказывается — при всей массовости его аудитории и доходчивости большинства произведений этого искусства — подобно музыке трудно уловим и определим в своем движении. Тот же Веберн, быть может, слишком обостряя полемичность своей позиции, восклицал: «Мы видим, как, оказывается, трудно уловить в музыке мысль. Ибо иначе эти феноменальные умы (речь идет о Гете, Шопенгауэре, Ницше. — *Е. К*.) не впали бы в ошибку! Но именно музыкальная мысль оказалась им недоступна. Они не смогли к ней даже приблизиться!»[[51]](#footnote-52) Чуть позже в своих «Лекциях» Веберн размышлял так: «Чтобы постичь музыкальную идею, нужен некий особый дар. Ведь как люди слушают музыку? Как ее слушают широкие массы? — По-видимому, при слушании им необходимо опираться на какие-то картины и “настроения”. Если музыка не вызывает в воображении людей зеленого луга, голубого неба или чего-нибудь в этом же роде, они теряются»[[52]](#footnote-53).

При постижении собственно сценического языка возникают, однако, еще большие (вернее — еще более разнообразные) сложности, чем при постижении музыки. Ведь на сцене — художественное произведение, ни в коей мере не отчужденное от творца, а творец этот предстает воочию не только как художник, но и как человек, которым владеют еще природные, физиологические, биологические законы. В драматическом театре сравнительно с другими искусствами — наименьшая степень внешней оформленности, пластико-звуковой наружной фиксированности. Оттого применительно к театру вдвойне справедливы такие, например, опасения ученых: «… даже если все упомянутые исследования художественных ритмов будут проделаны искусствоведами и сведены ими воедино, вряд ли это позволит раскрыть полностью их природу. Ибо нам представляется, что художественные ритмы находятся в тесной связи с ритмами биологическими, в том числе психофизиологическими, а последние, которые еще называют “биологическими часами”, еще далеки от своей разгадки. По-видимому, {54} эти самые “внутренние психофизиологические часы”, как-то синхронизированные с астрономическим временем, и отсчитывают тот самый ритм, который проявляется в минуты вдохновения в стихах у поэта, в музыке у композитора, в движениях у артиста балета»[[53]](#footnote-54). Но, в конце концов, в общей перспективе развития искусствознания отсюда вытекают лишь дополнительные предупреждения об особых трудностях исследования, а не об абсолютной непознаваемости сценического искусства.

Театр — как издавна известно — искусство, сопрягающее в своих созданиях свойства различных искусств; так что всякого рода совпадения, соответствия всегда есть. При всем том произведение сценического искусства — непрерывный процесс специфического высказывания на своем собственном языке, то есть процесс подлинного действования. А этот процесс извне может представать в самых разнообразных проявлениях (напомним в этой связи приведенное выше определение Н. П. Хмелева) с широчайшим диапазоном оформленности: от почти балетного или даже скульптурного до еле уловимого, едва ли определенным образом фиксируемого словесным высказыванием или мизансценическим рисунком. Рождение МХТ способствовало утверждению собственно сценических средств выражения. Не случайно, например, один из ранних биографов Станиславского В. М. Волькенштейн выделял как особенно важное следующее обстоятельство: «Игра Станиславского моментами не нуждается не только в слове, но и в жесте: острой мимикой, одним взглядом, еле уловимым движением лицевых мускулов он выражает сильнейшие чувства. “Месяц в деревне” — одна из самых вялых бытовых пьес русского репертуара — держалась на сцене в сильной мере благодаря превосходной мимической игре Станиславского в роли Ракитина, совершенно лишенной внешнего сценического действия»[[54]](#footnote-55). Разумеется, автор имел в виду не нарочито вырисованную актерскую мимику, а живую жизнь лица, прежде всего жизнь глаз творящего художника. Именно эта живая жизнь, которую невозможно свести к стройному словесному отчету, тем не менее фокусирует в себе энергию сценического существования, связи, отклики, оценки, является одной из важнейших примет собственно сценического языка.

И. Н. Певцов утверждал, обращаясь к коллегам: «Если вы не нашли для роли глаз, то вы никаких бород не найдете. Если вы нашли глаза, тогда вы найдете все. <…> Нахождение образа и характера не в перемене волос и формы носа. Тут дело только в глазах, в зрачках, в вашей внутренней жизни. Если это живет в вас, то это и проявится»[[55]](#footnote-56). Глаза, по старинному присловью, {55} есть зеркало души; и замечательный актер считает их живую сценическую жизнь одной из первейших примет действительного творческого существования художника в роли.

Б. А. Львов-Анохин рассказывает о Л. И. Добржанской: «Она умеет наделять своих героинь не только отличительными внешними признаками, внешней характерностью, но и владеет даром внутреннего перевоплощения. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить глаза ее героинь: насмешливый и гордый взор Катарины, широко раскрытые, горящие глаза Шуры Азаровой, тупые, опушенные белесыми ресницами щелки Ларисы Епишкиной, опустошенный, мертвый взгляд явной кокаинистки мадам Буткевич, глупые и надменные, круглые глаза-пуговицы Анны Андреевны…» В спектакле «Мастерица варить кашу» «глаза Агнесы Ростиславовны — Добржанской не смотрят на окружающих людей, а словно погружены в самое себя, как будто она все время прислушивается к малейшим и тончайшим ощущениям своего драгоценного организма»[[56]](#footnote-57).

Можно понять этот рассказ как отчет о богатстве примет характерности в сценических работах Л. И. Добржанской. Но Б. А. Львов-Анохин не зря же подчеркивает в начале его, что речь пойдет о «даре внутреннего перевоплощения». То есть именно о том, что по-настоящему проявится в подвижности, текучести, изменчивости сценического существования, сценического языка.

«Существовало такое мнение, что Алла Константиновна иногда повторяла себя в разных ролях. Это неверно. Будучи ее партнером на протяжении тридцати лет, я могу утверждать, что это не так, — вспоминает об А. К. Тарасовой П. В. Массальский. — Я утверждаю это на основании того, что, играя с ней, я, быть может, ближе всех видел ее глаза. Больше всего меня поражали глаза Тарасовой тем, что в разных ролях они всегда бывали разными. Глаза Анны Карениной не были похожи на глаза учительницы Ирины Радионовой в спектакле “Царская милость”, а ее глаза — на глаза Кручининой в “Без вины виноватых”. Пожалуй, это самое высшее искусство, когда актер преображается не внешним способом, не гримом, а внутренне становится совершенно иным человеком, и у него меняются глаза. Этим и отличалась Алла Константиновна, и здесь она никогда не повторяла себя»[[57]](#footnote-58).

Чрезвычайно важное для Станиславского и его школы понятие «лучеиспускание» и имеет в виду сценическое общение, «зондирование души объекта щупальцами глаз»[[58]](#footnote-59).

Станиславский высказывался с полной определенностью: «Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали {56} большое, глубокое внутреннее содержание его творящей души. Для этого нужно, чтобы в нем было накоплено это большое внутреннее содержание…» (II, *251*).

Не станем утверждать на основании всего только что изложенного, что, так сказать, органом актерского творчества являются именно глаза. Но природу сценического языка все приведенные соображения и наблюдения, безусловно, открывают. Подчеркивают его уникальность, наличие первоосновы, заключающейся в ежеминутном сотворении роли на сцене.

В театральном искусстве актерская роль, если она представляет собой создание творческое, строится на своих, специфических последовательностях, вариативностях, своих раздельностях и слитностях, своих рядоположностях — можно называть их «действенными рядами», или «действенным рядом». Роль соткана из особой ткани — так и следует ее рассматривать и оценивать как особенную, обладающую неповторимыми свойствами.

**Слово и действие. «Линия роли».** Из всего ранее сказанного ясно, что получаемый актерами текст роли не может быть просто проговорен со сцены в сопровождении движений-иллюстраций. Текст роли является лишь началом, своего рода первотолчком сложного творческого процесса, в итоге которого должен состояться перевод на «собственно сценический язык», создание (или пересоздание) роли на языке сценического действования.

Текст роли, по словам Станиславского, требует «пропускания через себя». Актер в спектакле не говорит роль, он действует, высказывается на языке сценических действий.

Станиславский подчеркивал: «Какую бы роль ни играл артист, он всегда должен действовать от себя самого, за свой личный страх и совесть» (IV, *318*). «От себя самого» — то есть подлинно проживая роль, действительно стремясь, открывая и утверждая.

Разумеется, текст роли существенно важен для актера не только в том смысле, что открывает биографию персонажа, его жизнь, его судьбу, общий смысл произведения и многое другое. Чрезвычайно важно каждое слово, каждая реплика, каждая конкретная частица словесного уровня роли. Но при этом актер, творчески осваивающий роль, проходит долгое расстояние от себя к тексту, затрачивает огромный труд на «присвоение текста». Именно необходимость в такого рода «присвоении» объясняет нередкий сценический парадокс: иногда прямо высказанный в словах роли смысл по всем данным должен бы мощно захватить актера и зал своей сутью — по текст этот вдруг заслоняет собой, как бы поглощает актера, не оставляет возможности энергичного творческого хода к себе. В то же время такой вот ход способен сделать трепетным, насыщенным жизнью и сутью текст из какой-нибудь стародавней пьесы, не имеющей, казалось бы, отношения к нашим радостям и заботам. Как видно, труд, уходящий на «присвоение текста» отдается потом его весомостью, живой наполненностью.

{57} Приходится признать, что и в настоящее время на театральной сцене совсем не исключение такие случаи, когда текст, полученный от драматурга, так и остается не переведенным на язык сценического действия. Тогда на сцене не роль созидается, а происходят, так сказать, операции с текстом, иногда еще называемые в театральном обиходе «раскрашиванием текста». Соответственно репликам пьесы актером выделывается некий зрительно-звуковой рисунок роли. Он может быть окрашен немалой внешней горячностью. Даже можно сказать, что операции с текстом способны выглядеть более жаркими по внешности, чем истинное проживание роли: когда ведутся названные операции, все силы актера тратятся как раз на извлечение и преподнесение текста залу, а не на построение глубокой, внутренне значительной и внутренне страстной жизни на сцене.

Впрочем, операции с текстом весьма многообразны. Вот, скажем, Т. В. Доронина в роли Аркадиной из «Чайки» Чехова (Московский театр им. Маяковского). Актриса исполняет роль по-своему ярко, броско; но тут, как скоро выясняется, имеет место яркое, темпераментное следование вдоль текста знаменитой пьесы со смелыми, но произвольными, не связанными внутренним единством ударениями и усилениями как по части произнесения роли, так и пластического ее рисунка, К сыну своему — Треплеву — перед объяснением с Тригориным Аркадина подходит как будто всерьез, то, что называется «с душой», сердечно; мягко ведет диалог с ним. Но тут определена лишь общая тональность преподнесения текста. Взаимоотношения матери с сыном не раскрываются в ходе диалога, он не насыщается подлинной связью людей, откликами, конкретными, точно обнаруживаемыми драматическими сближениями и отталкиваниями. Происходят операции с текстом. Что же касается диалогов с Тригориным, то там тональность иная, операции иного толка. В третьем действии (по Чехову), объясняясь с Тригориным, Аркадина соответственно авторской ремарке «становится на колени» перед любовником. Вставая вслед за этим, она долго, шумно отряхивает платье. «Ты последняя страница моей жизни!» — говорит Аркадина Тригорину со столь подчеркнуто-театрализованной неправдивостью в голосе, что зал отзывается громким смехом. А слова: «О, тебя нельзя читать / без восторга» — актриса разбивает помеченной здесь нарочитой цезурой…

Дело не в том, что так нельзя понимать роль Аркадиной. В другом случае те же смыслы могут оказаться вполне конструирующими роль как творческое единство. Но тогда это уже не будут операции с текстом, а более или менее глубокое творческое проживание роли.

Операции с текстом, случается, выглядят достаточно интеллигентно, однако природа их от этого не переменится.

Основные признаки, отличающие операции с текстом от реального сценического существования актера в роли, таковы:

{58} операции с текстом исключают подлинную динамику роли, систему подвижных и живых связей в ней (обо всем этом подробней — в следующей главе);

роль, строящаяся как операция с текстом, обычно характеризуется своего рода дурной равномерностью: несмотря на все внешние эмоциональные усиления и раскраски при подаче текста, в нем реальны только ближайшие смыслы (окраска данной реплики), но не различимы главное и второстепенное в общем движении роли, не различимо самое важное для творящего актера и побочное; в сущности, здесь «все едино»;

оттого, понимая зачастую конкретный смысл каждой реплики (как в примерах из роли Аркадиной), не имеешь возможности уловить, почувствовать, осознать, на волне какой глубинной, собирающей всю роль человеческой, творческой задачи вынесен текст, к чему стягиваются отдельные тексты, куда и зачем в конечном счете устремляет их актер.

В противовес всяким нетворческим подходам к роли, в том числе и к тому, что здесь называем операциями с текстом, Станиславский выдвинул и утверждал понятие «линия роли», характеризуя им творческий труд на собственно сценическом языке, сотворение специфических рядоположностей.

Станиславский разъяснял: «… все дело в них (мыслях и чувствах роли. — *Е. К*.), а не в словах. Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту. Но актерам лень докапываться до глубоких слоев подтекста, и потому они предпочитают скользить по внешнему, “формальному слову”» (IV, *217*).

Когда Станиславский говорит о «подтексте», он понимает его в определенном общезначимом смысле, как наличность, непременно открывающуюся при специфически театральном постижении текста пьесы, любой пьесы, а не только, скажем, произведений Чехова.

Подтекст в данном случае — это то, почему и зачем текст говорится; это система взаимосвязанных намерений, желаний, стремлений, посылов, задач. Потому-то линия роли и есть проявление собственно сценического языка, проживание роли на языке сценического действия. Само по себе обыгрывание текста не может дать актеру стимулов к подлинному действованию на сцене, к завязыванию истинных сценических связей. А линия задач, стремлений, хотений может проживаться всякий раз заново лишь при наличии, при достижении реальных отношений, связей, борьбы и взаимодействия.

Станиславский требовал и ждал от актеров (и, естественно, от режиссеров, руководящих ими в процессе создания роли) нахождения подтекста и определения «линии роли», «в первую очередь, для того чтобы было что передавать другим и чем общаться» (III, *117*).

Линия роли связывает все реплики единой «подводной» логикой действования, существования данного персонажа, помноженного {59} опять-таки на его создателя (поэтому речь везде идет по сути дела об артисто-роли, а не просто роли).

Иной раз установленная в спектакле линия роли может поставить актера в весьма сложные, противоречивые, парадоксальные отношения с текстом. В других случаях на определенное время линия роли может полно и открыто выразиться как раз словом, речью. Но и в последнем случае все-таки будет иметь место не говорение текста, а «словесное действие», «слово-действие» в его наиболее откровенном и энергичном выявлении.

Всякое слово на сцене есть элемент сценического действия; оно входит в иное соотношение внутреннего и внешнего, нежели во впервые породившей его драме, произведении литературы.

В качестве примера ко всему высказанному о реальном существовании актера в роли изберем созданную Э. А. Поповой Татьяну в спектакле Большого драматического театра «Мещане».

Для всякого, видевшего другие постановки «Мещан» М. Горького, наверняка окажется необыкновенной та мера смысла и значения, которой следует Попова в роли Татьяны.

В первом действии спектакля БДТ исключена следующая реплика Татьяны, обращенная к Петру; «А я вчера была в клубе… на семейном вечере. Член городской управы Сомов, попечитель моей школы, едва кивнул мне головой… да. А когда в зал вошла содержанка судьи Романова, он бросился к ней, поклонился, как губернаторше, поцеловал руку… Нет, ты подумай! Учительница в глазах этих людей заслуживает меньше внимания, чем распутная, раскрашенная женщина…»

Попову не занимают в роли такие мотивы, как репутация профессии, как уверенное осуждение некоей «распутной женщины». Да и вообще немыслимо представить себе, чтобы ее Татьяна могла пойти в клуб на семейный вечер, ей там стало бы решительно не по себе, не знала бы, наверное, куда деться.

Э. А. Попова предпринимает все для того, чтобы Татьяна вышла не узка, не ограничена. Напротив, она умна, чутка. И ей открыто все безмерное страдание людей. Не скука, а жестокость жизни — вот что терзает и убивает эту Татьяну.

Актриса поминутно вносит в роль своего рода высочайшую максимальность, соответствующую природе чувств и оценок ее самоё, силе ее творческого проживания роли.

Ту реплику о происшествии в клубе, которая приведена выше, Татьяна у Поповой не скажет еще потому, что не станет, не сможет даже столь подробно отчитываться в своих волнениях. Си слишком очевидна тягостная мука представленной М. Горьким жизни; и она, умная, всепонимающая, не ноет, не жалуется, а закрылась, до предела собралась.

С самого начала спектакля не найдешь в такой Татьяне бесхарактерности, безличности и тому подобных качеств. Если уж искать подходящего словообразования с приставкой «без», то это будет по отношению к первым двум действиям, скорее всего, «безэмоциональность». {60} То есть чувства, как сказано, очень сильны, но они сознательно оттеснены, спрятаны, прижаты.

Каждую реплику Попова совершенно освобождает от ноющего, бессильного оттенка. Напротив, она резка, отрывиста в речах. Она рубит авторские фразы («Я устала / читать» — и т. д.), лишая их возможной мелодии открытой тоскливости и безвольного, «неконкретного» порывания к неизведанным высотам.

Ведь если Татьяна просто слабый, так сказать, духом вырождающийся, выцветающий человек, то и серьезный драматизм в роли едва ли окажется возможным. Во всяком случае, Поповой нужно иное.

Ее Татьяна как раз сильный человек. Все внутри. Снаружи — порядок, дисциплина, непрестанное волевое усилие над собой.

В начале первого действия Поля восхищенно говорит о книге, которую они с Татьяной только что вместе читали. «А меня — раздражает вся эта история!» — отвечает Татьяна сухо, словно бы информационно. И привычным жестом ловит пролетающую моль. Потом еще одну. И еще. А при этом энергично объясняет, чем не нравятся ей многие книги.

Затем она закурила.

«Ты вчера у Лены сидел?.. Весело было?» — спрашивает Татьяна Петра, опять не выдавая ни малейшего чувства, глядя в книгу, между прочим. И дальше весь разговор с Петром о Елене — пока не влезла мать и не пришлось на нее прикрикнуть — вполглаза, чуть отрываясь от книги.

Ни на миг не лишая Татьяну живой энергии и отзывчивости, Попова вносит в роль то еле внятное чертыхание, то внимательный взгляд, быстро брошенный на кого-либо из домашних.

Ее Татьяна дисциплинирует себя делами, ежеминутной заботливостью. Нерадостной, как бы жертвенной, но — снова скажем — без малейшего оттенка возможной в таком случае открытой эмоциональной окраски.

Перед едой вслед за отцом она торопливо перекрестилась — для него. Она на многое готова, чтобы всем в доме было славно. Отцу важно это, вот она и сделала. А в пьесе Степанида даже в III действии заметит про Татьяну: «Опять же: в бога не веровала… ни тебе помолится, ни тебе перекрестится…» Поповой не нужны эти внешние знаки эмансипации Татьяны, она проживает другую судьбу.

И вот действует и снисходит ради ближнего. Но нервы натянуты и вскоре за столом — настойчиво злое восклицание: «Папаша! Подумай-то, который раз говорите вы мне это?» Однако Татьяна еще властна над собой — это не вопль упрека, а как бы энергичный призыв к благоразумию.

Еще есть силы на то, чтобы встряхнуть ближних, звать одуматься, но покоя, ровности, свободы, даже по части лирической печали — ни секунды. Всегда напряжение, потому что окружающее бессмысленно и тоскливо.

{61} Чуть больший интерес — в скупых репликах о Ниле.

После раздраженного ухода отца и упрека, брошенного матерью: «А ты больше бегай от него… умная!» — Татьяна не «медленно уходит в свою комнату» (так в авторской ремарке), а сразу, шумно захлопнув книгу и резко ее отложив.

Резко, с властным истерическим напором кричит она позже Тетереву: «Перестаньте, пожалуйста, звонить…» — и снова уходит.

На веселящуюся Елену с ее друзьями Татьяна, в общем, смотрит безучастно; этот способ жизни не возмущает ее, но и не имеет особой привлекательности в ее глазах.

Очень внимательно слушает Нила, он ест и разговаривает, она — рядом, за обеденным столом. А про Полю спрашивает: «Зачем? Зачем она тебе?» — так рассудительно-размеренно на слух и в то же время отчаянно по сути, как человек, который еще держит себя в руках, но давно уже потерял надежду быть услышанным и понятым.

И облик к тому идущий: монашески гладкие волосы на прямой пробор, туго заплетенные и собранные в пучок косы, коричнево-черно-лиловые шаль и длинное платье.

Жизнь кажется этой Татьяне ровно тусклой, несмотря на все ее хлопоты. Но не потому тусклой, что сама Татьяна ничтожна, а оттого, что давит и сушит жизнь с ее неизбежностью будничного убийства друг друга.

Второе действие идет в спектакле вместе с первым, без антракта. И Татьяна в нем, в общем, та же. Разве что нервы понатянутее. Еще отчаянней сухие взрывы: «Петр! Уйди!.. или — молчи! Я ведь вот — молчу!»

Позже — отцу с дикой, безграничной силой отчаяния: «Две правды, папаша…» И, вытянув, вскинула обе руки с растопыренными пальцами. Долго держала — и так же пошла, на туго натянутой пружине.

Она явно всех жалеет, хотя скорей всего уже не в силах любить никого. Бросается к обиженной отцовским криком матери. Позже — отцу, пристально смотря ему в лицо, отрывисто: «Успокойся, отец… ну, прошу…»

Снова с необычайным вниманием слушает речи Нила. Улыбнулась на его слова: «Философы в глупостях, должно быть, знают толк». К Нилу хорошо относится, он энергичен, как она, ко здоров нервами, умеет быть безжалостным, в сущности, грубоват и наивен. Потому легко отодвинет и ее, не терзаясь состраданием.

«Послушан, Нил… Тебе иногда не жалко…» — пошла к нему через всю сцену. Но ответа не надо. И так понимает: ему «не жалко». Поэтому подошла — и сразу в сторону, не дожидаясь ответа.

Нил и Петр ушли к Елене. Собирается вслед за ними Татьяна. Почти бегая по комнате, она торопливо, отчаянно расчесывает волосы, распустив косу. Тут уж безысходная обойденность, край страдания.

{62} И вопль — в ответ матери, в момент этих горьких сборов явившейся со своими тревогами и ждущей сочувствия: «Мне негде отдохнуть! Я навсегда устала… навсегда!»

В самом конце действия, после несправедливого упрека, полученного от Нила, остается одна — и Татьяну сотрясает истерический хохот-плач. Это точка. Конец собранно-деятельной Татьяны, гибель человека — окончательная, полная.

В четвертом действии она другая. Тут уж бессильна, даже словно аморфна. Семенящая походка, налезающий на шею и затылок шерстяной платок, светлая старушечья кофта.

По большей части лежит на диване укрывшись — после болезни. На вход Нила отвернулась — не энергично, не демонстративно. Родители удалились; она тут же с помощью Петра возвращается к дивану, ложится. Уйти, уйти, спрятаться!

Говорит стонуще, плачевно. Речи сверх всякой меры измучившегося человека.

В пьесе такой решительной перемены, как кажется, не происходит.

Сцены с Цветаевой, начинающей четвертое действие у Горького, в спектакле нет. Татьяна, следовательно, не должна предаваться саморазоблачениям и резко противопоставлять себя людям типа Цветаевой и ее друзей. Не в этом контрасте суть. И вообще не и «мещанстве», а в одиночестве и гибели человека среди ежеминутной вражды и свары.

Отвечая, разговаривая, Татьяна попутно отсчитывает капли лекарства в стакан: «… раз, два, три, четыре…»

Она заботится о близких, до нес доходят их боли. Она поспешно льет лекарство отцу, обмахивает его своим платком. Хватает и прижимает ко рту его руку, когда он обиженно вопит. Но все это затравленно, на тупой, уже автоматической безысходности связи с близким человеком.

Любой шум сокрушает ее как бы физиологически, она еще более сжимается, в глазах ужас неосмысленный и ничем не сдерживаемый.

Так роль Татьяны из горьковских «Мещан» оказалась вознесенной на крутой трагический подъем. Глубоко вскрытая — в сущности, сотворенная наново — линия роли наполнила Татьяну истинной и сильнейшей сценической жизнью.

**Содержательность сценического действия.** Подлинное сценическое действие, как и все на свете, имеет различные качественные ступени. Оно является атрибутом сценической истины, но не обусловливает с непременностью ее глубины, энергии, силы.

Действенный язык актера, будучи теснейшим образом слит с его личностью, кроме всего прочего, весьма чуток к историческому времени. В искусстве, коль оно живое и творческое, вообще нет ничего неизменного, поскольку движется, меняется сама жизнь. И она постоянно заставляет и художников сцены, и зрителей ощущать и выдвигать в какой-то степени новые требования {63} по части содержательной наполненности языка сцены, сценического действия.

То, что было достаточным и даже очень значительным в ежеминутном сценическом пребывании, допустим, Тальма или Дмитревского, сегодня кажется только частью, одной стороной в действенном решении роли. Ведь взгляд современного художника на действительность сложней, богаче, многогранней, его исторический опыт шире. И все это не может не сказываться в каждом слове писателя, в каждой линии художника, в каждом действии актера (разумеется, если и то, и другое, и третье взять в реальных связях и последовательностях, а не совершенно отдельно, не само по себе, как цветок в гербарии).

А. Д. Попов, размышляя о необходимости обновления театра, утверждал, например: «Я достаточно нагляделся актеров, которые всю жизнь прожили с сознанием, что если на сцене хочешь сыграть значительно, то обязательно сделай паузу, — и в паузе все это донеси. Но, дорвавшись до паузы, они останавливали всякое действие.

Суметь донести самое главное без паузы, на непрерывающемся диалоге — самое трудное для тех актеров, которые заражены “детской болезнью мастерства”.

В эпоху кибернетики и умения человека одновременно делать несколько дел — особенно смешными кажутся актеры, которые не могут на сцене, разговаривая, печатать, допустим, на машинке, и вообще одновременно делать два‑три дела. Вот почему и хочется “нового” театра»[[59]](#footnote-60).

Разумеется, живая полнота, объемность сценического действия в современных театральных созданиях может достигаться и достигается различным образом. Важно лишь подчеркнуть, что не только высшие задачи и общие толкования в искусстве, но и каждая «пер во клеточка» его требует обогащения и изменения в соответствии с развивающейся жизнью.

Поскольку сценическое действие есть реальная форма проживания роли, постольку категория времени здесь вообще весьма существенна. И опять-таки не только в смысле общей содержательной связи с тем историческим периодом, в котором живет и творит актер.

Сценическое время в каждую минуту его определяется органическим соответствием природе и ритмам внутренней жизни актера-творца, человека своей эпохи. Насыщенность реального сценического времени действием должна быть органичной, то есть соответствовать своеобразию реакций, их быстроте, а также плотности душевной жизни всякого серьезного, мыслящего и чувствующего современника. Иначе говоря, каждый отрезок сценического бытия должен быть насыщен смыслом хотя бы не меньшим, чем насыщен тот же отрезок в жизни.

{64} Из самой жизни и родится мысль об особой объемности, многосложности, насыщенности сценического существования актера сегодня. Чем дальше отстоит его создание от иллюстрации и схемы, тем точней оно выявляется на собственно сценическом языке, тем свойственней этому созданию не «линейность», так сказать, а именно объемность. Ныне во многих отрезках своего существования хороший актер выполняет как бы не одну, а несколько различных творческих задач (так, Э. А. Попова в Татьяне проживает тягу к людям и страх, живое сострадание и чувство безнадежности всякого участия и т. д.). На самом деле такое, разумеется, невозможно. И эти «различные задачи» рождены не расчетом, не умственным замыслом, они тесно объединены в интеллекте и чувствах актера, естественным образом опираются на богатство актерских наблюдений и ассоциаций, исходят из его чуткости к своему времени и свойствам современников. В итоге же сценическому существованию актера становится присуща объемность действенного языка, объемность проживания роли на собственно театральном языке.

Большой бедой театрального искусства бывает расхождение с органическим, «внутренним» временем, когда то или иное содержание преподносится со сцены гораздо дольше того срока, который нужен зрителю, чтобы воспринять его и пережить.

Достигнуть точного ощущения такого органического творческого времени нельзя нарочно, решая только ближайшие профессиональные задачи. Опять-таки здесь налицо та причинно-следственная цепь, о которой уже говорилось: от личности актера, богатой, неравнодушной, к каждой минуте ее творческого сценического выявления.

Безусловно, наивны попытки определять современный язык сцены вне этой логической цепи. Так, скажем, еще недавно слышались уверения в том, что закон современной сцены — сдержанность чувств. Но ведь значимы не сами по себе сдержанность или несдержанность, если иметь в виду настоящее творчество, а не моду, не некую общеобязательную актерскую манеру. Убедительна лишь та сдержанность, при которой актеру действительно есть что сдерживать и это «есть что» доносится до партнера и до зрителя.

Богатство, содержательность, насыщенность сценической жизни — вот в чем суть. То же, как выразится она в соответствии с конкретной задачей роли: криком, метанием, неистовым восторгом или скованностью наружных проявлений — уже дело практики, уже «внешнее», для которого нет иных границ и пределов, кроме соотнесения с «внутренним», его порождающим и питающим.

Нам же сейчас всего важнее условиться, что смысл роли коренится уже в малейших ее «первоклеточках», в отборе первичных действий на сцене, в их энергии и целесообразности. Представление о том, что суть роли, ее «содержание» скапливается в отдельных специальных моментах, а не обнаруживается повсеместно, {65} каждую минуту, что оно не заключено во всей ткани актерского создания, — такое представление ложно, ориентировано на наружные указатели, нарочитые подсказки, на несобственно сценический язык.

**Сюжетная логика и творческая логика.** Рассмотреть, обдумать, исследовать всю ткань сценического создания актера, каждую минуту его существования — вот единственно возможный путь к познанию смысла роли, творимой актером в спектакле.

Чтобы при этом понять роль в ее реальном содержании, необходимо разделять «сюжетное» и «несюжетное» в ее освоении актером. В драматургическом тексте (и при некоторых целесообразных сокращениях его) все-таки остаются такие моменты, которые не вызывают — или не требуют даже — глубокого, творческого овладения ими со стороны этого именно актера. Но поскольку они формируют сюжет пьесы-спектакля, то есть определенную последовательность и взаимосвязь поступков, событий, отношений, эти моменты не могут быть на сцене вовсе бессмысленны. Сценический сюжет, вообще говоря, не абсолютно соответствует сюжету пьесы. Он по-своему преобразован под руководством режиссера, с участием художника, композитора и т. д. Хороший актер старается не превращать в формальность ничего в полученной и исполняемой им роли. Все же одно дело — грамотно, с толком, с определенной мелодической и пластической разработкой преподносимые моменты роли, а другое — то, что многосторонне, свободно и полно выявляет ведущие творческие цели самого актера. В первом случае актер профессионально воссоздает на сцене «сюжетное»: встречи и разрывы, клятвы и объяснения, появления и исчезновения, бои и победы… Во втором случае то же самое «сюжетное» обогащено «несюжетным», то есть общими смыслами, выходящими далеко за пределы данной сценической ситуации; широкими ассоциациями; общими представлениями, свойственными актеру-творцу.

Г. Н. Бояджиев в известной книге «Театральность и правда» рассказывает об И. В. Ильинском — Хлестакове в «Ревизоре» Малого театра. О том, например, как проводится им сцена получения взяток: «Душа Хлестакова радостно ликует, он готов плясать от счастья: не было ни гроша — и вдруг невесть откуда посыпались деньги. Один за другим робко входят чиновники, крепко зажав в кулаке взятку. Они не догадываются, в каком восторге от этих визитов грозный ревизор, как он нежно любит каждого из них, как хочет подбодрить и облагодетельствовать. Все эти чувства Хлестаков — Ильинский выражает в стремительных и разнообразных движениях. Желая выразить восторг и благосклонность, Хлестаков не только говорит с каждым из чиновников на его языке, он в порыве любви к щедрым визитерам совершенно непроизвольно подхватывает их движения и начинает жить в их ритме. Хлестаков порхает и резвится вместе с почтмейстером, степенно шагает в паре с судьей, юлит, как Земляника, семенит {66} ножками, вскидывает ручками, трясет хохолком в хороводе с Бобчинским и Добчинским»[[60]](#footnote-61).

У этого выразительного рассказа, с нашей точки зрения, есть по крайней мере один существенный недостаток. Был обещан отчет о творческом создании актера Ильинского. А рассказано, по сути дела, о сюжетном движении роли Хлестакова в одной из постановок «Ревизора» на сцене Малого театра. Допустим, эту роль исполнял бы не один, а два‑три актера по очереди. И каждый бы «порхал и резвился», «степенно шагал», «юлил» и т. д. — как же иначе? Правда, можно предположить, что все эти краски роли, всяческие пристройки и реакции изобретены были самим Ильинским, никак не подсказаны режиссером. Пусть так. Все же ими определяется именно сюжетная логика движения роли, но еще не творческая логика ее освоения и создания данным именно актером. Внимание критика обращено на «что?» и «как?», в какой-то мере еще на «почему?»; что же касается «зачем?», то есть целей, задач, предпочтений, диктуемых актерским отношением к миру, его осознанием сути комизма роли, сути, тесно связанной с современными заботами актера-творца, — все это не рассматривается ни в цитированном, ни в близлежащих текстах.

Хороши или не вполне удачны предложенные нами обозначения — сюжетная логика и творческая логика, — но антитеза, ими подразумеваемая, то есть различие сюжетного строения роли и ее внутреннего наполнения творческой активностью актера, повторяем, безусловно необходима.

Важнейшей, всего глубже и индивидуальней определяющей актерское создание будет, конечно, именно творческая логика. Есть она — есть глубинно-творческие мотивы всех моментов роли: от грима до малейшей паузы в речи персонажа. Если же творческая логика отсутствует, актер с той или иной степенью старательности ведет нас путями одной лишь сюжетной логики, строит роль, работает, трудится, но не творит.

Противопоставление сюжетной и творческой логики в актерской работе нельзя считать наглядно-безусловным. Тут имеются всяческие переходы. Строя сюжетное движение роли, актер (как всегда — вместе с режиссером) выносит в сюжетную канву какие-то свойства, черты, проявления персонажа, родившиеся по глубокой творческой потребности, а затем закрепившиеся в общем рисунке роли. Тем самым они перешли уже, так сказать, на сюжетный уровень. В роли имеются разные пласты, но есть, должно Сыть и самое главное — творческие мотивы и решения.

Понять это основное помогает сопоставление ряда созданий одного и того же актера, восприятие одной его работы в контексте всех других. Как правило, общими, связующими, принципиально характерными оказываются не сюжетные решения (хотя и здесь возможны более или менее явные схождения: иногда это {67} даже очевидный, но все же не механический повтор, иногда живая вариация важнейшей темы), а как раз сами мотивы выбора и предпочтения: сострадание, чувство драматизма обстоятельств и судеб, идеал человеческого общения и взаимопонимания.

Интерес, настоящее внимание к творческой логике актерского создания помогают преодолеть еще такой подход к роли со стороны актера или зрителя, который можно назвать «поштучным»: роль строится как чередование отдельных сцен, как цепочка внешних деталей. Или так она воспринимается: отдельно — костюм, отдельно — та или иная мизансцена, все порознь. Потом, в собственном сознании, можно приписать некое общее глубокомыслие вполне «поштучному» произведению актера.

Вот почему еще на страницах нашей книги упрямо зовем брать актерские создания во всей их полноте, во всей их движущейся материи. Только тогда налицо действительный интерес к актеру-творцу и есть надежда на целостное постижение того, что им создано.

**Смысл роли: значение и значимости.** Разделение «сюжетной логики» и «творческой логики» было предложено не ради того, чтобы увеличивать число специальных слов и тем как бы вдохновлять повышенную атмосферу научности в подходе к театру. Нет, разделение это, на наш взгляд, способно помочь лучшим образом постигать смысл произведений сценического искусства. Теперь подойдем к тому же несколько иным путем.

Ясно, что смысл роли не сводится к грамотному и логичному преподнесению ее со сцены. Актерское произведение не линейно, оно объемно, энергично вбирает в себя мир мыслей и чувств творящего актера.

В лингвистике, в литературоведении уже сложилась ценнейшая традиция познания разных ступеней и уровней смысла художественного произведения. Сошлемся хотя бы на некоторые недавние высказывания по этому поводу.

Понимая под «художественным текстом» всякое предлежащее произведение искусства, Л. К. Жолковский, например, замечает: «Очевидно, что описание семантики художественного текста предполагает фиксацию не только его элементарно понимаемого, так сказать, “актуального” содержания, но и того более общего и неуловимого мироощущения, которым он пронимай. В каких же терминах должно формулироваться это мироощущение?»[[61]](#footnote-62)

«… Как определить, что представляет собой то новое качество, которое слова обычного языка обретают в составе стихотворения под влиянием наличествующих в нем внутриструктурных отношений?» — таким вопросом задается лингвист В. А. Звегинцев. И отвечает: «Ф. де Соссюр, разбирая этот вопрос применительно {68} к языку и рассматривая его как структуру, проводит разграничение между значениями и значимостями слов. Значения слов строятся на концептуальной основе и лучше всего известны нам в своей “словарной” форме. Значимости же образуются в результате внутренних отношений, складывающихся в разного рода системах, которыми наполнен всякий язык»[[62]](#footnote-63).

Исследователь говорит о «внутриструктурных отношениях», о структурах. Понятие «структура» употребляется им постоянно в соответствии с философским словарем А. Лаланда «для обозначения целого, состоящего, в противоположность простому сочетанию элементов, из взаимообусловленных явлений, из которых каждое зависит от других и может быть таковым только в связи с ними». Звегинцев напоминает также слова, продолжающие определение Лаланда: «Из этого следует, что форма существования каждого элемента зависит от структуры целого и от законов, им управляющих»[[63]](#footnote-64).

Спектакль и роль являются, могут являться в таком смысле настоящими художественными структурами — вот тогда-то любая деталь в них способна наполниться «внутриструктурными отношениями», вбирать многообразные и своеобразные смыслы, формирующие данное сценическое произведение. Это будет опять-таки собственно сценическая структура, а не простой перенос структуры, возникшей на ниве другого искусства — литературы, включающей в себя драматургию.

По отношению к смыслу сценического произведения мы также вправе говорить о значениях и значимостях. Значения буквальны, сами себе тождественны, логически однозначны. Значимости определяются широтой и глубиной смысловых связей, своего рода «тайной», чем-то не поддающимся чересчур прямой и сугубо логической расшифровке — иначе мы будем иметь дело не со сценическими смыслами, подвижными, текучими (хотя и по-своему глубоко определенными).

О «тайне» вспоминаем, перечитывая рассуждения С. М. Эйзенштейна про Г. С. Уланову:

«В балете сверкает Уланова.

Уланова — диво.

Уланова — чудо.

Уланова — несличима и несравнима с другими танцовщиками.

По признаку самого сокровенного.

По природе тайны»[[64]](#footnote-65).

Далее Эйзенштейн по-своему пытается объяснить неповторимость Улановой. Нам же важно, что и он нуждается в своего {69} рода «значимостях», встречаясь с подлинно творческими созданиями актера.

А. В. Эфрос говорит в подобном случае об «ощущении перспективы»: «В понятие крупный актер обязательно входит способность играть с ощущением перспективы. А мелкий актер умеет играть только маленькими кусочками. Он не знает, что такое серьезное развитие роли, развитие ради существенной цели. Он не понимает, что такое стремление к точке, которая будет где-то в конце спектакля.

Впрочем, разумеется, сама эта цель должна быть значительной, ибо хуже нет, чем бешено рваться к ерунде. Но не менее глупо, как бы сознавая большую цель, играть по складам, не ощущая движения, играть статично. Ощущение движения придает игре экономность, а она в свою очередь рождает ясность рисунка»[[65]](#footnote-66).

В сущности, режиссер тоже говорит о своего рода «значимостях», возникающих в роли, смысл которой не раскладывается по одним лишь сменяющим друг друга «маленьким кусочкам», а подвластен всякого рода стремлениям общего порядка, слитностям, широкого плана чувствованиям и толкованиям.

Наличие разных уровней, разных глубин в творчески осваиваемой роли приводит к естественной неравномерности, живой иерархичности разных ее моментов.

Давно известно, что есть роли (и спектакли), в которых все кажется одинаково важным, одинаково значительным, а стало быть, и одинаково малозначительным. Подлинность сценического существования, истинное бытие‑в‑творчестве не может не привести к тому, что одни моменты для актера особенно содержательны и насыщены в смысловом отношении, другие — более проходные, служебные, чисто информационные и т. д. Это и есть смысловая иерархия в сценическом создании. Ведь настоящая суть сценического момента образуется не простой наглядной весомостью, «увесистостью» его преподнесения, а именно насыщенностью, наполненностью смыслами, включенностью многих смысловых планов, соотнесенностью с ними.

Без подлинности сценического существования актера, без истины творчества нет и не может быть творения, обладающего настоящей ценностью, художественной реальностью. Но не все, что подлинно, сразу и непременно отмечено большими смысловыми высотами и глубинами. На самом деле, в одной и той же роли разные актеры открывают для себя и для зрителей, так сказать, содержательные сущности разных степеней. И только высочайшая из них проявляет многосложную и полнокровную связь с важнейшими проблемами и запросами времени, поражает силой постижения жизни, просвечивающего сквозь контуры одного сценического характера, одной сценической судьбы.

{70} Знаменитый французский актер Ф. Жемье, основываясь на богатейшем творческом опыте своем собственном и своих коллег, следующим образом рассуждает о персонаже-«типе»: «Мы стилизуем, то есть превращаем в типы те роли, которые требуют такого расширения. Например, Шейлок не только данный еврей, он — еврей вообще. Создавая этот образ, надо придать ему более широкое толкование и изваять статую, наделенную всеми этническими чертами.

Более того. Для Шекспира Шейлок больше, чем еврейская нация, — это человечество со всеми его страданиями и слабостями. Этот человек, обуреваемый всеми предрассудками своих предков, становится игрушкой обстоятельств; и он достоин жалости даже тогда, когда он отдается во власть своих дурных инстинктов, потому что он почти не волен над своей судьбой. Смотрите, какие масштабы принимает теперь наша статуя!»[[66]](#footnote-67)

Слова эти сказаны достаточно давно, и основной упор в них Жемье делает на «статую», не на ваятеля. Все-таки цитированный текст хорошо иллюстрирует положение о сущностях различного порядка, достигаемых актерами в их созданиях.

История мирового театра содержит немало широко известных примеров выдающихся актерских творений, которые воспринимались зрителями как откровение, как ответ на первоочередным образом волнующие их вопросы, как выражение главнейших чувств и стремлений своего времени.

Однако было бы неосмотрительно, да и просто неразумно не считаться с естественностью различных степеней значительности подлинных сценических произведений. В любом случае такое произведение лучше, выше, дороже бесцельного, бессодержательного, формального — даже при скромной степени смысловой значительности, лишь бы таковая была достигнута.

Ценностные ориентации. Проникая в смысл творчески созданной актером роли, убеждаешься, что такой его работе присуще напряженное выражение его духовных исканий, представлений о хорошем и дурном, важном и неважном, должном и недолжном. Следовательно, можно сказать еще и так: в каждом творческом своем создании актер устанавливает ценностные отношения к людям, времени, к любой вещи и явлению, входящим в круг его реакций в оценок (пусть не всегда в равной мере оригинальных и острых). То есть все в жизни сценического персонажа пронизано и освещено активным восприятием, ценностным сознанием актера. Это сознание пульсирует, бьется, живет везде и повсюду, наполняя на сцене все связи и отношения.

Почему, обратившись к истолкованию роли, предпочитаем теперь сосредоточить внимание именно на ценностных ориентациях, на ценностных отношениях? По многим причинам. Ценностные ориентации, питая, пронизывая всю роль, противостоят декларативности, {71} умозрительной идее, которая может даже с известной настойчивостью выдвигаться, подаваться актером, но не строить реальную динамику его сценического существования. Ценностные ориентации при всей их осознанности в то же время непосредственны, эмоциональны, интуитивны, опираются на все содержание актерской личности. Они впрямую относятся не к общему пониманию актером смысла роли, а к его деятельности по раскрытию и утверждению этого смысла. Ведь перед ним ежеминутно возникает проблема выбора — и он должен ежеминутно деятельно ее решать в живом движении роли. Когда в этой книге идет речь о Татьяне из «Мещан», исполненной Э. А. Поповой, или о Чацком — С. Ю. Юрском, Снегиреве — Л. К. Дурове и многих других сценических созданиях, постоянно выделяются ценностные ориентации актеров в этих работах.

Если, скажем, в числе ценностей, осознаваемых, утверждаемых актером в роли, — мужество, актер не примется просто его иллюстрировать зримыми средствами и голосом выдвигать тексты, впрямую о мужестве говорящие. Мужество человека как величайшая ценность будет открываться во всех взаимоотношениях персонажа с другими, в деятельном отвержении им трусости, пассивности, безразличия, духовной апатии. Актер станет искать любой возможности так или иначе, разнообразными путями, варьируя и находя всяческие оттенки, мобилизовать свои творческие чувства, весь свой творческий труд в роли на обнаружение захватившей его ценностной ориентации.

Взглянем под предложенным углом зрения на роль Анны Петровны (Сарры), исполняемую И. М. Чуриковой в спектакле Московского театра им. Ленинского комсомола «Иванов». Эта актерская работа и вплетена в общий строй спектакля, и стоит в известном смысле особняком. С одной стороны, Анна Петровна у Чуриковой в какой-то степени охвачена общей атмосферой тоски, бездорожья, душевного голодания. Как и все другие, по-настоящему содержательно проживающие свою жизнь персонажи спектакля, Анна Петровна выражает острую потребность серьезного человека в существовании осмысленном, пронизанном живой и значительной целью. Такое осмысленное существование является реальной ценностью, разными способами утверждаемой в ходе спектакля.

Некоторая же отдаленность от других актерских созданий объясняется тем, что Чурикова одновременно наделяет роль Анны Петровны особым драматизмом. Тональность, звучание, общий эффект определяются в большой мере наличием своеобразной ценностной ориентации: Чурикова в своей Анне Петровне открывает огромное значение любви, ее жизнесозидательную роль. И, напротив, губительную, иссушающую власть над бытием человека любви униженной, затоптанной, оскорбленной.

Любовь здесь выдвинута во главу всех и всяких жизненных ценностей. Небывалым образом история болезни и умирания Анны {72} Петровны становится лирически-насыщенным, трагически-высоким повествованием о чувстве, которое гибнет, задыхается и наконец убивает того, кто любит, кто любил.

С первого своего выхода Анна Петровна всегда, неизменно, постоянно тянется к Иванову, живет им, думает о нем; но он отдаляется, отчуждается. Нарастает пропасть между ними. И сознание этого с Анной Петровной всегда и всюду. Появившись впервые, она не входит в комнату, где разговаривают Иванов с Боркиным, а стоит в дверях. Потом все-таки входит, слушает, о чем говорят. Слушает сосредоточенно, очень внимательно, но и с горькой отстраненностью. Не просто больной или скучающий человек, а смертельно желающий отклика того, кого любит. Но отклика нет, нет давно, а душа по-прежнему так беззащитно, так предательски его жаждет. Анна Петровна, слушая разговор, иногда отступает к двери, потом движется вперед к Иванову. Еще — чуть ближе, чуть дальше. Одинокие движения человека, не знающего, что же ему делать со своей любовью. Почти все время молчит, сказала только о крокете и сене, да Боркину дала совет, как нравиться женщинам. Послушала и ушла.

Второй проход — вдоль дальнего плана сцены от левой двери до правой и обратно. Короткий обмен репликами с Шабельским.

Позже в ответ на слова Иванова «я и от тебя бегу» невесело смеется. Не хочет до конца понять того, что ясно любому, сопротивляется всеми силами души — все оттого, что любит.

Когда Иванов с Шабельским уехали, покрутилась вдруг перед Львовым, подняв руки. Женственно, с неожиданной грациозностью, со странной, перемученной улыбкой, кажется, не отражающейся в глазах, только выделанной мускулами лица.

