OCR: Александр Свечников

Ответственный редактор - кандидат искусствоведения, **доцент С.В.ГИППИУС**

**Научные рецензента: доктор искусствоведения, профессор ЛГИТМиК В.А.САХНОВСКИЙ-ПАНКЕЕВ, зав. кафедрой режиссуры ЛГЙК им. Н.К.Крупской Б.В.САПЕГИН**

(с) ЛГИТМиК, 1978

НАТАЛИЯ ВСЕВОЛОДОВНА РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

Редактор Е.Хваленская

Подписано в печать *3.9. OS.18.*М - *ШЮ ,*

Формат бумаги 60 х 84 I/I6 Бумага тип. № 3 Офсетная печатьОбъем 5,29 усл.печ.л.

Тираж 500 акз.

План 1978 г..резерв,поз

Заказ *\*Z559*

Цена 22 коп.

Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии Моховая, 34.

Типография № 2 Ленуприздата Литейный, 55.

СОДЕРЖАНИЕ:

[ВСТУПЛЕНИЕ 4](#_Toc262227344)

[ГЛАВА I СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТЕОРИЙ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА 7](#_Toc262227345)

[Особенности сценической деятельности 7](#_Toc262227346)

[Два подхода к искусству актера 12](#_Toc262227347)

[Перевоплощение по Станиславскому 13](#_Toc262227348)

[Вклад В.И.Немировича-Данченко 17](#_Toc262227349)

[Поиски Е.Б.Вахтангова 19](#_Toc262227350)

[Опыт М.А.Чехова 21](#_Toc262227351)

[Интерпретация Ф.Ф.Комиссаржевского 22](#_Toc262227352)

[Особая позиция В.Э.Мейерхольда 25](#_Toc262227353)

[Парадокс Брехта 27](#_Toc262227354)

[Фантазии и реалии театра Арто 29](#_Toc262227355)

[Хеппенинг 32](#_Toc262227356)

[Психодрама и американский театр 33](#_Toc262227357)

[Театр лаборатория Гротовского 34](#_Toc262227358)

[Живой театр Питера Брука 36](#_Toc262227359)

[Внутреннее и внешнее в искусстве актера 37](#_Toc262227360)

[ГЛАВА II НЕКОТОРЫЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ 42](#_Toc262227361)

[Сценический образ - единство актера и роли 42](#_Toc262227362)

[Сценическое действие и закономерности личностных перестроек 48](#_Toc262227363)

[Своеобразие актерского воображения 52](#_Toc262227364)

["Я" актера и "я" образа 54](#_Toc262227365)

[Перевоплощение и элементы психотехники 56](#_Toc262227366)

[Чувства в зале и на сцене 57](#_Toc262227367)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 60](#_Toc262227368)

# ВСТУПЛЕНИЕ

Проблема творчества всегда привлекала философов и теоретиков искусства, естествоиспытателей, психологов, специалистов в области управления. Недаром она была отнесена к числу мировых загадок, над которыми постоянно бьется напряженная человеческая мысль. На что способен человек? Что мешает свободному проявлению таланта? Каким образом создается то качественно новое в сфере общественного сознания, что делает возможным движение цивилизации, развитие науки, расцвет искусства? Ответить на эти вопросы могут лишь объединенные усилия разных научных дисциплин, среда которых немалую роль призвана сыграть современная психология.

Дидро и Лессинг, Пушкин, Ленский и Станиславский задумывались над проблемами творчества на сцене, пытаясь проникнуть в тайны актерского мастерства. Но экспериментально-психологическое изучение проблем театра началось сравнительно недавно. Слишком трудно уловим сам предмет исследования, а основные положения науки о творчестве формулируются лишь в последние десятилетия.

В основе современных представлений о творческом процессе лежит идея о познавательной активности личности, теснейшим образом связанной с ориентировочной деятельностью. Высшая форма последней - творческое освоение мира, в том числе изучение мира средствами искусства. Как вид познавательно-ориентировочной деятельности творчество имеет своя специфические цели, свои задачи и свой потенциал энергии для достижения целей. Не менее важно представление о творчестве как о высоком уровне саморегуляции деятельности. Основная движущая сила саморегуляции - мотивационная обусловленность творческого процесса.

Психология творчества использует понятия теории искусства в своих экспериментах и штудиях. Бели теория литературы или теория музыки служат серьезным основанием для естественнонаучного изучения этих видов художественной деятельности, то психология творчества актера сегодня еще не может опереться на сложившуюся теорию сценического искусства.

Однако практика театра требует понимания законов построения сценического образа и законов его восприятия, остро заинтересова-

—4—

на в исследовании продуктивности творческого процесса. Ведь театр - искусство коллективное, где общий успех зависит от творческой отдачи каждого. Объективное знание природы актерского искусства необходимо, если мы хотим научиться управлять творческой деятельностью, понимать, как зависит ее успешность от особенностей индивидуальности актера, свойств его личности, структуры способностей, стиля мышления.

Режиссерам и театральным педагогам, критикам и историкам театра, и, разумеется, самим актерам нужны не только опыт и практическое умение интуитивно действовать в образе, умозрительно "выстраивать" спектакль или оценивать его, но и теоретические знания природы творческого процесса, понимание его психологических законов. Необходимо знать, как преломляется в образе личность художника, какие ее качества способствуют проявлению способностей, с помощью каких педагогических мер можно эти способности полностью реализовать.

В этом сплетении проблем психологии и теории театра встают начальные задачи описания творческого процесса актера, выяснение специфики его творчества по сравнению с другими видами художественной деятельности и познание своеобразия актерских способностей. К решению этих проблем можно приблизиться лишь опираясь на знание театральных систем XX в., их эволюции и взаимовлияния в наши дни.