Говорит, очевидно, Львову, но явно повернувшись лицом к нам, в сторону зала. Говорит, чуть подняв левую руку: «Почему на любовь не отвечают любовью…» Вот главное. А пальцы, особенно левой руки, как клавиши: движутся, значат, звучат. Никакого угасания нет; напротив, непрестанная отзываемость, восприимчивость. О своей любви к Иванову Анна Петровна говорит Львову мучаясь, с болью и страстью, нисколько не шумной, не театральной. И с характерной чуриковской улыбкой, исходящей как будто из самых глубоких глубин души, которая знает обо всем так много, как никто.

Про болезнь словно и речи нет, про близкую смерть тоже. Образ бесконечного внутреннего неспокойствия. Человек, гонимый всеми ветрами, человек, которому не за что держаться при этом, нет нигде ничего и никого. А любовь, оказывается, ничего не значит и ничего не решает.

Дальше все так же: нескончаемая эта любовь, как проклятие. Всем не по силам, всем в тягость — и ей самой тоже. Но без любви совсем нельзя жить. Опять невероятное и прекрасное лицо, все та же улыбка; лицо человека, неспособного соединять великое чувство с мелкостью, с упреками — так и у Лебедевых, {73} когда Анна Петровна идет к Иванову, только что, при ней, объяснившемуся с Сашей, идет, держа в руках цветы и коробочку с подарком налейте. Полная беззащитность любящего человека — вот в чем тут соль.

В третьем действии (по Чехову) интонации тяжкие, перемученные, с рыданьем. И пальцы — пальцы, по-прежнему живущие своей выразительной жизнью. После вопля Иванова: «Жидовка!» — идет к нему через всю сцену. Протягивает руку, но Иванова не касается. Борется с собой. В конце концов обнимает его, вглядываясь отчаянно и пристально. Потом отрывается от Иванова и, повернувшись, уходит в глубь сцены под звон колоколов. Поднимаются занавесы, открывая дальние планы сцены. Из самой дальней дали Анна Петровна, обернувшись, последний раз глядит безнадежно, отрешенно, с бесконечной печалью — и идет умирать. Иначе невозможно: ведь убита любовь; вся суть только в этом, не в болезни, положенной Анне Петровне по пьесе.

Так в спектакле, вообще-то чуждом лирического тока, звучит мотив, столь неожиданно нашедший себе место в этой роли, исполняемой этой актрисой.

В нашем выделении ценностных ориентации в игре актера, вероятно, можно увидеть момент известного абстрагирования. Хороший актер существует на сцене многообразно, сложно, неоднозначно. Не приведет ли стремление открывать повсюду ценностные ориентации к упрощению, к логистике? Нет, если верно понять, о чем идет речь — об органичных для каждого актера, свободных, как дыхание, естественных при его строе чувств и мыслей своего рода «душевных ударениях». Подвергая творческой обработке материал роли, актер придает ей живую осмысленность, связывает с собой, своим чувством настоящего, истинного, сильного — все это и есть ценности. Обращенность к ним порождает на сцене ценностные отношения, ценностные ориентации. Эти отношения, эти ориентации зиждутся на своем, личностно-творческом, индивидуальном восприятии вещей и явлений. В определении ориентации у актера участвует весь его душевно-духовный строй. Что влечет, что пугает, что ведет к радостному приятию, а что — к презрительному осуждению? Все это проявляется пев связи с соответствующим текстом или сюжетным ходом, а повсюду, постоянно.

Ценностные ориентации вовсе не следует сводить всякий раз к однозначным определениям, незачем требовать непременно прямого и патетического их обнаружения. Они могут открываться и от «обратного», косвенным образом, могут быть опосредованы иронией — пути здесь возможны и встречаются любые. Более того, поскольку в основе ценностных ориентации — отношение к миру, у актера в идеале наличествует система ценностных подходов, а не выделена одна лишь сторона дела. Но есть и господствующий пафос, ведущие предпочтения, придающие особую окраску, особую направленность каждой конкретной роли. Именно {74} они открывают возможность установить в актерском исполнении живую иерархичность, соподчиненность различных чувств и мыслей. Встречаются иной раз весьма небанальные актеры с необычным, далеким от прямолинейности пониманием ролей — но в этих ролях возникает какая-то отрешенность от горячих забот времени, не пульсирует ценностное сознание в творческом освоении роли. В итоге опять-таки все в них оказывается одинаково важным, равномерно изящным и тонким. Значит, не возникла живая соотносительность восприятий, чувств, стремлений, опирающаяся на непрестанное достижение актером ценностных отношений к тому, что входит в жизнь спектакля.

Определение ценностных ориентации, пронизывающих роль, скрепляющих и активизирующих ее, дает возможность опереть истолкование роли на некоторые исходные смысловые основания ее творческой логики.

**Двойственность сценического мгновения.** Из всего вышесказанного вытекает вывод о своего рода двойственности всякого мгновения в сценическом существовании актера.

С одной стороны, это действительно «мгновение» (само собой разумеется, такая единица измерения сценического времени является условной), и оно должно характеризоваться определенным сиюминутным содержанием: реакцией, оценкой, обретением мыслительного вывода, движением и т. д.

С другой стороны, в каждом мгновении так или иначе, вернее — и так и иначе, многообразно присутствует вся личность актера с ведущими свойствами ее «отношения к миру», всеми личностными особенностями. И проходной, чисто информационный характер какого-либо мгновения тоже по-своему говорит об его миропонимании.

Ясно, что двойственность сценического мгновения — отнюдь не простая сумма, не некое очевидное, наглядное приращение; здесь налицо сложные взаимопереплетения и взаимообусловленности.

Смысловые пласты роли и проблема переводимости сценического языка. Более или менее точный перевод с «собственно сценического языка», возникшего и сложившегося в недрах одной национальной культуры, на язык, определившийся в лоне другой, чрезвычайно труден, а в известном смысле — невозможен. Для того чтобы воспринять весь внешний ряд спектакля в сложном, многоразличном соотношении его с внутренним наполнением, надо ведь иметь соответствующий, близкий, такой же круг чувств, представлений, ассоциаций и т. д. и т. п. В живом творчестве каждая интонационная деталь, эмоциональный «образ» любого слова врощены именно в такой круг, в такой широкий контекст национальной культуры[[67]](#footnote-68). Вырванное из этого контекста, привычного, {75} естественного, родного для человека, представляющего данную национальную культуру, сценическое произведение, разумеется, во многом воспринимается иначе. Здесь вполне правомерна аналогия с переводом литературного произведения. Но нам важна не сама по себе эта достаточно бесспорная мысль, а важно еще раз признать за собственно сценическим языком наличие своих смысловых пластов, богатого содержания, хотя и не фиксированного так, как, скажем, в картине живописца или стихотворении поэта, а проявляющегося в значительной мере по-иному.

Даже в обычном речевом общении людей, как известно, есть различные уровни выражения и понимания. Не углубляясь в эту сферу, сошлемся лишь на одно свидетельство лингвиста: «Эмоциональная область выражается просодическими средствами двойственным образом. А именно — часть эмоций передается таким способом, что их трактовка универсальна для носителя любого языка: чаще всего это тембральные средства, определенные типы модуляций и т. п. Горе, радость, человеческая симпатия и т. п. не требуют знания языка, они неконвенциальны. Но эмоции не однородны. Если одни эмоции не обусловлены данной языковой принадлежностью, то другие могут быть правильно поняты носителями одного языка и превратно истолкованы носителями другого»[[68]](#footnote-69).

Тем более «конвенциальны», то есть основаны на многих специфических условиях, проявления людей в творчестве. Тут — как, впрочем, все-таки и в обычной жизни — «горе, радость, человеческая симпатия» во всей их индивидуально-творческой сути, во всей тонкости и богатстве оттенков требуют от воспринимающего органического, естественного, как дыхание, схватывания всего смыслового поля или всех смысловых уровней-пластов каждого сценического момента.

Уверенность в том, что не существует сложности перевода с собственно сценического языка, свойственного театру определенной национальной культуры, на язык восприятия зрителей другой культуры, равносильна отрицанию живой творческой (внутренней) содержательности сценического языка вообще, сведению актерского создания к одному лишь внешнему ряду.

И, конечно, не только речевая сторона роли жива многообразными смысловыми пластами в контексте определенной национальной культуры. Разве не ясно, что все в живом существовании-действовании актера вплетено в этот контекст? И какое-нибудь движение плечами, взгляд, один-единственный шаг, танцевальное па, молчание — все существует и воспринимается по-особому.

Только осознание указанной стороны театрального искусства может привести нас к более внимательному и конкретному исследованию {76} актерских созданий в их национально-культурной специфике, тем самым отчетливо выявить еще одну важнейшую сторону в смысловом наполнении сценических произведений.

**Об импровизации.** Разговор о своеобразии самой природы театрального искусства, о его текучести, подвижности, не жестко зафиксированных смысловых акцентах, связях, ассоциациях, законным образом приводит к теме актерской импровизации.

Слова Станиславского про «сегодня, здесь, сейчас» касаются основополагающей особенности сценического существования актера. Актер на сцене проживает роль в форме (или путем) мгновенных, сиюминутных реакций, движении души и волнений ума. Такова, скажем снова и снова, неповторимая, специфическая, ни в каком другом роде искусства не имеющая аналогов природа его творчества.

Но одно дело — специфика, природа труда в идеале, при максимуме творческого напряжения; другое — сценические будни, которые зачастую лишены всех этих важнейших примет. Все, что в этом случае происходит на сцене, «сегодня, здесь, сейчас» состоялось только формально: на самом деле все давно отработано, сбито-сколочено, по существу роли добавить актеру нечего, он воспроизводит ее полумеханически, ища средств обновления лишь вокруг да около: в шутках, не идущих к делу, в красочных прибавлениях-«плюсах». Так труд актера лишается одного из главнейших элементов своей подлинности.

В теснейшей связи с соображениями о «сегодня, здесь, сейчас» как ведущем законе сценического существования актера находится понимание природы сценической импровизации Станиславским, его соратниками и учениками.

На вопрос, что такое импровизация в творчестве актера, можно отвечать по-разному.

Наиболее давним является представление о том, что импровизация — внезапная находка актера, общеочевндная новая деталь исполнения, выразившаяся в пластике, гриме, интонации, то есть тем или иным внешним образом. Однако на современной сцене с ее упорядоченностью и организованностью, с централизующей фигурой режиссера такого рода зримые импровизации могут считаться лишь редким исключением. Надо, кстати, заметить, что полная предопределенность внешнего движения спектакля в нашем веке не раз тревожила наиболее чутких к актерскому творчеству его деятелей. Ведь внешнее и внутреннее в искусстве, как и везде, связано слишком плотно: внешняя скованность способна ослаблять и внутреннюю подвижность. Неизменно волновал этот вопрос и Станиславского. Работая в конце жизни с новой студией, «Константин Сергеевич часто говорил нам, своим ассистентам, — вспоминает Л. П. Новицкая, — что ему бы хотелось, чтобы актер не играл по раз и навсегда заученным мизансценам. Идеально было бы, говорил он, каждый раз играть спектакль в разных мизансценах — чтобы избежать их заштамповывання.

{77} Разумеется, актеру не так-то легко вдруг, без особых на то оснований отказаться от удачно найденных мизансцен. Как быть? Константин Сергеевич считал возможным для этой цели поворачивать “сцену” к публике другой стороной: обстановка в принципе останется прежней, однако планировка для исполнителей будет другая, и это вынудит их искать новые мизансцены»[[69]](#footnote-70).

Режиссер имеет возможность, подготавливая спектакль, ориентироваться на определенную степень (и качество) актерской импровизационности в тот или иной момент спектакля-процесса. Тут возможности не только имеются, но и достаточно широки: от свободы внутренних мотивов и оправданий при наличии строгого внешнего рисунка роли до полной самостоятельности во внутреннем и внешнем, регулируемой лишь точным пониманием общей творческой задачи. То есть в отдельных случаях сам режиссер направляет актера на путь всестороннего вольного экспериментирования. По свидетельству М. О. Кнебель, Вл. И. Немирович-Данченко считал, что последние сцены никогда не надо репетировать, и неуклонно проводил это правило в жизнь. Э. П. Гарин вспоминает, что при работе над первой редакцией «Горя уму» Мейерхольд предоставлял полностью на волю актерской импровизации кульминационный монолог Чацкого «Не образумлюсь, виноват…».

Само собой разумеется, импровизация во время подготовки спектакля — это одно, а в идущем спектакле — другое.

Бывает, что сами актеры считают импровизационными такие моменты пребывания на сцене, когда они испытали субъективное ощущение особой внутренней вольности, стихийности. Можно еще вспомнить и о таком поверхностном, непрофессиональном понимании импровизационности, когда ею называют рассчитанные, раз и навсегда закрепленные в партитуре роли обращения в зал, специальную их «интимность» и т. п. Такая запланированная «импровизационность» обычно оборачивается махровой театральщиной.

Серьезное понимание сценической импровизации неотделимо от всего круга проблем, связанных с подлинностью сценического существования актера.

По Станиславскому, импровизационным является такое сценическое пребывание актера, когда живой ток творчества изнутри питает, насыщает собой каждое актерское действие. Иначе говоря, независимо от того, материализуется ли она тут же в «находках» или нет, открывается ли она любому зрителю, так сказать, извне или нет. Все повторы в живом актерском творчестве, в сущности, неповторимы.

На страницах «Моей жизни в искусстве» Станиславский вспоминал: «Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль {78} по нескольку сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены» (I, *221*).

Конечно, случаев импровизационной беспрерывности в течение целого спектакля, всего спектакля на практике почти или даже вовсе не бывает. Но существуют различные степени приближения к ней. Все дело в том, чтобы актер смел и умел идти в сегодняшнем исполнении от живой своей личности — такой, какова она именно сегодня; от самых разнообразных нынешних своих впечатлений: от новых наблюдений над ролью и над путями творчества, от прочитанного в газете и услышанного по радио, от новых значительных встреч и т. д. и т. п.

О такой именно основе импровизации, ежедневного творчества говорил М. А. Чехов, один из наиболее ревностных пропагандистов системы Станиславского в 1910 – 1920‑е годы. В частности, он разъяснял актеру: «Играя какую бы то ни было роль несколько или много раз, он должен иметь в виду, что каждый данный (сегодняшний) день кладет на “сегодняшнее” исполнение свои отпечаток. Происходит это таким образом: от того, как актер провел сегодняшний день перед спектаклем, то есть каким был сегодня комплект случайностей в течение дня, зависит и настроение актера, его, так сказать, “сегодняшний характер”. Характер этот несомненно передается и в исполнении. Это оживляет, освежает, разнообразит роль и увлекает актера. Мешать этому “сегодняшнему характеру” роли ни в каком случае не следует, наоборот, нужно помогать ему сказаться как можно ярче. Для этого хорошо перед спектаклем продумать, или вернее, просмотреть главное стремление действующего лица (его сквозное действие) и спросить себя: что же на сегодня в этом главном стремлении мне ближе всего? Если, например, сквозное действие изображаемого лица — стремление к семейному счастью, то что же сегодня для меня ближе всего в этом семейном счастье? Какая сторона моего стремления к этому счастью волнует и радует меня больше всего? Если я таким образом посмотрю и оценю роль с точки зрения “сегодняшнего” моего состояния, то и всякая отдельная задача в моей роли получит особый колорит и характер. Сущность же роли, конечно, останется неизменной»[[70]](#footnote-71).

В книге «Путь актера» Михаил Чехов подходит к тому же вопросу с иной стороны. «Я понял, — пишет он, — что зрители имеют право влиять на творчество актера во время спектакля, и актер не должен мешать этому… И только тогда устанавливается контакт между публикой и актером, когда актер любит публику, всякую публику, и когда отдает ей свой сегодняшний сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует {79} от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала»[[71]](#footnote-72).

Стало быть, именно в импровизации — действии, рожденном сегодня, насыщенном сегодняшней «жизнью человеческого духа» актера, данному дню принадлежащим отношением его к своему герою и к спектаклю в целом, в действии, связанном живой связью со зрительным залом, — именно в импровизации снова ясно и определенно открывается неразрывная взаимная связь профессионального языка (действия) с истинным сценическим творчеством, а его — с самой личностью актера.

Отдавая себе отчет в коренном для сценического искусства понятии об импровизации, очевидно, надо в то же время, чтобы не уйти в сферы одной лишь идеальности, говорить о своего рода диалектике повторяемости и обновления в роли. В повторности роли, в уверенном следовании ее ритмическому движению, овладении ее чередующимися подъемами и спадами, в интонационно-мелодической освоенности текста, в точном и полногласном пропевании всех нот роли, в своего рода «обжитости» есть свой резон, своя прелесть — не чувствуя этой прелести, театральным актером быть трудно. Обновление и изменение, нечто новооткрываемое, надо полагать, ощущается актером именно в тесной связи с повторяемостью как определенное ее преобразование или намеренное нарушение, но не слом, не отказ от нее.

Однако это, так сказать, взгляд под одним углом зрения, с одной стороны.

Если же подойти к вопросу чуть иначе, то можно утверждать: настоящему сценическому творчеству всегда и всюду присуща неиссякаемая, постоянная импровизационная подпочва. В самой природе театрального искусства, в самой его специфике коренится это свойство. Выше говорилось о внутренней конфликтности процесса сценического творчества. В известном смысле вся актерская роль есть борьба: с текстом (конкретной репликой, теми или иными словами и т. д.), который должен подчиниться актеру, принять его посыл, наполниться его дыханием и сегодняшней сутью; с партнером; с залом. Но в борьбе суждено не погибнуть ни одной из сторон, а обеим — обогатиться, мобилизовать свои жизненные силы. Такая борьба с разнообразной инертностью, безучастностью или внутренним сопротивлением и составляет душу сценического существования актера, требует неустанной импровизационности, обусловливает ее.

Завершая первую главу, необходимо сказать о небесспорности применения столь распространенных идеалов художественного совершенства, стройности, законченности и т. п. по отношению к произведениям сценического искусства. Та или другая сторона сценического создания может подлежать оценке в свете критерия совершенства, но это в основном или исключительно стороны, {80} охватывающие непосредственно выразительное, выражающее в роли: от голосоведения до обращения с костюмом. Критерий подлинности творчества по отношению к актерскому созданию куда более глубинный и всеобщий. В подвижном, текучем, тесно связанном с сегодняшним днем мире сцены преимущественное внимание к завершенности, очевидной гармоничности, наружному совершенству может увести в сторону от широких смыслов, от глубинных значений, от бытия‑в‑творчестве, от «моей жизни в искусстве».

Подлинность сценического существования актера обеспечивается прежде всего и больше всего не собственно эстетическими заботами, а тем, что актер воистину поглощен впечатлениями живой жизни, предан ей и свой собственный труд стремится превратить в активнейшую форму жизни, которую называем здесь бытием‑в‑творчестве.

# **{****81}** Глава вторая Динамика сценического существования

{83} Подлинное актерское творчество представляет собой процесс. Имеем в виду не внешнее движение, а реально всякий раз возникающую, содержательно насыщенную сценическую деятельность. Истинный динамизм сценического существования и есть необходимый, специфический путь выявления подлинного творчества актера. Актер «в движении жизнь ведет», в творческом движении-освоении роли.

На самом деле, актер в процессе творчества не замкнут в себе. В живом ходе спектакля возникают и действуют свои силы притяжения и сцепления, свои побудительные мотивы (не вообще, а «сегодня, здесь, сейчас») к сценическому высказыванию. Они и обеспечивают действительную динамику роли.

Все, что хочет передать со сцены актер, проявляется, существует в форме определенным образом направленных действий. Не будь они по природе своей обязательно «направленными», любое актерское создание постоянно оказывалось бы перед опасностью остаться своего рода запечатанной бутылкой, может быть, и до краев наполненной, но не имеющей никаких побуждений к тому, чтобы открыться, и не открывающейся. Или занимающей взоры лишь формой, этикеткой, но не содержимым — до него не добраться.

Истинное сценическое творчество, как правило, возникает между кем-то и кем-то или между кем-то и чем-то. Актер на сцене должен обрести объект, к которому станет стремиться и, в свою очередь, ждать от него соответствующего отклика.

В конкретных рамках идущего сегодня спектакля, играемой сегодня сцены высказанные выше соображения и требования сводятся к выводу: актеру не просто желателен, ему непременно нужен объект, для того чтобы выявлять свои творческие стремления и «хотения», чтобы снова и снова раскрывать реальные творческие возможности субъекта, то есть себя самого.

Сценическое существование актера в идеале чрезвычайно подвижно внутренне. Оно по сути своей весьма реактивно, то есть предполагает постоянные оценки, реакции, отклики и т. п.

В сущности, на сцене все — связь, все — отношение. Все возникает и обозначается в электрическом поле, где творческий ток бежит от актера к одному из возможных объектов и от него — к актеру.

Что такое сценическая мысль? Конечно же, мысль-связка, мысль-отношение. Актер на самом деле проявляет к чему-либо конкретное сиюминутное отношение и этим своим отношением с очевидностью открывает новую сторону, новую грань человека или явления, делает проблематичным вроде бы бесспорное или придает безусловность чему-то весьма, казалось {84} бы, оригинальному и странному. Именно такова истинная сценическая мысль в отличие от любого изображения ее актером или режиссером.

Что такое сценическое чувство? Это чувство-связь, чувство-отношение. Только тогда оно сегодня существующее и сегодня выразившееся, только таким оно входит в динамику сценической жизни и способно захватить партнера и зал.

На сцене происходит не процесс ежедневного повторения одного и того же задания, а ежедневное наполнение и проживание разнообразных связей субъекта с группой объектов. В зависимости от объекта будем различать три вида сценических связей актера в динамическом осуществлении роли.

### **{****85}** 1 Актер и сценический персонаж (первый вид сценических связей) Первый вид сценических связей. Взаимообусловленность двух основных тенденций в освоении сценического персонажа. Проблема творческого отбора в освоении роли. Единство прерывности и непрерывности. Парадоксальное соотношение актера и роли. Актер в театре и кино.

Широко распространенной является убежденность в том, что актер ставит своей основной целью в процессе творчества «перевоплотиться», стать кем-либо другим, слиться со своим персонажем. Подобные соображения можно встретить и в сочинениях Станиславского, призывавшего актера на каждом спектакле «переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства» (II, *25*). Перевоплощение, разъяснял Станиславский в одной из бесед 1936 года, состоит в том, «что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, “где я, где роль?”. Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение». И далее: «Если актер теряет грань между тем, где он и где роль, — вот это настоящее искусство»[[72]](#footnote-73).

«Станиславский указывает ряд путей, следуя которым актер может достичь такого полного вхождения в играемую роль, полного слияния актера с играемым образом — почти отождествления», — разъяснял П. А. Марков в известной книге «Новейшие театральные течения», впервые появившейся в 1924 году[[73]](#footnote-74). Однако ни Марков, ни сам Станиславский отнюдь не сводили подлинные взаимоотношения актера и персонажа в Московском Художественном театре к единственному пути — к утрате актером «грани между тем, где он и где роль».

В борьбе против «актерского самочувствия», против любых форм неподлинности сценического существования, когда актер, {86} минуя творческие задачи, впрямую бросается обольщать зрителя, Станиславский выдвигал иной раз требования «почти отождествления» актера и персонажа. Они не были произвольны, все же Станиславский прекрасно понимал и другую сторону дела, ее возможность и ее неизбежность. Об этом находим мысли и примеры на страницах «Моей жизни в искусстве», а также в других сочинениях Станиславского. Из всех его высказываний, вошедших в нашу книгу, также очевидно, что Станиславский понимал несводимость актерского творчества к одному лишь «отождествлению».

Об этом говорил Вл. И. Немирович-Данченко. Сошлемся хотя бы на письмо его к Б. Е. Захаве (1932 год): «А уж что актер живет на сцене “двойственной” жизнью — это я столько раз говорил! Или что переживания Мити Карамазова и Леонидова в роли Мити Карамазова никогда, ни на один миг не могут быть тождественны уже потому, что в переживаниях Леонидова есть радость представления, чувство публики и т. д. и т. п.»[[74]](#footnote-75).

Наивно было бы думать, что Станиславский таких вещей не замечал. Однако, руководствуясь многими соображениями, выдвигал такой идеал «перевоплощения», который позднее мог казаться не вполне реальным. Во всяком случае, у М. Н. Кедрова, ученика Станиславского, находим определение куда более сдержанное: «Я понимаю перевоплощение как процесс активной жизни в спектакле во всех его неразрывно существующих моментах?»[[75]](#footnote-76) И еще: «Перевоплощение — это прежде всего творческий процесс вовлечения актера в ансамбль»[[76]](#footnote-77).

Ведя речь о перевоплощении, мы не можем не признать, что склонность к нему в известных пределах есть непременная особенность художника, работающего в любом роде искусства[[77]](#footnote-78).

Как бы могли Чехов или Хемингуэй создавать свои многочисленные рассказы, не обладая ни влечением, ни способностью к «перевоплощению»? А Валентин Серов или Пабло Пикассо — разве написанные ими портреты не представляют собой чужую жизнь, чужую судьбу, активно прожитую художником? Разве мог бы Шостакович создать столь разнообразные творения, не будучи способен жить радостями и тревогами современников во всей их конкретности, различности?

{87} Очевидно, уподобление, или перевоплощение, всякий раз со своими мерами, по своим законам, должно считаться важным свойством всякого настоящего художника. Что же касается сценического творчества актера, то мы не располагаем научными доказательствами какого-либо повышенного значения в деятельности актера именно этой стороны дела.

Если же учесть особый динамизм сценического существования актера, то слияние актера с его персонажем представляется просто противоречащим этому основополагающему свойству природы актерского творчества. Да, кстати, и со стороны воспринимающих, то есть зрительного зала, отождествление театрального актера и героя давно уже не кажется (может быть, так было всегда?) непременным условием сценической правды.

**Первый вид сценических связей.** Не отождествление, а сложная и активно-творческая связь актера с его персонажем — такова важнейшая сторона динамического существования актера в спектакле.

Связи актера с персонажем в процессе воплощения роли в каждом спектакле, то есть «сегодня, здесь, сейчас», и составляют первый вид сценических связей.

Такие связи вообще в природе деятельности актера. Издавна существуют различные рассказы о моментах особенно острого раздвоения актера в спектакле, когда ему приходилось, с одной стороны, поправлять отваливающиеся усы или бороду, поддерживать какую-нибудь часть декорации и в то же время продолжать воссоздавать жизнь своего героя. Эти острые моменты обнаруживали с необычной наглядностью отсутствие полного слияния актера с персонажем, наличие особой активной творческой связи.

Противопоставив системе амплуа принцип выявления реальных созидательных возможностей каждого актера, выявления в творчестве всего содержания его личности, МХТ тем самым придал особое значение именно связям первого вида. По сути дела, здесь начали последовательно стремиться к тому, чтобы связи актера с персонажем были не просто в природе актерской деятельности, не только обнаруживались, так сказать, стихийно, явочным порядком, а планомерно формировались в процессе создания и воплощения роли. Разве театр до МХТ мог хотя бы предполагать, что спектакли скоро будут репетировать много месяцев, добиваясь единственного в своем роде творческого союза между этим именно актером и этим именно персонажем?

Так возникли, укрепились и неустанно развивались новые принципы соотношения актера и его создания. Немаловажную роль сыграли возникновение и рост киноискусства — театр должен был понять свою неповторимость по отношению к нему. Но дело было не только в процессах, охвативших само сценическое искусство; {88} влияли и продолжают влиять общие тенденции развития духовной культуры. Тенденции все отчетливей кристаллизовать собственно творческое, уникальное, единственное, отделяя его от всего, что может быть произведено иными способами. В. В. Иванов так, например, размышляет о будущем книги; «Отличие машин от книг может состоять, в частности, в безличном характере содержащихся в них сведений. По контрасту с безличным (надличным) характером научной информации, содержащейся в машинах, книги могут приобрести подчеркнуто субъективный характер. Это можно сравнить с ролью фотографии для развития нефигуративной живописи»[[78]](#footnote-79).

В жизни театра последних десятилетий тяготение к повышенной творческой активности, энергии, содержательности сценического существования актера, к уникальности его созданий сказалось прежде всего и больше всего как раз на связях актера с его персонажем.

«Между актером и образом остается некий зазор, который помогает тончайшим образом (а в искусстве мы имеем дело всегда с тончайшим, с оттенком — и в нем именно дело), не нарушая внутренней логики образа, не разрушая органику, подчеркнуть мысль, оттенить отношение», — так говорит о характерных особенностях современного театра Г. А. Товстоногов[[79]](#footnote-80). Правда, слово «зазор», быть может, не самое точное в данном случае: он если и есть, то с некоей теоретической точки зрения. На сцене же развертывается произведение в определенном отношении единое и цельное, что не раз подчеркивалось тем же Г. А. Товстоноговым. Но безусловно, что актер, обладающий подлинной позицией по отношению к роли, с каждым десятилетнем развития искусства стремится все самостоятельней (не в смысле отдельности от общего дела, а, так сказать, в смысле повышенной личной ответственности) открывать цель и суть своего сценического создания, горячей убеждать зрителя, решительней вести его за собой.

Потому в каждой работе актера ныне главное, самое интересное — не персонаж, в котором как бы растворяется актер, утрачивая какую-либо грань между собой и персонажем. Главное — те связи, которые постоянно существуют между актером и его созданием как в процессе подготовки спектакля, так и в живом течении его. Эти связи выстраиваются последовательно в соответствии с общим для всего спектакля и индивидуальным (то есть именно этого актера характеризующим) творческим законом.

Они не только выстраиваются, они всякий раз заново возникают и происходят.

{89} Содержательность, увлекательность сценического создания определяется не статистическим итогом («А. достиг перевоплощения», «Б. в этой роли не узнать» и т. п.), а динамикой, то есть энергией, смысловой насыщенностью, остротой поминутных действенных связей творящего с его творением.

В двуединстве актера и героя, как уже ясно, главным является не сам по себе герой со своеобразной логикой поступков, а актер, точно и полно понявший эту логику и ежеминутно подчиняющий сценический характер определенной творческой цели. Очевидно, что речь и идет как раз об особой системе взаимоотношений актера и героя. Актер при таком подходе к делу становится как бы «выше», «шире» или «главнее» героя. Ведь перед ним сознательная задача не объективного представления той или иной фигуры, а активного, обостренного освоения роли в свете своих представлений о жизни и человеке, в свете своего «отношения к миру» вообще и конкретных, сегодня особенно важных задач и стремлений, в частности.

«… Образ я понимаю не просто как образ живого человека, — объяснял, например. Михоэлс. — Я понимаю образ прежде всего как возможность раскрытия определенной сферы своего мироощущения»[[80]](#footnote-81). Он же говорил: «Возьмем хотя бы Лира. Он — король, а я хоть и не король, но я выше Лира»[[81]](#footnote-82).

Рядом с этими словами уместно привести другие, им созвучные: «Ни на одно мгновение нельзя допустить полного превращения актера в изображаемый персонаж. Такой, например, отзыв: “Он не играл Лира, он сам был Лиром” был бы для нашего актера уничтожающим»[[82]](#footnote-83).

В творчестве актера происходит активизация связей первого вида. Говоря об этом, нельзя не отбросить наивную легенду о том, что таким образом якобы нарочито пригнетается в актерском творчестве эмоциональная сторона ради преобладания рациональной. Такой перевес случается, конечно, — но тогда перед нами и есть всего лишь нечто неполное, несильное, неорганическое.

Если же иметь в виду истинное творчество, то подобное противопоставление разума и чувства зиждется на крайне умозрительных о нем понятиях. На самом деле подлинное творчество всегда представляет собой максимальное выявление всех созидательных сил и способностей человека. Всякое насильственное регулирование как чувств, так и мыслей сильнейшим образом вредит делу, лишает творческий процесс основательности, полноты, живого содержания. Истинный театр ищет плотного единства ума и чувства, которое естественным образом свойственно любому современнику, не ставшему обывателем.

{90} В одном из писем 1939 года тот же Брехт — притом не впервые — подчеркивал, что просто не понимает, как это возможно мысль отделить от чувства. Он иронически замечает: «… даже та часть современной литературы, которая вроде и написана без участия разума, и та не отделяет от него чувства, ибо чувственное отсутствует в ней в той же мере, что и разумное»[[83]](#footnote-84).

Иногда в театре XX века делались попытки превратить актера лишь в подвижную деталь сценического пространства, а главную мысль, владевшую режиссером, преподносить не посредством подлинной творческой жизни актера на сцене, а помимо нее, на языке собственно режиссерских изобретений. Вот такой театр мы действительно вправе считать рассудочным и оттого иссушающим настоящее творчество актера. Справедливейшая мысль высказана Г. А. Товстоноговым: «Так вот, образность сегодняшнего театра, по-моему, заключается в том, чтобы второй смысл, второе значение происходящего на сцене также возникало только через актера, через его живую жизнь. Ибо если этот второй смысл возникает через иные каналы современных сценических возможностей — а их количество возросло неимоверно, — всегда есть опасность однозначности, опасность неучастия в восприятии спектакля чувственной сферы зрителя»[[84]](#footnote-85).

Первый вид сценических связей в творчестве актера и имеет в виду открытие смысловых глубин роли в живом ее освоении, в сиюминутной динамике ее проживания актером. Замена «живой жизни» творящего актера наглядными сценическими метафорами, расставленными режиссером, абсолютно противоположна реальным сценическим связям, а стало быть, и реальности актерского творчества.

**Взаимообусловленность двух основных тенденций в освоении сценического персонажа.** Проблема творческого отбора в освоении роли. Надо повторить снова и снова: активизация связей между актером и персонажем отнюдь не означает прямолинейных, лобовых акцентов и подчеркиваний в актерской игре. Такое понимание проблемы на самом деле способно отбросить все великие завоевания театрального искусства прошедших лет и заменить подлинное и содержательное творчество грубой поделкой крикливых сценических курсивов.

Истинное творчество актера, настоящая творческая его активность в освоении каждой роли предполагают труд сложный, многообразный, мобилизующий ежеминутно все содержание творящей личности. Чтобы отбирать, выделять, подчеркивать нечто {91} в ходе действенного проживания роли, актер должен глубоко и тонко разобраться в любом мгновении жизни своего героя, во всяком движении его души. Лишь при таком понимании роли отбор и подчеркивания станут творческим делом, выявят сложнейшую «химию» творчества, а не превратят актера в некоего вышколенного обозначателя того, что режиссер или он сам выхватят в роли или припишут ей.

В творческой работе актера существуют два направления, живут две, казалось бы, противоположные и в то же время неразделимые тенденции.

Одна ведет — на репетициях и на любом спектакле — к бесконечному обогащению роли, поиску многочисленных своеобразных ее характеристик.

Другая постоянно корректирует находимые грани и оттенки, подчиняя их принципиальной основе, смысловым центрам роли, тому, зачем, ради чего она создается.

Остановимся на первой тенденции прежде, чем перейти к разговору о природе творческого отбора в освоении актером роли.

Уже отмечалось, что исторически искусство театра стремится как можно дальше отойти от простой иллюстрации исходного литературного материала — пьесы — к живой объемности сценического существования любого персонажа спектакля. Отсюда возникает и упрочивается стремление к многосложности, содержательному богатству в проживании роли, к непростым характеристикам, к тому, чтобы в ежеминутном действовании на сцене выражались различные стороны и свойства персонажа. Ведь содержание сценического произведения должно быть настолько разнообразным и сложным, чтобы вполне проявить актерские наблюдения, раздумья, волнения, ассоциации и задать достаточно большую работу зрителям в течение всего спектакля.

Сошлемся на некоторые примеры.

Так, Ю. В. Толубеев в роли Вилли Ломена («Смерть коммивояжера» А. Миллера, Ленинградский театр драмы им, Пушкина) открывал внутренний мир своего героя в сложных единствах. Речь Вилли энергичная, четкая, деловая; она, казалось бы, полна ясности и убежденности. В то же время Вилли Ломен ведет как бы «мечущийся» диалог: увесистые, уверенные слова бросает беспокойными рывками — одному, другому… Все же речь по внешности свидетельствует о силе человека — но походка, взгляд недвусмысленно обнаруживают глубочайшую растерянность и усталость.

В единственной в своем роде роли Эмилии Марти («Средство Макропулоса» К. Чапека, Центральный театр Советской Армии) Л. И. Добржанская сумела прийти к сложнейшим, фантастическим и в то же время жизненно убедительным пропорциям душевных свойств. Б. А. Львов-Анохин, постановщик спектакля, так рассказывает о работе актрисы: «Очень трудно заставить зрителя поверить в то, что перед ним женщина, {92} прожившая… триста лет. Добржанская убеждала тем, что приносила с собой на сцену невысказанную глубину каких-то мрачных, неотвязных мыслей, бесконечно далеких воспоминаний…» И дальше: «В Эмилии Марти Добржанской живут смертельная усталость, равнодушие в яростное жизнелюбие, сварливая вздорность и глубочайшая, горькая мудрость. В ней есть черточки вульгарности бывшей уличной девки и почти царственное холодное величие знаменитой актрисы, наглое, повелительное утверждение всех своих желаний и зябкое чувство безысходного одиночества, отчаяния»[[85]](#footnote-86).

А. Б. Фрейндлих, играя чредой роли юных современниц, совершала настоящие открытия. В душевном бытии ее героинь удивительным образом соединялись обостренная искренность с постоянной кокетливой игрой, бесшабашное озорство с душевной ранимостью, радостная увлеченность простейшими вещами с тревогой; внимание прикрывалось небрежностью, горе заслонялось юмором.

Л. М. Толмачева в роли Агнии Шабиной («Традиционный сбор» В. Розова, театр «Современник») сумела обнаружить и в своей, казалось бы, монолитной, холодно честолюбивой героине противоречивую жизнь души. Ее Агния бывает и глуха и груба, но тем явственней вырываются ноты усталости в разговорах со старыми друзьями, тем острей и выразительней в последней картине взрыв ее долго, может быть годы, подавляемого рыданья.

Э. А. Попова исполняла роль Ксении Ивановны в спектакле БДТ им. М. Горького «Палата» (пьеса С. Алешина). Ксения Ивановна любит человека на два десятка лет старше ее. А он и счастлив этой запоздалой встречей, и страшится возможности новых житейских осложнений. Однако, как объясняет Попова, ему выпал случай особый. Ее Ксения Ивановна — человек редкой щедрости в любви. Она приобретает сама, одаряя другого пониманием, добротой, всем сердцем своим. Самоотверженность, верный спутник незаурядной нравственной силы, придает этой женщине мудрости. А она проявляется хотя бы в том, что, долго, многословно (как того требует пьеса) убеждая Новикова не бояться их любви, героиня Поповой умеет ни минуты не казаться философичной, патетичной или жертвенной. Ксения Ивановна, напротив, сыграна с подчеркнутой грубоватой простоватостью, она даже подсвистывает во время весьма серьезного объяснения в больнице, преднамеренно снимая с высказывания оттенок особой ответственности и вообще как бы сомневаясь в пользе слов в подобных случаях. Такой уж человек Ксения Ивановна, что всю тяжесть сомнений она с твердостью, {93} юмором в предельным тактом взваливает на себя, сняв их с Новикова. Она его сильнее.

А тревога за жизнь Новикова во время операции убедительно выходит у Поповой тихой, но неукротимой радостью — радостью надежды, радостью такой вот беспредельной щедрости в любви и заботе.

В «Платоне Кречете» А. Корнейчука после окончательного объяснения с Лидой Аркадию положено удалиться, переживая свой полнейший крах. Но совсем иначе вел себя в этом случае Аркадий, сыгранный Л. С. Броневым (Московский театр на Малой Бронной). Все сказано и все выяснено. Тем не менее Аркадий не торопится уйти. Он неслышно движется по комнате, как бы свободно ее обозревая, и притом многозначительно выстукивает на спинках стульев своего рода шифровку — мотив своей показной несломленности. Нелепые эти стуки на что-то намекают, долгое молчание предвещает, глаза сулят…

Очевидно, что во всякой хорошей актерской работе нельзя миновать первой тенденции творческого освоения роли, то есть обойтись без углубленного и разностороннего понимания жизни персонажа в каждую минуту сценического времени. Не упрощать, а предельно выявлять природу его существования — в этом суть.

Однако, непременно оставаясь и сегодня во власти двух указанных тенденций в своем труде, актер осознает ведущей вторую тенденцию, второе направление творческих усилий.

Разумеется, как всегда в искусстве, подобные исторические различия измеряются не пудами, а граммами или даже миллиграммами. Тем не менее они существуют и весьма важны.

Актера, глубоко и полно вникающего в свойства характера и судьбу героя, все-таки прежде всего и больше всего ведет не пафос последовательной, максимально обстоятельной характеристики персонажа, а пафос открытия, обнаружения, обострения важнейших для данного театра и данного актера черт, особенностей героя в свете их, актера и театра, миропонимания.

Естественным образом одно становится в роли настоятельно важным, другое — только побочным, между прочим отмечаемым или вовсе не важным, не переходящим из текста роли в творческое деяние актера как его импульс, не становящимся некоей гранью его сущности. Требовать от актера полноты литературоведческого анализа нельзя; это означало бы отказ от признания творческой природы актерской игры, свело бы ее в большой мере к труду информационно-отражательному.

В подходе к творению актера важнейшими являются отнюдь не количественные измерения, так сказать (сколько свойств, сколько сторон персонажа замечено и отмечено). Творческая энергия актерского создания; сила убежденности, захваченности, сосредоточенности, активность именно доминирующих характеристик персонажа значат больше, стоят дороже самою {94} подробного систематического реестра всех состояний и черт его. Именно стремлением к истинной энергии созидания на сцене, очевидно, продиктованы требования А. Д. Попова к актеру «играть роль большими кусками», чтобы «экономно распределять краски и расставлять нужные акценты, диктуемые замыслом»[[86]](#footnote-87).

Исторические перемены на театре привели к тому, что в актерской работе сегодня наличествует большая степень отбора, смелее отбрасывается в исполняемой роли одно и выдвигается другое. Трактовка роли явно творчески активизируется. Так, актер на современной сцене может не придавать веса, скажем, светскому воспитанию Чацкого или южному темпераменту Отелло, желая выделить, выдвинуть иные стороны и связи, для него более существенные.

О. Н. Ефремов, исполняя роль Николая I («Декабристы» Л. Зорина, театр «Современник»), не отмечал в своем персонаже специально ни деспотизма как такового, ни многих его известных индивидуально-биографических черт. Николай I был занят только допросами декабристов и наставлениями их непосредственным судьям. Здесь-то актеру и оказались ненужными ни самоупоенная властность, ни самозабвенное фарисейство. Николай I в хлопотливых, тоскливых трудах. Ему и тошно и страшно, но другого выхода нет. У него, так сказать, своя работа — и своя непридуманная тоска. Потому он существует на сцене не в традиционном ритме царского бытия. Напротив, ритмически роль как бы разогнана: чем дальше, тем деловитее и тем торопливее царь обманывает, сводит, предает, командует. Он появляется то слева, то справа щита, занимающего центр сцены, прочерчивает неспокойный график движений, загнанных в узкое пространство, в мизансценическое однообразие. Трагична судьба декабристов, но их жизнь озарена высокими идеями, у него же вечное напряжение бескрылых хлопот.

Задача творческого отбора решается актером в процессе освоения роли на каждом спектакле и при подготовке ее на репетициях. Брехт по разным поводам многократно подчеркивал обязательность особого отбора в актерском исполнении. «Нашему рассказчику нужно имитировать совсем не все в поведении его персонажей, а лишь некоторые черты — ровно столько, сколько необходимо, чтобы возникла ясная картина», — пишет он, например, в «Уличной сцене»[[87]](#footnote-88).

Единство прерывности и непрерывности. На сцене развертывается непрерывный, целостный, единый процесс, захватывающий ум и чувство, память и воображение актера. Однако этот процесс включает в себя, даже предполагает обязательными, моменты относительной прерывности, когда актер особенно настойчиво {95} и крупно открывает то или другое наиболее важное для него качество или обстоятельство. Или он круто меняет «русло роли», предпринимает резкий, контрастный переход от одного куска роли к другому.

Возможна ли, реальна ли вообще на сцене своего рода чистая непрерывность? Еще в 1925 году, анализируя работу Первой студии МХТ, П. А. Марков с исключительной чуткостью и точностью обнаруживал по этой части сложнейшие и неразрешимейшие противоречия. Рассматривая «первоначальный принцип», исходные позиции актеров Первой студии до работы их с Вахтанговым, П. А. Марков приходил к такому итогу: «Пробуждая аффективные чувства, “перевоплощение” стремилось тесно слить актера с образом, сделать их неразрывными; оно соединяло актера и образ тысячами мелких нитей и связей; оно окутывало актера детальными и подробными ощущеньицами; оно захлестывало актера. Актер бывал принужден или лгать не только внешне по-актерски, но насильственно принимать в себя чужие чувства и ощущения, “притворяться” не только внешне, но и внутренне; или, пробуждая в себе аффективные чувства, подменять своим житейским содержанием патетические и художественные ощущения образа. И в том и в другом случае первоначальная ложь уничтожена не была — “притворство” оставалось и художественного разрешения задачи не достигалось»[[88]](#footnote-89).

Таким образом, по мысли П. А. Маркова, истинное творчество, «художественное разрешение задачи» требуют, в частности, единства непрерывности и прерывности. Активизация же творческих связей первого вида как раз усиливает момент прерывности, переходов, контрастов, сломов и т. п.

«Актер должен не просто органически жить в предлагаемых обстоятельствах, он должен освоить их смену, чувствовать себя свободно на переходах, ибо современная драматургия (тот же Брехт, в первую очередь) предлагает переходы самые резкие и неожиданные», — так толкует Н. А. Крымова одну из важнейших особенностей сценического существования актера-современника[[89]](#footnote-90).

Однако дело не столько в драматургии, сколько в настоятельной потребности самого актера быть выразительным и выражающим, целенаправленно мобилизующим зрительские восприятия.

Мера и характер отбора, разумеется, различны в зависимости от конкретных особенностей актерской работы. Но в основе самого процесса — характерная общая тенденция.

То, что называем здесь прерывностью, ныне так или иначе формирует на театре все стороны творческой работы актера. {96} И, скажем, А. Б. Немеровский, касаясь пластического выявления роли, выдвигает следующую систему требований к актеру: «Очень важным в овладении актером техникой движения является умение двигаться медленно и быстро, непрерывно и прерывисто, плавно и резко, округло и угловато, умение менять направление, темп, ритм и окраску движения, мгновенно переходить от очень медленного к быстрому, от резкого к плавному и так далее. “Взрывность” — мгновенный переход от расслабленности к предельной собранности — нужна актеру не меньше, чем плавность и постепенность переходов, и может выражаться не только движениями, но и словами. Умение точно и образно пользоваться контрастными движениями, отобранными в результате творческих поисков, также определяет пластические возможности актера. Эта контрастность является ярким выразительным средством при передаче тончайших нюансов внутренней жизни образа»[[90]](#footnote-91).

**Парадоксальное соотношение актера и роли.** Стремясь всеми средствами определить и довести до зрителя важнейшее в роли, в современном театре часто предпочитают откровенно парадоксальные связи актера с его созданием.

Каковы они?

Например, более или менее явное отстояние актера по внешним его данным от обычного представления о его герое. Еще Мейерхольд назначил на роль Чацкого в «Горе уму» Э. П. Гарина, а на роль Годунова в пушкинской драме прочил И. В. Ильинского. В наше время назначение на ту или другую роль актера, как бы самой природой к ней приговоренного, нередко расхолаживает и этого актера, и искушенного театрального зрителя. Известное отстояние актера от привычного, «нормального» облика героя делает невозможным ощущение их тождества. Оно помогает подчеркнуть, обострить целенаправленность игры, сделать более выпуклым своеобразие трактовки, активизировать ее выражение и восприятие.

Так, характерно назначение на роли пожилых или старых людей актеров совсем иного возраста. «З. Славина играет в спектакле “Мать” М. Горького в Театре на Таганке Ниловну, которая много старше актрисы, не задаваясь целью “обмануть” зрителя и извлечь из этого эффект. И. Кваша играет Луку в “На дне” в “Современнике”, не напирая на его возраст. С. Юрский — семидесятипятилетнего профессора Полежаева в “Беспокойной старости” в спектакле БДТ… Все эти работы были расценены как актерские удачи, и примеры такого рода, видимо, можно увеличить»[[91]](#footnote-92). Г. А. Товстоногов, которому принадлежат цитируемые строки, объясняет отмеченные факты именно важнейшими принципами современного театра, изменившимся {97} характером отношений между актером и его созданием.

Очевидно, что понимание истинно творческого распределения ролей в современном театре решительно отлично от того, что было общепринятым сравнительно недавно. Потому зрителей старших поколений еще ставят в тупик или даже возмущают такие факты, как исполнение роли Акима («Власть тьмы») тем же Ильинским, Чацкого Юрским или Джульетты Фрейндлих. Да что зрителя, и что там — старших поколений! Известный актер, художественный руководитель Ленинградского театра драмы им. Пушкина И. О. Горбачев очень недоволен тем, что на сцене «в последнее время герои подбираются часто в пику обычному о них представлению», «Думаю, что и эта мода, как всякая другая, пройдет», — добавляет актер. Еще он вспоминает, что во многих зарубежных театрах «можно встретить Джульетту, соответствующую возрасту героини. У нас же просто не знаю такого прецедента, чтобы юную героиню играла столь же юная актриса. В лучшем случае роль исполняет двадцатипяти-тридцатилетняя артистка, которая овладела мастерством, но, к сожалению, уже утратила очарование молодости, непосредственности, неповторимости этого пленительного времени»[[92]](#footnote-93). Конечно, мода способна обессмыслить любое разумное дело. И все-таки — всякого рода «типажные» требования, в частности призыв к демонстрации со сцены «очарования молодости», а не к процессу подлинного бытия‑в‑творчестве, кажутся сегодня по меньшей мере странными.

Ставя «Безымянную звезду» М. Себастиана в Большом драматическом театре, Г. А. Товстоногов избрал несомненно парадоксальное решение: на роль мадемуазель Куку он назначил Е. А. Лебедева.

Мужчина в женской роли — это могло бы оказаться сценическим трюком, обернуться водевилем. Однако Лебедев играл Куку так, что первые смешки зрителей, узнавших из программки об ожидаемом фокусе, быстро оборвались.

От роля Куку можно ожидать элегии о судьбе женщины, отупевшей в тисках робкого и нищего провинциального быта. Ясно, что Лебедев был избран на роль Куку не ради наилучшего осуществления подобной цели. Разумеется, он играл эту роль совсем по-другому.

Его Куку фанатически служила своему идеалу педагога — в неусыпном бдении за учащимися и теми, кто их окружает, то есть за всем городком. Люди сами по себе для такой Куку не существуют, есть лишь обязательные законы и твердые нормы. Им она и посвятила себя. Ее сжигает холодный, безрадостный огонь, зовет мученическая, но выдуманная Голгофа, В роли Куку у Лебедева были и краски забавляющие и моменты почти трагедийные, но все они объединялись неизменным {98} главным — фанатизмом Куку, которая оказалась одновременно неистовым, всегда живущим на грани истерии рыцарем и обезумевшей жертвой своего жестокого, бесчеловечного догмата.

Как всегда и везде, не один, а множество самых различных способов открывает живая практика для того, чтобы обострить, сделать активной и выразительной связь между актером и его созданием.

В этом разделе главы, как и обычно, говорилось о характерных творческих тенденциях в современном театре. О том, что лежит в основе, что является побудительной силой. Если же брать внешние проявления сами по себе, без одушевляющих их мотивов, то легко свести сегодняшний театральный опыт к такой морали: все на театре не ново, все было… Подобные меланхолические или даже злорадно-остудительные соображения исходят, между прочим, как раз из непонимания сложных связей между внешним и внутренним. На деле же, близкие по видимости картины, как уже отмечалось, зачастую различны по своей органической природе, по своей содержательной сути. Тот же творческий «дух противоречия», желание резко изменить привычное понимание персонажа или какой-либо драмы в целом наверняка не раз возникали в истории мирового театра. И все же всякий раз эти стремления зиждились на собственных основаниях, росли из своих корней. То же можно сказать про многие наглядные моменты. Допустим: мужчина в женской роли, женщина — в мужской. Бывало? Бывало! Но не ясно разве, что, скажем, Сара Бернар, вошедшая во все учебники по истории театра с исполненными ею ролями Гамлета или герцога Рейхштадтского, была во власти своих, особых, ее времени присущих творческих стремлений (не худших, не менее значительных — но преимущественно иных!), чем и отличалась существенно от Е. А. Лебедева с его Куку, ролью, в учебники пока не вошедшей, но тоже значительной и о другом времени театральном красноречиво говорящей.

А люди старые, представляемые со сцены людьми молодыми? Такое, разумеется, тоже много раз бывало. Только неужели же всякий раз такая возрастная коллизия гласит об одном и том же? Известно, что во времена организации театральных трупп по амплуа имелись актеры, смолоду твердо приписанные как раз к ролям стариков и старух. В других случаях исполнение роли человека иного возраста свидетельствует в основном не об общих особенностях театрального процесса, а характеризует некую индивидуальную творческую ситуацию, связанную с этим именно актером или этой именно ролью в данном театре.

Везде и всегда главное — не наружное, а тенденции, причины, мотивы. Присущие же последним десятилетиям театральной жизни тенденции подтверждаются самым различным образом.

{99} **Актер в театре и кино.** Итак, связи актера с его созданием не вообще, не в целом, не по замыслу, не только в свете общего решения роли, а сам длительный и многообразный процесс этих взаимоотношений — составляют важнейшее специфическое содержание актерской игры на театре. Сценическое проживание и есть всякий раз заново проживаемые сценические связи. Лишь театральному зрителю удается стать свидетелем И соучастником сиюминутного творческого процесса. Процесса раскрытия, выявления (на его глазах!) живых, содержательных связей.

Полному осознанию этой специфической сути театрального творчества, очевидно, способствовало еще одно историческое обстоятельство — развитие нового зрелищного искусства, искусства кино.

Оно как бы потребовало от театра проверить годность его старинного оружия и усовершенствовать или обновить его — затем, чтобы театр и сегодня оставался необходимым людям. Таким, что рядом с кино не утрачивает, а, напротив, точней определяет, проясняет и развертывает свою необоримую силу.

Кино — могучий, удачливый соперник сцены во многих отношениях. Но только не в живой сегодняшней, даже сиюминутной связи актера с его созданием (как, впрочем, и других видов связей, о которых будет сказано позже). Здесь их дороги расходятся.

Проблема «Актер в кино и на театре» неоднократно подвергалась обсуждению особо или в связи с общей проблемой сходства и различий двух искусств, она получала и получает неодинаковые решения[[93]](#footnote-94). Но неизменно подчеркивается необходимость в кино полного и даже, не боясь этого слова, абсолютного перевоплощения актера в создаваемый им образ или полного совпадения «человеческих данных» актера с ролью. Отмечается также важнейшее качество кино — безупречная достоверность, убедительность кадра как подлинного жизненного документа.

Иначе говоря, постоянно утверждается ощутимое тождество актера кино с его созданием.

Не обостренное, всемерно выявляемое «отношение к образу», а тождество — при любой степени остроты и резкости монтажа, то есть самой связи и движения кадров и внутрикадровой композиции.

Для актера кино законом ставится наглядная достоверность, очевидное правдоподобие. «Внешняя выразительность актера кино не должна превышать порога выразительности человека {100} в реальной обстановке», — так формулировал этот закон В. И. Пудовкин[[94]](#footnote-95).

Стремясь к той же норме, Антониони полемически определяет следующее требование: «Киноактер должен начать сниматься, ничего не зная о роли, которую ему предстоит сыграть»[[95]](#footnote-96). Это требование слишком явно неприемлемо для многих, но возникает оно опять же ради того, чтобы у актера не сложились чересчур продуманные, прочерченные отношения с его созданием.

Федерико Феллини прямо заявляет в одном из своих интервью: «Я не терплю актеров, которые оказывают влияние на персонаж; приходят со своими идеями, выучивают наизусть сценарий. Я всегда стараюсь объяснить им, что они зря теряют время, ибо я изменю все реплики, как, впрочем, и все остальное. Я считаю это недопустимым вмешательством с их стороны»[[96]](#footnote-97). В ответ на замечание спрашивающего: «Значит, ты одинаково относишься и к профессиональным и непрофессиональным актерам» — Феллини сказал: «Вот именно» — и добавил: «Я ищу для своих фильмов выразительные, характерные лица, которые говорят о себе все с первого момента появления на экране»[[97]](#footnote-98).

Своего рола соответствие таким соображениям виднейших режиссеров можно найти у теоретика киноискусства З. Кракауэра. Он, в частности, объясняет: «Если кинокритики иногда обвиняют актера в наигрыше, они не обязательно имеют в виду, что его игра театральна; скорее, они хотят выразить свое ощущение, что его исполнение излишне целенаправленно, что в нем недостает оттенков неопределенности, незаконченности, характерных для фотографии»[[98]](#footnote-99).

Дальше от театра, ближе к жизненной повседневности — эту же мысль проводят, когда, например, обращаются к проблеме речи в кино. А. Д. Папанов предостерегает: «Техника театрального актера в кино может помешать. Малейшая “театрализация” речи вызывает впечатление неискренности, “пережима”»[[99]](#footnote-100). Папанову вторит Г. М. Вицин: «Речь в кино не должна быть такой, какую вы слышите в театре или на эстраде. Это речь, которая произносится как бы на ухо: сокровенно, интимно, просто, как в жизни»[[100]](#footnote-101).

{101} Можно еще привести известные факты, свидетельствующие о том, что в кино нет резкой границы между профессиональным актером и «просто человеком». В. Де Сика снимал таких «людей из жизни» в «Похитителях велосипедов»; главную роль в «Умберто Д.» он поручил не актеру, а профессору филологии. Без профессиональных актеров снят «Рим» Феллини, ряд фильмов Пазолини и т. д. В арсенал средств художественного кинематографа вошли съемки «скрытой камерой»; участники кадра живут своей жизнью, не догадываясь о том, что они становятся героями фильма. Но и в обычных, вполне «игровых» фильмах зрители (если фильм сделан достаточно умело) не замечают коренной разницы между актером и «массовкой», а ведь в ней, как правило, заняты люди, чуждые профессии актера. С этой профессией их насильственно роднят лишь мастерство и талант режиссера, оператора, художника.

В книге «Соперничество — содружество», вобравшей большой и разнообразный материал, автор ее В. А. Сахновский-Панкеев предпринял попытку оспорить некоторые ставшие уже достаточно привычными представления об актере в кино. Объясняя несомненный факт удачного участия в кинопроизведениях неактеров, Сахновский-Панкеев пишет: «Творческий успех нескольких людей с улицы следует объяснить точно тем же обстоятельством, которым объясняются творческие успехи профессиональных актеров, — наличием таланта или, скажем помягче, специфической одаренности и предрасположенности к актерской деятельности. Отличие лишь в том, что предрасположенность эта до знаменательного момента приглашения на роль, быть может, и не осознавалась. Но — была»[[101]](#footnote-102).

Тут приходится сказать, что одно дело — подлинность сценического существования театрального актера, его бытие‑в‑творчестве, его глубоко содержательное выявление в роли и другое — «специфическая одаренность и предрасположенность к актерской деятельности». Возможно, что в определенном смысле такая одаренность и такая предрасположенность присущи всем людям, о чем свидетельствует, кстати, и социальная психология, трактующая о «ролях» и «масках» в обычном бытии каждого из нас. Словом, некое актерское зернышко в человеке, в каждом человеке или хотя бы во многих людях, не говорит еще о том, что мы можем во всех случаях иметь дело с подлинно творческой акцией созидательного порядка.

Дальше Сахновский-Панкеев, продолжая оспаривать разделение на театральных и киноактеров, приходит к такому выводу: «Хороший театральный актер оказывается, как правило, и хорошим актером кино. Исключения, свидетельствует история советского и мирового театра, настолько немногочисленны, что их вовсе можно не принимать во внимание. Правило же таково: {102} выдающийся актер сцены сохраняет свой творческий “ранг” и на экране. И тут ровным счетом никакого значения не имеют стиль актера, его склонность к углубленному психологизму, к проживанию роли в жизненно адекватных формах или, напротив того, к гротеску и эксцентрике. В равной степени не сказываются на этой закономерности общие традиции той или иной национальной актерской школы, хотя, по видимости, один из них ближе к требованиям кинематографа, а другие значительно дальше»[[102]](#footnote-103).

Опять-таки вопрос ставится чересчур общо. «Хороший актер» для одного не хорош для другого — режиссера, критика, зрителя. Вернее будет придерживаться критериев истинного творчества, тут хоть можно представлять какие-то аргументы, стимулируя тем самым дискуссию по поводам в достаточной мере обозримым, более или менее конкретным.

Пожалуй, для пользы дела важней не противопоставлять одному общему подходу другой, не менее общин. Пора хотя бы наметить основные типы актеров кино, явно отличающиеся от того типа художника сцены, идеал которого высказан, в частности, в нашей книге.

При этом, естественно, обнаруживаются весьма сложные моменты.

В истории мирового кино есть, скажем, Чаплин. Но его творческая судьба — явление, так сказать, суперуникальное, да к тому же возникшее в ту пору, когда размежевание театра и кино только-только еще затевалось. При всей своей гениальности Чаплин оказывается художником, объединяющим весьма различные пути и тенденции в искусстве.

Можно вспомнить художественные произведения, по своей природе как бы находящиеся «на стыке» двух искусств: кино и театра, то есть явления промежуточные. В таких произведениях заметны определенные, преимущественно внешние черты родства одного искусства с другим.

В основном же кинематограф отчетливой чертой отделяет своего актера от мастера сцены. И абсолютным разделителем следует считать как раз различие в связях между актером и его созданием, а затем и в других видах связен.

Можно назвать, по крайней мере, три разновидности актеров (участников фильмов), характерные именно для кино и отличные от театрального актера.

Во-первых, как уже ясно, это разные люди, более или менее подготовленные, более или менее одаренные, более или менее яркие и выразительные, которые являются своего рода элементами монтажа, орудиями режиссерского строения картины. Такие люди могут быть находимы повсюду: и в театре, и на улице — принципиального значения этот момент не имеет.

{103} Во-вторых, можно допустить как специальный психологический феномен, как некое выдающееся исключение существование актеров, способных к мгновенному и глубочайшему перевоплощению, переходу в другое человеческое качество, слиянию с киноролью, приводящему, по сути дела, к рождению нового человека, новой личности, хоть и воссоздаваемой средствами искусства.

«Лишь немногие актеры способны на полное перевоплощение с помощью тех едва уловимых дополнительных штрихов, которые составляют суть кинематографичности», — замечает З. Кракауэр[[103]](#footnote-104).

Настоящий театральный актер, видящий смысл творчества прежде всего и больше всего в выращивании и проживании связей между собой-творцом и своим персонажем, ощущает в процессе создания фильма нарушение естественного творческого хода к роли.

С. Г. Бирман, вспоминая свою работу над ролью Евфросиньи Старицкой в фильме «Иван Грозный», пишет о том, что для нее оказались неприемлемы условия, в которых актеру приходится работать в кино: «Самое невыносимое то, что загримированное лицо и костюмированное тело его показываются миллионам зрителей раньше, чем расшифровывается актером внутренний мир образа.

Штампами отвечает актер на насилие над его творческой природой.

Даже хлеб нуждается в последовательности процессов с мукой, дрожжами, солью или сахаром, чтобы получилось тесто. И требуется огонь, чтобы тесто стало хлебом»[[104]](#footnote-105).

Но если, скажем, обратиться к опыту такого поистине феноменального актера, как И. М. Смоктуновский, то можно обнаружить в его работе как раз способность к «полному перевоплощению». Об этом свидетельствуют, наряду с самими фильмами, режиссеры кино, работавшие со Смоктуновским, актеры, бывшие с ним на съемках. Смоктуновский обладает уникальной способностью перехода в иной личностный строй, перехода быстрого и весьма глубокого, всеохватывающего по своему характеру. Что же касается его театральных работ, всегда в высоком смысле художественных, то не раз замечалось, что актер довольно скоро переходит к искусному, виртуозному повторению найденного, к воспроизведению[[105]](#footnote-106). Очевидно, та степень перевоплощаемости, которая достигается Смоктуновским при единичном создании роли в кино, просто непосильна, практически невозможна {104} для актера в каждом идущем спектакле; суть вопроса не в том, кино лучше или хуже театра, а в том, что и такой актерский тип — со способностью к «полному перевоплощению» — имеет особые свойства, приходит к особым достижениям, принципиально отличающимся от того, чем живут и побеждают большинство театральных актеров.

Наконец, существуют так называемые «звезды», «кинозвезды», такие актеры, которые обладают большой и своеобразной по своему смыслу популярностью. «Вероятно, главную суть феномена звезды составляет, — пишет киновед В. А. Кузнецова, — то, что факт существования актера в реальной действительности приобретает для зрителя больший вес и ценность, нежели иллюзорное существование персонажа в каждом отдельном фильме»[[106]](#footnote-107).

«Вероятно» в этом тексте — явно лишнее слово. Бесспорно и давно известно, что истинные «звезды», актеры, пользующиеся специфической огромной популярностью, воспринимаются зрителями прежде всего не как творцы художественных шедевров, а как определенные эталоны, обаятельные, удачные выразители распространенных представлений об оптимизме и драматизме, доброте и мудрости, о мужественности и женственности, открытости и замкнутости и т. д. и т. п. Встречи со «звездами» исключают какие-либо сомнения в тождественности героя и актера у зрителей, герой и актер — одно.

Упомянем, наконец, такое по-человечески понятное явление, как привлечение к участию в фильме актеров — товарищей режиссера по искусству, близких его единомышленников, которые становятся подлинными соучастниками дела, дорогими сотрудниками и, в сущности, соавторами кинопроизведения. В данном случае мы имеем дело по преимуществу с проявлением дружбы, пусть творческой, а не с обнаружением специфики языка того или иного искусства.

Нет, незачем отрицать коренные отличия искусства сценического от киноискусства.

Что ни говори, в театре по самой сути этого искусства никто, кроме актера, втянутого в разного рода действенные сценические связи, не способен открыть и внушить зрителю главное содержание произведения, живые мысли, чуткие ассоциации.

Театральный зритель, смотря спектакль, прежде всего и более всего захвачен поединком актера с его созданием. Поэтому, кстати сказать, соперничество кино еще и еще повысило требования к актерской личности, к «личности» уже во втором, оценочном смысле этого слова. Ибо отмеченный поединок, понятно, увлекателен только тогда, когда его участник, актер, живет широкими интересами, а не поверхностной наблюдательностью.

{105} В свете всего здесь высказанного можно позволить себе и такой вывод: театр есть искусство по преимуществу актерское, в то время как кино — искусство ко преимуществу режиссерское (из этого отнюдь не следует другой вывод — о том, что в первом искусстве вовсе малозначителен режиссер, а во втором — актер). В. И. Пудовкин, говоря о роли монтажа в кино, вспоминал, например, такие опыты 1920‑х годов:

«Мы с Кулешовым проделали интересный эксперимент. Мы взяли из какого-то фильма несколько крупных планов известного русского актера Мозжухина. Мы нарочно выбрали планы со спокойным, ничего не выражающим лицом, затем склеили эти почти совершенно одинаковые планы с другими кадрами в трех разных комбинациях. В первой из них — вслед за лицом Мозжухина была показана тарелка супа, стоящая на столе. Было абсолютно очевидно, что Мозжухин смотрит в тарелку с супом. Во второй комбинации лицо Мозжухина было подклеено к кадрам гроба с покойницей. В третьей — за крупным планом Мозжухина следовал кадр девочки, играющей с забавным плюшевым медвежонком. Когда мы показали эти три комбинации зрителям, не посвященным в наш секрет, результат оказался потрясающим. Они восторгались тонкой игрой артиста. Зрители отмечали его тяжкое раздумье над забытым супом, были взволнованы и тронуты глубокой печалью глаз, устремленных на покойницу, и восхищались радостной легкой улыбкой, освещавшей его лицо, когда он наблюдал за играющей девочкой. Мы же знали, что во всех трех случаях лицо было совершенно одинаковым»[[107]](#footnote-108).

Представленные выше соображения о специфичности творческой природы театра и кино — скажем снова — отнюдь не имеют в виду умаление конкретных актерских судеб, связанных с кинематографом. Но судить о труде актера кино по тем законам, которые определяют труд театрального актера, нельзя, невозможно. Хотя общие черты, сходные особенности, близкие закономерности есть.

{106} Принципиальные отличия природы киноискусства от искусства сценического вообще не делают то и другое совершенно независимыми друг от друга, абсолютно автономными областями жизни. Определенное взаимодействие и взаимовлияние постоянно происходит в различных планах, не приводя однако к утрате специфических свойств каждого из искусств.

В частности, можно говорить о влиянии выразительных средств кино, способа воссоздания в нем душевной жизни человека на некоторые театральные произведения нашего времени. «Камера и экран, приближаясь к исполнителю, заставляют его быть много экономнее, много точнее, чем в театре. Поскольку театр не может не учитывать зрителя, который активно воспитывается и на кинематографе, на его выразительности, то и маша театральная стилистика в чем-то определяется сегодня этой новой эстетикой, зарождающейся в зале. И на нее нужно реагировать более тонким, более лаконичным и тем самым в конечном счете более выразительным языком, который приносит в театр кинематограф. И за это, по-моему, мы должны быть благодарны кино» — таков один из выводов, к которому приходит Г. А. Товстоногов, обсуждая проблему «актер в кино и в театре»[[108]](#footnote-109). Но никакие частные схождения, даже и весьма значительные, — скажем еще раз — неспособны изменить основополагающего различия двух искусств применительно к труду актера.

### **{****107}** 2 Актер и сценический объект (второй вид сценических связей) Связь с партнером — взаимодействие. Содержательные возможности взаимодействия. Реакции, оценки. «Зоны молчания». Актер и вещь. Принцип взаимодействия. Степень условности во взаимодействии.

Итак, для реального движения, развития роли актеру нужен объект. Им является роль, исполняемая актером — так возникает первый вид сценических связей.

Однако подлинная динамика сценического существования предполагает объект, присутствующий здесь же, на сцене, способный к отзыву, к взаимодействию. Тогда-то может окончательно выявиться энергия творческого создания роли, по-настоящему развернуться и наполниться кровью и сутью ее жизнь. Взаимоотношения с объектом определяют реальное, живое течение сценического времени, сиюминутную логику стимулов и реакций, причин и следствий.

М. Н. Кедров, одни из наиболее последовательных учеников Станиславского и пропагандистов его системы, говорил: «Мы же часто стремимся вызвать в себе на сцене нужные для нас переживания в отрыве от находящихся вне нас объектов. Мы стремимся уловить неуловимое, не понимая, что оно является следствием сложного жизненного комплекса, который выпал из поля нашего внимания. Мы ищем мысли, чувства роли в отрыве от тех причин, которые их порождают в человеке. Получается нечто вроде растения, лишенного корней. Отсюда возникает тот ложный, никуда не направленный актерский темперамент, который не имеет ничего общего с живыми человеческими переживаниями»[[109]](#footnote-110).

Истинное развитие и движение роли, подлинность, естественность этого движения в значительной степени проверяются истиной «посыла» актерского действия, его обращенностью к объекту, {108} реальностью связи человека с человеком на сцене. Тот же Кадров, обнаруживая сценическую нарочитость, по сути дела мнимость связи актера с объектом, отмечал: «Очень часто актеры начинают утрировать простейшие процессы жизненной ориентации на сцене и тем самым тормозят развитие действия. Например, справа от меня сидит человек. Вы спрашиваете, какое у него настроение. Я взглянул на него и определил. Но обычно этот простой процесс ориентировки начинают усложнять, превращают чуть ли не в самостоятельную пантомимическую сценку. Вместо того, чтобы просто посмотреть на человека, как это бывает в жизни, актер начинает изображать рассматривающего человека»[[110]](#footnote-111).

Подлинной связи со сценическим объектом и выявлению роли в процессе этой связи противостоит в лучшем случае «самоиграние» актера, одинокая попытка постичь и открыть сущность роли, при этом многое в ее живом движении теряется, иссыхает, лишается энергии стремлений и борьбы. В худшем случае на другом полюсе актерской работы — простая демонстрация поверхностных красок, «приспособлений» (термин Станиславского), размещенных вдоль текста роли, то есть опять-таки иллюстративность, показ, а не творческое созидание роли.

**Связь с партнером — взаимодействие.** Основным, главным, наиболее характерным для театрального искусства сценическим объектом актера является другой актер, его партнер. В спектакле имеет место не просто обращенность к партнеру как таковая, а взаимосвязь, взаимодействие партнеров.

Станиславский, создатель учения о сценическом общении, так характеризовал взаимодействие актеров в спектакле:

«Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влучением? За неимением другой терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором мне предстоит вам говорить.

Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. Пока же оставим им название, выработанное нашим актерским жаргоном…

При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влучения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для того, кто их воспринимает» (VI, *267*).

Станиславский постоянно подчеркивал, что на сцене при подлинном творчестве возникает именно взаимодействие: один актер {109} стремится энергично «заражать» другого и ждать от него и получать ответный посыл (III, *92 и др*.).

Реальная, непредуказанная, сиюминутная связь с партнером принадлежит к самым сущностным проявлениям природы актерского творчества. Возникают и согласия, взаимная поддержка, и своего рода борьба и одоление — все это составляет поэзию, увлекательность актерского труда. «Никакая режиссерская поддержка, похвала не дает актеру того наслаждения, какое он получает, глядя в глаза своему партнеру по сцене, — свидетельствует, например, О. И. Пыжова. — Совсем близко вспыхивает в его глазах свет признания и творческого удовольствия…»[[111]](#footnote-112) О. И. Пыжова вспоминает о М. А. Чехове: «При всем своем артистическом богатстве Чехов никогда не отчуждался от партнера, партнер был ему необходим, его грели и подхлестывали связи с партнером. Я и сейчас не могу забыть глаза Чехова-партнера, они вонзались в вас, и от восторга общения на них наворачивались слезы. Чехов не мог играть, не восхищая своего партнера. Даже когда кончилась наша с ним дружба, я по-прежнему стремилась к этому счастью — сыграть с Чеховым. На сцене отступало все — и все теории и все личные столкновения. Я считаю это признаком всякого настоящего таланта»[[112]](#footnote-113).

Естественно, что, говоря о взаимодействии партнеров на сцене, приходится опираться на свидетельства и соображения самих деятелей сцены. Для театроведа вся эта область сценического общения впрямую не столь уж явно и открыто уловима. Но и обойти ее, не принять во внимание тоже невозможно — это значило бы отмахнуться от важнейшей стороны театрального творчества. Стало быть, надо трактовать ее не в плане собственно психологии сценического творчества, а искать ее ощутимых, зримых и слышимых выявлений в спектакле и роли. Тем более что связь партнеров, так сказать, лишь на уровне индивидуально-психологическом может свидетельствовать только о намерениях, о стремлениях и влечениях, так и оставшихся таковыми, но не давших выхода в настоящее созидание, сотворение сценического произведения.

**Содержательные возможности взаимодействия.** Органическая жизнь актера на сцене в конечном счете должна открывать принципиальные, полные значительного содержания связи — такие, что выражают суть роли, суть спектакля. Подлинность жизни «сегодня, здесь, сейчас», реальное общение нужны лишь затем, чтобы наполнились, выразились отношения принципиального порядка. Иначе говоря, подлинность психологической связи {110} на сцене необходима ради энергичной сиюминутной содержательной связи лиц и явлений.

В письме Вл. И. Немировича-Данченко к М. О. Кнебель, написанном в апреле 1942 года, есть весьма важные соображения по этому поводу: «Актер должен хорошо видеть лицо, с которым он ведет сцену, замечать малейшие оттенки в интонации или мимике партнера, вообще жить вдвоем, втроем, со всеми теми, с кем он на сцене сталкивается, а не играть на публику. Это мы все, придерживающиеся школы Художественного театра, хорошо знаем. Но, в конце концов, наша молодежь, добиваясь, этого общения с объектом, до такой степени вживалась в этот прием, что игра их становилась уже даже малотеатральной, недоходчивой, назойливой. На репетициях любой пьесы то и дело приходится — как бы сказать — отрывать исполнителя от его партнера и направлять его внимание на все другие, более важные психологические движения образа. Как отсутствие общения с объектом в Малом театре получило гиперболические размеры, так и наши приемы начали становиться гиперболическими. Пьесы Чехова, и именно “Три сестры”, чрезвычайно помогают бороться с этим, потому что у Чехова самые тонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто, так непосредственно. У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдет или к сентиментализму, или к фальши…»[[113]](#footnote-114)

Такого рода соображения высказаны в этом письме, очевидно, не впервые. Но сформулированные столь полно, они, во-первых, предупреждают наивно-прямолинейное понимание взаимодействия («глаза в глаза»); во-вторых, подчеркивают, что «общение» не является самоцелью, одной лишь творческой самодисциплиной, а служит выявлению сценической мысли, должно обнаружить свои содержательные возможности.

Каковы же эти возможности?

Прежде всего, живой, движущийся сценический характер (по каким бы театральным законам он ни строился) раскрывается, воистину существует при наличии определившегося сценического взаимодействия. Именно в этом случае перед нами произведение театральное, соответствующее природе данного именно искусства, выражающее его неповторимость, его силу и преимущество.

Живое движение, естественная «текучесть» актерского создания основываются на «развивающихся взаимоотношениях, взаимодействиях людей». Ошва эти принадлежат С. М. Михоэлсу {111} (а сама мысль, разумеется, не ему одному, многим), который, высказав их, добавляет: «Это единственная сфера актерской работы, другой сферы нет»[[114]](#footnote-115). Далее Михоэлс разъясняет: «Актер, работающий над сценическим образом, должен помнить о том, что нельзя играть характер, нельзя играть профессию — можно и надо играть только взаимоотношения с окружающим миром и людьми. Мелкие штрихи, заимствованные наблюдательным актером у “типичных” людей, дают лишь мелкие штрихи, ничего не прибавляющие, ничем не помогающие истинному раскрытию образа. Образ не получается более полноценным оттого, что актер будет часто проводить рукой по волосам и т. д.

Все это лишь мелкие детали, которые если и могут служить орнаментом, то лишь после того, как будет найдено главное в сценическом образе»[[115]](#footnote-116).

Режиссер иной школы, во многом иных художественных пристрастий, А. М. Лобанов тем не менее, в свою очередь, утверждал: «Делать роль — значит устанавливать отношения действующего лица к окружающему его миру и людям, потому что знать человека, знать его характер — это значит знать, как он отнесется к любому явлению»[[116]](#footnote-117).

Можно привести еще, например, слова И. И. Соловьева, театрального актера с особой склонностью к сознательному освоению своей профессии: «Актер сам не занимается вопросом перевоплощения и не должен им заниматься, как это ни парадоксально. Актер должен заниматься постижением предлагаемых обстоятельств, постижением всех связей того человека, которого ему предстоит воплощать, постижением условии, в которых живет человек, постижением взаимодействия с окружающими его людьми. Вот чем должен заниматься актер»[[117]](#footnote-118).

Подлинно творческое создание в своем живом движении «разложено» на взаимодействия, на связи с тем или другим столь же живым, творчески отзывающимся сценическим объектом. Из этих связей, из этих взаимоотношений роль собирается, из них складывается.

Психологически нуждаясь в реальных связях с тем или иным сценическим объектом и обнаруживая их, актер, следовательно, не просто «общается» — он насыщает, нагружает возникающие связи волнующим его разнообразным содержанием.

Разумеется, в зависимости от конкретных задач роли и спектакля, каждого эпизода, каждой сцены различна и степень настойчивости, детализированности и закрепленности тех или иных связей. Однако — так или иначе — они возникают и только они {112} обеспечивают необходимую полноту, активность, а также срощенность, объединенность жизней действующих лиц.

**Реакции, оценки.** Когда речь идет о связи актера с объектом, о сценическом взаимодействии, то имеется в виду в первую очередь не то, что предуказано сюжетом исходного литературного произведения. Скажем, объяснение Каренина и Анны — здесь, казалось бы, взаимодействие неизбежно, как без него обойтись. Однако самое жаркое сцепление людей и судеб может быть на сцене лишь «сыграно», сымитировано, более или менее искусно воспроизведено, но не явлено в творческом бытии актера-роли. О том, есть такого рода взаимодействие или нет, надо судить не по взрывам темперамента, не по мизансцене, приспособлениям, краскам самим по себе. Гораздо существеннее в этом случае живой ряд реакций и оценок в актерском создании. Вся ткань творчески проживаемой роли в значительной мере сплетается из реакций и оценок, то есть сиюминутных содержательных восприятий и откликов на реальные сценические объекты. Опять-таки эти основополагающие элементы связи отвечают природе сценического искусства с его подвижностью, текучестью, с ежедневным творческим возобновлением временного движения роли и спектакля. Разумеется, реакции и оценки неразрывно связаны с общей трактовкой создаваемого характера, с пониманием жизни, с чувством цели, присущим спектаклю. Они с ними связаны, они ими в большой степени обусловлены — и все-таки театр настоящий не тогда, когда намечено «общее понимание», а когда оно воплощено в микроэлементах сценического движения и действия, в том числе в реакциях и оценках.

В спектакле Ленинградского театра им. Ленсовета «Прошлым летом в Чулимске» С. Г. Мигицко играет роль бухгалтера Мечёткина. Герой намного старше актера, недавно начавшего свой самостоятельный путь. Однако Мигицко не вносит в роль никаких специальных возрастных красок: ни в гриме, ни в походке, ни в осанке. Движение роли, своеобразный характер Мечёткина, как его понимает театр, открываются прежде всего и больше всего именно в реакциях и оценках.

Впервые Мечёткин появляется через сдвинутые доски в заборе — он одолевает этот лаз, так огорчающий Валентину, с судорожной страстностью, неловко, необдуманно, отчаянно. Тут уже характерная для него реакция, и дальше он все будет делать с особым напряжением, с картинно-усиленным самоутверждением человека, которого каждую минуту могут и должны не понять, не оценить, принять в штыки. У высокого худого Мечёткина лицо оснащено нарочитой значительностью — так он все воспринимает, одновременно как бы вбирая и соблюдая дистанцию. Глаза напряженно-внимательные, слегка прищуренные для вескости взгляда, нижняя губа чуть поджата. Всматривается, готовится к очередным столкновениям с жизнью.

{113} Дальше — все сдержанно, но с пружинной силой, с внутренней истовостью, чтобы поддержать значение собственной личности и предупредить возможность неуважения к ней: упрек буфетчице («Опаздываете, Анна Васильевна…»), испытание принесенного к завтраку куска хлеба постукиванием по столу, ожидание яичницы. С бдительным вниманием бумажной салфеточкой подчеркнуто тщательно обтирает край стаканов с кефиром и чаем — с той стороны, с которой будет пить. На веранде чайной разворачивает в руках газету и читает опять с подчеркнуто веской оценкой на лице: то полуулыбка понимания и согласия, то нарочитая серьезность ответственного, вполне государственного подхода.

Во втором действии Мечёткин снова на веранде чайной. Весь текст сначала посылается собеседникам многозначительно, негромко, неторопливо; словно одинокий и не преуспевший в жизни, но исполненный претензий бухгалтер мрачновато смакует эти минуты на людях, с людьми. Якуту Еремееву говорит о его дочери («Пусть в суд подает». — «Почему в суд?» — «На дочь свою, на алименты. Разыщут твою дочь, будешь с ней судиться») негромко, весомо, опять на внутренней истовости посыла. Глаза бдительно-мыслящие — каждую минуту, при любом общении необходимо подтверждать, утверждать свое значение. Заводит нравственно-воспитательный разговор с Кашкиной, поднимается по лестнице к ней наверх, во второй этаж над чайной. «Разговор серьезный, вопрос обоюдоострый. Я должен поговорить с вами как член месткома» — при словах «член месткома» стремительно поворачивается к Дергачеву и Еремееву, они внизу, за его спиной. К Кашкиной идет на отважно-ватных ногах, странным комически дерганным шагом, дергунчнк такой, одичавший без женщин немолодой человек, который и естественным образом существовать не умеет и уняться не может. Кашкина говорит: «Вы водку пьете? Давайте выпьем водки». Мечёткин не ждал такой встречи, не привык к таким приглашениям, рассчитывал на неприязнь, обычную закрытость, отталкивание. «С вами?» — вопит он и теряет всякую власть над собой: засиял жалко, замахал радостно и дико руками; длинные руки, не сгибаясь, засновали вперед-назад, вперед-назад, вышел полувзмах мельничных крыльев…

Множественность реакций и оценок в сценическом существовании актера рождается благодаря непрестанному ощущению связи со всем, что актера окружает, что рядом с мим существует и дает возможность энергичного отклика. Наряду со многими другими деятелями театра В. Н. Пашенная уверена в простых, но основополагающих творческих нормах подлинного проживания роли: «На сцене, как правило, должно быть общение с объектом. Объект может присутствовать на сцене, может находиться “внутри”, в самом актере. Когда актер говорит, он никогда не должен говорить “вообще”. Я лично {114} твердо убеждена (убедилась на собственном опыте), что и при исполнении монолога нужно общаться с объектом. Надо всегда твердо помнить, куда или к кому направлены твои слова, твои мысли»[[118]](#footnote-119). Вслед за тем актриса отмечает «элементарное сценическое правило общения с партнером — молчащий помогает говорящему».

«Надо, что называется, “не срывать реплики” партнера, то есть не просто правильно вступать после такой-то реплики, а сначала дослушать, понять, принять не только “реплику”, но и смысл слов партнера, а затем уже отвечать, говорить свои слова»[[119]](#footnote-120).

«Общаться с объектом», «помогать говорящему» и т. д. — все это и подразумевает постоянное порождение реакций и оценок, а не просто сценическое внимание; реакции и оценки одного актера стимулируют ответные.

В. Н. Пашенная высказывает свое понимание сути сценического монолога. Строго говоря, такой феномен и впрямь в чистом виде невозможен: все, что на сцене, все основано на связях, на постоянных реакциях и оценках. Сошлемся еще в этой связи на свидетельство биографа актера Е. П. Леонова. Речь идет об исполнении роли Отца в спектакле Московского театра им. Ленинского комсомола «Вор»: «Артист как бы превращает каждый свой монолог в диалог с другими персонажами, его монолог движется если не их репликой, то их реакцией. Когда Леонов говорит, он втягивает в действие всех, кто на сцене, он буквально наступает то на одного, то на другого, взглядом, жестом требует участия»[[120]](#footnote-121).

Из всего сказанного не следует, однако, что для возникновения реакций и оценок единственно необходима прямая, тесная, ежеминутно активно выходящая наружу погруженность одного творящего актера в другого, в других. Возможны и такие сценические решения, когда персонаж, а с ним актер как бы отодвинут, отрешен от остальных — но реакции и оценки, определенные, глубокие, пусть внешне не яркие, неустанно рождаются в роли.

Варвара Михайловна Басова в спектакле Большого драматического театра «Дачники» постоянно выделена, отделена мизансценой от всех прочих действующих лиц, Л. И. Малеванная в этой роли вполне оправдывает такую отдельность и создает в сущности смысловой центр спектакля — тут именно смысл сосредоточился и рождается на наших глазах.

Малеванная начинает спектакль. Варвара молча стоит на авансцене в излучине рояля, оценивая про себя ясно обнажившуюся в своем ничтожестве жизнь «дачников», скользя взглядом — {115} чуть отвернувшись от зрителей — по танцующим на дальнем плане, потом слушает речи сторожей о людях, похожих на пузыри. Малеванная ничего не демонстрирует, она впрямь вглядывается, вдумывается в эту жизнь, совершенно ясную ей в общем своем смысле. Вдумывается снова и снова, недоуменно и невесело. Для того чтобы открыть способ покинуть такую жизнь и начать другую. Потому что одно дело — утвердиться в горестно-отчужденном отношении к нелепому существованию, другое — отыскать силы и способ жить иначе.

Весь спектакль Варвара у Малеванной именно утверждается в приговорах, выводах, решениях. Варвара чуть отрешена от прочих; она — в своем мире, одиноком, не замусоренном дребеденью. Она больше знает, больше значит. Каждое ее слово — знак неустанной внутренней работы; оно поистине слово-мысль, оттого искренне и веско. Такая Варвара обладает немалой твердостью духа. Это человек с основой, с зерном, которого никому нипочем не размолоть.

Мужу все говорит как бы в «полпосыла» — глупо, поздно горячиться, надеяться изменить его.

Про эту жизнь все ясно, а выход так и не нашелся еще. В последнем действии в ответ на приглашение Двоеточия («Ехали бы вы ко мне. Вот братишка ваш едет. Нашли бы себе какое-нибудь дело») славно, просто развела руками: спасибо, но это не решение, конечно…

Когда такая Басова кричит в спектакле: «Вы изуродовали мою душу…», это неправильные слова, сказанные в сердцах. Изуродовали жизнь? Пожалуй. Но душа у нее незамутненная, здоровая, неспособная обмануться позолотой. Такая Варвара на самом деле вышла из простых, действительно дочь прачки, как у М. Горького сказано. Основательная и разумная, знающая «что по чем».

Выходит все убедительно. Малеванная — строгая, сосредоточенная на смысле. Весь спектакль ведущая неподдельную душевную работу.

Следовательно, реакции и оценки — тоже в значительной степени и прежде всего выход для внутреннего, глубинного в роли.

А. С. Демидова рассказала о сценах с Милентьевной, роль которой актриса исполняла в спектакле Московского театра на Таганке «Деревянные кони» по повести Ф. А. Абрамова. Смысл этих сцен с очевидностью зависим от общего характера реакций прочих их участников, которые вспоминают и обсуждают судьбу Милентьевны, молча присутствующей здесь же. «Когда актеры пытаются бытово, привычно оправдать свои реплики, включают в свой рассказ оценивающие реакции, междометия — все здание спектакля рушится, — пишет Демидова. — Мне становится неловко на сцене, стыдно: что это, мол, я сижу перед всеми и непонятно кого изображаю — без грима, без слов…

{116} Когда же все участники настраиваются на “тему Милентьевны” (а именно таков замысел), когда они прислушиваются друг к другу, к залу и к себе, спектакль идет хорошо и мне очень легко играть. Ибо просто старуху сыграть в общем-то не трудно. А старость, одиночество старости, одиночество мудрое, достойное и чуть ироничное — это уже тема. Эту тему без общей слаженности, без настроенности на одну волну, без партнеров я сыграть не смогу»[[121]](#footnote-122).

Сценические реакции и оценки могут быть наружно чуть уловимы, свидетельствовать еле‑еле зримо, но безусловно ощутимо об «общей слаженности», «настроенности на одну волну» и тому подобных состояниях. Это одна крайность, однако вполне творческая. Противоположный полюс актерской работы — это уже «как бы оценки», мнимые оценки, суета и пестрота показных связок, которые можно именовать еще сорными оценками: мимические хлопоты, нарочитое поедание партнера глазами, касания руками, какие-то пустые «ха‑ха».

**«Зоны молчания».** Слово на сцене, как известно, это слово-действие — поэтому оно непременно и неизбежно должно влиться в общую динамику роли. «В нашем искусстве важна действенная сторона слова; нам важно, чтобы каждый персонаж своим словом воздействовал на окружающих, а не наполнял их только собственными эмоциями, не превращал их в средство изливания своих оторванных от всего переживаний»[[122]](#footnote-123).

Однако для человека, воспринимающего сценическое произведение, в актерском говорении таятся наибольшие обманы. Одно дело — высказанное в предыдущем абзаце общее положение, чрезвычайно справедливое; другое — повседневная театральная практика. Когда актер произносит свой текст, у него всего более возможностей сопроводить его клубами специально раздутого темперамента, всячески расцветить и разукрасить по-театральному. Поэтому школа Станиславского обращает особое внимание на другие моменты роли — когда актер не говорит, а молчаливо участвует в сцене: «Если мы хотим действительно ощутить силу его возбудимости, то мы должны направить свое внимание на то, как воспринимает актер факты и события, как оценивает мысли партнера, то есть следит за ним в моменты восприятия, а не в моменты “отдачи” — в словах»[[123]](#footnote-124).

Слова эти сказаны А. Д. Поповым, на практике и в теории уделявшим особое внимание бессловесным кускам роли, или, как он говорил, «зонам молчания»: «Зонами молчания я называю те моменты — короткие или длительные, — когда актер, по воле автора, пребывает в молчании. Главным образом, разумеется, {117} это молчание актера во время реплик его партнера, но сюда входят также и паузы внутри текста его собственной роли. <…> В зонах молчания актер не говорит, а наблюдает, слушает, воспринимает, оценивает, накапливает познание, затем готовится к возражениям или к поправкам, которые он не может не сделать; наконец, он готовится к развитию действий своего партнера по сцене. Он готовится к тому, чтобы начать говорить: пытается перебить партнера. Жизнь актера в зонах молчания непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, “грузом” (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и зерном. Все это входит в зоны молчания и пронизывает их»[[124]](#footnote-125).

Бессловесные куски роли отчетливо выявляют специфику творческого языка актера, ведь они лишают его возможности преподносить со сцены раскрашенный, внешне оживленный литературный текст. Бессловесные куски, или «зоны молчания»., с особой ясностью способны открыть последовательность живой связи актера с партнером, с партнерами, ее неповерхностный характер, настоящую необходимость в ней для того или иного актера.

Заключая первоначальные страницы, посвященные связи актера со сценическим объектом, можно утверждать, что театр с каждым десятилетием все более усиливает внимание к сфере сценического взаимодействия.

Многие актеры и режиссеры считают, например, необходимым избегать так называемой «внешней характерности» персонажа, то есть начертанной резкими сценическими красками как бы окончательной наружной характеристики его. Цель в этом случае — отнюдь не размытость и бледность портрета. Нет, цель иная — максимальное выявление персонажа не в статике портретной живописи, а как раз в динамике подлинных и насыщенных смыслом связей.

Богатые, сложные, активные и неустанные связи сценического героя с людьми, со всем, что его окружает, деятельные реакции, оценки создают современную норму полноты, содержательности жизни персонажа в течение спектакля. Они соответствуют богатству, многосложности душевного существования современника в самой действительности.

Естественно, дело здесь не во внешнем количественном разрастании партитуры роли, а в большей насыщенности, активности творчества, большей энергии и отборе. Именно живые связи с другими персонажами, творческое взаимодействие помогает вносить необходимую меру, корректировать сценическую жизнь персонажа во времени: ведь истинно творческие взаимосвязи всегда протекают в ритмах жизни, ритмах современности.

**Актер и вещь.** Вещь на сцене (то есть все, что не человек, не актер) также может явиться значительным сценическим объектом, {118} с которым актер войдет в содержательные отношения. Разумеется, отклик со стороны вещи более относится к области актерской фантазии, творческого воображения. Но, разбудив их, вещь толкает актера к новым реакциям и оценкам.

Части сценической обстановки, детали обихода или костюма — все способно включаться в динамику творческого освоения роли в спектакле. На сей раз обратимся за примером к поставленному М. О. Кнебель в Центральном театре Советской Армии спектаклю «Влюбленный лев» (пьеса Ш. Дилени). Постановщик рассказывает об А. А. Попове в роли Фрэнка Фреско: «Он глубоко удручен расставанием с сыном, но, прощаясь с ним, приподнимает шляпу так, как будто бы из его жизни уходит совершенно посторонний человек.

Старая широкополая шляпа становится в его руках живым атрибутом. Он почти не расстается с ней в течение всего спектакля. То он надевает ее щеголевато, то спускает низко на глаза и смотрит из-под нее, вытягивая шею. То беспомощно мнет ее, то аккуратно выпрямляет ее изношенные поля»[[125]](#footnote-126).

Отношения актера с вещью зачастую вносят живые подчеркивания в движение спектакля, пополняют его моментами, так сказать, сгущенно ассоциативно-метафорическими — даже если деталь не преподносится с намеренной, открытой театральностью, а есть словно бы и простое, но все же отчетливо осмысленное, пронизанное энергичными реакциями и оценками, «взвешенное» действие с вещью.

Та или иная вещь уже с давних пор в истинно творческих спектаклях существует не как соучастник иллюзии настоящей жизни, настоящего быта, а как своеобразное звено в динамике выразительных связей, развертывающихся на сцене. Еще в 1927 году в докладе о своей постановке «Ревизора» Мейерхольд рассказывал, что в этом спектакле «каждая вещь начинает жить в своей динамике; да, каждая вещь начинает жить так, как будто у этой вещи есть нервы, есть спинной хребет, есть как бы плоть и кровь. Вот это вовлечение вещи и актера во взаимоотношения с вещью, — это намечается и здесь как новая проблема, которая, конечно, в экспериментальном плане все больше и больше разрабатывается»[[126]](#footnote-127).