В виду полного отсутствия учебных пособий по теории, и психологии творчества актера, нам представляется необходимым предложить в помощь студентам, изучающим предмет, обзор системы взглядов крупнейших театральных деятелей XX в. на природу актерского искусства. Узловой пункт всех театральных "систем" - проблема создания художественного образа средствами актерского мастерства в материале личности самого актера. Лишь исследовав эти средства, можно подойти к изучению некоторых психофизиологических механизмов сценического поведения.

Во все времена мыслящих художников театра волновала загадка рождения на сцене живого человека, похожего и не похожего на его создателя, подчиненного воле артиста и существующего, тем не менее, по внутренним законам художественного произведения. Накопилось много мемуарной и научной литературы, описывающей отдельные аспекты творчества на сцене.

-5-

Особенное внимание теоретиков театра со времен отца и сына Риккобони и Дени Дидро с его знаменитым "Парадоксом об актере" привлекала загадка сценического переживания. Особенностям переживаний в театре и их отличию от жизненных чувств посвящали работы психологи (см., например, A.Binet. Reflection sur le paradoxe d'acter. p., 1886)и театроведы (наиболее полная сводка исследований вопроса содержится в кн.: Л.Гуревич. Творчество актера. О природе художественных переживаний актера на сцене. М., 1927).

В 1926 г. Государственная Академия Художественных наук распространила среди ведущих актеров России анкету, с помощью которой ученые пытались выяснить особенности построения образа, способность актера к двойной жизни на сцене, технологические приемы подготовки роли. Результаты анализа анкет П.М.Якобсон опубликовал в 1936 г. в книге "Психология сценических чувств".

Отдельные исследования касались психофизиологии сценического поведения и эмоционально-волевых компонентов творческого процесса. После выхода в свет трудов Станиславского предпринималось несколько опытов психофизиологического обоснования "системы работы актера над собой" (Б.Г.Ананьев. Опыт психологической трактовки системы К.С.Станиславского. М.-Л., 1941 ; Ю.С.Берекгард. Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности. М., 1961; П.В.Симонов. Система Станиславского и психофизиология эмоций. М., 1962). В 1970 г. появилась книга армянского психолога Л.Ш.Тальян "Некоторые особенности психологии актера в творческом процессе"(Ереван, 1970), посвященная исследованию роли психических процессов в сценической психотехнике - внимания, памяти, воображения, аффективных процессов; много места в книге уделено соотношению сознательного и неосознанного в творчестве актера. Чрезвычайно интересной представляется нам монография Р.Г.Натадзе "Воображение как фактор поведения" (Тбилиси, 1972), обобщившая многолетние исследования автора по установочному действию воображения, которые он проводил, экспериментируя с актерами. В 1973 г. в книге "Природа таланта Шаляпина" ленинградский исследователь В.Л.Дранков изложил интересную концепцию психологических механизмов создания сценической личности.

Сравнительно недавно начались экспериментальные исследования актерских способностей. Наиболее значительны в этой области ра-

-6-

боты румынских психологов С.Маркуса, Х.Неску и других, которые предложили свое понимание структуры актерских способностей. Они проводят систематические экспериментальные исследования отдельных компонентов, рассматривая проблему комплексно, применяя психологические и электрофизиологические методы изучения (1968, 1970, 1972).

В последние десятилетия за рубежом также появились значительные работы, посвященные актерскому творчеству. (Таковы, например, книги театральных педагогов Дж.Лейн "Психология актера" (I960), П.Слейда "Опыт непринужденности" (1964). Успешно исследуют проблему актерской выразительности французские психологи

(Е. Dars. Le expression scenique. P., 1968; J. Dolman. The art of acting. N.Y.', 1963).

Однако основной интерес западных исследователей направлен на мотивацию творческого процесса, и эта интересная проблема рассматривается ими с позиций неофрейдизма. Тем самым авторы игнорируют необходимость экспериментальных исследований и остаются, по существу, на позициях описательной психологии. Это мешает им делать практические выводы, так необходимые театру.

Накопленные наукой знания о некоторых механизмах сценического поведения позволяют рассмотреть процесс создания сценического образа как бы с двух сторон - с точки зрения театральной теории и с позиций современной психофизиологии.

В центре внимания автора - проблема перевоплощения актера, воссоздание на сцене живого человека в диалектическом единстве его индивидуальных и типических черт. Эти вопросы тесно связаны с другими: как сочетаются в образе черты личности самого актера и роли, в чем особенности сценического переживания, в чем секрет таинственного контактного взаимодействия актера и театральной публики в процессе сценической игры, по каким законам живет и волнует зрителей человек на театральных подмостках, что происходит с личностью самого актера в ходе спектакля?

Попытаемся рассмотреть эти вопросы для того, чтобы подойти\* к изучению сценического поведения методами современной науки.

# ГЛАВА IСОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТЕОРИЙ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

## Особенности сценической деятельности

Известно, что в актерском искусстве художник является одновременно и творцом, и материалом, из которого создается сценический образ, и конечным результатом - предметом творчества. Именно эта особенность была использована В.Э.Мейерхольдом, А.И.Таировым, Б.Брехтом при построении своих театральных систем. Эти режиссеры использовали раздвоение актера на "автора" и "исполнителя" для создания ряда приемов актерской игры.

Образ человека со своей особой судьбой и характером, возникающий на театральных подмостках, неразрывно связан с личностью актера-художника и существует во времени и пространстве только тогда, когда раздвигается занавес, и актер в гриме и костюме предстает перед публикой. Слияние человека-артиста и человека-роли рождает самое большое чудо театра - создание неведомой раньше личности со своим характером, темпераментом, отношением к миру и социальными связями.

Русская реалистическая школа, актерской игры считает высшей целью создание типического характера, воспроизведение на сцене "жизни человеческого духа". Психологическому театру особенно свойственно постижение глубин человеческой души, стремление актера жить скорбями и радостями своего героя, постигать чужие печали и сострадать им. На глазах у зрителя актер живет, мыслит, стремится к достижению цели, вместе с ним осмысляя движение времени и связи человека с миром.

Жизнь человеческого духа может раскрыться только в движении, в действии и развитии. Поэтому Станиславский считал целью теат-

-8-

ра "органическое переживание на основе перевоплощения актера", то есть такой процесс, когда "актер действует на сцене в образе другого человека"[[1]](#footnote-2), испытывая чувства роли как свои собственные всякий раз, когда он выходит на подмостки.

Станиславский особенно подчеркивал, что образ рождается всегда заново, как бы впервые в процессе сегодняшней игры, и зрители являются свидетелями формирования и развития сценического характера. Статичность образов Станиславский считал одним из крупнейших пороков театра. Он вообще избегал употреблять термин "сценический образ", так как под этим, как он думал, подразумевается нечто раз и навсегда сложившееся и застывшее[[2]](#footnote-3).

Вероятно, главное отличие сценического искусства от других видов художественной деятельности и заключается в том, что, во-первых, личность актера трансформируется в личность роли, а, во-вторых, этот процесс происходит всегда на глазах у зрителей.

Способность художника жить жизнью другого человека как своею собственной отмечалась многими деятелями искусства. Готье называл ее "ретроспективным воображением", Бальзак - "ретроспективной интуицией", Гёте - "инстинктом отождествлять себя с чуждыми положениями", Флобер - "даром претворяться в изображаемые существа", Новалис - "способностью одновременно жить во многих людях", Гоголь - "чутьем слышать душу", Л.Андреев - "дивным свойством гибкого, изощренного культурой ума - перевоплощаться, жить словно тысячью жизней", Вагнер - "способностью *а* полным

-9-

сочувствием перевоплотиться в изображаемое лицо", Глюк - "способностью ставить себя на место действующих лиц", Мопассан - даром "вызывать существа", Сальвини - "психической интуицией", Сара Бернар - "способностью променять свою жизнь на чужую"[[3]](#footnote-4).

Элемент перевоплощения вообще присущ репрезентативным видам искусства - тем, где есть разрыв между содержанием и выражением (изображаемым и изображением, передаваемым определенной системой знаков)[[4]](#footnote-5). Сценическое искусство отличается от других видов репрезентативного искусства тем, что художник, с одной стороны, создает новое содержание, опираясь на материал, данный ему драматургом и режиссером, а с другой, должен воплотить его в действии, в материале своей собственной личности.

А.Н.Островский писал: "Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живёт вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет, что у актера и форму, и самый размер внешнего выражения дает принятое им на себя и ставшее обязательным для каждого его жеста и звука обличье"[[5]](#footnote-6). Отсюда теснейшая связь внутреннего и внешнего в актерском искусстве, сплетение способности к перевоплощению в актерском искусстве, сплетение способности к перевоплощению с умением выразить внутреннюю жизнь героя. Б.В.Зон называл перевоплощение "воплощенным переживанием"[[6]](#footnote-7).

-10-

Книги, картинн, *сюфзввя* могут существовать отдельно от автора, годами ожидать признания. Актеру этого не дано. Изображаемое и изображение, воплощаемое и воплощение слиты в его работе воедино. Воли роль создана, но не сыграна актером на публике, мы не имеем права говорить о законченном произведении искусства: «Именно в актерском искусстве подсознательный акт творчества наиболее ярок, так как происходит на глазах тысячи зрителе! И самое сильное впечатление у зрителя бывает именно от самого акта творчества. В этом и трудность, и прелесть, и неповторимость актерской профессии»[[7]](#footnote-8),-писал В.Розов.

Следовательно, особое значение в деятельности актера имеют условия публичности его творчества. Работа на глазах у публики, обращение сразу ко многим, доверительное общение с залом, когда устанавливается эмоциональное единство актера и зрителей, все это предъявляет особые требования к воплощаемому актером образу. Особая выразительность, выпуклость его действий и переживаний, их заразительность, вероятно, могут быть названы отличительной особенностью творчества актера.

Конечно, всякое произведение искусства должно быть убедительно, и поэтому заразительность необходима каждому художнику. Вслед за Л.Толстым, Немирович-Данченко, например, считал заразительность главным свойством таланта писателя и актера[[8]](#footnote-9), Вахтангов писал, что "заразительность - то есть бессознательное увлечение безсознания воспринимающего - и есть признак таланта"[[9]](#footnote-10)1

-11-

Однако существует разница в заразительности чувств актера и писателя.

Поэт и писатель психологически настроены обычно на разговор с одним читателем - другом и собеседником - "из сердца в сердце"; актер говорит многим сразу. Отсюда и особые требования к сценическому переживанию. Выразительные средства актера находятся как будто под увеличительным стеклом. Его чувства обнажены, очищены от подробностей (это, по выражению Немировича-Данченко, жизненные, но не житейские чувства). Каждое движение значительно и масштабно, голос неестественно громок, интонации подчеркнуты, и даже шепот должен быть слышен галерке. И все это не противоречит основным требованиям простоты и естественности, подлинности переживания, которые являются обязательным, так сказать, первичным условием реалистического искусства. В этом одна из трудностей актерской профессии.