Б. В. Алперс видел в культивируемой на сцене театра Мейерхольда игре актера с вещью «способ обнаженной организации строительного материала спектакля на глазах аудитории»[[127]](#footnote-128), то есть справедливо усматривал здесь усиление собственно театральной, творчески преобразующей стихии в ходе спектакля — в подобных случаях актер и вовсе отдаляется от обиходных, более или менее правдоподобных отношений с вещами ради {119} подчеркнуто динамического и откровенно театрального их освоения.

**Принцип взаимодействия.** Обсуждая второй вид сценических связей, формирующих динамику сценического существования актера в роли, необходимо сказать о том, впрочем, само собой разумеющемся обстоятельстве, что жизнь роли и по этой части во многом зависит от общего строения спектакля.

Обычно в театральных постановках — не одно, не два действующих лица, гораздо больше. Их сосуществование на сцене, их общность должны ощущаться актерами, а за ними — и залом, как закономерные. Вера в совместность этих именно героев, в их действительную близость, соединенность — даже если они по пьесе враги — необходима. Между тем нередко приходится видеть спектакли, герои которых в своем сценическом существовании явственно не слиянны, они — как параллельные линии, которые никогда не сходятся в обозримом пространстве. Спектакль называется «Три мушкетера» или, допустим, «Пиквикский клуб», но герои этих спектаклей, которым следовало, казалось бы, отличаться особой теснотой отношений, истинным дружеством, на сцене связаны и дружат чисто формально, в силу внешних данностей исходного сюжета. В таких случаях можно говорить о мнимом взаимодействии, о чисто сюжетных соотношениях, не перешедших в живую жизнь спектакля.

По своей сценической истинности подобные спектакли намного уступают даже тем, которые по тем или иным причинам и внешней яркостью решения не отличаются, и по сути достаточно скромны, но плотно объединены чувством общего дела, увлеченностью общей задачей, серьезной совместной устремленностью к ней. Обычно так получается тогда, когда театр говорит о действительно для всех участников спектакля важном, действительно дорогом. Театр — даже, повторим, в далеко не выдающемся спектакле — может прийти к достойному результату, если возникнет и заживет подлинное человеческое взаимопонимание, настоящая серьезность отношений, они объединят актеров, еще не многого достигших, но знающих, чего хотят, и твердо устремленных к общей цели.

Однако в идеале в наше время каждый спектакль представляет собой не стихийный, а творчески осмысленный мир судеб, решений, желании, поступков. В нем определяется единая система взаимосвязей, единая (конечно, не абсолютно, а в известных пределах) природа связей и взаимоотношений, придающая спектаклю цельность и самобытность в самом его движении, в проживании его. Система взаимосвязей, характерных для данного спектакля, в свою очередь, особым образом выражает понимание художниками сцены действительности: людей и времени. Поэтому можно, да и нужно говорить о природе (или способе, способах) взаимодействия, в каждом спектакле — в зависимости от его смысла и цели — своеобразной и единой.

{120} Так, например, первые же спектакли театра «Современник» — «Продолжение легенды», «Два цвета» — поразили особой теснотой связи их молодых героев, атмосферой взаимного внимания, деятельной заботы, поглощенностью одного жизнью многих, духом истинной коллективности, общего дела.

В спектакле Большого драматического театра «Варвары» господствующим являлся совершенно иной способ взаимодействия. Он открывал разорванность судеб, царящие в людях настороженность, недоверие к себе и другим. Отношения путаны, нервически дерганы, мучительны. В «Моей старшей сестре» А. М. Володина на сцене того же театра — вслед за «Современником», за спектаклями А. В. Эфроса в Центральном детском театре и Московском театре им. Ленинского комсомола 1960‑х годов — важна была такая особенность взаимодействия героев: непрямолинейность внешних выражений чувств, сопровожденность их самооценкой, часто юмористической. Не раз мелькала смешинка в глазах, казалось бы, вполне серьезной Нади: тогда, когда она разговаривает с Огородниковым, незадачливой жертвой ее мистификаций; когда рассказывает Володе о некоем сватавшем ее маляре. И озорство, и досада — в сдержанном буйстве ее импровизированного танца «на современный лад», в пенни «Калитки». Все это Надя проделывает на нелепых смотринах, предпринятых хлопотуном дядей. Лида после ссоры с сестрой снова залезла с ногами на кровать, учебник кинула на пол, перевесилась через спинку кровати — и так его читает. Случилась ссора, ее снимают не долгими объяснениями, вообще не выяснением отношений, не прямым их налаживанием, а шуткой… «Я не такой уж веселый человек», — сказала Надя Колдунье и улыбнулась. Ей, видно, показалась излишней такая самоаттестация.

Природа взаимодействия в спектакле по своему характеру бывает многосоставная, связи людей складываются из разнообразных проявлений. Реализация, конкретизация природы взаимодействия допускает и даже предполагает именно богатство и многообразие ее выявлений. Трагическая разделенность героев Чехова может острее сказаться через сильнейшие порывы их друг к другу, а за обидами, разочарованиями персонажей пьес Розова вряд ли может быть упущено главное: вера в способность человека разумно, сообща с другими строить жизнь.

Вообще говоря, подробное рассмотрение природы взаимодействия — это уже область исследования спектакля как творческого целого. Однако, изучая творчество актера, невозможно пройти мимо некоторых моментов, строящих спектакль как целое, но и определяющих основы сценической жизни каждого из его участников.

**Степень условности во взаимодействии.** К таким моментам относится еще и степень (мера) условности во взаимодействии, присущем данному спектаклю.

{121} Приведем небольшой диалог Станиславского с ученицей театральной студии на одной из репетиций;

«Ученица. Следующее действие у меня — с воображаемым самоваром. Нужно перелить воду из самовара в таз; но сначала я должна снять конфорку и крышку с самовара.

Константин Сергеевич. Как же вы возьмете конфорку руками? Ведь самовар горячий.

Ученица. Нет, самовар давно поставлен и успел остыть.

Константин Сергеевич. С этим я бы не согласился. Если актеру надо сыграть какую-то драматическую сцену, где по пьесе дует страшный ветер, идет сильный дождь, а он, чтобы не утруждать себя, не будет принимать их во внимание, говоря себе: нет, ветер давно перестал дуть и дождь прошел, — как же он передаст нужную атмосферу сцены, обретет верное физическое самочувствие, а значит — найдет правильные действия? Надо наоборот, поначалу стараться создавать для себя побольше препятствий, тогда вы найдете настоящие, правдивые действия»[[128]](#footnote-129).

Требование Станиславского в данном случае понятно и основательно. Однако в многоликой сценической практике возможны разные отношения актера с той или иной вещью; возникает стремление к правдоподобию или к откровенно театральному подходу — когда, скажем, вещь включается не во всей своей жизненной детальности, а лишь как звено некоего ритмического или пластического актерского рисунка и т. п.

Тем более разнообразны и сложны виды связи-взаимодействия между сценическими партнерами-актерами. Взаимодействие в спектакле, в свою очередь, может быть по природе более или менее откровенно условным, то есть более или менее очевидно обнаруживать за действенной связью персонажей связь их создателей-актеров. Они в некоторых случаях как бы «выглядывают» из-за персонажей, сами диктуют законы сегодняшнего пребывания на сцене.

Одно дело, скажем, строить связи между обстоятельно очерченными и характерными образами крестьян определенного времени, определенной страны с подробностями их каждодневного житья, проживая все эпизоды с большой степенью прикрепленности ко всему конкретному строю их жизни; другое — выделить в их судьбах только насущное, сугубо актуальное, и, руководствуясь опрокинутыми в сегодняшний день проблемами, ткать все полотно спектакля.

Иной раз способом взаимодействия оказывается деятельное соучастие актеров, именно — впрямую — актеров в общей насмешливой сценической игре, так сказать, совместная ироничность, {122} живое взаимопонимание, основанное на коллективном чувстве юмора. В таких спектаклях актерские создания и внешне, и по сути не выдаются за объективные порождения творческой фантазии, за самостоятельно существующих персонажей. Объект здесь неразрывен с субъектом, то есть самим творящим актером, который ничуть не «умер» в персонаже, а ведет с ним открытую театральную игру. Скорей всего, в подобных спектаклях мы имеем дело со своего рода сценическими масками: именно маску можно быстро снять с лица, отодвинуть, откинуть, а потом столь же мгновенно водворить на место.

Само собой разумеется, высокая мера открытой театральной условности связана не только со спектаклями иронически-комедийными. Есть и другие: допустим, в них главное — спор, который ведут между собой участники, или общий поиск истины, общее чувство драматизма ситуаций и судеб; а жизненная обстоятельность отношений и связей за пределами этого спора или общей заботы сведена к минимуму. И в таких спектаклях стихия театра, сцены, а не впрямую воспроизводимой жизни открыта, обнажена, хоть и по-своему.

Настоящий труд актера — бытие‑в‑творчестве, тут уже не существует никаких условностей: проживание роли в известном смысле всегда безусловно, потому что требует всего актера, всего его духовно-душевного мира. Но выявление этой безусловности в зависимости от задачи, преследуемой (решаемой) спектаклем, повторяем, возможно с различной степенью открытой театральной условности — эта степень, в свою очередь, многое определяет в системе взаимосвязей актеров на сцене.

Нет необходимости долго толковать о том, что в любом театральном спектакле есть своя мера условности — иначе бы в каких-то случаях искусство просто-напросто прекращалось. В каждом творческом спектакле свой закон театральности, потому и шла чуть выше речь о «природе взаимодействия» на театре, всегда и повсюду своеобразной.

Что же касается степени откровенности в обнаружении сценической условности, то тут в принципе, очевидно, нет никаких пределов и незачем их ставить.

Мейерхольд с одобрением рассказывал о сценическом поведении актера восточного театра. «Когда будем изучать искусство Японии, — говорил он, — то увидим, что японцы, зная условную природу театра, но боялись играть без занавеса, не боялись провести “цветочную тропу” через зал. Они не боялись, что во время монолога к актеру тихонько подходит другой актер, в нейтральном костюме, с длинной палкой. На конце ее свечка, которую он держит перед лицом актера, чтобы лучше была видна мимика. Зрители не удивлены, потому что они знают, что это “слуга сцены”, который специально освещает лицо актера.

Японский актер, если он охрип на сцене во время громадного подъема, не боится попросить “слугу сцены”, чтобы этот {123} “слуга” принес стакан воды. Ни один японец не удивится тому, что актер прервал свой монолог, для того чтобы выпить глоток воды»[[129]](#footnote-130).

Можно считать, что и такое «условие игры», такая сценическая манера не противостоит в принципе подлинному творчеству, установлению осмысленных глубинных взаимодействий.

Итак, второй вид сценических связей — это взаимосвязи как между персонажами, так и между их творцами-актерами. Именно они, связи второго вида, во многом, даже в основном определяют внутреннюю конструктивную целостность спектакля, возможность возникновения в нем каждый вечер живого мира взаимообусловленных человеческих существований.

### **{****124}** 3 Актер и внесценический объект (третий вид сценических связей) Актер и зритель. Связи третьего вида в строении роли. Теснота коммуникации. Широкое понимание внесценического объекта.

**Актер и зритель.** Самым очевидным «внесценическим объектом» для актера является зритель (или публика, или зрительный зал — все это вещи в значительной степени разные, но для нашей темы различие не столь уж существенно). То, что зрительный зал влияет некоим образом на творчество актера в спектакле, что зрители непременно вплетаются в живую цепь бытия‑в‑творчестве — азбучная для театра истина, никем не оспариваемая.

Сложность в другом. Поскольку мы подходим к делу не со стороны психологии актерского творчества и не по линии социологии театра, изучающей особенности театральной публики и ее реакции, нам важно, нам нужно постараться понять: как связи третьего вида формируют роль, как они участвуют в самом творческом создании актера.

Ясно — и притом уже достаточно давно, — что актеру нельзя рассчитывать всегда и везде на легкую, очевидную, сразу возникшую согласованность с залом. Если актер серьезен, выходит на сцену со своей творческой правдой, в его труде появляется еще одна линия борьбы (пусть не со зрителем, за зрителя), линия плодотворной для роли конфликтности.

Ведь именно подлинность бытия‑в‑творчестве, осуществление творческой задачи — главное в труде актера на сцене. Поэтому переход к угождению залу, к заигрыванию с ним, к сражению за лишние улыбки или аплодисменты представляет собой измену первоосновам актерского дела.

И. Н. Певцов, например, говорил про актера в спектакле: «Если он вспомнил, что на него смотрят как раз тогда, когда он сам этого не хочет, если он начинает хотя бы чуть-чуть приноравливаться к устремленным на него взглядам или ради этих наблюдающих за ним людей улучшать себя, плохо его дело! Все, что он наработал в себе для того чтобы свободно {125} зажить в характере, вся та внутренняя его независимость, которой он так гордился, идут насмарку»[[130]](#footnote-131).

Таким образом, здесь именно в самом прямом смысле единство противоположностей: притяжение-отталкивание. Без зрителя невозможно, не будет театра, но зритель способен — если актер окажется недостаточно тверд — привести к искажению задуманного дела.

Перенося на зал уже известные нам определения Станиславского, театровед Т. А. Клявина считает: «Зритель как бы способен пробуждать в актере два вида волнения: творческое и “актерское”»[[131]](#footnote-132).

Стало быть, есть опять-таки глубинные, поистине содержательные связи актера с залом, а есть, могут быть поверхностные, кокетливо-угоднические. Причем совсем не обязательно, читая только что высказанное, воображать себе несусветную явную безвкусицу, грубые усилия пошлого комизма, безоглядную сентиментальщину. Могут быть — в зависимости от особенностей театральной труппы и характерного для нее зрительного зала — самые различные способы обольщения зрителей, вплоть до весьма модных, многозначительных, чрезвычайно «интеллектуальных», по-своему утонченных.

При серьезных отношениях актера и зрителя в условиях данного спектакля господствует, ведет за собой, естественно, актер как лицо творящее, созидающее. Ему следует быть сильным и твердым в решении творческой задачи. Сама его профессия требует способности играть для любого зрителя, для любого зала, побеждая, убеждая его. Странен актер, для которого зритель всегда или чаще всего «не тот»; нет, актер может и должен быть захвачен связью со всяким зрителем, а не проводить свою профессиональную жизнь в ожидании зрителя идеального.

И. И. Соловьев приходит, в частности, к такому выводу: «Все по-настоящему большие актеры, конечно, своеобразны и неповторимы. Но мне всегда видится, что между ними есть что-то общее. Этот вопрос давно меня занимал.

Иногда мне казалось, что это общее — умение владеть вниманием зала и вести его за собой: умение вовремя “отпустить” внимание, вовремя собрать, вовремя создать мертвую тишину в зале и т. д. — словом, обращаться со зрительным залом, как со своим личным хозяйством»[[132]](#footnote-133).

**Связи третьего вида в строении роли.** Существует взгляд, согласно которому связь актера со зрителем есть некое непременное, {126} но и непреднамеренное и не рассчитанное специально, никак явно не оформленное проявление нервно-психической чуткости творящего актера, естественное слагаемое его вдохновения, своего рода шестое чувство.

Станиславский утверждал категорически: «Каждую минуту у актера должен быть объект, но непременно на сцене, а не в публике»[[133]](#footnote-134).

Связи между сценой и залом при таком подходе не планируются, не выстраиваются. Присутствие зрителя не вызывает никаких особых реакций и оценок, строящих движение роли. Точнее — они могут возникать, но в дальних импровизационных глубинах роли, а не в достаточно четко определяемой творческими задачами ее художественной организации. Если спектакль живет, то так или иначе создается душевная связь с залом. Общение на сцене между партнерами каким-то образом вбирает в себя и чувство зала, стихийно учитывает его.

Однако в представлении других актеров и режиссеров нашего века усиление активно-творческой стороны в искусстве сцены ведет к новым соотношениям и между сценой и залом, к открытому учету зала в игре актера, в самом строении роли, а не только в живом ее воспроизведении.

Такие творческие принципы, как «отношение к образу», «отстояние» и «отстранение», «эффект отчуждения», имеют в виду, в частности, усилить активность восприятия актерского создания залом, зрителями.

Мейерхольд разъяснял: «Мысль всегда выступает на первый план, когда приходится актеру устанавливать связи, взаимоотношения со зрителем»[[134]](#footnote-135).

Бертольт Брехт, отрицая традиционную форму сценического поведения, писал: «Актер, как правило, не привык непосредственно, даже подчеркнуто прямо обращаться к зрителю с тем, что он делает, смотреть на зрителя прежде, чем он начнет свое представление. Это непосредственное общение, это “Смотри-ка, что теперь делает тот, кого я перед тобой изображаю”, это “Ты видел?”, “Что ты об этом думаешь?”, использованное художником в самых разнообразных оттенках, поможет отбросить все примитивное, застывшее; оно необходимо, оно является основой эффекта отчуждения, и никаким другим способом добиться этого эффекта нельзя»[[135]](#footnote-136).

В практике созданного Брехтом «Берлинского ансамбля», а также многих других театральных коллективов, в том числе советских, можно наблюдать прямое, рассчитанное взаимодействие актера и публики.

{127} О подобных творческих принципах рассуждал в своих «Записках на кулисах» актер В. Б. Смехов. В специальном разделе этих заметок, озаглавленном «Как вам сегодня игралось, зритель?», он писал, разъясняя их: «… я <…> прямо в глаза тебе смотрю, зритель. Я играю и смотрю тебе в глаза. Эстетика нашего театра подразумевает соучастие в игре актеров также и зрителя. Тебе, может, не по душе наш театр, но, сидя в нем, ты вряд ли соскучишься или улизнешь от соучастия»[[136]](#footnote-137).

То, что говорилось выше, в других разделах, об особенностях активно-творческого освоения роли актером, включало в себя и мысль о повышающейся связи актера и зрителя, поскольку все стороны творческого процесса взаимосвязаны, друг на друга влияют, друг друга трансформируют в определенном направлении. И связи первого вида неразрывно сплетены со связями вида второго и третьего. Они сплетены в общем, принципиальном плане — но и практически, в каждом сегодняшнем живом спектакле. Не случайно тот же Брехт, призывая к тесной связи с залом, вплоть до прямых к нему обращений, не мог предать забвению и связи второго вида. Он говорил: «Создавая образ, актер должен прежде всего знать отношения между данным персонажем и другими людьми»[[137]](#footnote-138). И еще: актер «должен лучше выяснить взаимодействие между собой, своим образом и другими образами. Если он отыщет правду этого процесса, ему будет относительно легко понять и правдиво воспроизвести чувства своего образа»[[138]](#footnote-139).

Творческий учет зрителя в построении спектакля и роли никоим образом не предполагает обеднения, схематизации, формализации произведения искусства. Нет, усиливающиеся связи с залом дают, так сказать, дополнительный содержательный динамизм актерскому созданию. Правда, убедительность, живая жизнь на театре обеспечиваются все более сложным плетением сценических связей, которые создают непоказную подлинность актерского существования в каждой роли, каждом спектакле. Если говорить о связях актера и зрителя всерьез, то наивно было бы определять отсутствие или наличие таких связей по тому, есть ли в спектакле прямые обращения, прямые взгляды в зрительный зал или их нет. И такого рода «общение» с залом может ведь быть чисто показным, то есть мнимым. Нередко формальный характер апелляции актера к залу совершенно очевиден всякому внимательному свидетелю. Актер обращается с патетическими призывами или с веселой шуткой, но места для отклика зала нет, все нарисовано-сколочено в роли заранее и навсегда. У Брехта можно найти слова, предупреждающие {128} подобный пошлый или в лучшем случае нетворческий «ход к зрителю»: «Если актер обращается прямо к публике, то это должно быть настоящим, в полном смысле слова, обращением и не может быть “репликой в сторону” или монологом старого театра»[[139]](#footnote-140).

Таким образом, спектакли или роли, в которых актер словно бы разговаривает непосредственно, прямо с залом, могут на самом деле быть лишены подлинных связей третьего вида. В то же время эти связи оказываются активными и последовательными, когда самой спецификой «монтажа» спектакля или роли, особой раздельностью и выделенностью моментов, их составляющих, предусмотрено включение зрителя с его реакцией, предусмотрен возможный и желательный характер этой реакции, есть расчет на особую энергию связи.

Непосредственные или опосредованные сценическими взаимосвязями связи с залом, со зрителями могут по своему характеру быть весьма и весьма различны и разнообразны.

Скажем, спектакль Московского театра им. Ленинского комсомола «Вор» оканчивается смертью от фашистской пули одного из героев. Юношу выносят на сцену, готовят к обряду погребения, затем все удаляются. Звучит радиоголос, обращенный к зрителям: «Спектакль окончен. Просим вас не аплодировать». И весь спектакль, состоявший из долгого спора о дальнейшей судьбе пойманного на крестьянском поле вора, а верней — о вине и каре, о жизни и смерти, — весь этот спектакль как будто нарочно по наружности не эффектен, не занимателен: не надо аплодировать, не надо слишком забавляться, открыто сострадать, бурно реагировать; подумаем все вместе о важном, о страшном не по мгновенности отклика, а по сути своей; углубимся; сосредоточимся.

Очевидно, и в этом случае в самом строении спектакля и ролей сознательно предоставлено место для определенным образом направленных связей между актером и зрителем.

**Теснота коммуникации.** Введем такое определение — теснота коммуникации — для характеристики степени близости актера, исполняющего роль, к зрительному залу. Даже при точном учете зрителя, расчете на зрителя все-таки степень реальной близости актера и тех, к кому он обращается, оказывается не одинаковой.

Теснота коммуникации не определяется количеством шумных откликов зала, явным его ликованием, постоянным массовым хохотом. Это ясно. И. М. Смоктуновский так вспоминает о спектакле Большого драматического театра «Идиот», где он исполнил роль князя Мышкина: «Спектакль давно прошел, но и поныне слышу ту, около двухсот раз повторявшуюся, настороженно-взволнованную, на грани крика, тишину в зрительном {129} зале…»[[140]](#footnote-141) Подобный отклик вполне красноречиво выявляет значительнейшую тесноту коммуникации между сценой, прежде всего Мышкиным — Смоктуновским, и залом.

Встречаются актеры, по природе дарования особенно властные, легко фокусирующие на своем сценическом бытии внимание зрителей, как бы от природы рожденные оказываться в центре внимания, «занимающие собой всю сцену», как иногда говорят их коллеги. Тут уровень связи природный, так сказать, но еще не творческий. Между тем именно глубокое, словно исподволь воздействие, надолго остающееся со зрителем и после спектакля («последействие»), свидетельствует о той мере тесноты коммуникации, которая всего верней соответствует бытию‑в‑творчестве, является следствием не индивидуально-психологических природных свойств актера, а его созидательно-творческих усилий. Как раз такая теснота коммуникации свойственна крупнейшим актерским созданиям, остающимся надолго в душевном опыте поколений.

Что же касается не возникающей связи с залом, то тут возможны такие драматические сюжеты, как полное (или почти полное) непонимание актера залом. Вообще говоря, театр как искусство, требующее сиюминутного отклика, не может полагаться на некий справедливый прием в дальнем будущем. И все же истории театра известны примеры восприятия значительного актерского творения залом как бессмысленного, бессодержательного, «бессвязного». Приведем по этому поводу — в параллель возможной на театре коллизии — соображения лингвиста Д. Брчаковой: «Связность является интерпретационной категорией: текст, построенный автором коммуниката по всем правилам связности, может — в определенных условиях — интерпретироваться адресатом как несвязный»[[141]](#footnote-142). Ведь «понимание текста как связного со стороны адресата обусловлено, помимо факторов психического характера, и достаточным объемом его вещественных знаний: при их отсутствии текст, организованный со стороны говорящего по всем правилам связности, толкуется адресатом как несвязный и теряет свою коммуникативно-информативную ценность»[[142]](#footnote-143). Очевидно, подобные случаи как исключения имеют место и в отношениях сцены и зала. Будем помнить об их возможности, чтобы не упрощать сути связей третьего вида.

**Широкое понимание внесценического объекта.** Внесценическим объектом может быть не только сегодняшний зрительный зал, пришедшие на очередной спектакль зрители. А. М. Лобанову {130} принадлежит определение, перекликающееся со многими близкими по смыслу: «Творчество рождается от желания общения с людьми. Искусство является особым видом общения. Сцена, театр — это форма моего общения с людьми»[[143]](#footnote-144).

В исторически наиболее весомых актерских творениях их создатели — то осознанно, то более или менее импульсивно — представляли себе «адресатом» своей роли всех современников или определенный обширный их слой, целое поколение, этническую группу и т. д. и т. п., то есть обращались словно бы к городу и миру, согласно древнему латинскому обороту. Особенно явственно, наглядно (и отнюдь не декларативно) такое широкое понимание внесценического объекта у театров, создаваемых на основе общих творческих принципов и ведомых большими идеями. Бесспорный пример здесь — Московский Художественный театр.

### **{****131}** 4 Актерское творение в развитии Сценические связи и развитие роли. Постоянное и переменное.

Произведение театрального искусства (спектакль, роль) от раза к разу не просто повторяется, воспроизводится, тиражируется. В силу коренных особенностей своей творческой природы оно живет, движется, изменяется.

Истина эта настолько бесспорна, что ее можно иллюстрировать на выбор всего двумя — тремя свидетельствами самих актеров, вообще же таких свидетельств многое множество.

И. Н. Певцов следующим образом характеризовал соотношение повторности и изменчивости в своей игре: «Только те интонации и жесты правдивы, которые, будучи каждый раз одними и теми же, на каком-то периоде исполнения роли фиксируются только благодаря рождающему их внутреннему посылу. И если сегодня этот посыл очень ярок, то тогда и жест ярче, завтра посыл меньше — жест может быть тем же, потому что весь комплекс причин тот же, но все же он будет менее ярок. И не старайтесь его делать более ярким: тогда вы сфальшивите. Если вы внесете в творческий момент ощущение работы и пота, вы сфальшивите. Никакой физической усталости не должно быть на сцене. Бывает и так, когда вдруг на трехсотом спектакле вы почувствуете: “Вот теперь я играю. Ах, если бы с самого начала мне играть так!” Между прочим, у меня всегда так бывает, почти всегда»[[144]](#footnote-145).

Ощущение незаконченности актерского создания к премьере, потребность в разностороннем дальнейшем творческом развитии его обычны. «На премьере, на первых спектаклях зритель всегда вносит поправки в мою работу, потому что очевидными становятся “белые пятна”, пустоты в спектакле, — рассказывает Л. Н. Свердлин. — Все это не поздно устранить. Может случиться так, что актер по-настоящему “заиграет” на пятидесятом или даже сотом спектакле, — мы знаем много таких случаев»[[145]](#footnote-146).

Было бы, впрочем, наивностью изображать повторение роли актером от спектакля к спектаклю лишь как процесс неизменного роста, развития и обогащения. Нет, и на этом пути возникают по-своему драматические коллизии. Одну из них раскрыл П. А. Марков на примере творчества замечательного {132} актера МХАТа Л. М. Леонидова: «Играть ему всегда было нелегко. Он редко сохранял к уже сыгранной роли ту любовь и страсть, которые она вызывала во время репетиционной подготовки. Казалось, что выходя впервые на сцену в новой роли, он уже думал о следующей, захватывающей его с новой силой, или что он до такой степени предельно исчерпывал себя, что повторение одних и тех же слов и положений от спектакля к спектаклю уже не затрагивало самых сокровенных и дорогих для зрителя сторон его личности»[[146]](#footnote-147). К этим словам логично будет подверстать одну из записей Е. Ю. Морозовой о беседах с А. К. Тарасовой: «Алла Константиновна часто говорила, что репетировать интереснее, чем играть. Играть интересно только первые спектакли, а дальше начинает надоедать. “Но не приведи господи, если зритель это заметит”»[[147]](#footnote-148).

Подробное рассмотрение некоторых вопросов, относящихся к сценическому развитию или во всяком случае движению роли, надо считать опять-таки делом или психологии творчества, или технологии актерского искусства. Но и познание роли, актерского творения «со стороны зала» не может не учитывать в самой природе сценического искусства лежащего свойства роли так или иначе меняться. Строго говоря, настоящий отчет об актерском создании должен иметь в виду разновременные его повторения с возникающими притом особенностями, совпадениями и расхождениями.

**Сценические связи и развитие роли.** Как уже говорилось, живая сценическая жизнь роли — это не повторение одного и того же рисунка, одних и тех же приемов и красок, а проживание всех связей, формирующих подлинную динамику творения актера. Именно связи всех трех видов, в принципиальной своей сути предопределенные репетициями, на каждом спектакле требуют непоказной энергии актера, чтобы снова ожить и наполниться подвижным и горячим смыслом. Живые, насыщенные посылами и откликами сценические связи являются истинными двигателями той своеобразной энергетической системы, каковой можно считать и спектакль, и творение актера. Не оживают, оказываются лишенными творческой энергии сценические связи — не развивается по-настоящему и роль, идет повтор с некоторыми эмоциональными колебаниями от одного спектакля к другому. Если вернуться теперь к тому, что П. А. Марков говорит о Леониде Мироновиче Леонидове, то нельзя не заметить несомненной переклички с нашей темой. Само собой, Леонидов не становится актером меньшего масштаба оттого, что в его актерской жизни все складывалось столь непросто. Все равно он бесконечно выше какого-нибудь актера Н., у которого от спектакля к спектаклю возникали кой-какие технологические усовершенствования {133} и более прочная пригонка к зрительному залу. Однако то обстоятельство, что «повторение одних и тех же слов и положений от спектакля к спектаклю уже не затрагивало» актера Леонидова так сильно, как это бывало на репетициях, свидетельствует все же, что в подобных случаях ослаблены какие-то сценические связи, а от этого, в свою очередь, слабела энергия движения роли — при всем масштабе актерской личности и его творческого выявления.

Быть может, ослабевали связи первого вида. В Московском Художественном театре обычно (хоть и не всегда) спектакли готовились долго, и актер определенного личностного склада мог, допустим, К премьере исчерпать свой собственный «роман» с ролью, прожитый на репетициях чрезвычайно пылко и углубленно. Или же — совсем другой вариант причин (уже безотносительно к сюжету с Леонидовым) — так и не определились основные смысловые узлы живой связи актера с его персонажем, роль предстает россыпью отдельных эпизодов, частных задач и целей, она лишена внутреннего резерва для проявления большой творческой энергии, для глубокой захваченности ею в каждом спектакле.

Могут сникать или оказаться вовсе не выявленными связи второго вида — прежде всего в том случае, когда сценические партнеры творчески неравноценны, не происходит взаимного заражения основательными импульсами чувств, мыслей, нет серьезных противодействий, противостояний или поддержки и одобрения.

В театральных труппах, объединенных достаточно произвольным образом, разнородных и разнонаправленных, особенно маловероятны спектакли с развернутыми и энергичными связями второго вида (говорим о правиле, не об исключениях).

Наконец, неустанному живому развитию роли может препятствовать безучастность актера к зрителям, к сегодняшнему зрительному залу, глухота к ним, культивируемое в себе недиалектическое чувство «четвертой стены».

По-настоящему только энергично проживаемые все три вида сценических связей дадут живое и в полной мере творческое существование актера в спектакле. Так — в идеале. На практике абсолютной полноты нет или достигается она чрезвычайно редко.

Еще раз надо повторить: во многом из только что отмеченного способна более или менее разобраться психология сценического творчества — путем постоянных наблюдений, широких опросов, разного рода экспериментов. Но знать об энергетической природе театрального искусства необходимо всем, кто к нему внимателен. Подлинная энергия бытия‑в‑творчестве познается как непосредственно, чувствами сидящего в зале, так и путем анализа всех связей, явленной ими содержательной целенаправленности.

{134} **Постоянное и переменное.** Знакомясь со спектаклем или ролью на разных этапах их биографии, можно конкретно обнаружить, что является в актерском творении особенно постоянным, наиболее устойчивым, неустранимым, а что — несомненно изменчиво, подвижно.

Всякая роль имеет своего рода несущие опоры, общие принципы содержательности и выразительности. В ходе построения роли в ней неизбежно фиксируется многое. И подвижное, изменчивое заметно именно на общем фоне постоянного, основного.

Можно подразделить перемены, входящие в роль по мере ее исполнения, на общесмысловые, смысловые частные, ритмические, относящиеся к выразительным средствам (жест, интонация и т. п.), тактические (связанные с пристройкой к залу).

Общий смысл роли, бывает, становится со временем весомей, внятней, определенней, активней — и для самого актера, и для зрителя. Этот процесс скажется в общем движении роли или, допустим, прежде всего в обретении некоторыми центральными моментами роли нового смысла, представляющегося более значительным; эти моменты цементируют роль в какой-то степени заново и корректируют ее общее звучание.

Интересный пример находим в монографии Э. Я. Яснеца о К. Ю. Лаврове. Речь идет о спектакле Большого драматического театра «Мещане». Появляется Перчихин, он обращается к Бессеменову, выгнавшему его из своего дома: «За что?!» Одним из свидетелей этого разговора оказывается Нил, роль которого исполняет К. Ю. Лавров. «Раньше Лавров играл обиду за Перчихина. В желании дознаться причин бесцеремонного поступка Бессеменова лежал частный мотив — ущемленное самолюбие. Нил стоял в глубине сцены, у двери, и следил за происходящим, не особенно-то вдаваясь в суть событий. Он пытался отстоять Перчихина в споре с Бессеменовым, но в его пассивности, в том, как он “пробрасывал” важный текст, мы ощущали его внутреннюю безучастность. Все было предрешено. Уход Нила оказывался фактом второстепенного значения (после этой сцены Нил покидает дом Бессеменовых, в котором рос и жил поныне. — *Е. К*.), легко перекрывался следующей сценой — уходом Петра. Лавров последовательно вел сквозное действие роли — оттолкнуть от себя канитель. Дело заключалось в том, что играть сцену ухода можно было и так, и иначе. Шло время, и как-то незаметно накапливались изменения, приведшие в последнее время к более действенному решению финальной сцены Нила. Теперь, на основе частного мотива, у Нила — Лаврова вырастает задача общественного характера. Отстаивая человеческое достоинство близких ему людей, он нацеливается не столько против человека, их оскорбившего, сколько против духовной тирании мещанина, насилия над правом человека жить по собственному усмотрению.

{135} Теперь он не просто “отплевывается” от наскоков Бессеменова, а сам дает ему — единственный раз — бой. Теперь он не только участник события, но его организатор, режиссер. Видимо, не кто другой, как Нил, учит Перчихина и Полю уважать себя, не спускать мещанину его нахрапистое диктаторство. Мы догадываемся об этом по несвойственной Перчихину решимости, с которой он требует ответа у Бессеменова, по застывшей в каком-то упрямом несогласии фигуре Поли, звенящему негодованию ее возражений. Режиссерская роль Нила в этом событии становится окончательно ясна, когда легко оттолкнувшись плечом от дверного косяка, он стремительно пересекает сцену и, выйдя на ее первый план, поворачивается прямо к Бессеменову. И теперь уже он, Бессеменов, отбивается, оправдывается, чувствуй, как уходит из-под ног почва, как терпит он поражение…»[[148]](#footnote-149)

В иных случаях может происходить формализация роли, утрата в ней живого важного смысла. Отвечая на один из вопросов анкеты, касающейся жизни спектакля (опрос проводила в учебном порядке театровед О. Н. Кузьмичева), О. И. Борисов объяснял: «Актер — не исполнитель режиссерских выкладок, а соучастник, соавтор спектакля. Никакими взаимодействиями с партнерами остроту проблем не восстановить». Пропадает чувство реальной цели спектакля и роли, ее включенности в жизнь — и общий смысл выветривается, несмотря на все старания, на все ухищрения актера.

Частными смысловыми изменениями назовем те, которые не ведут к переменам в общей сути роли, а затрагивают лишь отдельные ее моменты. Уже упомянутая О. Н. Кузьмичева около пяти лет вела наблюдение за спектаклем Ленинградского театра комедии «Этот милый старый дом». В дальнейшем тексте этой главки будут использованы ценные ее наблюдения.

На одном из этапов жизни спектакля «Этот милый старый дом» роль Гусятникова была передана актеру С. С. Дрейдену. Раньше (и позже) Гусятникова играл Г. И. Воропаев.

У Дрейдена Гусятников по своим жизненным впечатлениям не отличался от своих детей. И ему не страшно за Нину Леонидовну, такую неприспособленную к жизни. Он удивлен тем, что с ним происходит. И не только с ним, но и с ней. Это изумление, что цветы купил, что так любит, что волнуется, так волнуется.

С. С. Дрейден в общем повторял рисунок Г. И. Воропаева. Но если Воропаев на сцене непосредствен и открыт, то Дрейден эксцентричен и недоверчив. Каждый спектакль для него был поиском, его исполнение неровно, отличалось резкими спадами и взлетами. Он мог вдруг в момент откровенности Юлии (бывшая {136} жена Гусятникова, мать его детей, полюбившая другого, а теперь пытающаяся вернуться в «милый старый дом») ее передразнить, мог слушать задушевные признания Бегак (рассказ о неудачном романе) и смотреть в противоположную от нее сторону в то время, как она искала поддержки в его глазах. Он был слишком самостоятелен и не слишком верил в существование этого милого дома.

На нескольких спектаклях он буквально завораживал и партнеров, и зрительный зал точностью, глубиной и правдой чувств. Он был одухотворен новой любовью, но и старая в нем жила строгим воспоминанием, от которого ему никуда не деться. Ему нужна была Юлия как добрый друг, без помощи которого ему трудно. Но влюблен он именно в Бегак, с ней открыт и доверчив. Ритмическая организация двух линии взаимоотношений была различна. Существовало ощущение прожиток им жизни с Юлией, и на нем, прошлом, словно не отменяя, а вбирая его, возникало настоящее — чувство его к Бегак.

О. Н. Кузьмичева не отметила, как именно реагировали партнеры на все то особенное, что принес с собой в роль Гусятникова С. С. Дрейден, но ясно, что целый ряд частных смысловых моментов перестраивался, они приобретали новую суть или, напротив, тускнели, лишались привычной энергии. Конечно, определение «смысловые» в достаточной мере условно: ведь всякая мало-мальски серьезная перемена в роли по-своему осмыслена, имеет отношение к смыслу. Но сейчас речь идет о переменах, которые могли наружно почти не сказаться в определенных красках и приемах, а лишь изнутри вносить в тот или иной момент роли своеобразный импульс.

Собственно ритмические изменения (тоже — повторим это — небезучастные к смыслу роли) происходят по разным мотивам, преимущественно ради достижения более подлинных и энергичных связей второго и третьего вида, В комедийных спектаклях нередко сюжетная ситуация или смешной текст быстрее «доходят» до зала, чем актер успевает пережить соответствующий момент роли[[149]](#footnote-150); ясно, что актеру приходится ритмически соотнести свое решение с откликом зрителей — и в этом не будет никакой принципиальной уступки, если актер озаботится именно ритмическим преобразованием эпизода, а не ломкой и упрощением сути его.

Перемены, проявившиеся в сфере выразительных средств, а не только в плане внутренних переакцентировок и смены импульсов, также отмечены Кузьмичевой. Роль Раисы Александровны в «Этом милом старом доме» играла поначалу И. П. Зарубина, позднее роль перешла к М. А. Тупиковой. {137} А мужа ее Эраста Петровича неизменно играл В. В. Харитонов. «Если с И. Зарубиной это был беззащитный, беззлобный старичок-одуванчик, то с М. Тупиковой это коварное и хитрое существо. И если ему не нравится то, что говорит Раиса Александровна, то он ее исподтишка щиплет, а в минуты примирения ласково-иронически зовет “кошечкой”». Тут изменения довольно крупные, они привели к обретению новых черт характера и — последовательно — внешней характерности. Встречаются различия гораздо более мелкие, сиюминутные, но тем не менее отчетливо зафиксированные всякий раз и в «плане выражения». О. С. Антонова исполняет в «Этом милом старом доме» роль зубного врача Нины Бегак. По пьесе, когда Гусятников хочет убедить ее в том, как Бегак нужна их дому, он говорит: «Но ведь если у всех вместе и у каждого в отдельности заболят зубы…» «Реакции О. Антоновой на эту фразу самые различные. Она может закивать головой в знак согласия, готовности оказать помощь; а может, представив безрадостную картину всеобщей зубной боли и себя в качестве спасителя (подобный случай уже был в практике Бегак и окончился печально), скривить рот и произнести тихо: “Не надо… приводить этот довод” (такого текста в пьесе нет)».

Наконец, выделим изменения в роли, которые назовем тактическими. Они ни в коей мере не носят сущностного характера, а представляют собой более или менее поверхностные пристройки к зрительному залу: замедленная или повышенной громкости речь, приближение к первому плану сцены, паузы, рассчитанные на то, чтобы собрать почему-либо утраченное или рассеявшееся внимание зрителей. К тактическим моментам можно отнести нарочитое (но не пошлое, не бессмысленное — оно уже за пределами искусства) усиление частностей, ведущих к реакции смеха или опечаленности в зрительном зале.

Всякого рода сценические и внесценические случайности внешнего порядка (то есть не связанные с творческим экспериментированием) дают возможность обнаружить, что в спектакле и роли живо, способно к особой подвижности, к мгновенной отзывчивости и осмысленной перестройке, а что потеряло гибкость, окончательно формализовалось.

Приведем опять примеры из творческого опыта актеров Театра комедии — примеры не простой находчивости, а именно моментального творческого включения случайности в движение роли, сопряжения ее с самой сутью жизни персонажа.

В. А. Карпова играла в спектакле «Тень» Аннунциату. Актриса вспоминает: «Моя Аннунциата однажды так споткнулась, выбегая на сцену, что проехала на животе несколько шагов. Сцена была серьезная. Лежу и чувствую: сейчас все засмеются — и понимаю, что это будет срыв сцены. Я сосредоточилась и совершенно серьезно произнесла свои слова. И мое необычное положение только усугубило их недобрый смысл».

{138} В «Этом милом старом доме» у Эраста Петровича (он был у В. В. Харитонова явным рамоли, но при этом весьма самолюбивым и старающимся нет‑нет и взбодриться напоказ) выпала из рук палка. Эраст Петрович тут же весь согнулся, потом встал на четвереньки и поднял палку. Оглянулся на всех и, как ни в чем не бывало, распрямился и застыл на своем месте.

Подобные случаи нередко отмечаются в различных театральных воспоминаниях, и они, повторяем, тоже не вовсе внешни по отношению к природе и живой сущности этого искусства.

Актерскому творению на театре присуща не однократность, а повторность, которая может и должна быть развитием роли в точном и прямом смысле этих слов.

# **{****139}** Глава третья Типология актерских созданий

{141} До сих пор мы пытались определить более или менее общие основания актерского бытия‑в‑творчестве, то есть подлинного сценического существования актера.

Теперь пора перейти к принципиальным различиям. Причем не к тем, что касаются самих актерских индивидуальностей. Если бы речь велась именно о них, предстояло бы дать классификацию театральных актеров. Однако, идя своим путем, передадим решение этой задачи другой науке — психологии сценического творчества. Только она на научном фундаменте, созданном общей психологией, применяя разнообразные экспериментальные методы, способна приблизиться к решению названной задачи. Театроведению ее не решить.

Другое дело — типология актерских созданий, классификация тех произведений актерского творчества, которые непосредственно предстают со сцены и уже подлежат изучению и познанию театроведением с арсеналом его средств и возможностей.

При этом нельзя не учитывать того обстоятельства, что всякое основательное актерское создание представляет собой единство замысла, процесса и результата — и только так может и должно рассматриваться.

Сели нет масштабного, жизненно значительного или просто мало-мальски серьезного и обдуманного замысла роли, поневоле бедно, скудно в сути своей открывающееся зрителям ее течение.

Нет процесса, нет жизни роли «сегодня, сейчас, здесь» — и все задуманное и все найденное становится лишь обозначенным, не отзывается по-настоящему в душе партнера и в зрительном зале.

Да, в каждой актерской работе важен замысел, важен динамический процесс повседневного проживания роли — вместе с тем важен и результат, то есть не только задуманные, но и точно найденные и закрепленные художественным образом свойства и проявления персонажа, включенность его в острую борьбу различных сил.

В каждой творчески создаваемой им роли актер достигает качественно нового художественного итога, а не просто разрисовывает для зрителей текст пьесы сценическими красками. Происходит определенный переход, на который затрачивается определенное же «количество творчества». Такой непременный момент качественного приращения в принципе как раз и исключает иллюстративность, декларативность, любую форму самодемонстрации. Если же реальное «количество творчества» не затрачивается на постижение и лепку новой человеко-роли, то не может возникнуть и необходимый Качественный переход к новому созданию. Актер будет топтаться на мосте, тем или иным образом декорируясь перед зрителями.

{142} Если актер не нашел точных, адекватных развивающемуся замыслу профессиональных способов выражения даже самых выдающихся намерений, сценический язык его неминуемо окажется расплывчатым, приблизительным; таковым же будет и в целом актерское произведение, рассказанное на этом языке.

В единстве замысла, процесса и результата является в театральном спектакле сценический персонаж. Этими словами обозначаем любое заслуживающее серьезного внимания актерское создание. Но по многим своим свойствам сценические персонажи различаются между собой. Оттого и возникает надобность в типологии сценических персонажей, а типологии актерских созданий.

### **{****143}** 1 Сценический характер «Рождение характера». «Степень пристрастности». Ситуативное выявление сценического характера. Развитие сценического характера. Способ раскрытии сценического характера и художественная природа спектакля. Сценический характер и сценические краски.

Избираем обозначение «сценический характер» вместо распространенного «образ», который неточен уже хотя бы в силу своей многозначности («образность», «образное мышление», но и «образ Гамлета», «образ Татьяны» и т. д.).

Слова «сценический характер» потому еще особенно уместны, что подчеркивают действенную природу существования актера в спектакле: ведь характером психология называет совокупность основных психических свойств человека, которые проявляются в его действиях, в поступках.

Со сценическим характером имеем дело тогда, когда актером на сцене создана более или менее явственно отделенная от него, более или менее очевидно объектированная личность. Именно личность с целым набором различных личностных характеристик: как персонаж чувствует, как думает, какую предысторию имеет, какие внешние особенности вызваны его внутренним строем и так далее. Создание сценического характера — это порождение целостной личности, слагающейся из многих моментов, которые обеспечивают живую индивидуальную логику ее пребывания в спектакле.

«Вот летит самолет, — говорил М. Н. Кедров, — летит быстро, красиво! Но чтобы он полетел, сколько одних винтиков, проволочек, рычажков, трубочек и всяких деталей надо. Так и образ получится тогда, когда все винтики, гаечки завинчены, трубочки прилажены и т. д. А если этого нет, то будет бутафория, ковырни — там и нет ничего»[[150]](#footnote-151).

Истинный сценический характер — это не каталог различных свойств персонажа, пусть даже широко продуманных и искусно обозначенных. Нет, необходимо нахождение и выявление детерминирующих моментов в роли, того, что станет определять, «опричинивать» всю жизнь героя, логику его ежеминутного поведения. Сценический характер возникает из осознания внутренних {144} основ личности, которой надлежит предстать со сцены, а уж на почве этих внутренних основ рождается все внешнее в роли.

Тому же М. Н. Кедрову принадлежит следующая мысль о соотношении внутреннего и внешнего: «… внешняя, видимая часть поведения человека как бы симметрична его невидимой. <…> Возьмите дерево, у него ведь две кроны — видимая и невидимая, ветви и корни. В ветвях, как в зеркале отражаются корни. Только ветви понарядней»[[151]](#footnote-152).

Все «ветви» создаваемого актером сценического характера соответствуют «корням» его, тогда и появляется в спектакле живая, полнокровная личность.

**«Рождение характера».** Истинно творчески созданный сценический характер образуется в результате (и в процессе) сложного и глубокого взаимодействия личности актера с личностью героя. Поэтому правомерно ввести в наши размышления словооборот «рождение характера», чтобы подчеркнуть: сценический характер нельзя «вычислить», нельзя прийти к нему в итоге суммирования разных, нужных по ходу дела качеств персонажа. Он должен обладать достоинством целостности, как любая живая личность.