Станиславский выделял в особую группу изобразительные (точнее, экспрессивные) способности, которые помогают "придать переживанию художественную форму"[[10]](#footnote-11). В большой степени эти способности определяются врожденным строением мускулатуры, органа слуха и равновесия, голосового аппарата, счастливым устройством координационных центров. Эти качества, развитые и отшлифованные школой, придают ценность "материалу" актера, обеспечивают его внешнюю выразительность,

Еще одна существенная особенность актерской работы. Творчество на сцене всегда заданно и повторяется столько раз, сколько это нужно театру и зрителям. Станиславский писал по этому поводу: "Главное отличие искусства актера от остальных искусств

-12-

состоит... в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение, но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызвать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства"[[11]](#footnote-12). Сознание этой особенности искусства театра побудило Станиславского начать разработку системы специальных приемов для создания творческого самочувствия актера.

Творчество художника сцены произвольно еще и потому, что оно питается заданным материалом (пьесой) и проходит в заданных условиях (режиссерское задание, определенная сценическая площадка, состав партнеров).

Ни в каком другом виде творчества не существует такого разрыва между подготовительным периодом - репетициями - и конечным процессом проживания образа. Книга написана - и писатель занят новым замыслом. Актер вынужден возвращаться к старой работе всякий раз, когда идет спектакль с его участием. Но в репертуаре театра много пьес, и сегодня артист несет на сцену один строй мыслей и чувствований, завтра иной, а одновременно готовит новую работу, которая требует полного напряжения его сердца, ума, таланта. Все это предъявляет особые требования к свойствам его нервной системы. Вероятно, актеру должна быть присуща особая подвижность психологических состояний, легкость переключения внимания, быстрота реакций.

Актер облекает плотью образы, рожденные воображением драматурга и режиссера. Его работа всегда сопряжена с исполнением чужого замысла. Это дало основание ряду теоретиков искусства считать исполнительское творчество несамостоятельным, вторичным

-13-

по отношению к музыке, драматургии и т. д.[[12]](#footnote-13)

Действительно, если писатель волен избирать тему в бесконечном разнообразии жизни, актеру выбирать не приходится. Он играет то, что ему предложат, и в той трактовке, которая будет принята в спектакле. Он вечно стеснен стилистическими особенностями пьесы и рамками режиссерского решения. Источником его творчества служит литературный или музыкальны! материал, и актер должен сделать его эмоционально значимым для себя, пережить как реальное событие жизни. Это существенное условие исполнительского творчества. Можно, пожалуй, сказать, что актер - самый благодарный читатель на свете. Замысел автора становится его собственным замыслом. В воображении он продлевает жизнь персонажа, одевает ее все новыми подробностями. И все-таки, в чем же тогда источник его самостоятельности как художника?

«Актерское дело такое, одно из тех редких дел, где сердце может сказать все, чем оно живет, всем сердцам в зале, и друг друга отлично поймут. Публика заражается только тем, чем живет актер не только в данную минуту на сцене, а тем, что любит его душа, чему он поклоняется или просто любит инстинктивно, тем, что он есть в своем главном, сокровенном существе»,- писал Л.А.Сулержицкий[[13]](#footnote-14).

Значит, источником самостоятельности артиста является его личность и те впечатления, которые им восприняты и стали его

-14-

личным достоянием. Только в самом себе актер разнообразен и своеобразен, только "самим собою" он может сказать новое в искусстве. Он сам, его внутренняя жизнь, сложность его взаимоотношений с миром и людьми, его нравственные и культурные ценности, все этопервичный источник творчества на сцене. И тогда, пьеса -только струны, на которых играет музыкант, а мелодия живет в нем самом.

Всякое искусство предельно внимательно к сложностям человеческого бытия, к противоречиям в характерах и судьбах людей. С разных сторон оно исследует жизнь человеческого духа, борьбу идей, стремление к совершенству, поиски и мечты, связи человека с обществом и природой. Но всякое искусство говорит своим условным языком. И только на сцене мы встречаемся с живым человеком из плоти и крови. Вот он "ходит по сцене, ест, пьет, носит свой пиджак" и спорит, борется, переносит потери, живет, побеждает, действует...

Чем значительнее личность актера, тем убедительнее то, что он делает в театре. А чем она шире, тем большим материалом владеет художник, и тем значительнее возможности самостоятельного творчества.

Индивидуальность актера связана не только с определенным комплексом задатков, окрашена его своеобразным воображением и темпераментом; она зависит от богатства жизненного и душевного опыта, от сложности социальных связей, от гражданской позиции актера. А профессиональные возможности, как мы видим, связаны с тем, насколько подвижна и пластична его личность.

Тем самым особенности личности тоже являются как бы специальной способностью, теснейшим образом связанной со способно-

-15-

стью к перевоплощению. Ведь новый сценический образ рождается "из себя", из личного материала актера. Как он должен быть богат и разнообразен!

"Я утверждаю,- писал Михоэлс,- что у человека не один голос, а 100 голосов... Можно выбрать любой голос, любую пластику. Труднее всего было бы "играть себя". Я, актер, извлекаю из себя образ. Я ничего не делаю над собой, но я как-то перестраиваю себя"[[14]](#footnote-15).

Таким образом, перевоплощение можно рассматривать как важнейший процесс, составляющий суть актерского творчества. Это определяется во-первых, целями его искусства (воссоздание, моделирование личности); во-вторых, особенностями его творчества (воплощаемое и воплощение слиты воедино, поэтому специальные способности актера таковы, что, с одной стороны, они делают возможным постижение, образа, а с другой - помогают воплотить его в действии); и, наконец, технологическими особенностями его мастерства (роль создается из личного материала актера. Выразительность его тела и широта его личности определяют богатство материала. Личность актера - источник, в котором он черпает жизненный материал. Ее творческий потенциал является залогом самостоятельности художника).