Оставим в стороне всякие случайные сценические порождения или механические совокупности свойств, иной раз претендующие на то, чтобы считаться сценическим характером.

Однако и действенный, вполне профессиональный подход к решению этой задачи имеет своего двойника, в котором творческий дух ослаблен. Дадим этому двойнику имя — «сложение характера». В подобных случаях достаточно серьезно и кропотливо устанавливается логика поведения персонажа, ступени развития его; событийные узлы роли связываются логическим единством стимулов и побуждений героя. Все эти определения правятся «по жизни», корректируются некоей правдой жизни вообще. Возникает как будто бы определенный и действенно обнаруживаемый сценический характер; все же явился он не в итоге сложнейшего творческого синтеза живой личности актера и неповторимого содержания роли. Он оказывается пусть не арифметической, но все-таки достаточно простой совокупностью намерений и проявлений героя. Главное в нем — не уникальное творческое открытие индивидуальной жизни, а общеочевидное, так сказать, аксиоматическое.

Такой «выпрямленный» характер проигрывает в человеческом богатстве, в единственности своей природы, а стало быть, и в творческой сути. На наших сценах склонность к логическому схематизму в создании сценического характера заметно сказывается, в частности, на постановках пьес Чехова. Его герои, запечатленные автором в парадоксальных сочетаниях высокого {145} и смешного, обыденности и странности (известны замечания Чехова актерам: «Он же свистит, послушайте… Свистит!» — говорил он, например, об Астрове), особенно часто подвергались сценическому выравниванию, утрачивали острое своеобразие личности.

Путь сложения характера, разумеется, препятствует возникновению энергичных, всякий раз особенных связей между этим именно актером и этой именно ролью: ведь такой путь предусматривает установление общелогических моментов, а не открытие в индивидуальном «сосуде» «огня мерцающего».

Подлинно творческий процесс овладения ролью знаменуется рождением характера. Только оно, одно оно приводит к вполне органическому пересозданию на сцене героя литературного произведения (пьесы) в новую живую и цельную личность, существующую по законам искусства сцены.

Иногда сценический герои и внешне резко отличается от драматургического прообраза. Но основное, разумеется, не в этом различии.

Главное же состоит в том, что актер-творец осваивает материал роли, прорабатывает всю ее в свете конкретной цели, желая открыть новую человеческую личность в соответствии с собственными взглядами, чувствами, живым опытом. Потому-то, как известно, любой сценический герой не по видимости, по сути своей не тождествен его литературной первооснове.

Вот и можно говорить о творческом перевоплощении именно тогда, когда на сцене совершается рождение характера, рождение человека. Актер дошел до истинного постижения другого человека, ведомый силой сочувствия, интересом к живой рельефности жизни, пытливостью художника-исследователя, всеми чертами натуры своей.

Бесспорно, что рождение характера есть один из наиболее давних идеалов в искусстве сцены. Приведем хотя бы замечательную характеристику ролей Прова Михайловича Садовского, высказанную почти полтора столетия тому назад Аполлоном Григорьевым. Заметив, что «артист стремится постоянно к цельному пониманию, к созданию типа», Григорьев так толкует далее свою мысль: «Не простая копня с действительности — лица, представляемые Садовским; они вполне созданы, созданы самостоятельно, созданы цельно, потому что артист-психолог прежде всего имеет в виду моральные пружины, управляющие жизнью известного существа, ищет повсюду правды, — берет ее из себя самого, когда нет ее в роля. Таков Садовский, наравне с которым трудно поставить кого-либо»[[152]](#footnote-153).

Для таких художников, как Пров Михайлович Садовский, создание живых «типов» — внутренняя творческая необходимость; {146} голос этой внутренней необходимости, понятно, вообще многое решает в искусстве, иначе все высокое и все прекрасное останется лишь в сфере возможного, не перейдет в реальность.

Зная многосторонность работы современного актера над ролью, можно сказать, что рождение характера — высокая алгебра актерского творчества представляет собой весьма сложную операцию, при которой должны быть учтены и вступить в единство сразу несколько индивидуальностей: героя, драматурга, режиссера и актера. Но практически, как всегда в истинном творчестве, рождение характера принадлежит ведомству гармонии, и потому процесс этот индивидуален, имеет множество вариантов и в то же время всякий раз по-своему целостен.

Неоднократно отмечались в период подготовки актером новой роли удивительные его подходы и требования, неожиданные ассоциации, казалось бы, нарушавшие очевидные логические связи и последовательности.

По воспоминаниям М. О. Кнебель, Н. П. Хмелев, например, «вмешивался в решение костюма, в его покрой, цвет, материал. Он мог настаивать на какой-то складке, совсем как женщина, для которой чрезвычайно важно, чтобы выточка была обязательно здесь»[[153]](#footnote-154).

В конце концов сценический характер, входящий в спектакль, обнаруживает специфическую перспективу в душевную суть самого его создателя.

И. И. Соловьев рассказывает о своей работе над ролью Серпилина в постановке Театра им. Ермоловой «Завтра в семь…» (по К. Симонову): «Мое захотелось пойти по той линии, что дух медицины и Мещерской стороны в нем не выветрился. Он так и остался по своей стати и сути фельдшером, парнем с Мещерской стороны, которого мать-земля наградила еще и военным талантом <…> И я, играя командующего армией генерал-лейтенанта Серпилина, искал, где он не военный, а очень штатский человек, который хорошо выполняет свои военные обязанности»[[154]](#footnote-155).

Такой путь к рождению характера необходим был этому актеру; но, разумеется, нельзя отрицать известной правомерности и иного хода к постижению сущности названной роли.

Истинное рождение характера мобилизует важнейшие впечатления жизни, накопленные актером, исходит из свойственной ему шкалы жизненных ценностей, из ведомых ему потрясений. Тот же И. И. Соловьев вспоминает проводы мужчин на войну, происходившие на одной из волжских пристаней: «На берегу все больше раздавалось голосов — голосов тоски, боли, утраты, затем они постепенно стали сливаться в один гигантский стон. И над {147} Волгой понесся во всю ширь и даль неистребимый, во веки незабываемый стон. Это был не крик, не плач, это был стон. <…> С той поры всякий раз, когда я работаю над ролью аналогичного содержания, в определенный момент, когда роль уже проработана и человечек (мой герой) уже как-то прояснился, я свожу его с этим “стоном” и внутренним глазом и ухом слежу, как он себя поведет: смонтируется он с ним, сольется, как что-то органически близкое — говорю себе: “он из стона”, и это очень большой плюс автору; если же не сливается — я говорю: “мимо”, и это плохая отметка драматургу»[[155]](#footnote-156).

Конечно, такие подходы к роли, если они сказались в создаваемом характере, реально отозвались в нем, в его жизни, его поведении, ведут к рождению характера или, во всяком случае, способствуют такому творческому акту при наличии еще целого ряда условий и качеств.

«Степень пристрастности». Многоразличные ассоциации, намерения и желания, помогавшие актеру осваивать роль, могут не одинаковым образом проявиться в самом актерском создании. Ведь пока мы говорим о сценическом характере, о создании более или менее явно объективном. Прямая актерская субъективность может быть растворена в логике жизни героя, в движении его сценической судьбы.

Весьма любопытно в этой связи следующее рассуждение И. Н. Певцова. Классифицируя актеров по-своему, он признается, что ему ближе тот актер, который «по самому существу вещей не может быть ни прокурором, ни адвокатом воплощаемого лица. Он как бы органически существует на сцене, а степень отрицательного или положительного впечатления от его образа в зрительном зале является результатом, который его в момент творческого процесса не заботит. В период же подготовительный, когда актер думает и строит образ, его заботит достижение живой правды со всей ее сложностью. Он должен иметь всегда в виду то, что в природе нет чистого черного и чистого белого цвета»[[156]](#footnote-157).

Вспоминая спектакли первых десятилетий нашего пека в Ленинградском академическом театре драмы, Н. В. Вербинина приходит, между прочим, к такому выводу: «Е. П. Корчагина-Александровская умела быть и адвокатом, и прокурором своих созданий, прокурором беспощадным. Словно призывала сидящих в зале; “Не будь таким”. Какой контраст с В. А. Мичуриной, всегда повторявшей:

— Я адвокат всех своих героинь, даже отрицательных, я не могу играть роль, если не сумею ее защитить»[[157]](#footnote-158).

{148} Вот пример к разговору о «степени пристрастности», не только изнутри формирующей, а явственно вторгающейся и жизнь сценического героя.

Не покидая сцену Ленинградского театра драмы им. Пушкина, обратимся еще к одному из крупнейших ее деятелей — Н. К. Симонову. С большой точностью сказал о нем недавно И. О. Горбачев: «Взять хотя бы его замечательную роль Сатина в спектакле “На дне”. Был ли это тот Сатин, каким его выписал Горький? И да, и нет. Это был уже симоновский герой, этакий король в лохмотьях. В ряде сцен он был величественный, огромной внутренней силы человек, а в иных эпизодах — отсутствующий, как бы живущий вне спектакля. Симонов, повторяю, всегда оставался самим собой. В каждой из его ролей были моменты, когда актер мог высказаться в полную силу, в полный голос. И он ждал их, иногда проговаривая, пробрасывая несущественное»[[158]](#footnote-159).

На самом деле, «степень пристрастности» и основных созданиях Н. К. Симонова была чрезвычайно велика. Можно сказать, что он создавал в спектаклях сценические характеры — во всяком случае, ни к какому другому типу актерских созданий из тех, что предлагаются далее, его героев как будто не отнесешь. В то же время актерский подход Симонова был таков, что сценический характер сдвигался в сторону своего рода «лирического героя», открыто и сильно наполняемого чувствами и интересами самого актера.

В общем и целом театр с каждым новым десятилетием стремится к более активным связям между актером и ролью. Притом в этой области немало своих различий и оттенков, не замечать их нет никакого резона. Тем более что речь идет о свойствах, несомненно сказывающихся в самих сценических созданиях. У «актера второго порядка» (по И. Н. Певцову) сценический характер, очевидно, будет освоен шире и в более разнообразных проявлениях, чем у того, кто склонен к неизменной приверженности «герою своей души»; однако на сей раз, проигрывая в широте, в экстенсивности выявлении, он может превзойти другие создания интенсивностью, напряженностью основного мотива.

**Ситуативное выявление сценического характера.** В свете всего сказанного в предыдущих главах книги напомним: сценический характер не есть некое красочное порождение фантазии актера, демонстрируемое по ходу спектакля. Характер раскрывается в динамике сценических стремлений и связей. Спектакль, в котором его герои, пусть наделенные достаточно яркими индивидуальными признаками, пребывают подобно не сходящимся нигде параллелям, не может содержать истинные сценические характеры.

{149} Всякое живое актерское создание выявляется в спектакле ситуативно, это свойство как бы само собой разумеется. Что же касается сценического характера, здесь постоянно возникает возможность заменить его некоей внешне подвижной характеристикой, наглядной ходячей зарисовкой человека не совсем обычного — хотя бы по части походки, осанки, одежды.

Между тем и подлинный сценический характер, конечно, тоже выявляется лишь ситуативно, то есть отзываясь, реагируя, вступая в борьбу и т. д. и т. п. В разнообразные ситуации актера не только вводят — скажем, режиссеры, партнеры; он и сам, если занят творческим делом, способен их порождать, открывать их возможность и необходимость везде и всюду.

М. О. Кнебель рассказала о том, как А. А. Попов, играя Епиходова в поставленном ею «Вишневом саде» Чехова (Центральный театр Советской Армии), делал сценической реальностью продиктованное текстом пьесы чувство к Дуняше. Епиходов подносит Дуняше цветы, та берет их и уходит. «Епиходов рванулся за ней, за что-то цепляется, что-то уронил, потом останавливается, глядя в пространство, и тихо шепчет про себя что-то, но нам ясно, что это невысказанные слова любви. Таким он запоминается с первого акта. Освещено только лицо (подсвечник с горящей свечой в руке), а губы печально и детски обиженно что-то шепчут, жалуются. Этот шепот Попов нашел на одной из ранних репетиций. Мне он очень понравился. Что-то наивное и вместе с тем драматическое мелькнуло в этом шепоте.

Прелесть этой краски, этого приспособления в том, что Попов воспользовался им, чтобы построить на нем “зерно”, внутреннюю характерность Епиходова. Епиходов полон мыслей и чувств, а высказать их некому, и всюду, где он встречается с Дуняшей, где ему не удается высказать словами то, что переполняет сердце, возникает этот тихий, робкий, никому не слышный внутренний монолог. Иногда губы только дрогнут, и он останавливает себя, иногда губы что-то быстро шепчут, иногда медленно»[[159]](#footnote-160).

Другой выразительный пример находим в воспоминаниях Б. Я. Петкера. Он играл в спектакле МХАТа «Пиквикский клуб» Смиггерса, маленькую роль в прологе. Смиггерсу надлежит председательствовать на торжественном вечере, посвященном приему новых членов в клуб. Как эту эпизодическую, далекую от глубинных проникновений в суть жизни роль сделать сценически живой, действенной? Актер предложил, одну бесхитростную, казалось бы, деталь: его Смиггерс простужен, у него разыгрался насморк. Однако, рассказывает актер, постоянное «стремление чихнуть прибавило не только внешние характерные {150} черты — оно ввело меня в состояние борьбы. Но поскольку для столь мизерной ситуации это слово слишком величественно, поставим его лучше в кавычки — в “борьбу” с самим собой.

В театре — все борьба и действие. И эта борьба с нарастающим желанием чихнуть и старание удержаться придали оратору какой-то невольный конкретный признак. Без этого речь его была бы просто торжественной, пусть с блестками юмора, но достаточно дежурной.

Интересно, что чихнуть было нельзя. Нужно было пребывать именно в состоянии преодоления. Чихни я — это дало бы разрядку “борьбе”, и она бы завершилась. А так это желание непрерывно причиняло беспокойство джентльмену и держало его в постоянном напряжении, нарушая торжественность речи»[[160]](#footnote-161).

Так даже шутливый сценический эскиз характера выявляется ситуативно, тем самым обнаруживая свою истинно театральную природу. Все-таки шутка есть шутка. Вернемся к ролям более серьезным и разносторонним.

Известно немало постановок «Зыковых» М. Горького, в которых сын Антипы Михаил предстает наглядным примером нравственного распада: ничтожество, мозгляк, болен телом и духом, кокетничает истерией да безобразиями. Таким «готовым», законченным и сценически непроницаемым он проходит через весь спектакль.

Но вот в постановке Ленинградского областного драматического театра Михаил у Л. И. Борисевича постоянно отзывался взволнованно и тревожно. Оттого он получался умен, более того — явно и разнообразно чуток и талантлив. Поначалу даже казалось, что он-то, Михаил, и есть, быть может, самая достойная личность в этой схватке людских страстей. Но беда основная в том, что ничего ему толком не нужно. Он только смотрит на все внимательно, грустно, вбирает впечатления цепко и приметливо — и усмехается, и страдает беспрерывно и привычно, поскольку все, что входит в его душу, болезненно и безысходно царапает ее.

«Я хотел поймать в воде отражение цветка, но зеленый ил один подняла моя рука», — импровизирует он. Для Михаила Борисевича эти стихи есть точная и горькая самооценка. Ведь его герой способен все понять, он тонок, остер, но свершить ничего не дано, и вся жизнь для него в конце концов — «зеленый ил», беспросветная зыбкость. Самооценка такого Михаила не только горька, она иронична. У Борисевича ирония Михаила сродни не шутовству, а, скорее, трезвому и печальному убеждению: «Я знаю, я человек бесполезный». А в финале — совершенно твердо, выношенно: «Бесполезных людей нет, есть люди вредные…»

Приведем еще развернутый рассказ о Л. К. Дурове — Снегиреве в спектакле Московского театра на Малой Бронной {151} «Брат Алеша» по «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского (описание сделано А. А. Кисловой в учебной работе на театроведческом факультете ЛГИТМиК).

Про него можно сказать «его боль», всегда одна и та же, не дающая сидеть и стоять танцующая боль. Капитан Снегирев — человек, гонимый этой болью. Она не дает ему остановиться. Эта боль уже в самом первом его слове, и в каждом следующем будет она и только она. Он будет исходить ею.

Маленький, рыжеватый, с невесомым телом. Оно всегда пружинисто и легко. Снегирев небольшими подвижными руками пытается дирижировать жизнью, тем хаосом, что окружает его. Иногда вскидывает их, чтобы призвать к вниманию весь этот большой оркестр, но, бессильно шевельнувшись в воздухе, руки падают вниз. Боль и представление. Вечное большое представление, и прерывается оно лишь минутами.

В первой сцене мы видим его многократно обегающим сценический круг. Почему? Нипочему. Таков его человеческий и актерский темп. Все проносится, как вихрь, от начального: «Что побудило‑с?» до взрыва: «Аще забуду тебе…»

На серой стене чуть проступают купола церквей. Две такие же серые стенки изображают комнату Снегирева. На Алешин стук выскакивает прыгучий, как мячик, Снегирев. Шутовски, не без изящества отрекомендовавшись, предлагает Алеше стул: «Извольте взять место». Комедия началась.

Садится за Алешей, перед Алешей. Услышав Илюшечкин крик, начинает метаться, но не взрыв происходит, а привычно мечется, не зная выхода. «Высеку‑с», — ножом почти по пальцам попал, но остыл быстро: «А вы думали висеку‑с?» Садится на стул, спокойно слушает Алешины обещания. Услышав, что если бы он, Снегирев, захотел, то Дмитрий Федорович на коленях бы прощения просил, — демонстративно подносит край задрипанного пальто к своим глазам, а затем быстро-быстро к Алешиным: «Пронзили‑с. Прослезили меня и пронзили‑с». Как будто ставя точку на прежнем разговоре. И все это голосом без света, хрипловатым. Вскакивает, стремительно тащит за руки Варю, Ниночку, Илюшу. Рассаживает их, как на групповой фотографии, напевая: «Варвара Николавна… Нина Николаевна». Сам садится у мог. Так они и застывают: Варя, обнимающая прижавшихся к ней с двух сторон Ниночку и Илюшу, присевший на корточки Снегирев. Остановленное мгновение. Жизнь застыла на лицах.

{152} Варя срывается, уводит детей. Снегирев стоит посредине сцены лицом к зрителям. Грустная речь о Варе. Неожиданно с поразительным чувством ритма: «И ничего во всей природе благословить он не хотел». Все остальное — горестно издевательски. Представление продолжается: «Арина Петровна! Дама без ног‑с». Сам для себя незаметно стряхивает пылинку с ее платья, нервно: «Встаньте, Алексей Федорович! Вы же даме представляетесь, надо встать. Мамочка, это не тот Карамазов, который…» И пока Алеша, почтительно склонившись, целует ей руку, стоит рядом и кивает в такт, одобрительно… так, так. Надо за всем уследить и не дать, не дать сказать лишнего; после каждой ее фразы захлестывает себя: «Мы из простых‑с». Несколько минут продолжается это представление. Когда Арина Петровка начинает заговариваться и жаловаться, что никто не любит ее, Снегирев тихо, но настойчиво увозит мамочку, с болью целуя ей руки и словами заглушая себя: «Ну, полно, полно, мамочка. Все-то тебя любят, все-то тебя обожают».

После ссоры с Варварой начинает надевать картуз, обводит взглядом комнату, взгляд зацепляется за Ниночку. Машинально представляет ее Алеше: «Ангел божий во плоти» — и, повернувшись, гневно к Варваре: «А эта вот, что сейчас на меня ножкой топнула, тоже, — пауза, и тихо, но по силе почти крик, — тоже ангел божий во плоти».

Идут по улице с Алешей, И вот уже сидят на скамейке, и Снегирев не говорит, а поверяет Алеше. Алеша, всегда готовый понять и принять, сочувственно слушает. Вскакивает, ударенный Алешиным словом «гнев». «Гнев‑с, гнев‑с! В маленьком существе великий гнев‑с!» Рассказывает об Илюше. Мольба, вопрос, и хотя сказаны слова, а словно немой крик.

Чуть гаснет свет, как бы издалека в световом пятне виден Снегирев. Идет своей пружинистой, какой-то нечеловечески легкой походкой, изображая, что держит за руку Илюшу. Интонации то по-детски безыскусны, то безнадежно-поучительны. «Папа, папа, как он тебя тогда, папа». — «Грешно убивать, Илюша». Выпрямляется, когда говорит с Илюшей, прекращает представление. Сейчас он опора этого маленького мальчика, который держится за него холодными пальчиками. Отец, с нежностью наклоняющийся к маленькому сыну и с горечью говорящий ему свои безнадежные слова.

Но вот он уже снова юродствующий штабс-капитан. И снова не слова, а словечки. И опять {153} вечно «с» в конце слое: «бродил‑с», «ходил‑с», и фигура выражает: «бродил‑с», «ходил‑с». И переход: «Ходим с Илюшечкой. Гуляем». Мгновенная тишина, в которой живет еще это «гуляем», горестное, ироническое, само над собой издевающееся слово. И опять Илюшины прозрачные детские слова и безнадежно успокаивающие Снегирева.

Теперь стоят посреди сцены. Смотрит вдаль и рассказывает: «Ветерок тогда начался, солнце затемнилось, осенью повеяло, да и смеркалось уж». Говорит это с тем же изяществом, с каким читал Лермонтова. Рисует безыскусную картину природы, но ко вздоху облегчения от этого ветра и солнца примешивается насмешка над собой, описывающим эту картину, которая ничего не имеет общего с его жизнью. При имени Илюши голос теплеет, почти выкрикивает слова о том, как плакал Илюша, и дальше все уже в одной тональности: «Папа, кричит мне, папа! — Илюша, говорю ему, Илюша!» — и обрывается вдруг: «Поблагодарите вашего братца, Алексей Федорович». На Алешине ответное горячее желание помириться с Илюшечкой, уже погаснув, как-то бестолково отвечает: «Точно так‑с».

Алеша приближается к Снегиреву, торопливо и горячо рассказывая, как Дмитрий оскорбил невесту свою. Одну руку протягивает к Снегиреву, как бы призывая его подойти, другой собирается вытащить деньги. Говорит все быстрее своим мягким плачущим голосом, ближе подходит к Снегиреву, ближе. Тот, остолбенелый, начинает пятиться, и вот Алеша уже держит его одной рукой, другой пытается положить деньги ему в карман. Снегирев, не понявший еще, отчаянно сопротивляется. Близко-близко борются эти два человека. Неуловим момент, когда отчаянная схватка превращается в горячее объятие.

Алеша отпускает Снегирева. Он понял нутром, что с добром к нему Алеша, потому так горячо и обнимал его, но не понял разумом еще: «Это мне‑с столько денег?»

«Послушайте…» — и, уже не останавливаясь, не вдумываясь в слова, мечтает, высчитывает, задыхается. Ему не успеть за своими надеждами. «Стойте, Алексей Федорович, да знаете ли вы…» — «Если…» — «Можно в другой город поехать, если должок пропащий здесь получить, может, достанет и на это». И при Алешином радостном: «Достанет, достанет, Екатерина Ивановна еще пришлет, сколько надо», — сникает и лишь повторяет бестолково и надломленно: {154} «Я‑с, вы‑с…», почувствовав, как его унизили. Снегирев сам себя может унижать, но другим никогда не позволит этого сделать, не позволяет и сейчас. Взбирается на скамейку — так эффектнее будут падать на землю драгоценные кредитки. Медленно достает первую, отстраняет ее от себя, глаза закрыты, чтобы не видеть, как закружится она назойливо-плавно, а с ней и его ожидания, которые теперь уже никогда не сбудутся.

В сцене с умирающим Илюшей среди всеобщей суеты сидит ничего не слышащий Снегирев. Входит Красоткин, раскланивается с мамой и Ниночкой. Снегирев не слышит. Лишь нелепые слова Арины Петровны возвращают его к жизни. Начинает суетиться вокруг Коли Красоткина. Это тот самый мальчик, которого так ждал его Илюшечка. Готов сделать все, лишь бы Коля не ушел. Сейчас Снегирев чувствует себя как никогда связанным с Илюшечкой, его жизнь висит на волоске Илюшечкиной жизни. Поэтому такая буйная радость охватывает его, когда мальчик узнает в собаке свою Жучку.

Московский доктор приехал! Снегирев выбегает встречать. Наконец-то! Выбежав, остановился. Почувствовал. Недоброе — «доктор», а — богатый столичный врач, которого нужно принять, провести в дом. Растерянный Снегирев стоит между доктором и Алешей. И, лишь подбодренный Алешиным взглядом, жалко выдавливает из себя: «Вы здесь у меня‑с». Опомнившись, торопливо берет из рук доктора трость, ту самую трость, кончиком которой столичный доктор только что брезгливо коснулся его плеча. Бежит в комнату впереди доктора, показывая дорогу.

Через некоторое время выбегает за доктором, падает перед ним на колени: «Доктор, неужели?» Это и не вопрос уже. Уже ничего не видя и не слыша, повторяет чужое бессмысленное слово: «Си‑ра‑ку‑зы…» Узнав, что это в Сицилии, беспомощно замолкает.

Бежит к Илюше. Захлебываясь от горя, успокаивает его. Но сил нет на это. Выбегает из комнаты и с размаху падает на колени. Прорыв. Боль навзрыд, «Не надо хорошего мальчика! Не хочу хорошего мальчика! Аще забуду тебе Иерусалиме…» Просит и кланяется, не ощущая слов, не слыша.

В последней сцене мы видим совсем другого Снегирева. Он не пытается дирижировать. Он бессознательно делает больно другим. Он как будто повторяет внутреннее заклинание: «не слышать, не слышать, не слышать; не расплескаться, не разбиться {155} от горя». Как-то странно, наоборот подает мамочке цветочек, не за стебель, за головку…

**Развитие сценического характера.** Поскольку живой, воистину проживаемый актером характер выявляется ситуативно, то он, естественно, не стоит на месте. В ходе спектакля накапливаются различные открытия, изменения, перестройки в отношениях к тому или другому, с тем или другим — даже если пьеса не дает оснований обнаруживать в персонаже крутые перемены.

Сценический характер — это характер, движущийся в определенной системе связей, о которой уже говорилось. Он движется, в известном смысле развивается, подобно всему живому, живущему.

Таково, в конце концов, всякое подлинно творческое создание актера. Но по отношению к сценическому характеру опять-таки свойство развития, внутреннего движения особенно важно подчеркнуть.

П. А. Марков, вспоминая актерскую молодость С. Г. Бирман и не все в ней принимая, разъяснял: «В исполнении можно неизменно сохранять образ на одном и том же уровне, как бы сильно ни представлять отдельные моменты и какую бы резкую характерность ни найти, и можно последовательно его разворачивать, хотя бы это и было актерски сделано недостаточно убедительно. Образ может стоять и образ может расти»[[161]](#footnote-162).

Иными словами, бывают случаи, когда актер вместо сценического характера преподносит в спектакле некую его формулу, от сцены к сцене им воспроизводимую с некоторыми наружными вариациями. В таких случаях ситуативного выявления характера нет, а есть более или менее изобретательное его обозначение театральными средствами. Персонаж — отъявленный злодей, любящая и самоотверженная мать, чистое юное существо; и эта основная характеристика с разной степенью выразительности, осложненности и нюансированности воспроизводится в любом эпизоде.

Бывает и так, что, не желающий ступить на путь столь явственно статичной характеристики, актер вынужден предлагать зрителям не одну варьируемую «формулу образа», а как бы цепь их. Исполнение С. Г. Бирман роли Вассы Железновой (на одном из этапов творческой биографии актрисы) П. А. Марков определял следующим образом: «И чем выпуклее она выполняла отдельные сцены роли, и чем более яркие она клала краски, тем определеннее раскалывался образ на составные части и тем дальше удалялась Бирман от ненайденного зерна роли. Она играла даже не образ, она играла его разломанные куски»[[162]](#footnote-163).

Особо отметим, что развитие сценического характера в пределах одного спектакля не есть, конечно, простое иллюстрирование: {156} заболел, состарился, пришел в отчаяние, победил, достиг высшей власти и т. д. Раз такие события предусмотрены пьесой, актер, разумеется, не может и никак не должен их оставлять без внимания. Рассказывая в первой главе о Э. А. Поповой — Татьяне, С. Ю. Юрском — Чацком, О. В. Волковой — Калугиной, мы касались и этой очевидной эволюции персонажей. Однако во всех названных работах эволюция биографическая отнюдь не преобладала и не заслоняла собственно театрально-творческую, поскольку раскрывалась в связях, оценках, ритмах, а не формулами, не обозначениями применительно к тексту, «вдоль» него.

**Способы раскрытия сценического характера и художественная природа спектакля.** Сценический характер раскрывается в театральном произведении в соответствии с творческим законом, по которому это произведение выстраивается в целом. А поскольку таких творческих законов многое множество, существует, следовательно, и неисчислимое множество путей, ключей, языков для открытия, изъяснения сценического характера.

Есть наивное, но, увы, живучее представление о том, что «психологический театр» — тот, который избегает откровенно театральных средств выражения. Подобное понимание, с какой стороны к нему ни подходи, абсолютно ложно. Во-первых, театра непсихологического не может быть, коль скоро в нем участвует живой актер, естественным образом наделенный душевной жизнью, то есть психологией. Во-вторых, если иметь в виду не творца-актера, а его творение, то нельзя не заметить: более или менее развернутая и основательная психическая жизнь персонажа не находится в прямом соотношении с природой сценической выразительности, присущей спектаклю. Немало есть «жизнеподобных» спектаклей, в которых, однако, душевная жизнь персонажа скудна, бедна, однолинейна; и немало есть спектаклей, в которых самые острые и не равные непосредственным жизненным наблюдениям подходы не только не мешают, но еще и помогают узнать живую человеческую личность в богатстве и сложности ее натуры.

Стало быть, наличие сценического характера опознается не по внешним особенностям спектакля («психологического», «бытового»), а по тому, создалась ли в спектакле целостная, понятая в основах своих человеческая личность.

Подлинный сценический характер вполне может возникнуть (и возникал) в театральных постановках Бертольта Брехта или близких к его театральной системе.

Как известно, Брехт и его единомышленники считали: новая активность связи актера с его созданием, повышенная активность освоения роли должна быть поддержана специальными средствами сценической выразительности. Такими, которые максимально отличны от средств, используемых театром жизненного правдоподобия. Актер и внешне, то есть наглядно, {157} зрительно, зрелищно, должен быть «отчужден» от своего героя.

Брехт включал в партитуру ролей «зонги» — песенные обращения к залу. Или танец (не иллюстративный или сопровождающий, а действенно выражающий сценическую ситуацию). Или прибегал к маскам, зримо «отчуждающим» актера от персонажа путем обнажения условно-театральной их соотнесенности.

«Вот один из вспомогательных сценических приемов, которым можно воспользоваться, — рекомендовал, в частности, Брехт в “Малом органоне для театра”. — Чтобы выделить показ персонажа как самостоятельную часть вашего представления, мы можем сопроводить его особым жестом. Пусть сам актер курит, но всякий раз, прежде чем показать очередное действие вымышленного персонажа, откладывает сигару»[[163]](#footnote-164).

Короче говоря, Брехт находил разнообразные средства, служившие одной цели — очевидно для глаз и ушей расщепить единство актера и его героя.

В театре Брехта тем же целям служат и иные, не актерские средства: титры; резкие перемены освещения, соответствующие не житейской правде обстановки, а выразительно-смысловым значениям.

История советского театра сохранила память о своеобразных способах, которые находили различные режиссеры, стремясь довести до полной наглядности новую активность сценических связей.

Но никоим образом из всего этого обширного опыта не следует вывод, что создание сценического характера не совместимо с открыто условно-театральными принципами строения спектаклей. Тут задачи разных планов, разных уровней, а вовсе не взаимоисключающие.

Применение средств эксцентрического порядка (из ряда вон выходящих, неординарных, необычных, обостряющих) не раз совмещалось с живым, объемным сценическим характером, способствуя его обнаружению. В постановках Б. И. Равенских постоянны переходы с языка сценической прозы к особым по развернутости и смелости пластическим мелодиям, танцам, пляскам. Никакого принципиального противостояния сценическому характеру во всем этом опять-таки нет; а там, где характер был определенен, он только возлетал на высокую ступень своего выявления в подобных пластических моментах.

Таким образом, можно сказать, что создание сценического характера — задача достаточно широкая, решается она самыми различными театральными способами. Другой вопрос, насколько велики возможности, которые тот или иной подход, тот или иной художественный закон спектакля открывает для создания сценического {158} характера, какую перспективу к постижению его обнаруживает.

Сейчас же нам важно окончательно уяснить, что создание сценического характера, с одной стороны, задача вполне определенная и четкая (на сцене появляется более или менее явственно отделенная от актера, более или менее объективированная личность). С другой стороны, существует множество путей к решению этой общей задачи, всякий раз в известном смысле ограниченной законом построения данного спектакля — ведь актер не рвется к самому по себе идеалу постижения сценического характера, а является участником общего и вполне конкретного творческого дела.

В море театральных произведений отметим на сей раз две постановки Ленинградского театра комедии, постановки разных лет, каждая из которых предлагала свои, весьма определенные творческие коррективы к общей задаче сотворения сценического характера.

Ставя гоголевского «Ревизора» в 1958 году, Н. П. Акимов с оттенком рационалистической четкости обнаруживал саму природу зла, сильно преобразившуюся с гоголевских времен: с тех пор очень многое в стратегии и тактике зла разгадано, и ему приходится быть энергичней, собранней, ловчей и изощренней. Акимов освобождал души своих героев от самых малюсеньких островков патриархальной наивности. Все было лишено какого бы то ни было чувствительного флера, открыто, обнажено.

Исследователь творчества Гоголя В. В. Гиппиус объяснял, что в финале «Ревизора» мы видим по сути дела не реалистически изображенного представителя центральной власти, а воплощение абстрактной идеи возмездия[[164]](#footnote-165). У Акимова жандарм четырежды пытается произнести свою фразу, но, поглощенные сенсационным письмом Хлестакова, гости Городничего не дают ему говорить, шикают, оттаскивают в сторону, толком даже не рассмотрев, с кем имеют дело. Финал «Ревизора» теряет, таким образом, всякую зловещую значительность. Его герои не прочь грубо оттолкнуть и «возмездие», во всяком случае, им плевать на подобные отвлеченности.

Городничий в таком «Ревизоре» (его играл В. В. Усков) ничуть не похож на того по-своему даже наивного и простосердечного сценического героя, к которому зрители могли привыкнуть с детства. Нет, он энергичен, предприимчив, остер мыслью. Первый выход Городничего свидетельствует прежде всего вовсе не о страхе, его охватившем. Здесь он почти не дрогнувший духом полководец подлых сил, призывающий их мобилизоваться, исхитриться. Он не труслив, а нагл, не примитивно вороват, а бесконечно подл.

{159} Городничий любит похохотать, он доволен жизнью и собой. Распекая Свистунова за взятки, он вдруг ржет от восторга: вот, мол, бестия, каков! У Городничего, если угодно, своя философия, свое представление о жизни, циническая трезвость мысли. Он заранее уверен, что в конце концов все сойдется с ответом: ревизор возьмет-таки взятку, безвинно наказанный не дождется настоящей справедливости, а он, Городничий, не выйдет из числа начальствующих лиц. Гнусности его почти неуловимы: безграничная приспособляемость вошла ему в плоть и кровь. Думаете, он хам? Ничуть, всем он отец родной и даже бранит купцов хоть словами простыми, но в общем по-отечески, не без дружелюбия. Думаете, семьянин плохой, невежа, медведь? Боже избави, он всячески укрепляет семью. Посмотрите, как, уложив Хлестакова спать, Городничий садится на приступочек, закрывающий оркестровую яму, сажает рядом жену, на колени — дочь; прелесть да и только! «Я сам, матушка, порядочный человек», — с полной уверенностью заявляет Городничий.

Зло — изощренное и наглое — стремится все на свете спутать, смешать и в общей путанице предстать образцом добра, перерядиться в него, порой просто как бы автоматически, привычно, само собой. Прощелыга Хлестаков (Н. Н. Трофимов) на высочайшем пафосе благородного негодования кричит в трактире про тех, кому дано вкусить здесь яств земных: «Как же они едят, а я не ем? Отчего же я, черт возьми, не могу так же? Разве они не такие же проезжающие, как и я?» С уст Хлестакова — правда, не очень внятно — слетают французские слова, слова «Марсельезы»: ведь он борется сейчас за равенство и братство!

Ляпкин-Тяпкин (П. М. Суханов) в спектакле опять-таки не дремучий судейский крючок. Он принципиальный апологет сыска и всеобщей подозрительности, мрачная личность со значительной миной (особые полномочия!). В нем сильна военная жилка: с истинным вдохновением выравнивает он строй чиновников, пришедших представиться Хлестакову.

Подчиненные отчетливому иронико-сатирическому заданию, персонажи спектакля в своем поведении стягивались к немногим ведущим мотивам, иногда за счет множественности сиюминутных проявлений и связей.

«Сослуживцы» в постановке В. С. Голикова — гораздо более поздняя работа Театра комедии. И в ней актеры создавали сценические характеры, в природу которых театр внес весьма оригинальную особенность.

В начале спектакля после разнесенной радио бодрой песенки из-за кулисы вышла женщина средних лет с портфелем. И пошла странным в общем-то для женщины шагом, сбиваясь с четко-делового на грузно-небрежный, к другой кулисе, там как бы развернулась и направилась к своему служебному столу.

А на другом, дальнем плане сцены вышла другая женщина в таком же или похожем скучном неженственном костюме {160} с длинной юбкой — нет, это была не макси-мода, а этакая строгая одежда для руководящих лиц. Женщина тоже несла портфель и так же прошла от кулисы до кулисы, потом деловито развернулась… Словом, их получилось две. Не вовсе двойники, но чрезвычайно похожие друг на друга.

Всех персонажей в спектакле «Сослуживцы» оказалось по два. Они сходным образом заводили между собой отношения и существовали — каждый на своем плане сцены. Не копируя друг друга автоматически, а делая все свободно и с умным расчетом (это уже — не про персонажей, про актеров). Персонажи, а с ними, естественно, и актеры иногда менялись планами, дальние выходили вперед, а передние — на их место. Бывало и так, что эти полудвойники обменивались между собой быстрым жестом или улыбкой.

Так ожила на сцене пьеса Э. В. Брагинского и Э. А. Рязанова. Театр выдвинул как бы принцип «двух улыбок». Одна улыбка — та, что живет в строках самой пьесы. Вторая — уже непосредственно от театра, режиссера, актеров. Благодаря этому пьеса на сцене собралась в цепь энергичных комических ситуаций-взрывов, возник свой ритмический строй со специальными убыстрениями, перекличками, соответствиями, «рифмами». Стали возможны сугубо театрализованные решения характеров и эпизодов. Скажем, преображенная любовью Калугина являлась в собственную приемную, пройдя всю сцену легким танцевальным движением, с прозрачным шарфиком в руках, который, входя, кокетливо набросила на счастливое свое лицо. В «жизнеподобием» спектакле эта сцена была бы невозможна. Но в такое решение она включалась без какого бы то ни было насилия. При всех отмеченных особенностях постановки актеры создавали истинные сценические характеры. О Калугиной у О. В. Волковой уже говорилось в первой главе. Рядом с ней была секретарша Верочка, молодая, лет двадцати пяти — двадцати семи. О. С. Антонова в этой роли остроумно и вполне жизненно открывала особый стиль поведения, одновременно грациозный и небрежный, с мгновенной насмешливой реакцией по многим поводам, с жгучим интересом к моде. Даже передразнивала и дерзила такая Верочка столь отважно, мило и со вкусом, что ей неизменно все прощалось.

Разумеется, рассказанное — только минимальные примеры к теме «Способы раскрытия сценического характера и художественная природа спектакля». Важно лишь твердо знать: никакой классификацией нельзя исчерпать творческие возможности искусства. Одно дело — с немалой степенью умозрительности выделенный тип сценического произведения, другое — нескончаемый путь исканий и открытий, всякий шаг по которому вносит свои дополнения и поправки в уже изведанное, уже известное.

**Сценический характер и сценические краски.** Издавна на театре говорят о внутренней и внешней характерности. Не {161} станем, однако, переносить на страницы этой книги такое разделение. Основательное творческое создание актера — сценический характер — зиждется на осознании коренных личностных свойств персонажа. Эти свойства, понятые, почувствованные, обнаруженные в своей сути, конечно, так или иначе проявляются внешним образом. То есть имеет место определенное соотношение внутреннего и внешнего, сложное их соответствие. Сами по себе наружные признаки индивидуальности, если они не коренятся в сущностных особенностях сценического характера, случайны (даже если они ярки и настойчивы). Актер может далеко зайти по линии вольного изобретательства необычных внешних отличительных свойств персонажа, и все-таки пред нами явится лишь своего рода картинка, рельефное изображение плодов разгулявшейся фантазии, а не живой характер, выявляющийся в ситуациях роли и спектакля.

Когда Станиславский говорил: «Я — характерный актер» (I, *124*), он имел в виду не привычку расцвечивать роль ловко изобретенными чертами индивидуальности, а твердую склонность к точному открытию природы персонажа. Идеал точности — вот что волновало и влекло. Понять своего героя в самой сути его и затем знать о нем все: как смотрит, как чувствует и думает, как любит, как радуется и как негодует, — словом, прийти к точнейшему постижению персонажа по всем направлениям его психической жизни. К постижению единственно верному из всех возможных, а не приблизительному, не примерно такому-то, не лишь кое-где уясненному.

Для того чтобы достичь высокого уровня определенности в понимании и выявлении сценического характера, актер уточняет разнообразные особенности личности персонажа: социальные (классово-сословные, имущественные, профессиональные и т. д.), исторические, национальные, местные (связанные с местом, где он родился или живет), возрастные.

Все, что строит, из чего строится данный сценический характер, проявляется в жизни роли особенностями ее проживания, качествами реакций и оценок, природой связи с другими персонажами, разделением главного и второстепенного в движении роли.

Вдобавок ко всему этому, основному и специфическому для творчества актера, исполнитель обычно прибегает к наружным выявлениям индивидуальности своего героя — к таким выявлениям, которые могут считаться изобразительными сквозными мотивами, или лейтмотивами. Сценические краски подобного рода относятся к облику (лицу, телу, костюму), движениям (походка, характерная жестикуляция), речи. Персонаж ходит быстро и ловко или ковыляет по-утиному, говорит лениво или горячо, с оттенком старинной народной речи или приметами местного говора, размахивает руками или сдержан до скованности и т. д. и т. п.

{162} Изобразительные сквозные мотивы могут вносить весомые штрихи в понимание и восприятие персонажа. Подлинная же их ценность — повторим это снова — определяется только по соотношению с основными качествами творческого создания. Сценические краски могут искусно и живо проявлять суть дела, точно вплетаться в движение роли, обостряя его, а могут служить лишь выставкой изобретений, заслоняющих безжизненность и непонятость персонажа.

Известная статичность, явная изобразительность примет «внешней характерности» (или сценических красок) нередко смущала деятелей театра, желавших являть миру самое сердцевину натуры персонажа, по возможности ничем не заставленную его специфическую природу.

Как известно, в театре последних десятилетий лишь в редчайших, исключительных случаях применяются парики, сложные гримы, всякого рода громоздкая сценическая трансформация (наклейки, толщинки и т. п.). Явное предпочтение все более оказывается тому, что способствует динамике сценического существования, а не тому, что тяготеет к статике, к изобразительности, что клонит в этом направлении актерское создание.

Все же будет, пожалуй, излишеством, таким театральным пуризмом требовать полного отказа актера от любых сценических красок. В известной степени законны и интересны те из них, что, вплетаясь в живое движение роли, помогают острей, умней, рельефней раскрыться сценическому характеру, быть увлекательней и доходчивей.

При этом, кроме общих критериев хорошего вкуса и целесообразности, надо учитывать еще определенную «меру красочности». По этой части театральные представления не специфичны. Потому сошлемся на соображения лингвиста В. Д. Девкина. По его наблюдениям, в текстах красочное, или «стилистически маркированное», обычно «соседствует с немаркированным и, как правило, в количественном отношении оказывается представленным в меньшей степени. Однако этико-стилистическая маркировка, особенно в ярком проявлении, обладает колоризирующим свойством, т. е. способна окрашивать свое ближайшее окружение — целый отрезок текста»[[165]](#footnote-166).

Подобные наблюдения на различном материале, в том числе художественном, делались и ранее. Из них следует, что сценическим краскам при всей их интенсивности подобает умеренность применения, своеобразная разреженность — ярко и точно положенные, они надолго «способны окрашивать свое ближайшее окружение» в спектакле, то есть долго сохранять воздействие на партнера и зрителя без настойчивого повторения.

### **{****163}** 2 «Игра отношений» Причины и цеди. «Игра отношений»: строение роли. Прилики ассоциативных связен. «Игра отношений» и основы подлинного сценического творчества.

Различные актерские создания часто сопоставляют друг с другом и противопоставляют друг другу по внешним, а то и вовсе поверхностным моментам. Понимание дела в результате такого подхода лишь окончательно запутывается. Постараемся в предлагаемых здесь разделениях держаться самой сущности сценических явлений. Сценический характер, даже при крайних, обостренных и подчеркнуто тематических решениях (вспомним хотя бы недавний рассказ о персонажах акимовского «Ревизора»), все-таки отличается несомненной временной последовательностью в своем раскрытии — от этапа к этапу, определяемых логикой движения судьбы каждого. Сценический характер отличается также стремлением актера за данной личностью, за внешним ее проявлением, во всех поступках и мыслях обнаруживать объективные причины именно такого, а не иного сложения этой личности. Поэтому можно еще сказать, что сценический характер — в принципе, по общим типологическим свойствам, а не абсолютно всегда и везде, где он как будто бы намечается — есть творение актера более объективное и по-своему в большей мере исследовательское, чем «игра отношений», о которой сейчас пойдет речь. Наименование это ставим в кавычки, поскольку оно принадлежит автору данной книги и вносится на общин суд как предложение.

В актерском создании, которое строится как «игра отношений» (опять-таки типологически, а не повсеместно и само собой), доминирует субъект творчества, то есть актер и — шире — театр. А логически последовательное и «опричиненное» раскрытие персонажа уступает место отчетливо, открыто целенаправленному отношению актера к роли, к своему персонажу. Цели здесь в открытую как бы главенствуют в самом движении роли над причинами, они преобладают. При «игре отношений» в роли открывается лишь то и лишь в такой связи и последовательности, что всего точней и сильней, с точки зрения театра, выявляет направленность творцов роли к точно определенной цели или целям. Создавая сценический характер, актер в идеале станет упорно обнаруживать воздействие общества на личность в различных проявлениях героя, создающих его жизнь; а случае «игры отношений» актер отберет в персонаже такие {164} моменты и так их смонтирует, что они окажутся прямым обнаружением определенной черты или черт жизни общества, доведенных до специальной остроты.

Для того чтобы верно и точно двигаться к цели, надо на определенном этапе построения роли разобраться в причинах такого, а не другого выявления персонажа; чтобы сценический характер открывался сильно и ярко, он не может быть не пронизан духом целесообразности и целеустремленности. Следовательно, суть не в содержательной узости одного подхода сравнительно с другим и не в глухой их разделенности, а в различии непосредственного творческого способа раскрытия сценического персонажа. Одинаково желание наполнить роль содержанием, но различны законы ее строения в ходе спектакля.

**«Игра отношений»: строение роли.** Иногда говорят об «игре отношения», о том, что в известных случаях актер предлагает со сцены, «играет» свое «отношение к образу». Мы же предпочитаем вести речь об «игре отношений», подчеркивая тем самым неоднозначность, неоднолинейность подхода к роли, несводимость к одной какой-нибудь сценической задаче. Нет, на сцене в подлинном творческом создании открывается и в этом случае широта, многослойность, эмоциональный спектр. Но роль строится путем активного монтажа, со свободными связями и переходами, продиктованными творческой волей театра и актера. При этом они открывают зрителям не жесткую формулу, а целую систему своих отношений к исходному материалу роли.

Этот исходный материал осваивается с повышенной функциональностью, то есть достигается откровенная выявленность его назначения на каждом этапе сценического существования роли.

Строение роли при «игре отношений» отходит от более или менее последовательного движения судьбы персонажа. Роль строится по-своему ради осуществления наиболее интенсивной «игры отношений».