В последние десятилетия настойчиво высказывается мысль о том, что искусство современного актера - это прежде всего способ самовыражения человека, острее других чувствующего пульс сегодняшнего дня и глубже других осознающего движение времени. Сама жизнь стала такова, что требует активного к себе отношения. Сегодня, быть может, нужней, чем когда-либо, гражданственность, умение

-16-

понять надежды и тревоги своего поколения, способность отразить в своем творчестве неповторимость эпохи. Зритель хочет понять своего современника и самого себя. И если современная драматургия не всегда предоставляет ему эту возможность, то тем привлекательнее в сегодняшнем театре личность самого актера-гражданина. Но значит ли это, что "перевоплощение" может быть или не быть "приемом игры"?

Создание живой личности, иной, чем личность актера, не мешает выражать свои отношения к миру, объяснять зрителю свое понимание современности. Веди представить себе игру Щепкина, Мартынова, М.Чехова, Хмелева, Щукина, можно с уверенностью сказать, что между самовыражением актера и его способностью к перевоплощению нет никакого противоречия. Владение секретом воссоздания на сцене живого человека не мешает Е.Евстигнееву, А.Папанову, Е.Лебедеву, Э.Поповой быть подлинно современными художниками, если понимать под этим их активную гражданскую позицию. Весь вопрос в том, как им удается соединить в своем творчестве эти две стороны, в чем секрет двойного воздействия на зрителя?

Часто встречающееся в критических статьях отрицание перевоплощения как цели искусства актера Г.Товстоногов объясняет неправильным употреблением термина. Он пишет: "Самое распространенное ныне толкование этого понятия сводится и исчерпывается внешней характерностью. Вот если актера нельзя сразу узнать, если он плотно укрыт внешней характерностью - гримом, жестами, походкой, изменением голоса, то такой актер перевоплощается. Если актер почти не меняется внешне, то такой актер подозревается в неумении перевоплощаться в образ *[...]* Естественный процесс развития актерского искусства привел к отказу от излишков внешней характерности *[...]* Самая большая опасность в том, что одновре-

-17-

менно с благотворным отказом от излишков внешней характерности наметилась особая манера, ловко имитирующая органику, естественность актерского исполнения"[[15]](#footnote-16).

Утрата уменья создавать полнокровный характер, к сожалении, стала болезнью современного театра. Во время дискуссии о мастерстве актера, развернувшейся в 1961 г. на страницах журнала "Театр", А.Д.Попов, М.О.Кнебель, драматург В.И.Розов с тревогой говорили о надвигающемся на наш театр безобразии, связанным с утратой искусства .перевоплощения в каждой играемой роли. "Не потому ли так редко искусство перевоплощения, что оно труднее, чем умение играть самого себя. Я прекрасно знаю, что у крупных актеров перевоплощение происходит даже тогда, когда они играют самих себя",- пишет В.Розов.- Игра самого себя у среднего актера - его просто наиболее легкий путь в работе, он только прикрывается сегодня высокими принципами"[[16]](#footnote-17).

А.Д.Попов не уставал напоминать актерам, что вместе с отказом от перевоплощения от них уходит и глубина постижения характера, "Формы отказа от перевоплощения различны. В одном театре актеры "идут от себя" так, что к образу не приходят вовсе, в другом хватаются за внешние признаки образа или эксплуатируют свои личные штампы и природные данные"[[17]](#footnote-18).

В.Пансо бил тревогу по поводу того, что за четыре года заня-

-18-

тий в театральной школе студент приобретает лишь уменье быть правдивым и естественным на сцене. Но для того, чтобы быть настоящим художником, этого бесконечно мало[[18]](#footnote-19).

Там, где средствами актерского искусства создается художественный образ, всегда есть типизация, обобщение, а потому и перестройка психофизического аппарата актера, переключение его в иное качество, не совпадающее с личностью исполнителя. Только в процессе создания новой личности актер может подняться до уровня художественной типизации, обобщая и укрупняя черты своего героя, соединяя в сценическом образе единичное, индивидуальное и социальное, типическое. Подлинный художник осмысляет не только настоящее, но и прошлое героя, и среду, вырастившую данный социальный тип. Может быть различным соотношение субъективного и объективного, выразительного и изобразительного, как и в других видах искусства (например, в поэзии). Но если актер не владеет искусством перевоплощения, он обречен на бесконечные самоповторения, и трудно говорить о художественной ценности его созданий. Работа такого актера лишена главного - творчества на глазах у зрителя.

## Два подхода к искусству актера

Эпоха "режиссерского" театра вызвала к жизни ряд самобытных теорий актерской игры, каждая из которых легла в основу той или другой практической системы воспитания актера. Изучение взглядов крупнейших режиссеров XX в. на природу сценического перевоплощения, часто противоречивых, а иногда дополняющих друг

-19-

друга, поможет нам очертить крут фактического материала, который ляжет в основу следующего раздела работы - попытки объяснить некоторые психологические и физиологические механизмы перевоплощения.

Свидетельства деятелей театра - в большинстве значительных актеров - являются ценнейшим материалом, в недостаточной степени осмысленным современной наукой. И хотя в спорах о природе актерского искусства было много преувеличений и полемического запала, в них можно найти зерно, содержащее в себе объективные законы творчества на сцене. Существует только одна книга, вобравшая в себя огромный опыт творческой жизни, обобщившая открытия и прозрения в области творчества актера. Так случилось, что "Работа актера над собой" К.С.Станиславского опередила научные исследования в этой области и стала, по существу, единственным руководством по теории актерского творчества.

Между тем" идеи других значительных режиссеров нашего времени - Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, Брехта - представляют в этом смысле немалый интерес, так как по-своему освещают такие грани творчества актера, которые оказались на периферии интересов Станиславского. Две тенденции исполнительской манеры, названные Станиславским соответственно искусством переживания и искусством представления, прослеживаются на протяжении всей истории драматического искусства. В русском театре XX в. они нашли свое выражение в театральных системах Станиславского и Мейерхольда, творческая практика которых утверждала два, во многом различных, подхода к искусству - актера, два противоположных понимания его целей и природы.

Перевоплощение актера было одним из главных предметов спора между театрами Станиславского, Брехта, Мейерхольда, Таирова и

-20-

других крупных режиссеров XX в. Поэтому важнейшее значение приобретает вопрос об источниках и особенностях сценического переживания. Разные театральные школы по-своему используют феномен раздвоения сознания актера во время игры, его самоконтроля в процессе исполнения роли.

Созданный нервами и плотью актера образ есть явление художественного порядка, и проблема личности актера как источника его творчества приобретает особое значение в актерском искусстве всех времен и стилей.

Знаменательно, что свое творческое кредо как Станиславский, так и Мейерхольд выражали известными словами Пушкина: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах". Но они вкладывали в эту формулу прямо противоположный смысл. Два этих крайних мнения могут служить как бы точками отсчета, двумя полюсами, между которыми располагаются все остальные трактовки и понимания сценического перевоплощения.

## Перевоплощение по Станиславскому

Великий реалист Станиславский в формуле Пушкина слышит завет всегда следовать правде жизни, искренне и объективно выражать сложный внутренний мир человека. "Истина страстей" понимается им как "подлинная живая человеческая страсть, чувства, переживания самого артиста"[[19]](#footnote-20). Тогда правдоподобие чувствований - "это не самые подлинные страсти, чувства и переживания, а, так сказать, их предчувствия, близкое, родственное им состояние, похожее на правду и потому правдоподобные. Это передача страсти, но не прямая, непосредственная, подсознательная, а, так сказать,

-21-

под внутреннее суфлерство чувства"[[20]](#footnote-21).

Станиславский считал "правдоподобие чувствований" на сцене художественным отражением "истины страстей" самого артиста. Поэтому он переставляет слова пушкинской формулы так: "В предлагаемых обстоятельствах - истина страстей. Иначе говоря: создайте прежде всего предполагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда; сама собой родится "истина страстей" /.../ или, в крайнем случае, "правдоподобие чувствований"[[21]](#footnote-22).

По существу, в этих словах сконцентрирована суть системы: путь актера к художественному образу. Напомним известные этапы этого пути:

""Я есмь" на нашем языке говорит о том, что я доставил себя в центр вымышленных условий, что я /.../ существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего имени, за свой страх и совесть"[[22]](#footnote-23).

В каждом человеке заложено множество задатков. В зависимости от воспитания и условий жизни он может вырасти добрым или злым, мечтателем или скрягой, философом или авантюристом. Поскольку артист может переживать только свои собственные эмоции, он должен уметь найти и вырастить в своей душе ростки иной психологии, наполнить ею душу и преобразовать свою внутреннюю сущность.

Актер может сделать это, если у него развито "творческое воображение с его магическим "если бы" и "предлагаемыми обстоятельствами"[[23]](#footnote-24). Предлагаемые обстоятельства Станиславский понимает

-22-

очень широко: "Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве"[[24]](#footnote-25).

Понятно, что, по Станиславскому, образ возникает из личного материала художника, силою творческого воображения поставленного в предлагаемые обстоятельства спектакля.

Но что значит "идти от себя к роли"? Что своего остается у В.Н.Пашенной - хозяйки каменного гнезда Нискавуори, И.В.Ильинского -"Акима, задавленного "Властью тьмы", Ю.В.Толубеева - Вожака анархистов? Похожи ли друг на друга Э.А.Попова и ее Татьяна в "Мещанах"? О.В.Басилашвили и Иван Александрович Хлестаков? А.В.Лазарев и нищий мечтатель Дон Кихот? Станиславский отвечает так: "Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту"[[25]](#footnote-26). Иначе – кончается подлинное искусство, и начинается наигрыш.

Это важнейшее положение теории Станиславского почему-то часто понимается слишком упрощенно. Все мы видели спектакли и роли, сработанные якобы "по системе", где предлагаемые обстоятельства трактуются крайне примитивно - только как фабула пьесы, где

-23-

все устроено таким образом, чтобы приспособить обстоятельства места и действия к личности артиста, порой такой заурядной и бескрылой! Молчит творческое воображение, и не актер поднимается до роли, создавая нового человека, а роль, как театральный костюм с чужого плеча, подкалывается наспех булавками "по фигуре". Творческий процесс обязательно предполагает создание нового; в спектакле, где актер только дублирует себя самого, он отсутствует.

Предлагаемые обстоятельства роли включают в себя не только условия игры, но и характер персонажа, особенности личности, созданной драматургом и выраженной в определенных сценических поступках. Значит, состояние "я в предлагаемых обстоятельствах" есть такое творческое состояние актера, когда действия, а вслед за ними и переживания определены работой воображения (Станиславский разрабатывает ряд приемов психотехники для его пробуждения). Они направлены на то, чтобы "поднять" актера до роли. Но для этого он должен понимать, чувствовать, видеть, кого он будет играть.

Если Пол Скофилд, по натуре мягкий, умозрительный, терпимый человек, играя Лира, ставит себя в предлагаемые Шекспиром обстоятельства - делит между дочерьми свое феодальное королевство, -то он в своих действиях исходит прежде всего из особенностей личности Лира. В предлагаемые обстоятельства роли он включает и гордыню Лира, и его властолюбие, и нетерпимость к иному, чем у него, способу мышления. Такой человек, как Скофилд, попав в обстоятельства Лира, и вел бы себя, конечно, совсем иначе, чем своевольный король. Актер ищет пути сближения с ролью в глубокой старости Лира, в его отрешенности от мира и таким образом оправдывает пропасть непонимания между Лиром и Корделией. Так

-24-

возникает почти физическое ощущение отрешенности, "надбытия" старого короля, и в его погасших глазах читается опыт долгой-долгой жизни, полной борьбы, неправды, скорых решений и великодушия. А потом, когда Лир испытает всю меру несправедливости, из этих глаз уйдет усталость, и они вспыхнут новой силой - возмущением, состраданием, любовью, потому что только испытав сам несчастье, человек может проникнуться несчастьем других.