Характеризуя спектакли Мейерхольда послереволюционной поры, П. А. Марков отмечал присущее им «деление пьес на сгущенные и выразительные эпизоды»[[166]](#footnote-167), Мейерхольд «развертывает свою тему не по линии последовательного сюжетного развития, а как сумму картин, построенных по ассоциации смежности и противоположности. <…> Он готов с настойчивой последовательностью соединять трагическое и комическое, торжественное и низкое. Он готов поднимать зрителя до трагического пафоса, с тем чтобы через минуту бросить его к откровенной, обнаженной буффонаде. Он не может себе представить зрителя вне смены резких впечатлений и вне постоянно возбуждаемого и раздражаемого интереса и любопытства»[[167]](#footnote-168).

{165} Сам Мейерхольд говорил, например, о «сцеплениях и построениях по методу столкновения»[[168]](#footnote-169).

Все эти, как и другие, по смыслу близкие определения возьмем не применительно к работе режиссера, к спектаклю, а по отношению к творению актера, к роли.

В различных спектаклях Московского театра драмы и комедии на Таганке роли строятся по большей части как сложные творческие образования со своими «сцеплениями». Диалоги чередуются с песнями, куплетами, пантомимой, танцевальными и цирковыми моментами.

«Действие, легко перебрасываемое то в зал, то в фойе. Преображение актера на глазах у зрителей. Символика деталей. Пантомима. Гротеск. Все это на первый взгляд перемешано в беспорядке, но на самом деле соединено и совмещено в одно целое», — так Н. А. Крымова описывает спектакль Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир»[[169]](#footnote-170). Следующим образом передает она впечатление от «Доброго человека из Сезуана»: «С удивительной легкостью сочетались как будто несочетаемые элементы — пантомима, выкрики в зал, почти балаганное кривляние, а рядом — аскетическая суровость красок, костюмов, лиц без грима, самой сцены без декорации и бутафории»[[170]](#footnote-171).

Таков общий принцип, так строится и каждая роль: «Актер не играл реального водоноса, а одну за другой разыгрывал сценки — немножко кривлялся, немножко шутил, иногда вдруг говорил серьезно, смешно жестикулировал и вертел головой в такт музыке. Прохожие тоже не старались делать вид, что они настоящие прохожие, — они показывали: вот так выглядят прохожие в Сезуане, когда торопятся по своим делам»[[171]](#footnote-172).

Подобное строение роли не делает ее вольно-шаловливой театральной игрой, это именно «игра отношений»: осознаются, оцениваются, выделяются, обостряются, кристаллизуются важнейшие для творцов роли моменты ее, выявляются основные, важнейшие, необходимейшие для театра и актера ее элементы, располагаясь в таком порядке, который всего ярче и энергичней для театра и для зрителя открывает суть дела. При этом опускаются многие объективно-логические характеристики и связки, давая дорогу главному, отобранному и выделенному театром, Всему этому способствует и специальная драматургия: тот же Театр на Таганке предпочитает по-своему смонтированные переложения прозаических произведений, как, например, «Десять дней, которые потрясли мир», или прямые монтажи вроде «Павших и живых», «Послушайте», «Товарищ, верь».

{166} Нельзя принять иное толкование природы ролей в спектаклях этого театра — такое, например, которое предлагает (во всяком случае, по отношению к ряду постановок) А. П. Демидов. Размышляя об увиденном на сцене театра, он приходит к следующему выводу:

«Большинство персонажей спектакля неизбежно будут обрисованы бегло, лишь какими-то отдельными своими сторонами попадая в орбиту главного героя, лирический мир которого не приемлет соседства самостоятельных, не зависимых от него судеб.

К такому жесткому принципу жанровой и художественной структуры спектакля театр пришел не сразу, в полной мере это проявилось в спектаклях последнего времени… Не являются исключением здесь и “А зори здесь тихие…”». В последнем спектакле, по мнению А. П. Демидова, «старшина Васков — лирический субъект действия, словно бы вмещающий пять трагически оборвавшихся жизней в мир своего сознания и своей души»[[172]](#footnote-173).

Если уж пользоваться определением «лирический субъект действия», то таковым, очевидно, является творящий актер.

Никакого нарочито монологического строения спектаклей, конечно, нет. Да и чем можно было бы его оправдать? А. П. Демидов смешивает собственно сюжетную центральность персонажей с творческим строением спектакля и ролей, с «художественной структурой». То обстоятельство, что персонажи «обрисованы бегло, лишь какими-то отдельными своими сторонами», и говорит об особенности структуры, о выделенности в каждом случае того, что важно театру. По самой сути дела так же поступает театр и с Васковым, и с другими центральными персонажами — в них тоже основой является «игра отношений», особый отбор и монтаж. Другое дело, что одни персонажи занимают большее место в сценическом рассказе, другие — меньшее; соответственно распределяются и содержательные функции каждого.

**Принцип ассоциативных связей.** Лингвист Д. Брчакова, анализируя, какими способами создается логическое единство устных речевых сообщений, выдвигает такую классификацию: «Принципы построения связности разнообразны: связность создается на принципе семантической ассоциации, на принципе временных или каузативных отношений, на принципе рекуренции»[[173]](#footnote-174), Рекуренция (рекурренция) — это повторность, возвратность, о ней у нас еще будет возможность говорить. Пока же воспользуемся двумя первыми принципами, поименованными Д. Брчаковой, перенеся их в сферу исследования актерских созданий.

{167} Сценический характер — творение актера, скрепленное, в частности и в особенности, временными или каузативными связями. Верней — теми и другими. Поскольку сценический характер есть, как правило, некая развертывающаяся судьба человеческая, раскрытие ее в значительной мере опирается на осуществление прямых временных связей и последовательностей, на проживание различных сменяющих друг друга и продолжающих друг друга этапов. При этом театр может забегать вперед хронологически или делать попятный ход, вольно переходить от настоящего к прошедшему и будущему. Конечно, определенный оттенок «игры отношений» при этом появится; вопрос о том, какой же творческий подход в данном случае окажется преобладающим (сценический характер или «игра, отношений»), может обрести точный ответ только при внимательном анализе всего строения роли. Отдельные черты, приемы, способы еще не делают погоды, верней — не определяют ее в основном я главном. Д. Брчакова говорит о каузативных (каузальных, причинно-следственных) связях; но эту сторону дела мы затронули в начале разговора об «игре отношении».

Что же касается именно «игры отношений», она, безусловно, основана на принципе содержательных ассоциаций. Если сценический характер есть раскрытие некоей личности и ее судьбы, то «игра отношений» как бы повествует не о личностях и судьбах, а о тех ассоциациях, которые возникают у творцов спектакля и роли по поводу этой личности и судьбы или этих личностей я их судеб. Ассоциация и есть интеллектуально-эмоциональное, пластически-звуковое и всякое другое отношение творящего субъекта-актера к материалу, им осваиваемому.

Мейерхольд в 1936 году говорил: «Ориентируясь на ассоциативную способность зрителя, мы можем строить не образы, направленные “прямо в лоб”, а комбинации, создающие ассоциации. Чем тоньше ассоциации, тем больше успех. К ассоциациям способен не только утонченный, но и неискушенный зритель»[[174]](#footnote-175).

Слова «комбинации, создающие ассоциации» можно считать синонимом вышеназванной «игры отношений».

Надо сказать, что определенные ассоциации творческого порядка так или иначе формируют едва ли не любое и всякое живое создание актера. Слово «ассоциация» вообще намного уместней по отношению к творчеству актера, чем, скажем, «символ». Ассоциации могут быть закреплены или не закреплены в зримом существовании актера на сцене, но если они живые и важные, то питают его труд неизменно, каждый раз, когда он выходит на сцену. Символ же есть окончательно выраженный условный знак чего-либо; понимание одного символа обычно предусматривает принятие целой системы особого символического {168} языка. Сценическая символика вообще трудно совместима с процессом подлинного, сиюминутного сценического творчества, она, скорее, направляет актера к повторению раз и навсегда определенного, к тому же существующего вне его самого с его собственными волнениями, душевными ритмами, своеобразием мыслей и чувств. Иначе говоря, всякий символ отводит от подвижных органических отношений между актером-творцом и ролью, в то время, как разнообразные ассоциации их поддерживают и сохраняют.

Всего надежней актерская работа отмечена подлинностью сценического существования именно тогда, когда роль освоена актером настолько, что у него возник последовательный ассоциативный ряд, как бы подложенный под движение роли. То есть тогда, когда вся партитура роли насытилась дорогим для этого именно актера смыслом, когда каждое действие героя обросло реально-жизненными, конкретно-чувственными ассоциациями актера.

Актеры — не философы и не маги; их дело — толковать пусть и самые грандиозные проблемы времени на своем языке, оставаясь в сфере присущих им ассоциаций, свободно и естественно сопрягающих идеалы гуманизма с заинтересованными воспоминаниями о людях, виденных вчера или сегодня, раздумья о прошлом — с живым представлением о том, как ходил, любил или улыбался человек былых времен, мысли о будущем — с желанием счастья хорошо знакомым, дорогим людям. Чересчур отобранный, чересчур аристократический язык сцены приводит, как правило, к пересыханию живого родника актерских ассоциаций, к актерской несвободе.

Природа ассоциаций, их особенности зависят от того, насколько оригинально мышление актера, небанальны и метки его восприятия и оценки. Н. П. Хмелев, например, работая над ролью Карандышева в «Бесприданнице», «много читал Лермонтова»[[175]](#footnote-176); это помогло ожить на сцене его Карандышеву.

Но Хмелев, как и его товарищи по МХАТу, стремился к созданию сценического характера.

Мы же возвратимся к «игре отношений», или «комбинациям, создающим ассоциации».

В. М. Раевский в своей статье о творчестве актрисы Зинаиды Славиной сделал очень точное и ценное наблюдение: «Славина играет в документальной пьесе В. Осипова “Только телеграммы”. Название и принцип пьесы (герои читают телеграммы) отвечают манере актрисы и характеризуют ее. Даже большая двойная роль в “Добром человеке из Сезуана” в исполнении Славиной “только телеграммы” — короткие, концентрированные, {169} обжигающие вспышки энергии. Такая манера исключает драматургию обычного типа…»[[176]](#footnote-177)

Идя от этого замечания, можно еще наименовать такого рода сценическое творчество, такие актерские работы «телеграфом ассоциаций».

Не только, конечно, создания З. А. Славиной, но и многие другие актерские работы выстраиваются так, чтобы постоянно открывать путь творящему актеру к обостренному проживанию ассоциаций, а зрителю — к их восприятию. Не логика и композиция материала очевидным образом ведут роль, а те свои, сегодняшние, актуальные чувства, оценки, восторг и ирония, недоумение и одобрение, которые появляются в результате освоения материала, подчинения его логике своих ассоциаций. Потому и «драматургия обычного типа» (тот же «Добрый человек из Сезуана» Брехта) может по логике усиления и обострения возникающих ассоциаций прослаиваться стихами других авторов, моментами пантомимическими и т. п. Уже сам отбор исходного материала в спектаклях и ролях рассчитан на определенную ассоциативную насыщенность.

Те же особенности, пути и средства — в зримой стороне сценических творений.

Играя «большую двойную роль» в «Добром человеке из Сезуана», З. А. Славина не пыталась имитировать более или менее основательно брата Шен Те — Шуи Та. Она надевала темные очки и котелок, и это зрительное обозначение воспринималось залом как переход к роли Шуи Та.

В спектакле «Послушайте!» роль Маяковского, так сказать, разложена на пятерых одновременно работающих исполнителей. Ясно, что здесь не имелось даже внешней претензии на «создание образа Маяковского», каждый артист существовал в своем круге ассоциативных выявлений, а все вместе, взаимосвязанные и отлично друг друга понимающие, устанавливали энергичный «телеграф ассоциаций».

В спектакле актеры составляют из кубов то столы, то стулья, то трибуну, то пьедестал памятника — применение кубов оснащает нас, зрителей, моментальной ассоциативной догадливостью: что есть что.

В одной из сцен «Юбилейное» Маяковского представлено как бы от имени двух памятников — Пушкина и Маяковского. Пушкин узнается по цилиндру, плащу, характерной «памятниковой» позе. В позах того и другого актера — мгновенная, легко узнаваемая зрительная ассоциация с известными московскими монументами. А в самом диалоге — связи с тем, как поняты сегодня Маяковский и Пушкин, и некоторая ирония по отношению к затасканным о них понятиям, и вера и усталость человека наших дней… Все это и многое другое высказано {170} в спектакле на языке ассоциаций закрепленных и подразумеваемых, психологических и публицистических, интонационных и пластических, изобразительных и музыкальных.

Ассоциация — не намек, не иносказательность, а живая связь, идущая от актера к материалу и от актера к зрителю.

Сплетение и чередование живых ассоциаций и создает то, что называем «игрой отношений», живых актерских сиюминутных отношений к материалу.

**«Игра отношений» и основы подлинного сценического творчества.** В этом разделе главы можно вспомнить спектакли Театра на Таганке как пример характерный и притом до известной степени осмысленный современной театральной критикой. Вместе с тем приходится признать, что рассмотрение подобного рода сценических явлений зачастую ведет к приговорам, по меньшей мере неточным.

Одним из первых откликаясь на работы нового театра, высоко их оценивая, А. А. Аникст так определял некоторые принципиальные основоположения коллектива: «Постановка “Доброго человека из Сезуана” полемически заострена против театра переживания»; новый коллектив полностью «стал на позиции театра представления, того самого, который был многократно отвергнут, осужден, обруган и охаян», Далее говорится, что от исполнителей «не требовалось, чтобы они переживали», «Они должны были показывать зрителю знаки переживания. Достаточно было того, чтобы публика знала, какая реакция предполагается, — актеры были актерами, и Шен Те не надо было перевоплощаться и Шуи Та. Достаточно было чисто внешних признаков, чтобы мы понимали, кто из них перед нами»[[177]](#footnote-178).

Об «искусстве переживания» и «искусстве представления» уже говорилось выше. Допустим, А. А. Аникст иначе воспринимает это разделение. Но не странно ли всерьез говорить, что, мол, от исполнителей «Доброго человека из Сезуана» не требовалось, чтобы они переживали? Ну, разумеется, актеры в этом спектакле «переживают», иначе бы это был просто плохой театр, лишенный души, творческого смысла. И что ни говори, все-таки не склонностью к «искусству представления», то есть формализованному зрелищу, отличается «художественная структура» актерских созданий.

Всякая попытка проводить различие творческих подходов между сценическим характером и «игрой отношений» по линии большей или меньшей эмоциональности, захваченности творчеством — вообще и в частности — представляется нам абсолютно ложной. Названные свойства принадлежат, разумеется, конкретному актерскому созданию, к какому бы типу оно ни относилось.

Говорилось уже о ложном понимании психологизма на сцене. Теперь снова необходимо со всей определенностью {171} отмежеваться от высказываний такого примерно типа: «игра отношений»-де исключает глубокое психологическое раскрытие персонажа, исключает психологические тонкости и тому подобные качества актерских созданий. Но почему же? Глубина, точность, тонкость, оригинальность, меткость и т. д. и т. п., пак уже не раз говорилось, возможны при любом типе творений актера. Все названные свойства принадлежат самому творческому акту, акту созидания нового сценического произведения — или они в нем отсутствуют. Если же они есть, то интенсивность, своеобразие, сила к определенность духовной жизни актера в роли не могут не сказаться в творчески создаваемом произведении. Они и решат, сказавшись, каково значение этого произведения, каков его истинный вес. Различие будет в особенном строении произведения, непременно создаваемого, однако, на основе необходимых при всяком серьезном творчестве стимулов, материала, интеллектуально-эмоциональных богатств.

Словом, все основы подлинного сценического творчества актера остаются основами и тогда, когда актер на сцене истинно творческим образом создает роль по принципу «игры отношении». И есть у такой роли своя цельность, тут не просто включение актера в спектакль от поры до времени по указке режиссера. Справедливо и точно замечание А. А. Васильева, постановщика «Первого варианта “Вассы Железновой”» и «Взрослой дочери молодого человека» (Московский театр им. К. С. Станиславского): «В театре нельзя монтировать эпизоды без того, чтобы от одного к другому не был найден внутренний, мотивированный и прожитый артистом переход»[[178]](#footnote-179). Если роль действительно сотворена, создана, у нее есть своя перспектива, направленность, подъемы и спуски, творческое распределение смыслов, ритмов и т. д. и т. п. Не исключаются вовсе при «игре отношений» и моменты перевоплощения, глубочайшего слияния с персонажем, поглощенности его радостью и болью, его душевными переживаниями — такие моменты создают своего рода эмоционально-смысловые «пики» роли, особым образом значимые для актера и для зрителя на фоне обычных взаимосвязей, тоже, впрочем, весьма разнообразных и по-разному энергичных.

В разговоре об «игре отношений», как правило, в основу понимания дела на страницах этой книги берутся не малоудачные сценические произведения, а, напротив, лучшие, истинно творческие. Чтобы не ограничивать мысленный читательский обзор, можно еще сослаться хотя бы на высоко оцененные нашей критикой и зрителями из разных республик оригинальные проявления того же принципа актерской игры в ряде спектаклей Грузинского театра им. Шота Руставели («Ричард III», «Вариации на современную тему» и др.).

{172} Вместе с тем ясно, что в том же Театре на Таганке и в других театрах, культивирующих «игру отношений», есть произведения попросту слабые, соответственно особенностям актерской игры в театре такого рода они являют свои заблуждения и просчеты, просчеты особого толка.

В лучших спектаклях под внешней прерывностью таится подпочвенная непрерывность, о которой сейчас говорилось, но порою на сцене представлены актерские создания, которые на самом деле кажутся полностью «прерывными» — очевидно, таковы они и есть. В подобных случаях внутренние содержательные мотивы по каким-то причинам глохнут, они не питают роли по-настоящему, не порождают живого их движения и развития. Вместо своеобразно, но непременно творчески построенной линии роли актер предлагает зрителям некую чреду знаков, обозначений, чисто внешних предъявлений. Сценическое создание рвется на отдельные моменты, и тогда уже приходится говорить не об «игре отношений» в точном смысле этих слов, а своего рода кнопочной партитуре роли, или графике сценических хлопот актера. График этот вполне вычерчен и кому-то может нравиться, но именно о творчески созданных ролях здесь говорить трудно.

### **{****173}** 3 Комическая маска Слово «маска» в современной театроведческой литературе. «Маска» — участник шутливой сценической игры.

**Слово «маска» в современной театроведческой литературе.** Прежде чем придем к более или менее точному пониманию-применению этого слова, давно вошедшего в разговоры о театре, необходимо указать на разноречивые его толкования.

В связи со сценическими исканиями первых десятилетий нынешнего века слово «маска» неоднократно возникало в театроведении как оценочное определение, а не объективная характеристика особого типа актерских созданий. То есть давалась как будто именно такого рода характеристика, но заведомой целью ее нередко было выразить сомнение, неудовлетворенность или прямое осуждение. Как раз подобный смысл имеет «маска» в известной книге Б. В. Алперса «Театр социальной маски», впервые появившейся в 1931 году. Алперс ставил своей задачей (не единственной, но, во всяком случае, ведущей) обнаружить статичность, заданность, недостаточную жизненность актерских творений в спектаклях Мейерхольда. Критик говорил об «однотемности маски, требующей от актера не постепенного раскрытия образа, не создания его в процессе внутреннего развития, но своеобразного жонглирования готовым образом, обыгрывания его в различных пластических ракурсах»[[179]](#footnote-180).

«Маска, — разъяснял Алперс, — всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом. Она не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое продолжение и развитие в жизни после финала театральной пьесы. Маска статична. Ее движения определяются только внешними событиями. Она не претерпевает никаких резких внутренних изменений, какие бы потрясающие события ни обрушивались на нее. В драме это — величина сложившаяся, готовая, не имеющая диалектического развития. Она фиксирует последнюю стадию социального тина, доводит его до момента гибели. От начала до конца спектакля она сохраняет одни и те же свои черты. Катастрофа ее настигает только извне, никогда не изнутри.

{174} Театр маски всегда имеет дело с прошлым. Именно там он находит прочные и четкие очертания для своих образов. То, что еще движется, еще меняется в общественном быту, что имеет будущее, — все это остается за его пределами»[[180]](#footnote-181). Оторванность «маски» в таком понимании от живой, развивающейся жизни, которой ведь должен бы принадлежать и создатель маски — актер, отсутствие в этом сценическом подходе возможностей «диалектического развития» — все это, естественно, говорит об ограниченности, если не полной надуманности подхода. А корень его, предопределенность выявленной нежизненности или недостаточной жизненности актерских созданий, по мысли Б. В. Алперса, в самой природе режиссуры Мейерхольда: «Построение пьесы по мелким эпизодам, расчленяющим цельный динамический образ на ряд неподвижных портретных иллюстраций, является общим для всех работ Мейерхольда, Этот композиционный прием, уничтожая внутреннее движение образа пестрой сменой отдельных картин Я мелких эпизодов, создает искусственную внешнюю динамичность пьесы»[[181]](#footnote-182). Не станем заводить запоздалый спор о творческой сущности актерских задач в постановках Мейерхольда и о характере творческого же их осуществления. Тут слово — исследователям истории театра, уже внесшим важные поправки в некоторые былые представления. Но, во всяком случае, применительно к общим вопросам творчества актера, здесь поднимаемым, взгляд Алперса не представляется в какой-либо мере плодотворным. То, в чем нет «внутреннего движения», не может быть, разумеется, явлением подлинного творчества — каким словом его ни обозначай. Что же касается содержания понятия «маска» у Алперса (именно содержания понятия, а не оценки замеченного критиком подхода), то оно не дает нам более или менее основательной опоры в наших попытках типологических разделений. Прежде всего — повторим это — уже хотя бы потому, что явления сценического искусства, стоящие «по ту сторону творчества», могут быть классифицированы лишь в некоем своем ряду, ряду мнимостей, подделок, созданий напоказ. Нас же занимает именно область истинного творчества в разнообразных его проявлениях, то есть все то, что так или иначе наделено «внутренним движением» в спектакле.

Именуемое у Алперса «социальной маской» по содержанию этого понятия в известной мере близко к «игре отношений», ко всему тому, о чем шла речь в предыдущем разделе. «Своеобразное жонглирование готовым образом» можно ведь понимать (если счистить с этих слов оттенок неприязни) как раз в соответствии с высказанными выше представлениями об «игре отношений» и особых приметах такого сценического подхода, {175} если он поистине творческий. В конце концов, живой и творческой может быть и своего рода «однотемность», которая так не нравится Б. В. Алперсу. Она может быть таковой в том случае, когда эта «одна тема» значительна, серьезна, актуальна, когда в актерском создании она наделена «подтемами», обертонами и нюансами, когда она раскрывается в системе живых, настоящих сценических связей. В том случае, когда эта «однотемность» для своего обнаружения особым образом, но непременно энергично, активно мобилизует духовно-душевный мир актера. Никакие композиционные особенности спектакля и роли, самый неожиданный монтаж ситуаций и ракурсов, самые небытовые, сугубо условные, гиперболически-напряженные приемы выражения смысла роли не могут препятствовать ее жизненности, содержательности, реальной силе воздействия. Лишь бы роль зиждилась на истинно творческих основаниях, о которых шла речь в первых главах нашей книги.

Неодобрительный, но опять-таки не специфический смысл имеет слово «маска» в некоторых работах П. А. Маркова, тоже полностью или частично посвященных критике методов построения роли у Мейерхольда и в близких его школе спектаклях.

Так, в большой статье «О советском актере» (1932), вопреки ранее неоднократно заявленному широкому взгляду на театральную действительность, Марков вовсе отрицал право на жизнь «эксцентрического актера». «Как бы раздирая человека на части, отрицая его единство, — с осуждением разъяснял автор, — эксцентрики составляли новое целое из самого непредвиденного сочетания частей разъятого тела. То, что эксцентрический актер подглядел в человеке, он доводил до гиперболических очертаний, порою ужасающих своим уродством, порою смешащих своим комизмом. Вместо трепетного лица человека он лепил устрашающую или комическую маску». И далее: «Первым же сценическим выходом он заявил о своем жизненном неправдоподобии, о своем только эксцентрическом, а не бытовом существовании. Отсюда — резкая подчеркнутость костюма, сведение образа к двум или трем доминирующим чертам при полном забвении всех остальных и подмене живого и теплого образа преувеличенной маской»[[182]](#footnote-183).

Опять внешняя сторона дела, или, точнее говоря, «план выражения», отсекается, обособляется от внутренних стимулов и мотивов, от «плана содержания» — и вывод делается на основании одних лишь легко опознаваемых наружных примет эксцентрики. Есть эти приметы — значит, нет «живого и теплого образа»… По уже высказанным выше соображениям согласиться с П. А. Марковым в данном случае решительно невозможно, такого общего театрального закона никак не вывести.

{176} И снова, осуждая «маску», Марков пользуется этим словом для отрицательной характеристики «игры отношений», якобы не трепетной, не живой по самой своей стилистике. Между тем жизнь мирового театра последних десятилетий вновь показала на практике правомерность и плодотворность и таких творческих путей в работе актера.

Иной раз в театроведческой литературе «маской» именуют особенно отчетливую пластико-звуковую обрисовку эпизодического персонажа (таких немало встретим в самых различных театральных спектаклях нашего времени)[[183]](#footnote-184) или, наконец, просто актера, носящего на лице маску. Актер на сцене в маске — значит, перед нами «сценическая маска». Однако актер, надевший в какой-нибудь постановке пьесы Бертольта Брехта маску в соответствии с указанием драматурга, может при этом пойти по сути своего труда путем создания сценического характера. В другом же случае актер, вполне правдоподобно и характерно загримировавшись и поддержав этот грим рядом четких внешних свойств персонажа, может — без участия каких бы то ни было сценических средств обострения и «остранения» — предлагать, по сути дела, неподвижную формулу персонажа, именно то, что с недоброжелательностью, в свою очередь, иногда именуется «маской».

Смысл всего сейчас высказанного — в том, чтобы предостеречь от произвольного употребления и толкования этого слова, издавна имеющего хождение в театральной литературе.

Употребляет его Б. В. Алперс еще и в книге о театре XIX века. И притом уже несколько по-иному, чем в книге о театре Мейерхольда. О двух известных театральных комиках Алперс пишет: «Имена этих актеров не связываются с определенными созданными ими сценическими образами, как это бывает у большинства известных актеров. Живокини и Варламов “создали” самих себя. Они выходили на сцену, не заботясь ни о каком перевоплощении. Они сами по себе были театральными персонажами, везде сохранявшими одну и ту же маску, очень гибкую и допускавшую различные превращения, но все же маску»[[184]](#footnote-185).

К сожалению, в книге «Театр Мочалова и Щепкина» нет более подробного рассмотрения игры хотя бы одного из двух названных актеров. Поэтому конкретизировать и аргументировать свое определение исследователю не пришлось. В приведенном же общем виде оно слишком небесспорно. Зачем здесь явилась «маска»? Живокини и Варламов трудились на сцене, «не заботясь ни о каком перевоплощении». Но ведь, по словам того {177} же Б. В. Алперса, «они сами по себе были театральными персонажами». Кто они? Живокини и Варламов, такие, какие они были в житейском обиходе, в своем быту? То есть они в равной мере являлись «театральными персонажами», как говорится, на сцене и в жизни, без грима и в гриме? Но может ли быть такое? Тогда нам придется напрочь отказаться от понятия о творчестве на сцене, принести его в жертву иным представлениям о театре, якобы не требующим качественно новых преобразований исходной материн, не требующим от актера истинно творческих свершений. Только отказаться от таких представлений, от основополагающего значения «творчества» после Станиславского решительно невозможно. Очевидно, Живокини и Варламов, если они были, пусть в ограниченных рамках, все-таки подлинными творцами, не могли просто выходить на сцену и продолжать на ней обычное бытие. Конечно, не думает так и Алперс. Но, не разъяснив своей характеристики этих актеров, исследователь уводит нас в сторону от возможности относительно точных типологических построений.

Видимо, можно согласиться с тем, что актеров выделяемого Алперсом типа (примем его существование априорно) отличает отчасти варьируемая, но в основном, в главном обладающая постоянными признаками маска на сцене, именно на сцене. У них есть некий легко узнаваемый, характерный для них и способствующий установлению контакта со зрителем круг приспособлений и приемов — подобно, скажем, цирковому клоуну. Что ж, в таком случае, пожалуй, действительно есть основания говорить именно о «маске». О комической, шутливой маске как одном из видов актерских созданий на театральной сцене. Что же делает такую «маску» не внешним приемом, а типичным и своеобразным видом творений актера?

**«Маска» — участник шутливой сценической игры.** Быть может, имело бы смысл в наше время совсем отказаться от слова «маска» в типологическом исследовании: нелегко фиксировать в слове, столь разнообразно применявшемся, строгое и твердое значение. Однако новые обозначения могут оказаться не менее спорными и снова повести к противоречивым толкованиям. Кроме того, новые обозначения будут произвольными изобретениями чьего-либо индивидуального ума. А слово «маска» так плотно вросло в историю театра. И уж, во всяком случае, в словосочетании «комедия масок» его ничем не заменить.

Раз так, то и постараемся пойти в нашем осознании и применении «маски» от этого старинного и вырастающего из живой театральной практики наименования. При этом сразу согласимся, что классическая «комедия масок» (commedia dell’arte) могла заключать в себе зерна самых различных типов актерских созданий, начиная со сценического характера. В то же время в ней имелась (продолжалась с времен античной древности и развивалась) стихия веселой сценической игры, игры в прямом {178} и древнем смысле слова — та стихия, которая в актерском творении выявляла себя как раз комической маской.

На наш взгляд, «маской» всего справедливей называть актерское творение, являющееся участником шутливой сценической игры.

Каковы же отличия, каковы особенности «сценической маски» при таком понимании дела?

Во-первых, следовательно, комический, шутливый, весело-насмешливый характер сценического существования актера. Это свойство точно соответствует commedia dell’arte. «Маски комедии дель арте — все комические, с буффонным или лирическим оттенком, трагических масок не существует», — сказано в известном труде А. К. Дживелегова[[185]](#footnote-186). «Нужно было пронести через весь спектакль то, что в старину называлось l’anima allegra (веселая душа)…» — подчеркивает Г. Н. Бояджиев, имея в виду уже современный образец все той же «комедии масок»[[186]](#footnote-187).

Дух радостно-веселой, увлеченно-шутливой вольности, допускающий и даже предполагающий широкий диапазон юмора: от вариации традиционно-фольклорных восприятий и подходов до более или менее изощренной ироничности, от насмешливости, не лишенной яда, до задушевно-одобрительной улыбки — вот сфера чувств и отношений, способных открывать возможность и обеспечивать потребность в создании сценической маски, произведения непременно веселого, шутливого.

Примеры нужного нам ряда можно отыскать в спектаклях последних десятилетий: от «Голого короля» на сцене «Современника» до «Левши» в Ленинградском театре им. Ленсовета и т. д. и т. п.

Другое отличие актерских творений, которые всего справедливей считать «сценической маской», это их участие именно в определенной сценической игре. Театр в таких случаях не создает своего рода «модель» некоей жизненной ячейки, он и не строит спектакль по закону напряженного выявления духовно-душевной жизни его участников, по закону «игры отношений». Идет игра в первоначальном, исконном и наиболее точном смысле слова.

Современный исследователь А. И. Мазаев, отмечая «социальную и эстетико-культурную полезность игры» (речь идет не о театре, об игре в широком, массовом значении), в то же время напоминает: «Согласно Плеханову, искусство, будучи во многом родственно игре, в то же время принципиально отличается от нее не только своим результатом, но и самим характером эстетической {179} деятельности. Последняя в искусстве более сложна и напряженна, предполагает максимум усилий, что не свойственно игре, которая есть облегченный вариант эстетического действия, доступного всем и эмоционально приятного как раз отсутствием напряженности»[[187]](#footnote-188).

Поскольку здесь ведем речь не об игре вообще, а как раз об игре в искусстве, наш предмет, естественно, объединяет в себе свойства как первой (игры), так и второго (искусства). И все-таки сравнительно с иными видами сценического существования актера здесь грунт создается игровой стихиен, ее особенностями.

В итальянской народной комедии всякий раз, на каждом представлении в игру вступали примерно одни и те же маски, их набор предопределялся традицией. «Особенность комедии масок та, что актер всегда выступает в одной и той же роли. Пьесы меняются. Они могут меняться каждый день. Но во всех пьесах, которые чередуются на подмостках того или другого театра, Панталоне, Бригелла, Скарамучча, Коломбина и все маски вообще имеют всегда одних и тех же исполнителей. Совершенно исключается возможность, чтобы актер сегодня играл Панталоне, завтра Арлекина или даже Доктора. Один играет Панталоне и сегодня, и завтра, и всегда. Возраст не имеет никакого значения»[[188]](#footnote-189).

Теперь можно сказать, что, характеризуя игру Живокини и Варламова в книге «Театр Мочалова и Щепкина», Б. В. Алперс, видимо, трактовал игру двух комиков примерно в том же плане, какой свойствен комедии дель арте. Каждый из них играл некоего Н. «и сегодня, и завтра, и всегда».

Актеры нашего времени обычно стремятся наметить в каждом игровом спектакле черты особого и нового персонажа, черты индивидуальной сценической маски. Маска не переходит из спектакля в спектакль, своя система масок возникает в пределах данного конкретного спектакля. Персонаж актера, создающего комическую маску, характеризуется немногими основными чертами, выпукло, отчетливо обнаруживаемыми, как бы доведенными до степени своего рода шутливой формулы определенной человеческой натуры. Эти черты настойчиво повторяются, воспроизводятся — ведь имеем дело с «маской», всегда рельефно очерченной и не приросшей же к лицу действующего актера: ее как будто или в самом деле можно приподнять, сдвинуть, открыв за ней подлинное лицо смеющегося, играющего актера.

Движение роли создается за счет живого варьирования маски в соответствии с общими игровыми заданиями. У прародительницы {180} современной сценической игры движение ролей было связано с весьма большими вольностями. Вот как говорит об этом А. К. Дживелегов: «Характер роли остается один и тот же. Это, так сказать, постоянная величина в маске. Переменная величина — импровизация, то творческое орудие, которое сливает в гармоническое целое характер с каждым сценарием, ибо комедия дель арте есть комедия импровизации. Она не знает писаных ролей. Она знает только сценарии, т. е. голый остов пьесы. Текст пьесы, т. е. монологи и диалоги, иначе говоря, роли, создаются актером в процессе представления, создаются тут же, импровизируются»[[189]](#footnote-190).

В движении роли, создаваемой по принципу комической маски, весьма важны также комические перебежки, выходы из «маски» — они, в свою очередь, формируют роль, придают ей особенное контрапунктическое строение, наделяют ее живым сценическим остроумием: ведь указанные выходы всегда есть «шутки, свойственные театру», а не раскраска самого по себе смешного текста.

Импровизационная стихия игры, всякий раз заново возникающего и объединяющего всех участников веселья, остается свойством и современного спектакля, разыгрываемого по принципу комических масок. Здесь чрезвычайно дорог явный, очевидный момент коллективности, общности в игре, легко прочерчиваемая эстафета шутливости, передаваемая общими усилиями от сцены к сцене. Если всего этого нет, если такие качества лишь формально обозначены, истинной игры не будет, она не получится.

Указанная особенность подчеркнута Г. Н. Бояджиевым в его рассказе о спектакле миланского «Пикколо театро» «Слуга двух хозяев», спектакле, который видится критику живым продолжением старинной традиции: «Наконец наступает самый ответственный момент спектакля — Труффальдино делает свое знаменитое лацци с супником, — читаем в послесловии к книге Дживелегова, — в этот момент Панталоне как глава труппы вылезает на самую сцену и внимательно следит за сложным гимнастическим номером. Он же дирижирует, когда любовная пара исполняет музыкальный дуэт. Так с самого начала спектакля и через все действие проходит ощущение товарищества труппы, ее увлеченного, веселого и одновременно очень нелегкого творчества»[[190]](#footnote-191).

В таком спектакле-игре, спектакле-празднике, что ни говори, общее, объединяющее значительнее индивидуально-личностного в работе актера. Принимая единый общий закон спектакля, актер вовлекается в общую игру одной-двумя сторонами личности, а не выращивает сложное творение в самых ее глубинах. Но из {181} этого не следует, что по своей содержательности, по силе воздействия на зал спектакль-игра непременно уступает сценическим произведениям других видов. Все дело в том, что объединяет актеров, какой дух, какие настроения, какие задачи. И если знаменитейшую «Принцессу Турандот» Е. Б. Вахтангова небезосновательно считают спектаклем-игрой, то правомерен вывод: спектакль-игра, комические маски, создаваемые в нем актерами, способны воплощать различные уровни содержательности, вплоть до весьма высокого.

В то же время другой полюс сценической игры — это нередко встречающаяся «игра вообще», некий «театральный театр», собирающий вместе, нанизывающий один за другим разного рода сценические анекдоты, фокусы, шутки. Актер в таких спектаклях мечется от одного якобы шутливого деяния к другому, из одного анекдота — в другой. Лишенный «комической маски», он остался без собственной мелодии в спектакле. Ему предлагается игра без творчества — но как ею увлечь актера, знающего цену настоящему бытию‑в‑творчестве? Разумеется, отдельные фрагменты «игры вообще» могут оказаться обаятельны, смешны, даже очень смешны — все дело в качестве соответствующей выдумки, а также в тех или иных природных данностях актера. Однако в истинном смысле кет здесь роли, нет сценического произведения актера, они заменены пестрыми хлопотами вообще, смехом вообще, обращениями к зрителям вообще, без какого бы то ни было интереса и внимания к этим именно зрителям, их свойствам, их реакциям.

Иначе говоря, не следует ли прийти к выводу, что сценическая игра только тогда способна оказаться живой и творческой, когда актер, включенный в нее, наделен собственной точной, подвижной, органически соединяющей творца и творимое комической маской. Она вносит в игру необходимую меру индивидуальности, определенности, конкретности для каждого актера. В маске может преобладать, в конце концов, одна черта индивида, рисуемого актером (глупость, наивность, лживость, трусость, кокетливость и т. д.), с точно найденными особенностями его проявления, его сценической жизни. Могут быть маски в основном выявляющие национальную природу героя или его историческую специфичность и т. д. и т. п. Но именно комическая маска в каждом случае есть истинное произведение актера, есть по-своему реальный сценический персонаж, волей режиссера и всех участников представления более или менее искусно и разнообразно включаемый в общую игру.

Надо еще заметить, что, так сказать, отдельно взятые комические маски иногда появляются в спектаклях, основной принцип которых иной (допустим, создание сценических характеров) или никакого основного принципа нет вовсе. Тот или другой актер вносит в спектакль свой шутливый шарж, ведет свою насмешливую игру, постоянно выделяя и доводя до карикатурной {182} обрисовки немногие черты своего героя. В подобных случаях уместно говорить, допустим, о гастрольной, или явочной комической маске. Насколько она живая и творческая, можно понять, только анализируя данное конкретное актерское создание без предвзятости и не принося в жертву элементарной логике целого ее, быть может, мотивированное и приводящее к известному успеху нарушение.

### **{****183}** 4 Смешанные и переходные виды

Вообще нет резона гоняться за нарочитой типологической чистотой творения актера. Любая типология — это лишь жесткие рамки, накладываемые на многоликое и неустанно развивающееся искусство. Они помогают важные стороны явления уловить, понять и определить, найти существенные ориентиры в море плещущей перед нами «жизни в искусстве». Но придавать типологии ранг железного закона, некоей обязательной нормы, само собой разумеется, было бы неверно, И не только потому, что день грядущий нам готовит что-то совсем новое, нарушающее уже принятые разделения. Но ведь и день вчерашний, и день сегодняшний знакомят постоянно с разнообразными смешанными и переходными видами актерских созданий. Кое-какие примеры в этой связи уже приводились. В любом случае важно отдать себе отчет в том, что с чем соединяется, чего ради и к каким результатам приводит. Саму по себе смешанность-переходность нельзя считать эстетическим преступлением.

В актерском создании могут тем или иным образом объединяться (быть представлены теми или иными существенными сторонами) различные поименованные выше типы: сценический характер, «игра отношений», комическая маска. Но возможны и другого рода актерские творения, связующие более далеко отстоящие друг от друга художественные явления: театр — и кино, драматический театр — и оперный или балетный, театр — и цирк и т. д.

Сошлемся кратко хотя бы на пример так называемого «театра одного актера», сценического жанра, своеобразно сливающего собственно драматический театр и искусство чтеца, «художественное чтение». Нам важно понять, что «театр одного актера» — особый вид сценического существования актера, живое творческое предприятие, а не некая смесь внешних черт и свойств, механический набор разнородных приемов.

Первоначально «театр одного актера» возник как выдающееся творческое открытие, совершенное В. Н. Яхонтовым в середине 1920‑х годов. Сразу заметим: несмотря на определение жанра как «театр одного актера» (это название вошло в жизнь значительно позже), в некоторых спектаклях основоположника его имелись партнеры — всякий раз по одному[[191]](#footnote-192).

Собственное творческое открытие было разносторонне осознано самим Яхонтовым, чему свидетельство, в частности, посмертно опубликованные его мысли о своем труде и созданном им сценическом жанре.

{184} Размышляя об отличии своих актерских работ от программ талантливого А. Я. Закушняка, Яхонтов писал: «Я прежде всего искал в литературном произведении узелков, ассоциирующихся с сегодняшним днем. Я искал обычно отношения современного человека к тем или иным описываемым событиям»[[192]](#footnote-193). «В Александре Яковлевиче была объективность», — замечал еще Яхонтов о Закушняке. И, продолжая сопоставление со своими творческими созданиями, разъяснял: «Чего же хотел, в таком случае, я? В чей разница? В пристрастности, с которой я подходил к предмету, в обобщении, в суммировании тех сплавов чувств и мыслей, которые несет автор. Я действовал энергичнее, злее, если хотите, ибо в борьбе добра со злом есть то, что наболело у многих поколений, есть отчаяние и решимость сбросить наконец однажды зло и приветствовать всюду, где оно встречается, добро»[[193]](#footnote-194).

Говоря нашим языком, Яхонтов энергично углублял и усиливал сценические связи первого вида — между актером и его созданием. На место той «объективности», той поглощенности исполняемым литературным произведением, которая виделась и слышалась ему в чтении Закушняка, вставала подчеркнутая, ежеминутная, театральная по своей природе связь между творцом и материалом.

Эта же связь проявлялась в особом репертуаре яхонтовского театра. Он сам выступал в качестве автора или, по крайней мере, соавтора своих программ. Так, например, «Петербург» состоял из трех смонтированных сложным образом произведений: «Белых ночей» Достоевского, «Шинели» Гоголя и «Медного всадника» Пушкина. В любом спектакле Яхонтов переставлял, выделял определенные моменты уже в самом сценарии, в литературном материале.

Стремление к активному сценическому проживанию литературного произведения, естественно, влекло актера к многостороннему освоению средств и приемов театрального искусства (бывали у Яхонтова и «чтецкие» программы, не спектакли).

«Выходя на сцену, я был лицедеем, несущим в себе многообразность, внутреннюю трансформацию, подкрепленную внешним действием, то есть моим физическим поведением на сценической площадке. С исключительной заинтересованностью и увлечением я развивал в себе психическую пластичность, которая необходима для воплощения характеров, образов», — рассказывает Яхонтов[[194]](#footnote-195).

Он желал достигать того «рождения характера», о котором уже говорилось и нашей книге. Оказалось, что и эта задача достижима в рамках того театра, в котором трудился Яхонтов, художник огромного таланта и содержатель ней шей человеческой {185} индивидуальности. Подводя итоги сделанному, он утверждал, что актер в таком маленьком театре тоже «раскрывает взаимоотношения героев, в его прямую обязанность входит представить их публике. Может ли он “быть” в образе, как это имеет место в театре? Да, может. Для этого не обязательны партнеры. Чтобы нести в себе многочисленных героев произведения, необходима, быть может, большая четкость, чем в театре. Нужно обладать гибкой психической настройкой, ощущать появление героя тотчас же: мгновенно, в долях секунды. Бывает иногда, надо врастать в образ заранее, уже в тех пластах текста, где еще нет героя, где автор только подготавливает, как бы взрыхляет почву для его появления»[[195]](#footnote-196).

Так образовался и энергично работал театр, в котором по преимуществу силами одного человека создавались сценические характеры, развертывались их взаимоотношения, то есть возникали еще связи второго вида. В этом театре, как и положено, нельзя было обойтись без вещей, декорации, костюма, музыки.

Нет сомнения, большую роль в деятельности такого творческого организма играли связи третьего вида, то есть связи с залом, со зрителями. Яхонтов был наделен сверхчуткостью — да и сверхвластностью — по этой части.

Речь о замечательном мастере зашла здесь потому, что его жизнь в искусстве, возможно, опередившая время (не касаемся противоречий его творческой биографии, вообще всего того, что характеризует своеобразное творчество Яхонтова, а не только основные принципиальные свойства открытого им художественного явления), проливает свет ясности и придает особый вес некоторым современным театральным работам, не достигшим еще той степени совершенства, которой отмечены создания Яхонтова, но уже значительным и популярным.

Произведения различных продолжателей Яхонтова стремятся быть именно театральными спектаклями. С определенным решением сценического пространства, с игрой вещей. С переодеваниями и особыми пластическими приемами. В итоге в каждом случае и получается не что иное, как спектакль, продуманная сценическая постройка со связями разного вида, со своей динамической композицией, мизансценами, игрой ритмов.

Репертуар нынешних «театров одного актера» — по большей части монтажи, композиции. Это особый вид драматургии. Композиции и монтажи, как правило, задумывает, составляет, пишет сам актер.

Тут не жажда сочинительства как такового, а внутренняя потребность высказаться полно и по-своему на волнующую тебя, актера, тему. Потребность — и способности — на языке своего искусства поднять важную проблему или круг проблем.

{186} Непременно ли сценарием для спектаклей своеобразного театра, о котором сейчас речь, должны быть композиции, или монтаж, или, наконец, пьеса, произведение драматургическое? Нет, в свете общих исканий современного театра и в данном случае материал может быть бескрайне разнообразен. Все дело лишь в том, каков будет подход актера к избранным произведениям, какими путями будет строиться спектакль.

До сих пор всячески подчеркивалась театральная природа существования актера в «театре одного актера». В то же время этот жанр — ближайший родственник разговорной эстрады: в силу особой, более непосредственной связанности с залом и по причине более явственных творческих операций именно с текстом.

Во многих спектаклях «театра одного актера» режиссеры-постановщики имелись и имеются. Однако при самом высоком понимании их роли нет возможности назвать их «авторами спектаклей». Если уж говорить об «авторах», имя являются, конечно, сами актеры, а режиссеры — их помощники и советчики.

Таковы основные особенности «театра одного актера» как сценического феномена.

Пока что речь шла о таких театральных произведениях, в которых объединяются свойства различных эстетических рядов (видов, жанров). Но бывают и такие спектакли и роли, в которых смешанность-переходность создается своего рода выходом за пределы художественной деятельности к непосредственному жизненному действию.

К тридцатилетию победы в Великой Отечественной войне Ленинградский театр комедии впервые вынес на театральную сцену «Одну ночь» Евгения Шварца, пьесу о блокаде Ленинграда, об одной ночи из многих.

Соединив три акта пьесы в один, театр хотел прежде всего найти общий тон, строй: все персонажи включались в единое течение всколыхнувшейся живой памяти о прошедшей войне. Сообща делалось одно глубоко личное, хотя и коллективное дело.

Весь спектакль был прошит и собран добавленными театром, «от лица театра» эпизодами воспоминаний. А начинался он так. На край сцены, поближе к зрителям, вышли актеры Театра комедии. Зрителям говорили о военных буднях Театра комедии, о себе, о блокадных днях и ночах. Звучали строки из актерских дневников и воспоминаний. Все это подлинное, из военного быта вынесенное, навсегда сохраненное.

В постановке этой достаточно скромной пьесы актеры соответственно общему закону спектакля стремились к своего рода характерам-воспоминаниям, освещая их во всех сценах неярким, но истинным светом народной памяти. Театральное произведение на этот раз приближалось к вечеру воспоминаний, то есть действию, как уже говорилось, непосредственно жизненному.