Можно ли вообще говорить о "жизни человеческого духа" на сцене, об определенной концепции роли, если актер стремится только к тому, чтобы оправдывать свое сценическое существование? Действительно, основная его работа направлена на то, чтобы найти равновесие между своей органической природой (складом характера, особенностями восприятия, способом мышления, историей жизни, опытом сердца и т. д.), и не менее сложной системой характера, национальным своеобразием героя, общественными идеалами его времени. Значит, это-личность роли воздействует на личность актера и меняет ее. Что же при этом происходит?

Существует живой человек-артист и есть предлагаемые обстоятельства роли. Станиславский учил, что чувства актера в предлагаемых обстоятельствах - подлинные, живые, его собственные, но отношение к происходящему в пьесе актер берет от роли. Тем самым он отвечает на вопрос: "Какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа... какие мои личные живые человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям так, как относилось изображаемое мною действующее лицо?"[[26]](#footnote-27)

-25-

Значит, актер, перестраивая себя, меняет свое отношение к происходящему согласно логике характера персонажа.

Скофилд-Лир нетерпим к Корделии, не в состоянии поставить себя на место Глостера. Отношение к миру и к людям вокруг входит в систему обстоятельств, предложенных Шекспиром. Система поступков оправдана логикой концепций режиссера и актера, а гнев и сокрушение по содеянному, философские прозрения, привязанность к шуту, тоска по отвергнутой дочери - вся гамма чувств Лира -рождается в душе актера под могучим воздействием "если бы", т.е. творческого воображения большого художника.

Три роли Олега Борисова: излучающий покой и добро, беззащитный старик-эвенк Еремеев ("Прошлым летом в Чулимске"), иезуитствующий неудачник Суслов ("Дачники"), трагически распахнутый всем страстям Мелехов, блуждающий по граням добра и зла, - это три разных системы отношений к миру, к людям, к самому себе, три способа существования, отличные от жизненного стиля самого актера.

Воссоздание жизни человеческого духа возможно на сцене через верно построенную жизнь человеческого тела. Метод физических действий "помогает добывать из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью"[[27]](#footnote-28). Но если характер действий идет от личности артиста, то мотивы и цели поведения на сцене определяются ролью.

Как найти в собственной душе неодолимые побуждения к убийству короля Дункана, как вызвать у себя соответствующие эмоциональные воспоминания? Согласитесь, что сделать это очень нелегко, и подмена одного переживания другим, менее драматическим, вряд ли пра-

-26-

вомерна. Но у леди Макбет были свои веские основания поступать именно таким кровавым способом. Актриса должна поверить Шекспиру, принять мотивы и цели убийства, силою воображения подняться до них, и тогда "действовать от своего имени, за свой страх и совесть".

Таким образом, в подлинном произведении сценического искусства мы видим сплав личностного и ролевого, где "я" актера и "я" образа слиты в нерасторжимое единство. Сценическое чувство - единственное, живое, рожденное сегодня, сейчас в душе артиста, но оно принадлежит сценическому персонажу и подчиняется законам сцены.

Формула Станиславского "перевоплощение на основе переживания" имеет, как на то неоднократно указывал А.Д.Попов, двойной смысл[[28]](#footnote-29). Если переживание чувств роли (своих чувств в роли) искренне -происходит переход в новое качество: рождается сценический образ. Как уже замечалось выше, и зритель, переживая вместе с актером, в некоторой степени мысленно перевоплощается в героя пьесы.

С другой стороны, если актер силою творческого воображения поставил себя в предлагаемые обстоятельства роли, вырастил в себе нового человека, почувствовал свое единство с ролью - его действия становятся действиями персонажа, и его переживания - это уже чувства его героя. Тогда можно сказать, что переживание возникает на основе перевоплощения.

Таким образом, перевоплощение неразрывно связано с переживанием актера, в частности, с отношением сценического персонажа ко всему, что его окружает.

-27-

Верный заветам критического реализма XIX в., Станиславский видит цель театра в том, чтобы говорить людям о правде жизни и учить их жить по законам добра и справедливости. В его театр приходят, как в храм, для того чтобы стать лучше и чище. Серые сукна на полу, простой занавес, тишина, сосредоточенность... Искусство МХТ старается забыть о публике и делает все, чтобы публика забыла о том, что она в театре. "Четвертая стена" создает интимность переживаний на сцене.

В основе художественного воздействия на зрителей МХТ лежит принцип заразительности сценических чувств. "Чем интимнее жизнь артистов на сцене, -считал Станиславский, - тем она интереснее для зрителя, тем заразительнее атмосфера, создаваемая на сцене *[…]* Театр существует и творит для зрителей, но ни зритель, ни театр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с артистом еще больше сближает их между собой, и еще больше усиливает их взаимное доверие... Поэтому актеры, косящиеся в публику и желающие разъяснять зрителям то, что сразу понятно, оскорбительны. Не надо мешать зрителям сосредотачиваться в себе самих.

Надо оставлять их в покое.

Надо доверять им"[[29]](#footnote-30).

Соответственно этой эстетической программе, Станиславский стремился к тому, чтобы свести до минимума раздвоение сознания актера на сцене. В самом деле, если актер переживает свои собственные, оживленные эмоциональной памятью, чувства, то раздвоение на сцене затрудняет свободное проявление подсознания, глу-

-28-

шит интуицию, мешает подлинности и искренности чувств. Подобным образом и в жизни самонаблюдение, рефлексия, самоанализ ведут или к рисовке, утрате естественности и непосредственности, или к сухому рационалистическому действию. Во всяком случае, в жизни внутренний наблюдатель и контролер мешают живому проявлению чувства. Классические литературные примеры убедительно подтверждают это: достаточно вспомнить Печорина или подростка Аркадия Долгорукова. Актер, наблюдающий себя как бы со стороны, или имитирует какой-то образ, возникающий в его воображении (Станиславский считал, что это безусловно поверхностное искусство), или выходит из образа, нарушая целостность восприятия зрителя.