### **{****187}** 5 Нетворческое, или непосредственно жизненное

Надо, вообще, хотя бы указать на реальность сближения театрально-творческого и непосредственно жизненного в деятельности актера. Этот вопрос шире и сложней изучения смешанно-переходных форм в сценическом искусстве. К тому же и он почти (если не вовсе) не рассмотрен в нашей театроведческой литературе.

Из‑за неотделенности произведения искусства от самого создателя стихийно-жизненное на разных уровнях, в разных проявлениях неизбежно вторгается на театральную сцену. Тут и природные, так сказать, не подвергшиеся творческой переплавке свойства каждого, и сегодняшнее состояние его нервов, и совместимость одного с другим или другими и т. д. и т. п., и многообразные случайности. Вряд ли можно про все эти особенности говорить лишь как про несомненные осложнении, простые помехи, слишком уж неизбежно все это входит в повседневность сценического труда. Хотя, конечно, не должно господствовать в нем.

Но относиться чересчур уверенно к определению «профессиональный актер» не надо. Следует, видимо, все-таки признать, что профессионализм актера — понятие и сейчас не вполне строгое, оно нечетко закреплено в определениях и в самой практике. Не случайно же граница между так называемым профессиональным и любительским (самодеятельным) театром гибка, подвижна. Иной раз под именем профессионального театра значатся труппы, легко обнаруживающие свою беспомощность; в то же время некоторые любительские объединения являются, по сути дела, основательными театральными труппами разного ранга, в отдельных случаях — весьма высокого. Все это широко известно. И напоминается вовсе не затем, чтобы, скажем, отрицать пользу театрального образования, а только ради того, чтобы подчеркнуть тесную сплетенность театрально-творческого и непосредственно жизненного на сцене.

Что же касается истинного разделителя «настоящего» и «ненастоящего» театра, он, пусть и не вполне строгий в формальном исчислении, существует, ему посвящена большая часть книги. Это не профессиональное само по себе, а именно творческое, творчество. То есть способность и потребность актера претворять жизненно-личностный материал в реальное создание, до известной степени цельное и знаменующее переход материала на новую ступень сотворенного, а не просто воспроизведенного или обнаруженного. При этом переход может быть не безупречен, допускать срывы и пробелы. Однако главное есть главное: {188} творческое может и должно быть определяющим, а следовательно, и решающим моментом в деятельности актера, ее восприятии и оценке.

Тогда-то, принимая этот момент за решающий, смелей отделим театрально-творческое, которому посвящена наша книга, от непосредственно жизненных проявлений, которые нередко сближаются или их сближают с театром.

Театром именуется слишком многое, но отсюда не следует, что все так именуемое на самом деле театром является. Прежде всего приходит на ум давнишняя идея: «весь мир — театр, и люди в нем — актеры». Но тут, конечно, речь идет о такой всепроникающей, широко разлившейся стихии, как игра, игровая деятельность. В этой области выявления человека — свой серьезный смысл. Только игровая деятельность происходит в основном совсем по иным законам, чем сценическое творчество, и таковым безусловно не является. В игре, игровой деятельности возможно, уместно, распространено то, что отрицалось выше, что противопоставлялось сценическому творчеству (имитация, самодемонстрация и т. д.).

Однако нередко перед нами все же как будто театр, хоть и странный, и необычный. Люди последних десятилетий нынешнего века нередко оказываются свидетелями или участниками особенных спектаклей, или представлений — в закрытых помещениях, на улицах, площадях и т. д. Как будто и впрямь тут не игра, вплетающаяся в жизнь, а специальное театральное творение. Сцена и публика зачастую разделены; бывает и так, что такого разделения нет. Во всех подобных случаях имеет место то, что некоторые деятели театра и теоретики его предлагают именовать «третьим театром». Мы же, придерживаясь своих критериев и разделений, считаем необходимым отказаться от метафорического применения слова «театр» в данной связи, предлагаем говорить о «нетворческом», о «непосредственно жизненном».

Особого рода коллективы, труппы, проявляющие себя таким путем, «возникли повсюду в мире; в Европе, Северной и Южной Америке, Австралии и Японии, — рассказывает итальянский театровед Ф. Тавиани. — Актеров и режиссеров заботит не только театральное представление, каким бы оригинальным или изысканным оно ни было. Театр для них означает жизнь, способ изменения человеческих отношений, живую плоть общества. Исчезает вечный разрыв между актерами и аудиторией, и театр предстает как творческая мастерская, лаборатория человеческой жизни. Это уже не избранное средство выражения символики культуры, а образ жизни, средство общения между людьми»[[196]](#footnote-197). Далее Тавиани ссылается на суждения режиссера Э. Барба, учившегося в Италии, а впоследствии создавшего в Дании {189} «Один-театр». Характеризуя работу этого коллектива, Барба говорит: «В момент большого душевного волнения, бурной радости, страха или вдохновения человек проявляет себя совсем не так, как в обычной жизни. В нашем театре мы пытаемся выявить подобную манеру поведения, а затем направить ее в надлежащее русло. В процессе работы мы пытаемся постичь суть истинных рефлексов, скованных условностями общества, воспроизвести их путем жестов и создания ситуаций. Порой нам приходится переходить на язык жестов, который может напоминать определенные религиозные ритуалы, но это неизбежно. Вероятно, то, что мы считаем естественным поведением “человека на улице”, не так уж естественно, как нам это кажется, Когда “человек на улице” находится в состоянии подлинного и бурного эмоционального возбуждения и его жесты инстинктивно становятся необычными, или ритуальными, возможно, он ближе к своему естеству, чем когда он, отдыхая, кладет ноги на стол, В основном мы ориентируемся в своей работе на психофизиологическое исследование»[[197]](#footnote-198).

В подобных «театрах» их представления обычно строятся по обдуманному плану, имеют тему, сценарий. Но основная цель их — спонтанный выход жизненных сил, достижение непосредственного, прямого психофизиологического динамического раскрытия участников представления. Стихийность, непредвиденность, непосредственность (то есть не опосредованность собственно творческими задачами) здесь главенствуют или, во всяком случае, по самой идее подобных предприятий должны главенствовать. Всяческое «раскрепощение» человека, иной раз доходящее до очевидных крайностей, — вот цель такого «театра».

В связи со сказанным можно припомнить мысли Гордона Крэга, следующим образом пересказанные С. М. Волконским: «Его исходная точка та, что тело наше, когда мы охвачены страстью, не может быть управляемо: как движения, так и голос испытывают влияние страсти и ускользают от контроля разума: страсть, по его выражению, вместе с движением и голосом вступают в заговор против рассудка: подвижное тело повинуется капризному дуновению страстен, и непредусмотренность и случайность поселяются там, где бы должна царить размеренность предначертаний»[[198]](#footnote-199). На этом основании Крэг был готов подписать «смертный приговор всем актерам». Во взглядах знаменитого англичанина имеется, естественно, своя непростая логика; все же здесь наблюдается сведение театрально-творческого единственно к стихийно-жизненному, чего на самом деле нет, не должно быть. Описание Крэга — Волконского подходит как раз к иным представлениям «третьего театра», к тому, что именуем здесь «нетворческое, или непосредственно жизненное». Что же касается {190} театрального творчества, то оно, конечно, не может быть насилием, деянием вопреки человеческой природе актера, однако эта природа в нем свободно и целесообразно пересоздается, но не взрывается спонтанно.

В нашу задачу никоим образом не входит более или менее подробный разбор сферы нетворческого подобия театру. Но напомнить о таких явлениях, в общих чертах обозначить их было необходимо, поскольку повсюду в этой книге ведущее стремление — представить жизнь театра в динамике, а не в статике, в переходах и взаимосвязях, раскрыть по возможности многоплановую диалектику театра. Так что, отдавая себе отчет в достаточно частной проблематике этого небольшого раздела, тем не менее отчетливо сознаем: все-таки при всех безусловных принципиальных противостояниях на деле окончательной границы нет, и «нетворческое, или непосредственно жизненное», во всяком случае элементы его, может быть и постоянно бывает в истинно творческих театральных созданиях. Переход границы от творчества к нетворчеству (сейчас везде речь пусть о нетворческой, но реальной деятельности, а не о мнимостях, подделках и т. п.), на театре гораздо более скор и гораздо менее уловим, чем в других областях художественной деятельности. Можно сетовать по этому поводу, но, видимо, таково уж одно из характерных свойств самой сущности сценического искусства.

# **{****191}** Глава четвертая Многообразие сценических форм

{193} Поскольку труд актера в спектакле является трудом творческим, является бытием‑в‑творчестве, он предполагает непременными своими условиями выявленность целей, определенность смыслов — то есть не хаос, невнятицу и произвол выражений, а их точность, их живую соотнесенность с задачами, целями, чувствами, духовными исканиями, мыслительными вопросами, что владеют актером. Сценическое создание актера в идеале — это создание разнообразно оформленное, отформованное.

Еще С. М. Волконский в начале нынешнего века разъяснял природу театра следующим образом: «Кто художник? Актер — человек. Что материал? Актер, его плоть и кровь — человек. Что изображается? Действующее лицо — человек. Из этих трех что составляет преимущественную особенность актерского искусства? Конечно, — второе, то есть то, что в этом искусстве материалом служит живой человек, а не мертвая материя. Ибо человек-художник есть во всяком искусстве, человек-изображение почти во всяком, но человек-материал исключительное достояние актерского искусства»[[199]](#footnote-200).

«Человек-материал» — это, естественно, не только внутренний мир актера, но и точная и выразительная проявленность внутреннего мира в движениях и словах, в оценках и реакциях; все они не некие беглые и бледные значки в партитуре актерской игры, а распетое, посланное сцене и залу, в полном смысле слова «сценические формы».

Долго развивать эту мысль в общем плане нет никакого резона. Напомним лишь немногие высказывания на сей счет деятелей театра нашего века.

Для Станиславского одним из весьма важных свойств игры актера была «четкость», то есть именно выявленность, оформленность каждого этапа его сценического существования[[200]](#footnote-201).

Бертольт Брехт в «Покупке меди» заявлял: «Мы словно ювелиры за работой, каждому нашему движению присущи безупречная точность и изящество, хотя бы земля горела у нас под ногами»[[201]](#footnote-202). Брехт утверждал необходимость современному театру «особого изящества, силы, обаяния жеста», «смелой и красивой архитектоники речевых форм»[[202]](#footnote-203).

{194} Замечательное выражение интересующих нас сейчас задач находим в статье П. А. Маркова о С. Г. Бирман: «Она занята вопросом о субъективном преображении действительности актером, о превращении обычного трехмерного человеческого тела в актерский инструмент, о том, как игра актера становится искусством, мастерством.

Ее интересует, как текучая и случайная действительность обращается в эстетическую реальность; как, не теряя связи с окружающим, актер прекращается в создание искусства, подобно тому как жизнь запечатлевается в мраморе скульптором или в слове поэтом»[[203]](#footnote-204).

Такой путь в сценическом искусстве решительно противостоит тому, что Марков называет «темпераментной читкой авторского текста в соответствующем гриме и костюме»[[204]](#footnote-205).

Развитие театра как искусства за последние десятилетия в общем и целом повысило цену выразительного отбора в работе актера, вело актера по пути заострения, сгущения, усиления сценической выразительности. Творческое размежевание языка театра и языка кино в свою очередь влекло к тому же.

Г. Н. Бояджиев так определял требования к актеру в современном, полно раскрывшем и развившем свою собственно театральную природу искусстве сцены: «Актер по-прежнему оставался душой театра, но при этом он должен был войти в общую полифонию сценической композиции, жить своей внутренней жизнью, но и ощущениями живописно-пластического образа спектакля, размещать свое тело с учетом всей зримой стороны действия, вплоть до светотеневой гаммы, внутренне согласовывать интонационный строй своей речи с общим музыкальным, звуковым строем спектакля»[[205]](#footnote-206).

Из всего приведенного, однако, вовсе не следует непременность сугубо эстетизированного существования актера в спектаклях нашего времени. Речь идет, конечно, не о нарочитой театральности каждой минуты сценического зрелища, а о подвижном, живом, доведенном до отточенного и энергичного выражения соответствии внешнего в творчестве актера внутреннему, миру представлений, намерений, идеалов, присущих актеру и направляющих его к бытию‑в‑творчестве, к подлинному созиданию.

Произведение искусства индивидуально, уникально при всех своих типологических основаниях, И всякий раз во многом единственные суть и смысл творчества формируют свои способы выражения. Глубоко прав М. Н. Кедров, когда он — в согласии с духом учения Станиславского и опытом Московского Художественного театра — полагал: «Часто, мне кажется, стремясь к {195} раскрытию разновидностей драматургических произведений, погрешают в том, что и стиль, и жанр делают отправным качеством спектакля, когда и стиль, и жанр, по существу, — завершающее качество создаваемого спектакля»[[206]](#footnote-207).

Эту главу нашей книги непременно надо было назвать именно так — «Многообразие сценических форм». Да, они бескрайне, безгранично многообразны. Нет ни возможности, ни необходимости их исчерпать, уложить в какие-либо навсегда измеренные ряды. Всякий новый творчески рожденный спектакль, всякая новая творчески сложившаяся, создавшаяся роль вызывают к жизни новый «и стиль, и жанр», который, естественно, может быть развитием уже имевшегося, ранее возникшего.

Степень наглядной отработанности роли, в свою очередь, бывает различна. В 1928 году С. М. Эйзенштейн рассказывал, характеризуя актерскую игру Ю. С. Глизер: «Рисунок ее ролей так жестоко отчетлив. Этот рисунок не барахтается, в туманной неопределенности акватинт или акварелей — он всегда похож на режущую отчетливость гравюры, резанной грабштихелем по медной доске; на рисунок, беспощадно протравленный “крепкой водкой офорта”». Глизер работает «совершенно в духе того исчерпывающего умения, в котором работают не только Грок и Чаплин; по описаниям — Дебюро и по гравюрам — Гримальди; но и вся великая плеяда безыменных комиков и эксцентриков, безошибочно знающих смертельную губительность для своего антре пустой секунды, не учтенного в мимолетном движении ракурса, не выверенной индивидуальной интонации в традиционном выкрике: “Иду‑иду‑иду!”»[[207]](#footnote-208).

На другом полюсе разнообразных степеней и свойств отработанности роли — склонность актера к лирической «ауре», к погруженности выявлений роли в стихию общемелодическую, к господству неких сливающих, несущих, объединяющих качеств роли.

Значение и смысл всякой сценической формы, то есть наглядно проявившегося, дающего выразительность сценической минуте, могут быть поняты и оценены не только соответственно каким-либо общим критериям вкуса, меры. Их следует соотнести с бытием‑в‑творчестве этого именно актера в этом именно спектакле. Повторяем: внешнее тесно сплетено с внутренним, с мотивами, стимулами, целями творчества, со всем личностным строем творящего актера. Сценические формы есть закономерное, необходимое выражение творческой сути. Поэтому сами по себе они не могут быть безусловно хороши или безусловно плохи, напрочь неуместны или неизменно уместны. Даже разобраться в подражательном или оригинальном характере {196} того или иного сценического проявления удается лишь тогда, когда понята его соотнесенность с внутренним, с сутью бытия‑в‑творчестве.

Продолжая и развивая только что высказанное, можно утверждать, что сценические формы не обозначают, а выражают. Они имеют характер не знаковый, а энергетический, так сказать. Движения, мизансцены, интонации и т. д. являются, если они подлинно творческие, всплесками и образованиями общей энергии, движущей роль, создающей ее жизнь; они насыщены энергией созидания, духовного поиска, содержательной цели, они кристаллизуют эту энергию, но не пресекают, не тормозят ее, напротив, они способствуют ее дальнейшему образованию, нагнетанию, накоплению.

В уже упоминавшейся работе «В чем новая сила сцены?» Г. Н. Бояджиев говорил о двух опасностях, подстерегающих актера: это «опасность сплошного потока действия, неотделанного в каждом своем звене, когда за общим ходом не ощущается его “момент”, и опасность тщательной отделанности каждого данного куска действия, контрастного по отношению к другому куску, но с потерей тех стимулов перехода, тех связующих начал, которые только и могут слить отдельное — в целостное, породить внутреннее движение и дать теме органическое развитие, будь она театральная или музыкальная»[[208]](#footnote-209).

То, что Бояджиев называет «стимулами перехода», «связующими началами», и есть общая энергетическая напряженность целей и смыслов спектакля и роли. Нет ее — и роль полнится иной раз даже по-своему изобретательными знаками, не без щедрости расставленными вдоль нее. Однако все эти знаки, по сути, бездыханны, могут свидетельствовать о нервомоторных усилиях актера, но не о свободном и мобилизующем все его возможности бытии‑в‑творчестве.

### **{****197}** 1 Ритмо-временные определенности

Наиболее сущностными, отвечающими самой «душе сцены» формами являются временные, те, что определяют и формируют временное движение роли. В трудах Станиславского вся эта область неразрывно связывается со «сценическим ритмом» (или «темпо-ритмом»). «Сценический ритм» у Станиславского в известной мере синонимичен словам «художественное время в театральном произведении». Не углубляясь в диалектику отношений времени и ритма, станем говорить в этой главе о «ритмо-временных определенностях».

Сценический ритм — понятие живое, многообъемлющее, подвижное. «Я привык объяснять ритм как нечто такое, что борется и противоборствует скуке и однотонности метра», — говорил Мейерхольд в 1921 году[[209]](#footnote-210). Метр — это очевидная, наглядная размеренность. Ритм — другое, много более сложное, разнообразное, текучее. Им можно определять временную освоенность роли, точное, живое и ничем не скованное ее течение. Освоить всю роль в ее движении, достигнув по этой части творческой свободы (она же, как известно, осознанная необходимость), творчески организовать время роли — это и значит открыть и выявить ее сценический ритм, ощутить себя его воплотителем, ввести себя в надежные его берега, а не быть участником хаотической смены кусков роли.

Г. Н. Бояджиев разъяснял: «Субъективно, для себя, овладение ритмом воспринимается актером как непринужденность и одушевленность творчества, как внутреннее ощущение цельности всего рисунка, органичности переходов из куска в кусок и оживление отдельных частей роли, объединенных одним ритмическим потоком»[[210]](#footnote-211).

Сценический ритм — не достоверно воспроизводимые ритмо-временные свойства изображаемой жизни, а подлинная творческая выявленность самого процесса созидания роли, процесса освоения жизни, запечатленной в пьесе. Снова и снова корень всего — бытие‑в‑творчестве.

Ритм роли может оказаться весьма внешним, поверхностным, накинутым сверху на творчески не освоенную роль, то есть нарочитым, искусственным (патетическим, шутливым, испанским и т. д. и т. п.)[[211]](#footnote-212).

Но все это и не будет в точном смысле слова ритмо-временными определенностями, потому что как раз вносит в роль не живую {198} определенность, а сковывает, заковывает ее насильственной наружной расчерченностью, покрывает жесткой сеткой заданного. И как бы при этом ни старался актер внешней, моторной оживленностью привести роль в движение, придать ей жар, ему не достигнуть свободно развивающегося в роли творческого одушевления. Он останется пленником чужих затей.

Напротив, подлинно творчески проживаемая роль и есть роль с ритмо-временными определенностями — как же иначе сможет возникнуть в роли истинное бытие‑в‑творчестве?

Всякая роль характеризуется сюжетным временем, то есть прямо или косвенно определенным самим текстом пьесы и общими пропорциями спектакля временем объективного протекания отложившихся в роли событии: встал, приблизился, задумался, решился, ушел и т. д. и т. п.

В творчески проживаемой роли актер по-своему выявляет то, что намечено сюжетным временем, поскольку он уже во власти творческого времени (введем такое обозначение), то есть времени, формируемого закономерностями творчества в данной роли. Сюжетно решающее событие (расставание, принятие решения) может быть до крайности сжато в творческом времени, превращено в мгновение, а этапы обдумывания, выбора, ожидания могут оказаться особенно наполненными творческой активностью, душевным напряжением актера.

Известно, что творческое (художественное) время не совпадает с реальным (астрономическим, фактическим). В один и тот же отрезок, исчисляемый по часам, развертывается не один и тот же момент художественного времени. Можно говорить, допустим, о продолжительности сцены, эпизода (по часам) и длительности его, соответствующей представлению о художественном времени.

Художественное (творческое) время определяется плотностью, насыщенностью того или иного куска действенным смыслом. Не менее существенны развернутость, нюансированность, обогащенность деталями того или иного куска.

В роли возникают определенные временные пропорции. В одних случаях создается убыстрение, сжатие, сгущение художественного времени, в других — замедление его, разреженность. Временные отрезки могут быть связаны плавно, последовательно, а могут быть контрастные, резкие стыки и переходы. При плавно-текучем движении роли, естественно, особое значение будут иметь моменты разрыва, скачка, а при контрастном строении роли, наоборот, этапы «кантиленные», смягченно-певучие, так сказать.

Во временной организации спектакля и роли многое индивидуально, обнаруживается, отыскивается всякий раз заново в свете конкретных творческих задач и целей. Вместе с тем замечены и общие закономерности, которые варьируются в каждом творческом создании, но не могут быть обойдены, их нельзя игнорировать, В записанных А. К. Гладковым высказываниях Мейерхольда {199} на репетициях и в беседах речь идет, в частности, и о такого рода закономерностях. Так, например, Мейерхольд отмечает: «Не заигрывайте экспозицию пьесы. Экспозиция обязательно должна быть четко и ясно “доложена”!»[[212]](#footnote-213) «Чем стремительнее текст, тем четче, — говорит он, — должны быть перегородочки — переходы от одного куска к другому, от одного ритма в другой. В противном случае теряется мотивация и пропадает живое дыхание мысли». Особой организации требуют кульминационные моменты роли и спектакля. На одной из репетиций Мейерхольд разъяснял: «Ближе к двери перед уходом! Еще ближе! Это аксиома! Чем вы ближе стоите к двери, тем эффектнее уход. В кульминациях все решают секунды сценического времени и сантиметры пола сцены. Эту алгебру сценометрии не презирали ни Ермолова, ни Комиссаржевская, ни Ленский, ни Мамонт Дальский». Наличие в спектакле и роли общей временно́й перспективы, больших, захватывающих актера задач непременно сказывается на общем ощущении сцены как исполнителями, так и зрителями. «В искусстве трагическом, — говорил Мейерхольд, — все сцены идут на подъем, а в искусстве сентиментальном — все вниз»[[213]](#footnote-214).

Какую бы роль ни осваивал актер в творческом процессе, какую бы роль ни играл, в любой по-своему сочетаются-соотносятся слитность и раздельность. С одной стороны, каждый момент роли должен быть явлен, прожит, оформлен точно и отчетливо — имеем в виду осуществление творческой надобности в выявленности момента, а не добродетельно-механическое разрисовывание каждого. Так создается необходимая временная раздельность в роли, она противостоит всякой аморфности, кашеобразности и т. п. С другой стороны, невозможно утерять в роли слитность, объединяющие, сливающие временные мотивы. Очевидно, особая весомость, энергия именно объединяющих мотивов придает роли вполне обозначенную так называемую «атмосферу», то есть помещает ее в легко ощутимое единое (до определенной степени) эмоциональное поле.

Энергия слитности в роли обусловливает также своеобразную инерцию, которая значительна как для актера, так и для зрителя. Во втором акте спектакля МХАТа «Милый лжец», узнав о гибели сына Патрик Кэмпбелл, после слов: «Хорошо, да? Утешительно» — Шоу — А. П. Кторов медленно переводил глаза с зрительного зала в пол и смотрел вниз, выдерживая большую паузу. Своему биографу актер рассказывал: «Думаю: а почему я сделал так, когда смотрю в пол? Не знаю. А зритель почему-то не шелохнется. Проверял много раз — держал паузу дольше, все равно тишина. Если я предыдущий кусок играю верно, зритель следит за моими действиями и доверяет мне. {200} Доверяет! Следит, как я поступлю, что я сделаю. Это и есть тайна театра. В некоторых ролях это трудно найти»[[214]](#footnote-215).

Читатель, быть может, помнит скептические замечания в первом главе книги о непременных сценических паузах у старых актеров. О паузах навсегда размеренных, рассчитанных. Теперь приходится несколько умерить скепсис. Пауза паузе рознь, даже рассчитанная. Она оказывается поистине живой, реально наполненной сутью, когда основывается на инерции, созданной не искусством, не одним лишь умением, а творчеством («зритель… доверяет мне. Доверяет!»). Тут инерция, захватывающая глубинные моменты, и все-таки своего рода инерция, придающая роли слитность и временной разбег.

Чрезвычайно большое значение для временной организации спектакля и роли имеет музыка. В этой связи опять-таки нельзя не учесть замечательный опыт Мейерхольда и его последователей. По справедливому определению режиссера, «музыкально организованный спектакль — это не спектакль, где за сценой все время что-то играют или поют, а это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем»[[215]](#footnote-216). «С актером, который любит музыку, — говорил еще Мейерхольд, — мне вдесятеро легче работать. Надо приучать к музыке актеров еще в школе. Все актеры бывают рады музыке “для настроения”, но далеко не все еще понимают, что музыка — это лучший организатор времени в спектакле. Игра актера — это, говоря образно, его единоборство со временем. И тут музыка — его лучший помощник. Она может и вовсе не звучать, но должна чувствоваться. Я мечтаю о спектакле, срепетированном под музыку, но сыгранном уже без музыки. Без нее — и с нею, ибо спектакль, его ритм будут организованы по ее законам и каждый исполнитель будет нести ее в себе»[[216]](#footnote-217). Не наружная, показная музыкальность, а глубокое родство с «духом музыки» помогают актеру отчетливо, выразительно, собранно и сильно открывать временной разлет роли, переливы ее смыслов.

Нельзя забывать и о том, что творческое время роли включает в себя зрительское время — время восприятия и отклика. Актерское создание, не ориентированное на включение в него дыхания зала, его отклика, не может быть истинно творческим.

Прямое, ничем не опосредованное постижение временных свойств той или иной роли — дело пока весьма и весьма затруднительное, поскольку какие-либо способы измерения или хотя бы четкой фиксации здесь не найдены. Тем не менее сфера ритмо-временных определенностей реальная и важнейшая.

В какой-то мере помогает проникнуть в эту сферу пристальное внимание ко всякого рода повторам, они более явственно {201} обнаруживают ритмо-временную связность движущихся сценических созданий.

Искусствоведение давно уже стало особенно интересоваться повторами, своего рода рифмами, возникающими в произведениях отнюдь не только словесных. Музыковед Л. А. Мазель, в частности, следующим образом высказывался по этому поводу (подходя к делу в основном со стороны слушателя, а не творящего): «… всевозможные повторы тех или иных звучащих единиц, элементов, соотношений, повторы непосредственные или на расстоянии, меньшего плана или большего, буквальные или освеженные (либо усиленные), очевидные или завуалированные, весьма и весьма способствуют внушению воспринимающему того, что повторяется. И древняя мудрость, “повторение — мать учения” приобретает для информации (идей, представлений, эмоции), даваемой искусством, особенно большое значение, ибо она не просто сообщается, а именно внушается (перефразируя, можно сказать, что повторение — мать внушения)»[[217]](#footnote-218).

Если думать прежде всего не о слушателе-зрителе, а о самом творце, в нашем случае — актере, можно сказать, что всякая роль не есть непрестанное порождение все новых и новых моментов. Нет, новые моменты связаны с предшествующими не только общими основаниями, общей энергетической напряженностью. Постоянно возникают всякого рода переклички позднее выявляемого с тем, что выявилось ранее, всякие повторы, возвраты, отражения, рифмы. Любая роль, в сущности, — возможен и такой взгляд — есть ряд тем с вариациями, тем, то сменяющих друг друга, то переплетающихся.

При этом, разумеется, творческий повтор не есть повтор механический, дословный. Тут именно варьирование, живое движение и развитие. Режиссер Л. В. Варпаховский так определял закон творческого повтора: «Если принцип повтора перевести на язык элементарной формулы, то можно выразить его через AB1 и AB2, где A — часть неизменная, а B1 и B2 — то, что изменилось за время между первым и вторым проведением темы. Буквальный же повтор (AB и AB), который, к сожалению, нередко приходится наблюдать в театре, искусствен, ничего не выражает и не содержит в себе эмоционально-смыслового заряда»[[218]](#footnote-219).

Разного рода переклички, повторы, рифмовки прошивают не только одну роль, они могут связывать и партнеров на сцене. Сошлемся, например, на шутливое взаимодействие, несущее в себе элемент передразнивания: один собеседник, вторя другому, «рифмует» с пародийным оттенком его жесты, ищет юмористического созвучия голосовых модуляций.

{202} Сейчас обратимся к несколько более подробному анализу одной роли. Предлагаемый пример отнюдь не претендует на значение эталона при исследовании ритмо-временных определенностей; скорей тут — опыт, проба, материал для обсуждения и совершенствования подходов.

Рассмотрим временную организацию роли Филаретовой, которую А. Б. Фрейндлих исполняла в спектакле Ленинградского театра им. Ленсовета «Спешите делать добро» (пьеса М. М. Рощина). Инспектор райисполкома по работе с несовершеннолетними Филаретова в этом спектакле — человек душевно грубый, полный зловещей бдительности, переходящей в целую систему недоверия и подозрений, и в то же время неформально ответственный, обязательный.

Чтобы читатель мог представить себе эту именно Филаретову, сошлюсь на описание, сделанное в учебной работе Т. В. Москвиной: «Сутуловатая, в костюме ядовито-синего кримплена, ослепительно черных лакированно-блестящих сапогах-“чулках”, в серьгах, с ярко и безвкусно накрашенными губами, хмуро-цепко вникающим взглядом небольших серых глаз деловитой быстрой походкой появляется А. Б. Фрейндлих — Филаретова. Раздраженная невзгодами личной жизни подуставшая женщина типа “ломовая лошадь” вкупе с гранитно-справедливой, всезнающей, все судящей представительницей власти — и это нераздельно, едино, слито в одном взгляде, в каждом взгляде Филаретовой».

Фрейндлих обладает особым даром временной организации роли, она приближает свои сценические создания к музыкальным произведениям, отчетливо обнаруживая в ролях их темпо-ритмическую структуру, их творчески-театральный характер[[219]](#footnote-220).

Так вот — и с Филаретовой, хотя, казалось бы, на сей раз роль предполагает жизнеподобное строение, сотканность из наблюдений по поводу быта и повседневности. Конечно, истинная жизненная точность, абсолютно выверенные детали вошли в создание Фрейндлих. Но этим дело отнюдь не ограничилось.

В пьесе Филаретова появляется лишь во втором действии. В спектакле ее роль расслоена на большее количество эпизодов и распространена на оба действия. В начале первого, когда идет представление персонажей спектакля, Филаретова сидит за своим служебным столом — он расположен на левой верхней площадке, над квартирой Мякишевых. Филаретова долго сидит за столом с телефонной трубкой возле уха, говорит краткий текст по поводу подростков Бариновых, потом молчит, иногда {203} что-то пишет, потом опять говорит немного… Все это, по сути дела, еще не роль; тут, так сказать, мнимое художественное время — есть обозначение, но нет движения.

Дальше происходит самое главное. Никаких нажимов на характерность, столь любопытно и метко схваченную, никаких специальных подач для зала, в зал. Все — через теснейшие, пружинные посылы, связи, восприятия. Так создается энергичнейшее временное движение роли. Филаретова со своей площадки собранно-нацеленно впитывает рассказ Мякишева Усачеву (разговор этот происходит на правой верхней площадке), речи Горелова о его способе жить (они ведутся уже на территории дома Мякишевых) и всякие иные разговоры действующих лиц. После обозначающего начала нет в роли ничего, что бы не было посылом, подхватом, стремительным откликом. Филаретова активно подхватывает-наступает на чужие реплики, энергично вливается своей сценической жизнью всюду и везде. Жена Мякишева говорит: «Вот мне, например, мое имя сразу не нравилось: Зоя, и я помню, девочкой, когда знакомишься с чужими, назовешься, что ты Лариса или Алла…» Филаретова вмиг откликается: «Меня Аллой зовут», — показывая на себя рукой, с каким-то подобием улыбки. Это не машинальный отклик, не справка, а решительный до наивности, до простосердечия ход к собеседнику. Дальше Мякишева говорит: «Просто голова кругом идет». «Идет, идет…» — опять-таки вмиг резонирует Филаретова. Именно резонирует, моментально подстраивается, обнаруживая сиюминутную готовность к своего рода ложному общению и отзывчивости. Она всегда настроена на волну собеседника, оттого тесно стягивает свои слова с репликами других, устраняя любую возможность простой демонстрации весьма знаменательного типа, обращая его к сценической жизни, решительно вдвигая в сиюминутную жизнь. Так бежит неподдельное, насыщенное, деятельное время роли. Многие оценки и реакции приобретают энергию, наполняются ею еще благодаря тесной пластически выраженной связи. Жесты у Филаретовой увесистые, четкие. Левая рука, поднятая вверх с раскрытой на собеседника ладонью, — призыв остановиться, взять себя в руки, образумиться. Увидев во дворике дома Мякишевых тетю Соню, решительным движением подает ей руку, броском склонив при этом голову и часть корпуса. Роль Филаретовой у Фрейндлих набирает энергию по ходу действия, напитывается этой энергией.

Речь ее, уже драматургом сочиненная занимательно, красочно, актрисой постоянно подвергается своего рода стяжению. В речи господствуют центростремительные силы. Реплики не подаются зрителям, не разворачиваются перед ними, а как бы стягиваются к центру своему, приобретают повышенную интонационно-смысловую скрепленность, они насыщены внутренней целенаправленностью, решительностью подхода.

{204} Вся роль прошита рифмами откликов и посылов. Одной из таких рифм становится дважды повторенная в первом действии и трижды — во втором фраза Филаретовой: «А так мы не построим…» Не декларация, не урок другим, а сочетание автоматизма с горечью, невеселой напряженностью сознания, его действительной заботой. И тоже интонация — беглая, центростремительная. Не точка, не реприза, не эффектная краска, а тугой узел, скрепляющий и повышающий напряжение времени роли. Этому же способствуют и другие повторы-переклички. В первом и во втором действии на вопрос то Зои, то Мякишева, есть ли у нее дети, Филаретова отвечает: «Это к делу не относится» (в пьесе оба ответа — во втором действии). Дважды, в том и другом действии, Филаретова пугает собеседников одной и той же фразой (в пьесе этого повтора нет): «В восточных республиках, не слыхали, какие дела на этой почве случаются? Да и у нас! С этой акселерацией — лучше б ее не было!» Есть и другие повторы. Они могли бы, конструируя четкую внешнюю эффектность роли, как раз способствовать ее статике, превращению в выставку ловких театральных изобретений. У Фрейндлих все служит динамике, действенной наполненности, энергичному втягиванию всего и вся в напряженный поток сценического времени.

### **{****205}** 2 Актер в пространстве спектакля

Актер творчески формирует роль во временном отношении, так же творчески он осваивает пространство, в котором действует.

Совокупность сценических движений актера, то есть его пластика, зависит от многих причин. В том числе и от органических, природных данных. А. С. Демидова предлагает различать условную и безусловную пластику актера: «Безусловная — та, которая дана человеку от рождения. Уже в самой внешности любого человека заключен какой-то пластический образ. Скажем, длинные руки, сутулые плечи, медлительная тяжеловатая походка создают образ усталого, погруженного о себя человека. И в этом облике актер, например, Николай Волков, может переходить из роли в роль. Играть и современного врача, и шекспировского Лоренцо. И все это будет и интересно, и выразительно, и хорошо. Но по внешнему рисунку несколько однообразно.

А условная пластика — это пластика сознательная, актером скрупулезно, по крупицам отобранная. Ее возможности, на мой взгляд, неизмеримо шире того, что доступно самой яркой актерской фактуре»[[220]](#footnote-221).

Однако у каждого свой облик, свои природные особенности — отказываться от них неразумно, да и невозможно. В сущности, только что приведенный текст содержит противопоставление двух типов актеров: относящиеся к одному из них наделены от природы отчетливой пластической индивидуальностью, представители другого — не наделены. Но и тот и другой актеры опять-таки заняты бытием‑в‑творчестве; стало быть, их исконные данности не просто демонстрируются со сцены, а так или иначе преображаются, идут в творческое дело.

Настоящему театральному творчеству подобает активное освоение пространства сцены актером.

В драме — говорит А. В. Эфрос — действие, которое следует порой выполнять актеру, вовсе не очевидно. «Мы его и называем-то внутренним действием. И вот сидим, мудрим с сонными лицами. А по мне его всегда или почти всегда тоже надо выводить наружу, в физику, в пластику, чтобы яснее было, чему отдаваться»[[221]](#footnote-222).

Роль должна быть в пространственно «распета», держаться на внятной партитуре «физики, пластики».

Театр последних десятилетий зачастую все повышает требования по части выработанной, отточенной пластики роли. Не раз {206} предлагалось внимательней воспринимать то, что обретено балетным театром. Об этом говорил, например, И. М. Смоктуновский («… в применении к драматическому театру недооценивают опыт балетного искусства, выработавшего тончайшие приемы выразительности для воспроизведения без помощи текста весьма сложных душевных переживаний»[[222]](#footnote-223)) и другие.

Тело актера в спектакле создает вереницу «мизансцен тела» (слова К. С. Станиславского). Актер динамичен, он движется. Движения его разнообразны: от динамического преображения всей фигуры до выразительных движений лишь рукой, ногой, головой.

Актер МХАТа Б. Я. Петкер в своих воспоминаниях настаивает на том, что «мизансцена — это не только и даже не столько пересаживаться и переходить на другое место. Мизансцена глаз, сложенных рук иногда может быть выразительнее, чем любой переход»[[223]](#footnote-224). Пожалуй, в общем мысль эта не бесспорна. Другое дело — конкретный пример из роли Гроссмана в «Плодах просвещения», когда «должен был сыграть только один глаз актера» — и играл. Мизансцена, о которой сейчас пойдет речь, была предложена М. Н. Кедровым, постановщиком мхатовского спектакля, Б. Я. Петкеру, исполнявшему роль Гроссмана. «Все действующие лица — хозяева, гости, молодежь, мужики — располагаются позади находящегося как бы в наитии Гроссмана, а он, чтобы оценить обстановку и произведенное им впечатление, осторожно раздвигает пальцы руки, закрывающей его лицо, и в образовавшейся щелке его трезвый, без всяких следов наития глаз совершает быстрое круговое движение, а потом пальцы снова смыкаются. Одно это движение должно было подчеркнуть в Гроссмане жулика.

Конечно, один глаз на огромной сцене на фоне десятка людей мог остаться незамеченным. Однако Кедров так построил мизансцену, что взгляды всех стоящих позади Гроссмана были устремлены на него, на нем сходились линии внимания всех действующих лиц. Поэтому даже легкий вздох Гроссмана не пропадал для зрителя, и он видел и эти раздвигающиеся пальцы, и этот вращающийся глаз»[[224]](#footnote-225).

Приведенный пример по-своему подчеркивает чрезвычайно большой диапазон выразительных возможностей «физики, пластики» актера в освоении сценического пространства.

Здесь, быть может, следует напомнить, что наша книга — отнюдь не технологический справочник по актерскому мастерству. Но ведь и вникая в общий смысл творчества, какой резон ограничивать, так сказать, творческое зрение тех, кто на сцене, {207} и тех, кто в зале. Для решения любых задач, связанных с постижением театрального искусства, все-таки куда важней с благодарностью усваивать многие выводы и рекомендации, рожденные сценической практикой. Вот, скажем, Л. В. Варпаховский утверждает: «Ракурс á trois quarts сценически выразительнее не только профиля, но и ракурса en face. Профиль и фас — ракурсы плоскостные, зритель видит в них актера плоским. А в ракурсе á trois quarts, в котором одновременно сочетаются профиль и фас, есть объем»[[225]](#footnote-226). Деталь, но все же существенная — как не учесть и ее?!

А руки актера в роли или ролях! Еще жаркий поклонник всесторонней актерской профессионализации С. М. Волконский в начале века пытался полно разобраться в языке рук. Так, скажем, сосредоточив внимание на частя руки — на ладони, он замечал: «Ладонь это, так сказать, седалище нашего “я”, т. е. то место, которым оно соприкасается с внешним миром; ладонью мы сообщаемся, ладонью убеждаем, побеждаем, удерживаем, зажимаем рот и т. д. В ладони наше интимное “я”»[[226]](#footnote-227). Он же говорил, например, касаясь сути жеста: «Можем в виде правила установить, что всякое “непременно” сопровождается движением сверху вниз, всякое “может быть” — движением снизу вверх: внизу предел, вверху отсутствие предела, внизу положительное, вверху гадательное»[[227]](#footnote-228).

Вряд ли в приведенных немногих примерах заключена незыблемая истина; однако ясно же, что актерские жесты, «мизансцены тела» по-своему проливают свет на утвердительность или вопросительность общего решения роли или отдельных ее мест, на разные сущностные свойства роли.

Главная героиня спектакля Малого театра «Мамуре» — стошестилетняя Селина Муре (Мамуре), исполненная Е. Н. Гоголевой. Селина по большей части сидит, тело ее малоподвижно, но руки живут с большой активностью и изяществом. Обе руки, взлетая, взмахивая, принимают решения, ободряют самоё Селину и ее собеседника, связывают ее с собеседником. Они открывают способность Селины радоваться и увлекаться — столько в жестах вольности и в то же время ритмичности, наслаждения от возможности ко всему относиться взволнованно и весело. Руки с особенной выразительностью вносят дух шаловливости и юмора своими изящно-свободно-плавными взмахами. Так осваивается здесь пространство актрисой. Осваивается пространство соответственно всему смыслу роли, а не уснащается красками текст.

В пространственном (пластическом, динамическом, кинетическом) выявлении роли, как и везде и всегда в осмысленных {208} и целеустремленных деяниях, есть главное, общее — и частное, второстепенное. Можно говорить, вероятно, о пластическом грунте роли: актер вырабатывает определенные способы овладения пространством в соответствии с пониманием основных общих особенностей своего героя и своей творческой задачи. В партитуре роли при этом возникают характерные единства, возвраты, воочию вырисовываются непрерывные линии пластического выявления персонажа. Так вот и образуется то, что называем пластическим грунтом роли: общие основания, единые свойства, явно специфические условия существования и восприятия данного персонажа в пространстве данного спектакля. При этом сказываются всякого рода повторы, переклички. Н. А. Дмитриева в своей книге о Пикассо приводит его слова о том, что живопись имеет аналогом в литературе не прозу, а поэзию и словно «пишется стихами с пластическими рифмами… Пластические рифмы — это формы, созвучные друг другу и согласованные с другими формами или с пространством, их окружающим»[[228]](#footnote-229). Всякого рода пластические рифмы находим и в сценических построениях.

Вместе с тем ясно, что общие пластические основания роли, как бы они ни проявлялись, нередко нарушаются взрывом, сломом их, резкой сменой, решительным, хоть и кратковременным изменением в языке движений актера в роли.

Театр XX века властно подчиняет пластику актера, способы освоения им сценического пространства общему решению спектакля.

Спектакль есть своего рода движущаяся пространственная композиция и при истинно творческой продуманности этой художественной композиции для актера, участвующего в ней, все вокруг важно, все существенно. Мейерхольд напоминал, что «великий итальянский комедиант Гулиельме требовал от актера умения применяться к площадке для игры. Движения актера на круглой площадке не те, что на прямоугольной; на просцениуме иные, чем в глубине сцены»[[229]](#footnote-230). Режиссер, строя спектакль, последовательно и всесторонне включает актера в общее сценическое пространство.

Присущие общему решению спектакля линии или объемы должны отозваться в том, как будет пластически осуществляться та или иная роль.

Для нее также имеют значение цветовые особенности сценографического решения и фактуры (дерево, железо и т. д. и т. п.), определяющие пространство, в котором существует актер. Многое обусловлено сценическим костюмом: «… длинные юбки или пышные рукава заставляют меня держаться иначе, чем в современной {209} одежде. Даже цвет имеет значение. В черном платье пластика будет иной, чем в белом, или желтом, или красном»[[230]](#footnote-231).

Присущая спектаклю склонность к симметричным или, напротив, асимметричным построениям опять-таки в принципе не может не сказаться на пластике актера, на «мизансценах тела» и на пластическом взаимодействии двух и нескольких актеров в спектакле.

Словом, все важно, все так или по-иному отзывается в творчестве актера.

Актер, исполняющий роль, пребывающий на сцене, воспринимается им самим, режиссером, зрителем, так сказать, на сетке разнообразных координат. Глубинное построение или плоскостное (фронтальное)? Что выявляет правая сторона сценического «кадра», что — левая? Как учитываются, как определяют пластическую жизнь роли сценические верх в низ?

В связи с последним вопросом приведем описание-истолкование Н. А. Велеховой одной мизансцены из спектакля Театра им. Маяковского «Душа поэта». В ней главной фигурой является Мелоди в исполнении Л. Н. Свердлина. Вот что рассказывает критик: «Наверное, все посетители бара разошлись, исчезли как ночные тени. И тогда среди полной тишины и постепенно гаснущих огней на сцене появляется Мелоди. Усталый и отяжелевший, он секунду стоял посреди сцены, а потом начинал медленно подниматься по лестнице. Ни одного слова здесь не сказано. Но все-таки его уход — почти текст. Расшатанные ступени, высота лестницы и спина человека в красном мундире, тяжело шагающего в неизвестность, но все-таки ввысь! — это чисто сценический язык, это текст зримый, пластический, он говорит, кричит, его смысл понятен, он шире и глубже, чем просто уход человека из одного помещения в другое, — это переход Мелоди в какое-то иное состояние, иную форму существования; какую — мы не знаем, но это — развитие образа, рождение новой темы»[[231]](#footnote-232).

Ежеминутная пластическая жизнь роли отвечает особенностям отбора выразительных средств, характерным для данного спектакля.

Не претендуя на исчерпывающий смысл предлагаемой далее систематизации, отметим следующие (иногда как бы пересекающиеся, накладываемые одно на другое) направления отбора пластических средств:

1) детализация или укрупнение языка жестов: разрабатывается подробнейшая, нюансированная жизнь роли в пространстве или она «стягивается» к резко отобранным, четко вылепленным, аккумулирующим жестам;

{210} 2) бытовая, жизнеподобия природа жеста или подчеркнуто выразительная, открыто театральная (последняя может иметь тенденцию к патетике, сатире, иронии и т. д.) — в этой свози закономерно выдвинуть понятие *степень эстетической преобразованности пластики* в зависимости от общих задач, решаемых спектаклем.

Конечно, наглядность эстетической преобразованности пластики, ее явно внебытовой, надбытовой характер не свидетельствует о некоем высшем уровне творчества сравнительно со спектаклем, где по внешности все — «как в жизни». Такой взгляд был бы наивен, поскольку опять-таки не учитывал бы сложного соответствия внешнего и внутреннего в сценическом произведении. Глубоко прав С. М. Волконский, когда он говорит: «Движение не может быть некрасиво, раз оно отвечает назначению», красота непременно «присуща движению, когда оно целесообразно»[[232]](#footnote-233). Значителен, ценен на сцене творческий, творящий жест, то есть полная, энергичная выявленность конкретной (хотя, быть может, и весьма высокой и дальней) творческой цели, а не некая самоценная вылепленность жеста.

Однако не менее неловок был бы эстетический пуризм по части пластических средств, недоверие ко всякой откровенной театральности жеста и общих пластических связей. Такой подход давно уже и напрочь оспорен театральной практикой.

Даже и в более или менее рядовых творениях актеры постоянно сталкиваются с необходимостью определенной стилизованности своего поведения в пространстве. Какие-то черты и особенности пластики, красноречиво говорящие о национальной, исторической и всякой другой природе персонажа, бывают по творческим, соображениям необходимы при построении спектакля и роли. В подобных случаях актер ищет именно смысла и — соответственно — меры, определяя зримую стилизованность роли. Возникает творчески сформированный пластический ряд, а не просто иллюстрация к расхожему или более изысканному представлению о грузине, французе, древнем русском или греке, крестьянине, бродячем певце и т. д. и т. п. Конечно, бывает и так, и даже бывает довольно часто, но мы давно уже условились, что подражание, иллюстрация не имеют отношения к бытию‑в‑творчестве и потому не могут интересовать нас. Творчески же стилизованная роль — это непременно целесообразный и строгий отбор выразительных средств, они в такой же мере говорят о персонаже, как и об актере-творце, энергично их отобравшем в яркую пластическую мелодию.

Существенным образом откликнуться в пластическом образе спектакля и роли, по-своему, притом с повышенной энергией преобразования и творческой театрализации, сформировать их может музыка, если она не иллюстрирует и не сопровождает, а {211} входит в самую материю спектакля, определяет его дух и суть. В общем пространственном решении спектакля проявляется определенный *диапазон отбора*, поскольку движения в нем не монотонно-однотипны, однообразны, а стремятся соответствовать всем содержательным моментам сценического произведения. Максимальный диапазон отбора — это, так сказать, широчайшие рамки от великого до смешного, от трагической патетики до юмористических красок в движении. Разумеется, всякий раз и трагическое, и смешное, и обиходное, и надбытовое имеют свои особенности, предстают в особенном сценическом облике. И опять-таки отзываются по-своему в любой роли.

Театральная практика накопила огромный опыт не только целесообразных, воистину выразительных пластических решении, но и мнимых подходов к освоению пространства.

«Мизансцена — это вовсе не статическая группировка, а процесс воздействия времени на пространство. Кроме пластического начала, в ней есть и начало временное, то есть ритмическое и музыкальное»[[233]](#footnote-234). Такое определение, принадлежащее Мейерхольду, явственно полемично: оно направлено против мизансцен-картинок, против статичных построений, ломающих живое движение сценического произведения.

А. Д. Попов объяснял: «Тело актера может быть манекеном, принимающим различные положения, как бы объясняющие все, что происходит с человеком, и может быть эластичным и прозрачным сосудом, в котором отражается все то, чем живет человек, что он думает, чувствует, чего он хочет»[[234]](#footnote-235). Ясно, что в первом случае налицо будет нечто внутренне неподвижное, иллюстрирующе-указательное, отнюдь не творческое освоение пространства сцены.

В уже упоминавшейся книге С. М. Волконского «Человек на сцене» автор всячески осуждает «описательный жест», считая его «самым ужасным», «язвой сцены». И при этом разъясняет его природу:

«Описательного жеста я различаю две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: “оса”, “усы”, — указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: “мое сердце”, “моя голова”, — рука переносится на соответствующий орган. <…> Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер прибавляет к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а которым рисует упоминаемый, невидимый предмет; жест, не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие, кто знает? — даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицания о том, с каким {212} вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: “и не говорите, на столе, например, арбуз”, — делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе записывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов; он прерывает нить рассказа, отвлекает снимание от смысла, направляя его на постороннюю форму…»[[235]](#footnote-236)

Описательный, или иллюстративный, жест, бесспорно, лишь мнимым образом придает роли пластическую оформленность, противостоя творческому, творящему жесту.

К числу подобных мнимостей можно отнести «дурную симметричность»: когда актер (своей волей или режиссерской, сейчас нам не важно) подходит к собеседнику или вещи справа, потом — слева; появляется то на левой лестнице, то на правой, коль таковые участвуют в решении пространства; действует одной рукой, затем — аналогичным образом или с некоторой вариацией — другою и т. д. и т. п.

Один из видов мнимого освоения пространства в спектакле театровед Т. В. Москвина язвительно определяет как «пунктирный столбняк»: «Персонаж не может беспрерывно двигаться или тупо застывать на долгое время. Все знают, что жизнь роли должна быть непрерывной. Принимается некоторая поза и фиксируется, допустим, секунд пять. Затем принимается следующая поза и опять фиксируется, причем любая поза, хоть с кинжалом у живота. Поскольку темпо-ритм спектакля одинаков в любой точке его хода, то получается у каждого актера пунктирный столбняк из сменяющихся поз. Эту особенность можно и не заметить, если смотреть на всех сразу; тогда пунктирные столбняки, не совпадая, то есть соответствуя всякий раз линии движений-остановок каждого из персонажей, производят впечатление разнообразия» (из учебной работы о постановке «Ричарда III» Шекспира).

Уже говорилось попутно о многих сценических факторах, влияющих на формирование *пластического взаимодействия* в работе актера. Именно пластическое взаимодействие, напряженность многообразных пространственно-смысловых связей — закон творческого театра. А не отрыв, стабилизованность, статика (возражая против статики, тут же оговоримся: речь идет о бессодержательной неподвижности, но вовсе не о моментах сосредоточенного, внутренне насыщенного покоя — они на театре законны и дороги).

Если на сцене один актер, все равно он И пластически не отрешен, не изолирован, а влит в общее движение спектакля, в его пространственную композицию. Тут допустима аналогия с живописным произведением, представляющем одного человека, одну человеческую фигуру. «Однофигурная сюжетная композиция — {213} яркий тип построения предметного содержания с выходящими за пределы содержания предметными связями. Многое дается в косвенном изображении. Изображенные предметы служат признаком среды действия и времени, вынесенных за пределы холста. Связи со средой в однофигурных композициях — главные связи»[[236]](#footnote-237). То есть динамические связи с вещной средой, вещами, обдуманное соотношение с ними — главное, непосредственно зримое при «однофигурной сюжетной композиции». Очевидно, это соображение вполне можно применить и к сценической композиции такого типа.

А. Д. Попов следующим образом размышлял о подобной композиции: «Мизансцена тела, предполагая пластическую композицию фигуры, отдельного актера, строится в полной взаимозависимости от соседней, связанной с ней фигуры. А если таковой нет, на сцене один актер, то и в данном случае эта одна фигура должна “откликнуться” на близстоящие объемы, будь то окно, дверь, колонна, дерево или лестница. В руках режиссера, мыслящего пластически, фигура отдельного актера неизбежно увязывается композиционно и ритмически с окружающей средой»[[237]](#footnote-238).

Когда же на сцене два, три и больше актеров, создаются свои пластические взаимодействия — они включают и «окружающую среду», и соотношение фигур самих актеров.

Пластическое выявление двух или нескольких актеров, занятых в одном сценическом эпизоде, строится обычно — если наметить самые общие связи — по принципу аналогии или контраста. Фигуры, пространственные их свойства обнаруживают определенную пластическую общность. Гармоничность в отношениях между творением одного актера и творением другого — или противопоставленность, различность, дисгармония пластических проявлений. Покой, уравновешенность одной фигуры можно соотносится с тревожным изломом другой, с ее острыми, резкими, нервными движениями. Серьезность, солидность одной — с легкостью, летучестью другой. Таковы примеры объединения сценических фигур в пластическом контрасте. Вообще, вся эта область уже принадлежит сфере изучения спектакля как творческой системы, как художественного целого. Но, безусловно, пластическое взаимодействие в каждой сцене, в каждом моменте общего труда многое определяет и о том, как осваивает на сей раз пространство сцены каждый из актеров.

Завершая этот раздел главы, скажем еще об одной стороне дела. Внимание к ней диктуется положениями, лежащими в основе всего настоящего исследования. Даже избежавший описательно-иллюстративной пластики актер может, однако, демонстрировать со сцены одни лишь видимые связи как таковые. {214} То есть искусно, мастеровито и по-своему выразительно прочерчивать внешний, зримый слой, доведенный порой создателем спектакля до весьма сгущенной метафорической вылепленности. Но все же здесь может иметь место оформленность только ближайших смыслов, конкретных трактовок отдельных сцен — а не пластическое (и пластическое тоже!) выражение внутренних связей, определенного творческого мира, общего мироощущения. В этих случаях чрезвычайно существенно введенное выше различение сюжетной логики и творческой логики.

### **{****215}** 3 Звучание роли

Во всякой роли (если на сцене — не пантомима) есть свой звуковой строй и порядок, своя последовательность звучаний элементов сценической речи.

При этом нельзя забывать основополагающего для театрального искусства принципа: актер со сцены не говорит слова, он проживает роль, в том числе и посредством творческого одушевления текста; он словом действует (в том общем и одновременно специфически-профессиональном смысле, о котором говорилось в первой главе книги). Потому деятели современного театра постоянно говорят о «слове-действии». «Когда слово лишается своего действенного начала и превращается только в средство излияния чувств, то это не тот путь, которым должен идти актер», — подчеркивал М. Н. Кедров[[238]](#footnote-239).

И в голосе актера главное — не сама по себе природная красота и сила его, хотя, разумеется, странно было бы утверждать незначительность этих свойств. Любопытный материал об актерских голосах можно обнаружить, например, в воспоминаниях актрисы В. П. Веригиной. Она отдает должное природному богатству В. Ф. Комиссаржевской: «Вера Федоровна обладала громадным голосовым диапазоном: она легко переходила от нижнего регистра к самым высоким нотам, нисколько не нарушая красоты звука». С М. Г. Савиной уже сложнее: «… ее образы были бы разнообразнее, если бы не специфичная дикция и голос, часто мешавшие ей совсем уходить от себя». Однако тут же, казалось бы, неожиданно Веригина добавляет: «Но даже в самих этих недостатках таился особый шарм, и я не знаю, хотела ли бы я видеть Савину без них». А рядом — рассказ о Е. К. Лешковской, актрисе Малого театра, «любимице московской публики»: «Она восхищала сложным психологическим узором, искренностью, заражала своим волнением, несмотря на то, что ее дребезжащий голос скорее мешал, чем помогал воздействию на зрителя»[[239]](#footnote-240). Все это справедливо, но, увы, известно немало случаев, когда воздействию мешает несомненная сила, сочность, звучность голоса, если они, так сказать, довольствуются самими собою.

Все дело в том, что речь, звучащая на сцене, — если она подлинно творческая — обладает решающим свойством своего рода проницаемости: в непосредственно произносимом и слышимом звуковом ряде просвечивают, проницают этот ряд, придавая ему живое своеобразие, дыхание и движение, ежеминутные задачи и цели, преследуемые актером, его понимание жизни и людей, {216} отношений их между собой. Бывает иначе: «… речь кажется очень похожей на подлинную, но есть в ней заготовленность интонации, привычность паузы, заученность ударения»[[240]](#footnote-241). Разумеется, нет речи без интонации, без пауз, без ударений — но они могут быть затверженными, выделанными раз и навсегда, а могут оказаться живым сиюминутным выявлением реального творчества.

Многое в звучании роли предопределяется пьесой. Многое, но далеко не все. Наличие собственных задач и представлений заставляет создателей спектакля вместе и каждого из актеров в отдельности творчески формировать звучание роли.

Рассказывая о том, как долгие годы он исполнял роль Адвоката в спектакле МХАТа «Анна Каренина», Б. Я. Петкер замечает: «Фразу: “Я не был бы адвокатом, если бы не умел хранить тайны”, — я мог произносить на тысячу ладов: то с упреком, то доверительно, то негодующе, то злобно, то констатируя непреклонную истину»[[241]](#footnote-242).

Перед актером, произносящим ту или иную фразу, то или иное слово из пьесы, — немалое число «степеней свободы», они открывают многочисленные возможности сделать слово вместилищем и выразителем всего, чем сейчас жив актер. Слова и фразы идут к партнеру и зрителю на волнах определенной творческой задачи, которая формирует все стороны сценического существования актера, в том числе звучание его роли.

Там, где в пьесе предусмотрена побудительная интонация (восклицание), в речи актера может возникнуть сомнение, неопределенность.

Там, где в пьесе зафиксирована незавершенная интонация, в спектакле может определиться твердость, закругленность, четкая завершенность.

Таким же образом возникают в роли паузы и сверхфразовые единства (ряд фраз, тесно объединенных интонационно‑мелодически), изменяя или дополняя то, что явлено в тексте пьесы.

Особенно важны в звучании роли и ее частей всякого рода интонационно-голосовые выделенности.

По свидетельству А. Н. Петровой, в спектакле МХАТа «Три сестры» Наташа — А. П. Георгиевская согласно записи, сделанной в театральном зале в 1948 году, говорила одну из своих реплик, обращенных к мужу, следующим образом: «Так, значит, Андрюша (!), я скажу, чтобы ряженых не принимали». Таково было в данном случае логическое ударение, Наташе «было важно, чтобы это решение принял Андрей, ей нужно одернуть его, поставить на место»[[242]](#footnote-243).

{217} Суть той или иной актерской работы можно подвергнуть исследованию и таким путем: записать весь произносимый актером со сцены текст, разметив повсюду делаемые актером логические ударения. Логическое ударение — специфическое выделительное речевое средство, которое не входит в нормированный грамматикой строй предложения. Оно существенно и используется ради «специальных экспрессивно-коммуникативных целей»[[243]](#footnote-244), это ударение, сопряженное с созиданием и общением. Оно является одновременно, так сказать, и психологическим, и сущностно-смысловым, и мировоззренческим. Бывает, что отмеченная исследователем вереница логических ударений с печальной неоспоримостью вскрывает, как непродуманно, случайно, по сути дела — бессмысленно предлагаемое (порой с большой наружной, моторной активностью) истолкование роли актером.

Всякая творчески выявившаяся, оформившаяся роль отличается определенным интонационно-мелодическим движением и строем. Этот строй и это движение предполагают, естественно, не только общие свойства звучания данной роли, но и «обжитость», сформированность каждого ее звучащего куска, каждого момента.

Музыковед Е. М. Ольхович, говоря об исполнении С. Ю. Юрским шестой главы «Евгения Онегина», особо останавливается на следующей строфе:

Лета к суровой прозе клонят.  
Лета шалунью-рифму гонят,  
И я — со вздохом признаюсь —  
За ней ленивей волочусь.

«Юрский всего лишь дважды чуть увеличил ритмическую паузу после слов “Лета” и протянул последнюю гласную. А подтекст, который он тут намеренно обнажил, означал и затаенный вздох о прошедшей молодости поэта (или лица “от автора”, Пушкина и артиста вместе, созданного Юрским в “Евгении Онегине”?), и наигранную шутливость, и задумчивый взгляд в будущее, и еще многое другое, что даже не выскажешь словами…»[[244]](#footnote-245)

В интонационном движении роли важны всякого рода перебивки, перемены, смены, стыки, переходы. Они могут затрагивать и другие речеголосовые уровни роли. В. Н. Пашенная вспоминает одни эпизод из спектакля Малого театра «Васса Железнова»: «Играя роль Вассы, когда приказываю пришедшей Лизе позвать ко мне из спальни мужа, неизменно вспоминаю то, что говорил мне К. С. Станиславский о перемене регистра голоса. “Сергея Петровича позови ко мне”, — произношу я в совершенно другой тональности, {218} чем предыдущие диалоги. Тем самым еще ярче и правдивее подчеркивается сила воли и умение Вассы владеть собой»[[245]](#footnote-246).

Индивидуальность актера проявляется, понятно, и в сфере звучания его ролей, в определенных особенностях его сценического говоренья. Н. А. Велехова так пишет о Л. Н. Свердлине: «Необычайно характерна была интонация Свердлина, ее окрашенность: эта теплая, успокаивающая интонация; она легко допускала к себе — в ней не содержалось игры, темноты, эффектных сдвигов. Но она не была однозначна; в ней согласовывались противоречия: открытость и спокойная завершенность, легкость и земная весомость, прозрачность звучания и густота тембра. Его голос был художественно разработан, развит между двумя пределами, а выразительность голоса полноценна»[[246]](#footnote-247). Соответственно общей цели цитируемого очерка эта характеристика не была развернута и сопровождена примерами; тем не менее перед нами — в общем, весьма удачная попытка определить словами такую трудно фиксируемую область, как звучание актерской речи. К сожалению, такие попытки крайне редки.

Пока разговор шел о звуковом строении и движении всякой творчески создаваемой роли. В каждой такой роли есть свои усиления и спады, подъемы и спуски, главное и второстепенное также со стороны звуковой, звучащей.

В некоторых случаях — в зависимости от индивидуальности актера и своеобразия роли — в сценическом звучании появляется повышенная, подчеркнутая ритмомелодичность. «Стихотворением в прозе являлась для Михоэлса любая фраза, звучащая с театральных подмостков, — отмечал П. А. Марков. — Подчиняя его строгим законам ритма, Михоэлс доносил каждый звук и каждый его оттенок с артистическим мастерством, которому позавидовали бы многие признанные певцы»[[247]](#footnote-248).

С. М. Михоэлс был, само собой разумеется, не единственным актером, речь которого отличалась свойством, называемым здесь подчеркнутой ритмомелодичностью. В. Н. Пашенная горячо защищала «так называемое “декламационное искусство”», видела в нем живую сценическую стихию. «Принцип декламации, — утверждала она, — заключается в том, что некоторые большие, яркие, праздничные мысли нельзя говорить будничным и обыденным голосом. Принцип декламационной манеры рождается Из самой сущности Малого театра. Здесь проявилось уважение к полноте и силе слова, к красоте человеческого голоса, звучание которого служит утверждению большого смысла»[[248]](#footnote-249). Казалось бы, отдав должное убежденности и страстности большой актрисы, можно было {219} все-таки разойтись с ней в понимании дела: ведь «полнота и сила» творчества, внутренних оснований роли, ее стимулов несомненно важней и дороже наружной красоты самой по себе, внешней полетности и распевности речи, не исходящей из глубинно-творческого одушевления говоримого текста. Прямой ход к «декламационной манере» нарушил бы суть театрального действия, заменив его эмоциональными операциями с текстом. Однако в решительном утверждении В. Н. Пашенной, в сценическом опыте А. А. Остужева и некоторых других мастеров Малого театра есть своя творческая истинность, пусть даже для нашего времени далеко не полная, не безоговорочная. Двигаясь своим путем, искусство театра вбирает опыт предшествующих поколений, а не отбрасывает его начисто.

Очевидно, есть в каждой роли такие куски текста, которые впрямую реализуют собой важнейшие, сильнейшие мотивы роли, ее задачи, ее суть. И актер, говорящий такой текст, именно в этом эпизоде воплощает самую основу понимания роли и — шире — действительности. Тут речь оказывается как бы самодостаточной, она — прямое послание актера залу, времени, своему веку. Такой речи естественно быть сильно и ярко выявленной, энергично оформленной, особенно звучной, но не «декламационно» все же, а по-живому, с непременным свойством проницаемости.

Но это только одно зерно истины, которое хотелось и удалось обнаружить в принципах говорения, далеких от сегодняшней сцены. Вместе с тем приходится признать, что подчеркнутая «стильность», «стилизованность», ритмомелодическая вылепленность речи того или иного актера, проявляющаяся всегда и во всем, в любом его сценическом создании, — все эти свойства ощущаются сегодня архаикой, иной раз, впрочем, по-своему манящей как некий раритет.

Что ни говори, ныне речь на сцене отличается принципиальной немонолитностью, подвижностью, отказом от так называемых «стилевых блоков» (на любом уровне порожденных). Ей присуща свобода сочетаний и переходов, она вольно откликается на самые различные речевые явления и стихии, вольно их в себя вбирает.

Другое дело — не общая, всегдашняя, постоянная вылепленность речи актера, а усиленная интонационно-мелодическая выстроенность, возникающая в конкретной роли соответственно конкретным творческим задачам.

И по этой части можно отметить различные уровни сценического творчества.

Так, например, А. Д. Дикий на одном из этапов своей режиссерской работы пришел к выводу о необходимости при постановке спектакля иной раз решать специальную задачу создания «надтекста», то есть единого «вокально-стилистического звучания спектакля» — разумеется, единства не простейшего, не механического. В подобным образом создаваемом спектакле актер {220} будет искать речевые особенности роли в русле общего поиска и определения «надтекста».

Порой дело идет к специальной речевой оформленности не всех, одной роли. В спектакле Ленинградского театра комедии «Этот милый старый дом» звучание роли Нины Леонидовны Бегак О. С. Антонова осуществляла в плане своего рода гармонизированной дисгармонии. Она сотворила речь музыкальную и при этом отличающуюся милой затрудненностью: тут напевность, женственная интеллигентная освоенность-одухотворенность слова, фразы в изящном рисунке перебивалась до странности нелогичными торможениями и паузами. Человек этот, Нина Бегак, казался поэтому стишком часто несогласным с самим собой, к себе отчаянно придирчивым, постоянно рефлектирующим. Она была представлена одновременно и поэтически, и с несомненным юмором: ее движения, ее речь были полны гармонической нескладности, хрупкой и нежной мелодичной нелепицы.

То, о чем сейчас было рассказано, можно посчитать одним из тысячи возможных примеров речевой характерности. Только у Антоновой речевая характерность — пусть так — вырастала из самой сути ее персонажа и самой сути понимания-чувствования его актрисой. Тут поистине имело место «рождение характера», открывавшегося неповторимым образом и по части звучания, которое, конечно же, не приклеивалось к роли, не нарисовано было на ней, а являлось одним из основных проявлений творчески постигаемой сценической индивидуальности.

Нередко же получается как раз наоборот. Речевая характерность сводится в роли к более или менее банальным краскам, не выявляющим ни индивидуальности персонажа, ни индивидуальности актера. Наносятся речевые краски исторические (скажем, черты древности), социальные (крестьянская речь и т. п.), национальные, местные (речь вологодская, одесская и т. д.). Краски эти, в конце концов, доступны каждому, кто хотя бы немного владеет актерским ремеслом. Ни о каких творческих постижениях, ни о какой проницаемости в подобных случаях говорить не приходится. Зато здесь большой простор для штампов, для мнимых решений.

В 1950‑х годах лингвисты И. С. Ильинская и В. Н. Сидоров вели наблюдение за сценической речью в ряде московских театров. Им принадлежит любопытнейшее описание штампа «кавказской речи» на русской сцене. Вот оно: «Для передачи речи с нерусским фонетическим звучанием, свидетельствующим о принадлежности персонажа к одному из народов Кавказа, используется, так сказать, утрированное аканье; оно заключается в том, что всякое а и о, находящееся в любом предударном слоге, а не только в первом предударном, произносится как а, например: харашо, да канца, па-вражески, накаплений. Остальные гласные так же, как и в речи иностранцев, в безударных слогах произносятся почти без изменений, что особенно заметно на произношении гласного э, {221} например: П’этраграт, фс’эво, б’эс’эдавал’и и т. п. В некоторых случаях это явление сопровождается также отсутствием смягчения перед э парных согласных, например: бэсэдавали, фсэво и т. п. Обязательной чертой “кавказского произношения” на сцене является, кроме того, такое произнесение слов, при котором сила выдоха почти равномерно распределяется по всем слогам, и поэтому ударный слог не выделяется в общем звучании слова так резко, как это свойственно русскому литературному произношению»[[249]](#footnote-250).

Запечатленная исследователями речевая характерность в лучшем случае свидетельствует об имитационных способностях актера, не имеющих, как говорилось, какого-либо отношения к истинному его творчеству. Да и вообще всякие приметы инонациональной речи на сцене — дело в принципе нетворческое, копиистское. Правда, особый случаи составляют пьесы, в которых человек одной национальности (к примеру, полька в «Варшавской мелодии» Л. Г. Зорина) существует в среде людей национальности другой. Тогда, очевидно, в самом душевном строе персонажа, в осознании-чувствовании его актером определятся особенные черты, которые выльются, в частности, и в своеобразное звучание роли, в специфический характер речевого взаимодействия персонажа с прочими, действующими лицами. Но ничего толкового не выйдет, если актер «уберется» каким-нибудь специфическим акцентом, станет увлекаться его вырисовыванием, не созидая жизни роли.

Речевое взаимодействие упомянуто было не случайно, не между прочим. Ведь речь на сцене всегда посылается кому-то, направлена партнеру и залу. Даже если в иных случаях персонаж не имеет надежды быть по-настоящему услышанным и понятым собеседником, актер все равно придает своей речи определенную орудийность, стремится посредством нее что-то открыть, пробудить. Сценическое говорение входит в реальную ситуацию общения. Каждая фраза актера, каждое предложение с этой точки зрения «состоит из исходного “данного” — того, что в конкретных условиях очевидно или известно, и “нового” — ядра высказывания, того, ради чего в данных условиях предложение произносится, что сообщает об исходном или по отношению к нему»[[250]](#footnote-251). В звучании речи на сцене очень существенно такое «актуальное членение предложения», именно оно прежде всего свидетельствует о развертывающемся на сцене взаимодействии, в том числе взаимодействии словом, словами, речью.

Говоря о звучании роли, нельзя не обратить внимания на все возрастающую роль музыки в современном драматическом театре. Г. Н. Бояджиев отмечал: «В драматическом спектакле нового типа музыка выступает как органическая часть самого {222} действия. Она не сопровождает действие и переживания, как это было еще недавно, а существует как само переживание, как само действие, выраженное через музыкальные созвучия. Движения страстей, данные в своем непосредственном состоянии, вливаются в звуковой ряд, а события, существующие как реальный процесс, отраженно существуют и в музыке»[[251]](#footnote-252).

Такая творческая вращенность музыки в ход драматического спектакля требует и от актера способности отзываться на внутреннюю «омузыкаленность» действия, неразрывно сплетать говорение и собственно вокальные моменты, находить убедительные связи и переходы по этой части. Пению в роли никак не следует быть проявлением того, что Н. А. Таршис со справедливым неудовольствием называет «прикладной музыкальностью», то есть не следует быть просто вставным номером, демонстрацией еще одной формы актерской одаренности. В противовес «прикладной музыкальности» исследователь выдвигает определение «музыка роли», считая убедительнейшим примером ее актерские работы А. Б. Фрейндлих[[252]](#footnote-253).

Актер, в конце концов, может не обладать способностью петь так, как Алиса Фрейндлих, но чувство музыки, живущей в спектакле, подлинный учет ее, отзывчивость на нее придадут звучанию роли значительные особенности.

Надо еще напомнить в заключение главы: любой, даже исключительно одаренный актер все же оснащен разными дарованиями не в равной степени. В чем-то он сильней, в чем-то слабей; или, быть может, сама роль толкает на путь предпочтения одних сценических форм перед другими. У одного актера очевидно ограничен голосовой диапазон, другой на самом деле не силен в пении или танце; одни смелей и свободней осваивают пространство, другие обладают зато чрезвычайно гибким чувством ритма (сценического времени) и т. д. и т. п. Недостаток, неразвитость, нераскрытость, относительную вялость одних выразительных средств актер может превозмочь, возместить повышенной энергией и выявленностью других. Тогда при всем неравенстве различных дарований одного и того же актера перед зрителями возникает сложное, по-своему противоречивое творческое равновесие сценических форм, а отнюдь не наивная саморазоблачительная демонстрация: это я могу, а здесь вот — я пас.

В настоящей главе были намечены лишь основные направления в подходе к теме «Многообразие сценических форм». Именно основные направления и были важны. А на каждом из них театр порождает бесконечные новости.

Неустанно обновление и обогащение самого сценического искусства и — соответственно — мысли о нем. Этими словами логично завершить всю «Книгу о театральном актере».

1. *Брук П*. Пустое пространство. М., 1976, с. 131. [↑](#footnote-ref-2)
2. Перевод М. Л. Лозинского. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Ильенков Э*. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М., 1974, с. 200. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Кожинов В. В*. Как пишут стихи. М., 1970, с. 29. Здесь и далее слова, которые выделены цитируемыми авторами, даются разрядкой; слова, выделенные автором этой книги, — курсивом. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Бояджиев Г*. Поэзия театра. М., 1960, с. 77 – 78. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Марков П. А*. О театре. М., 1974, т. 1, с. 257. [↑](#footnote-ref-7)
7. Там же, с. 260 – 261. [↑](#footnote-ref-8)
8. Ежегодник Московского Художественного театра, 1945. М., 1948, т. 1, 375. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Станиславский К. С.* Собр. соч. В 8‑ми т. М., 1954, т. 2, с. 303. В дальнейшем ссылки на Собрание сочинений Станиславского (М., 1954 – 1961) даются в самом тексте с указанием тома — римской цифрой и страницы — арабской (курсивом). [↑](#footnote-ref-10)
10. *Вербинина Н*. В школе русской драмы. М., 1978, с. 141 – 143. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, с. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Марков П. А*. О театре, т. 1, с. 351. [↑](#footnote-ref-13)
13. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 80. [↑](#footnote-ref-14)
14. Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. М., 1978, с. 69. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Бирман С*. Труд актера М., Л., 1939, с. 57. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Чеснокова И. И*. Проблема самосознания в психологии. М., 1977, с. 91. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Смоктуновский И. М*. Главное в синтезе искусств с точки зрения актера. — В кн. Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978, с. 235. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Смоктуновский И. М*. Главное в синтезе искусств с точки зрения актера. В кн.: Взаимодействие и синтез искусств, с. 234. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Ульяной М*. Моя профессии, М., 1975, с. 36. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Гуревич Л*. Творчество актера. О природе художественных переживаний актера на сцене. М., 1927, с. 40. [↑](#footnote-ref-21)
21. Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписки, записные книжки. Статьи и воспоминании о Л. М. Леонидове. М., 1960, с. 381. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Алперс Б*. Театр Мочалова и Щепкина, М., 1979, с. 23. [↑](#footnote-ref-23)
23. Анкета М. А. Чехова. — Театр, 1963, № 7, с. 122. [↑](#footnote-ref-24)
24. Режиссер в советском театре. Материалы Первой всесоюзной режиссерской конференции. М.; Л., 1940, с. 358. См. также: *Захава Б. Е*. Мастерство актера к режиссера. 4‑е изд. М., 1978, с. 43 – 46. [↑](#footnote-ref-25)
25. Ежегодник Московского Художественного театра, 1944. М., 1946, т. 1, с. 21. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Станиславский К. С*. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, с. 517. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, с. 135. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. с. 178 – 197. [↑](#footnote-ref-29)
29. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 158 – 159. [↑](#footnote-ref-30)
30. Михоэлс. Статьи, беседы, речи, М., 1982, с. 51. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Лихачев Д. С*. Будущее литературы как предмет изучения. — Новый мир, 1969, № 9, с. 182. [↑](#footnote-ref-32)
32. Анкета М. А. Чехова, — Театр, 1963, № 7, с. 118. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Алперс Б*. Театральные очерки. М., 1977, т. 1, с. 388. [↑](#footnote-ref-34)
34. Подробнее см.: *Туровская М*. Бабанова. Легенда и биография. М., 1981. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Иофьев М*. Профили искусства, М., 1965. с. 28. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же, с. 35. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Иофьев М*. Профили искусства, с. 11. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Андреев-Бурлак В. Н*. Сцена и жизнь (1886). — Советский театр, 1936. № 4 – 5. с. 11. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Новицкая Л*. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского. М., 1976, вып. 1, с. 46. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Кнебель М. О*. Вся жизнь. М., 1967, с. 176. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Новицкая Л*. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского, вып. 2, с. 59. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971, с. 471. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Крымова Н*. Сергей Юрский, — Театр, 1966, № 6, с. 77. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Брук П*. Пустое пространство, с. 166. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Ульянов М*. Моя профессия, с. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Пашенная В*. Ступени творчества М., 1964, с. 42. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Соловьев И. И*. Монолог под занавес. М., 1979, с. 158. [↑](#footnote-ref-48)
48. Ежегодник Московского Художественного театра. 1945, т. 2, с. 377. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Брук П*. Пустое пространство, с. 180. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Веберн А. фон*. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 22. [↑](#footnote-ref-51)
51. Там же, с. 18. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же, с. 19. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Бирюков Б. В., Геллер Е. С*. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973, с. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Волькенштейн В*. Станиславский. 2‑е изд. Л., 1927, с. 68 – 69. [↑](#footnote-ref-55)
55. Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове, с. 62. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Львов-Анохин Б*. Добржанская. — В кн.: Труд актера. М., 1965, вып. 13, с. 15, 18. [↑](#footnote-ref-57)
57. Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. М., 1978, с. 356. [↑](#footnote-ref-58)
58. См.: *Новицкая Л*. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского, вып. 1. с. 92, 96 и др. [↑](#footnote-ref-59)
59. Проблема образа в сценическом творчестве. М., 1959, вып. 1, с. 95. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Бояджиев Г*. Поэзия театра, с. 140. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Жолковский Л. К*. К описанию одного типа семиотических систем (Поэтический мир как система инвариантов). — Семиотика и информатика, М., 1976, вып. 7, с. 27. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Звегинцев В. А*. О значениях и значимостях в поэзии. — В кн.: Замысел, труд, воплощение… М., 1977, с. 11. [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же, с. 174. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Эйзенштейн С. М*. Избр. произведения. В 6‑ти т. М., 1968, т. 5, с. 474. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Эфрос А*. Профессия: режиссер. М., 1979, с. 41 – 42. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Жемье Ф*. Театр. Беседы, собранные П. Гзеллем. М., 1958, с. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-67)
67. См., например: Национально-культурная специфика речевого поведения. М., 1977. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Николаева Т. М*. О включении фразовой интонации в комплекс сопоставляемых славянских фактов, — Цит. по: Торсуева И. Г. Интонация и смысл высказывании. М., 1979, с. 87. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Новицкая Л*. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского, вып. 1, с. 99. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Чехов М*. О системе Станиславского. — Горн, 1918, № 2 – 3, с. 80. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Чехов М. А*. Путь актера. Л., 1928, с. 170. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Станиславский К. С*. Статьи, речи, беседы, письма, с. 681, 686. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Марков П. А*. О театре, т. 1, с. 269. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. М., 1979, т. 2, с. 390. [↑](#footnote-ref-75)
75. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове. М., 1978. с. 138. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же. с. 170. [↑](#footnote-ref-77)
77. Ценный и разнообразный материал по этой проблеме, касающийся художников всех родов искусства, притом материал, подчиненный продуманной систематизации и серьезно исследованный, содержится в статье И. И. Лапшина «О перевоплощаемости в художественном творчестве» (см.: *Лапшин И. И*. Художественное творчество. Пг., 1922, с. 5 – 140). [↑](#footnote-ref-78)
78. *Иванов В. В*. Чет и нечет. М., 1978, с. 158. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Товстоногов Г. А*. Круг мыслей. Л., 1972. с. 122. [↑](#footnote-ref-80)
80. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. с. 53. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же, с. 58. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Брехт Б*. Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 194. [↑](#footnote-ref-83)
83. Цит. по: *Клюев В. Г*. Театрально-эстетические взгляды Брехта. Опыт эстетики Брехта. М., 1966, с. 80. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Товстоногов Г*. Круг мыслей, с. 122. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Львов-Анохин Б*. Добржанская. — В кн.: Труд актера, вып. 13, с. 13. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Попов А*. Из режиссерских записей. М., 1967, с. 91. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 321. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Марков П. А*. О театре, т. 1, с. 395. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Крымова Н*. Сергей Юрский, — Театр, 1966, № 6, с. 77. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Немеровский А*. Пластическая выразительность актера. М., 1976, с. 16. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Товстоногов Г*. Круг мыслей, с. 122. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Горбачев И*. Я — счастливый человек, М., 1979, с. 44, 74. [↑](#footnote-ref-93)
93. См., например; Вопросы киноискусства. М., 1959, вып. 3; Искусство кино, 1962, № 12; 1073, № 8; 1982, № 6; *Сахновский-Панкеев В*. Соперничество — содружество. Театр и кино. Опыт сравнительного анализа. Л., 1979 и др. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Пудовкин В*. Избранные статьи. М., 1955, с. 197. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Антониони М*. Размышления об актере в кино. — Искусство кино, 1962, № 3, с. 103. [↑](#footnote-ref-96)
96. Федерико Феллини. М., 1968, с. 248. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же. с. 247. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Кракауэр З*. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 138. [↑](#footnote-ref-99)
99. Русская речь, 1967, № 3, с. 26. [↑](#footnote-ref-100)
100. Там же, с. 23. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Сахновский-Панкеев В*. Соперничество — содружество, с. 95. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Сахновский-Панкеев В*. Соперничество — содружество, с. 101. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Кракауэр З*. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, с. 145. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Бирман С*. Судьбой дарованные встречи. М., 1971, с. 299. [↑](#footnote-ref-105)
105. Едва ли не первым заметил это свойство актера П. П. Громов в своей статье «Поэтическая мысль Достоевского на сцене» после выхода спектакля БДТ «Идиот» (см.: *Громов П*. Герой и время. Л., 1961, с. 378). [↑](#footnote-ref-106)
106. *Кузнецова В*. Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. Л., 1978, с. 168. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Пудовкин В*. Типаж вместо актера. — В кн.: Из истории кино. Материалы к документы. М., 1971, вып. 8, с. 175. Сошлемся еще хотя бы на свидетельство М. А. Ульянова: «Режиссер в кино — единственный хозяин. Он видит картину в целом, он видит лица героев. Он слышит их интонации. Он видит, как они одеты, как говорят. И когда начинается подбор актеров, режиссеру важно не только актерское “я”, его творческие взгляды, его опыт. Ему нужен типаж, точно отвечающий его видению дачной роли. Нет такого актера? Найдите на улице, в толпе, где угодно — вот точно такого человека <…> Кино — это мозаика сценок, снятых в разное время, где актер пробегал кратчайшие расстояния. Добиваться скорости на таких коротких дистанциях можно и от неопытного Сегуна, если перед этим его разогреть. А уж режиссер умело собирает эти короткие отрезки в единственный, строго определенный путь, и у вас остается впечатление дороги без остановки. Вот почему в кино возможны случаи, когда неопытный актер или вообще не актер неожиданно блистательно сыграет роль. В этом неограниченные возможности кино. Правда, обычно это чудо одной роли» (*Ульянов М*. Моя профессия, с. 165 – 167). [↑](#footnote-ref-108)
108. Актер в кино и в театре. — Искусство кино, 1973, № 8, с. 115. [↑](#footnote-ref-109)
109. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 61. [↑](#footnote-ref-110)
110. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Пыжова О. И*. Призвание. М., 1974, с. 282. См. еще хотя бы высказывания актера, не принадлежащего непосредственно к школе Станиславского, — Михоэлса (Михоэлс. Статьи, беседы, речи, с. 61). [↑](#footnote-ref-112)
112. Там же, с. 258. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма, т. 2, с. 236 – 237. [↑](#footnote-ref-114)
114. Михоэлс. Статьи, беседы, речи, с. 163. [↑](#footnote-ref-115)
115. Там же, с. 311 – 312. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Лобанов А*. Мысли о режиссуре. — В кн.: Режиссерское искусство сегодня. М., 1962, с. 179. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Соловьев И. И*. Монолог под занавес, с. 163. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Пашенная В*. Ступени творчества, с. 73. [↑](#footnote-ref-119)
119. Там же, с. 74. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Исмаилова Н*. Евгений Леонов. М., 1979, с. 141. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Демидова А*. Вторая реальность. М., 1980, с. 113. [↑](#footnote-ref-122)
122. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 136. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Попов А*. Из режиссерских записей, с. 77. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Попов А*. Из режиссерских записей, с. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Кнебель М*. О том, что мне кажется особенно важным, с. 441. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 2, с. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Алперс Б*. Театральные очерки, М., 1977, т. 1, с. 54. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Новицкая Л*. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского, вып. 1, с. 60. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. с. 275. [↑](#footnote-ref-130)
130. Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове, с. 200. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Клявина Т. А*. Отношении актера и зрители. Пути исследования. — В кн.: Вопросы социологического изучения театра. Л., 1979, с. 36. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Соловьев И. И*. Монолог под занавес, с. 222. [↑](#footnote-ref-133)
133. Из записных книжек Станиславского (1919 – 1939). — Театр, 1962, № 12, с. 138. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 272. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 124. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Смехов В*. Записки на кулисах. — Юность, 1974. № 3, с. 73. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2. с. 125. [↑](#footnote-ref-138)
138. Там же, с. 140. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 106. [↑](#footnote-ref-140)
140. *Смоктуновский И*. Время добрых надежд. М., 1979, с. 136. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Брчакова Д*. О связности в устных коммунистах. — В кн.: Синтаксис текста. М., 1979, с. 261. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же, с. 250. [↑](#footnote-ref-143)
143. Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980, с. 77. [↑](#footnote-ref-144)
144. Илларион Николаевич Певцов, Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове, с. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-145)
145. Лев Свердлин. Статьи и воспоминания. М., 1979, с. 295 – 296. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 258. [↑](#footnote-ref-147)
147. Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания, с. 400. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Яснец Э*. Кирилл Лавров. Л., 1977, с. 149 – 150. [↑](#footnote-ref-149)
149. См.: *Клявина Т. А*. Отношения актера и зрителя. Пути исследования. — В кн.: Вопросы социологического изучения театра, с. 42. [↑](#footnote-ref-150)
150. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 345. [↑](#footnote-ref-151)
151. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 345 – 346. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Григорьев А*. Летопись московского театра. — Москвитянин, 1851, № 18, с. 126 – 127. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Кнебель М*. Отрывки из воспоминаний. — В кн.: Театральный альманах. М., 1946. кн. 3 (5). с. 16. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Соловьев И. И*. Монолог под занавес, с. 196. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Соловьев И. И*. Монолог под занавес, с. 118, 119. [↑](#footnote-ref-156)
156. Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове, с. 93. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Вербинина Н*. В школе русской драмы, с. 220. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Горбачев И*. Я — счастливый человек, с. 10. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Кнебель М*. О том, что мне кажется особенно важным, с. 439. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Петкер Б*. Это мой мир. М., 1968, с. 244. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 316. [↑](#footnote-ref-162)
162. Там же, с. 317. [↑](#footnote-ref-163)
163. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 195. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Гиппиус В*. Проблематика и композиция «Ревизора». — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, М.; Л., 1936, т. 2, с. 194. [↑](#footnote-ref-165)
165. Цит. по: *Троянская Е. С*. О природе лингвистических признаков текстов, характеризующих различные функциональные стили. — В кн.: Лингвостилистические исследования научной речи. М., 1979, с. 212. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Марков П. А*. О театре, т. 1, с. 485. [↑](#footnote-ref-167)
167. Там же, с. 481, 482. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Мейерхольд В. Э*. Чаплин и чаплинизм. — В кн.: Февральский А. В. Пути к синтезу. М., 1978, с. 231. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Крымова Н*. Имена. Рассказы о людях театра. М., 1971, с. 159. [↑](#footnote-ref-170)
170. Там же, с. 149. [↑](#footnote-ref-171)
171. Там же, с. 145. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Демидов А.* «… Покуда сердце бьется». — Театр, 1976, № 9, с. 41. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Брчакова Д*. О связности в устных коммунистах, с. 281. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 497. [↑](#footnote-ref-175)
175. Ответы Н. П. Хмелева на анкету ГАХН по психологии актерского творчества. — В кн.: Театральный альманах, кн. 3 (5), с. 32. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Гаевский В*. Славина. — Театр, 1967, № 2, с. 78. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Аникст А*. «Зрелище необычайнейшее». — Театр, 1965, № 7, с. 29. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Васильев А*. Разомкнутое пространство действительности, — Искусство кино, 1981, № 4, с. 134. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Алперс Б*. Театральные очерки, т. 1, с. 108. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Алперс Б*. Театральные очерки, т. 1, с. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-181)
181. Там же, с. 106 – 107. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 127. [↑](#footnote-ref-183)
183. См., например: *Бояджиев Г*. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969, с. 281 – 282. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Алперс Б*. Театр Мочалова и Щепкина, с. 11. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Дживелегов А. К*. Итальянская народная комедия. Commedia dell’arte. 2‑е изд. М., 1962, с. 99. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Бояджиев Г*. Вечно живое искусство. — В кн.: Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. Commedia dell’arte, с. 225. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Мазаев А. И*. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978. с. 163 – 164. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Дживелегов А. К*. Итальянская народная комедии. Commedia dell’arte, с. 100. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Дживелегов А. К*. Итальянская народная комедия. Commedia dell’arte, с. 100 – 101. [↑](#footnote-ref-190)
190. Там же, с. 224. [↑](#footnote-ref-191)
191. См.: *Крымова Н*. Владимир Яхонтов. М., 1978. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Яхонтов В*. Театр одного актера М., 1958, с. 171. [↑](#footnote-ref-193)
193. Там же. с. 172. [↑](#footnote-ref-194)
194. Там же. с. 307. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Яхонтов В*. Театр одного актера, с. 306. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Тавиани Ф*. Поиски в мире театра. Новые сценические формы. — Курьер ЮНЕСКО. 1978. февр., с. 11. [↑](#footnote-ref-197)
197. Цит. по: *Тавиани Ф*. Поиски в мире театра. Новые сценические формы. — Курьер ЮНЕСКО, 1978, февр., с. 14. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Волконский С*. Человек на сцене. Спб., 1912, с. 130. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Волконский С*. Человек на сцене, с. 129. [↑](#footnote-ref-200)
200. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. М., 1961, с. 483. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 430. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же, с. 106. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 311. [↑](#footnote-ref-204)
204. Там же, с. 308. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Бояджиев Г*. В чем новая сила сцены? — Театр, 1973, № 7, с. 32. [↑](#footnote-ref-206)
206. Михаил Николаевич Кедров. Статья, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 127. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Эйзенштейн С*. Избранные произведения, В 6‑ти т., т. 5, с. 368. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Бояджиев Г*. В чем новая сила сцены? — Театр, 1978, № 7, с. 33. [↑](#footnote-ref-209)
209. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 50. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Бояджиев Г*. Поэзия театра, с. 137. [↑](#footnote-ref-211)
211. См.: Там же, с. 126 – 132. [↑](#footnote-ref-212)
212. Цит. по: *Гладков А*. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980. с. 275. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же, с. 274. [↑](#footnote-ref-214)
214. Цит. по: *Полежаева Е*. Анатолий Кторов. М., 1978, с. 214. [↑](#footnote-ref-215)
215. Цит. по: *Гладков А*. Театр. Воспоминания и размышления, с. 284. [↑](#footnote-ref-216)
216. Там же, с. 282. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Мазель Л. А*. Вопросы анализа музыки. Опыт сближении теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978, с. 175. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Варпаховский Л*. Наблюдения. Анализ. Опыт. М., 1978, с. 101. [↑](#footnote-ref-219)
219. См.: *Калмановский Е*. Алиса Фрейндлих, или Чем жив актер. — Заезда. 1973, № 4; *Калмановский Е*. Она и есть настоящий театр. — Аврора, 1977, № 6. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Демидова А*. Вторая реальность, с. 109. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Эфрос А*. Профессия: режиссер, с. 288. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Смоктуновский И. М*. Главное в синтезе искусств с точки зрения актера. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств, с. 235. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Петкер Б*. Лед и пламень. — В кн.: Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 334. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же, с. 338. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Варпаховский Л*. Наблюдения. Анализ. Опыт, с. 119. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Волконский С*. Человек на сцене, с. 29. [↑](#footnote-ref-227)
227. Там же, с. 30. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Дмитриева Н. А*. Пикассо. М., 1971, с. 113. [↑](#footnote-ref-229)
229. Цит. по: *Гладков А*. Театр. Воспоминания и размышления, с. 277. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Демидова А*. Вторая реальность, с. 109. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Велехова Н*. Без заката. — В кн.: Лев Свердлин. Статьи и воспоминания, с. 36. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Волконский С*. Человек на сцене, с. 33. [↑](#footnote-ref-233)
233. Цит. по: *Гладков А*. Театр. Воспоминания и размышлении, с. 280. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Попов А. Д*. Из режиссерских записей, с. 106. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Волконский С*. Человек на сцене, с. 20, 21. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Волков Н. Н*. Композиция в живописи. М., 1977, с. 171. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Попав А. Д*. Из режиссерских записей, с. 103. [↑](#footnote-ref-238)
238. Михаил Николаевич Кедров. Статьи, речи, беседы, заметки. Статьи, воспоминания о М. Н. Кедрове, с. 63. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Веригина В. П*. Воспоминании. Л., 1974, с. 64, 44, 43. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Петрова А. Н*. Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову. — В кн.: Культура сценической речи. М., 1979, с. 40. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Петкер Б*. Это мой мир, с. 263. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Петрова А. И*. Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову. — В кн.: Культура сценической речи, с. 78. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Петрова А. И*. Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову. — В кн.: Культура сценической речи, с. 65. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Ольхович Е*. Музыкальный актер. — В кн.: Музыка в драматическом театре. Л., 1976, с. 81. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Пашенная В*. Ступени творчества, с. 106. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Велехова Н*. Без заката. — В кн.: Лев Свердлин. Статьи и воспоминания, с. 7. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 448 – 449. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Пашенная В*. Ступени творчестве, с. 164. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Ильинская И. С. и Сидоров В. Н*. О сценическом произношении и московских театрах. — В кн.: Вопросы культуры речи. М., 1965, вып. 1, с. 165 – 166. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Петрова А. Н*. Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову. — В кн.: Культура сценической речи, с. 7 – 5. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Бояджиев Г*. В чем новая сила сцены? — Театр, 1978, № 7, с. 33. [↑](#footnote-ref-252)
252. См.: *Таршис Н*. Музыка спектакля. Л., 1978, с. 99 – 109. [↑](#footnote-ref-253)