Но явление раздвоения сознания актера во время спектакля широко известно всем работающим в театре. Станиславский глубоко прав, когда восстает против самоконтроля во время спектакля, подчеркивает, как страшна для творчества неуверенность актера в себе. Она убивает веру в вымысел воображения и разрушает сценическую правду.

Но сам же он, как и множество других актеров, свидетельствует, что раздвоение сознания на сцене неизбежно и необходимо. Именно оно лежит в основе чувства меры и сценического такта, охраняет психику актера от галлюцинаций и позволяет ему трезво оценивать обстановку, чувствовать реакцию зрительного зала и управлять ею. "Для того, чтобы тот воображаемый мир, который строится актером на основе, созданной творчеством драматурга, захватил его эмоционально и увлек к сценическому действию, необходимо, чтобы актер поверил в этот мир как в нечто столь же реальное, как и окружающий его мир действительности. Это не значит, что актер должен отдаваться на сцене какому-то подобию галлюцинаций, что, играя, он должен терять сознание окружающей его

-29-

действительности, принимать холсты декорации за подлинные деревья и т. п. Напротив, какая-то часть его сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли"[[30]](#footnote-31).

На основе раздвоения возможна и связь актера со зрителем во время спектакля. Как мы увидим дальше, именно эта особенность актерской работы - его способность существовать как бы в двух измерениях - широко использовалась в театральных системах Мейерхольда и Брехта. Станиславский, согласно своей эстетике, считает обращение актера непосредственно к публике нехудожественным и неэтичным. Зритель, как он полагает, будет испытывать аналогичные с актером чувства лишь в том случае, если на сцене они рождены естественным движением жизни.

Требование жизненности чувств вступает в противоречие с необходимостью следить за репликами партнеров, размерять свои действия, владеть вниманием зала.

Итак, вопрос о двойственности сознания актера на подмостках теснейшим образом связан с вопросом о подлинности сценических чувств и является поэтому узловым в рассматриваемой нами проблеме перевоплощения (именно в этой плоскости он ставился теоретиками театра еще со времен Д.Дидро и Л.Риккобони).

## Вклад В.И.Немировича-Данченко

В.И.Немирович-Данченко не написал книги, обобщающей опыт его долгой жизни в искусстве. Приходится читать протоколы репетиций и выступлений, чтобы понять своеобразие его взгляда на актерское перевоплощение. Но, талантливый педагог, он оставил уче-

-30-

ников, которые помнят его приемы работы с актерами. В могучем течении искусства переживания ощутима особая струя, связанная с именем Немировича-Данченко. Она прослеживается в режиссерских работах А.Д.Попова, М.О.Кнебель, В.Пансо, А.В.Эфроса.

Немирович-Данченко внес в практику МХАТ свое понимание сценического образа - как сложнейшего диалектического единства актера-художника и актера-исполнителя.

К.С.Станиславский сознавал, конечно, что требование переживания чувств роли как своих собственных не означает, что между сценическими и жизненными чувствами можно поставить знак равенства. Он определял сценические чувства как повторные по отношению к жизненным (т. е. вызванные из глубин эмоциональной памяти)[[31]](#footnote-32). Однако в годы становления системы и проверки ее в Первой студии МХТ (I9I3-I9I8) возникла опасность неправильного понимания тезиса Станиславского - "сценическое переливание - это подлинные чувства самого артиста". Неопытные ученики, стремясь к максимальной искренности и правде переживания, порой выносили на сцену собственные художественно не оформленные чувства, нажитые для роли ценою больших усилий. Игра в таком случае граничила с сомнамбулизмом, уводила в расплывчатость и хаотичность переживания "вообще", не поднималась до создания художественного образа, всегда четкого в своих эстетических границах[[32]](#footnote-33).

Немирович-Данченко обращал внимание на то, что сценическая эмоция отлична от жизненной не только своей повторностью, но и

-31-

тем, что она находится под постоянным контролем актера-художника. Этим объясняется то обстоятельство, что сценическая эмоция выразительна, очищена от ненужных подробностей, в некотором роде обобщена, учитывает сверхзадачу спектакля и роли, особенности его стиля, темпоритма и т. д. Она подчинена художественным задачам и оценивается самим исполнителем во время спектакля.

Немирович-Данченко подчеркивал, что именно с этой особенностью сценического переживания связана театральность образа. Действительно, актер может заражать зрителя только своими собственными переживания, но он умеет этими переживаниями управлять. "Заражать весь зал вы можете только своими нервами, своим темпераментом, причем здесь, конечно, очень многое зависит от того, насколько вы талантливы... Через жесты, движения, слова, которые вы выучили, вы будете посылать свою заразительность в зрительный зал, и это будет ваш темперамент"[[33]](#footnote-34). Употребляя слово "темперамент", Немирович-Данченко акцентировал, по свидетельству Кнебель, "участие всей эмоциональной сферы актера, его нервной системы в стремлении героя к достижению известной цели"[[34]](#footnote-35). Формула Немировича-Данченко "куда направлен темперамент" означает, по существу, путь, по которому идет "сквозное действие"[[35]](#footnote-36). В этом "куда" уже, сказывается влияние мотивов, целей, логики и последовательности действия, подчинение действия сверх-

-32-

задаче и т. д., а значит, воздействие роли на личность актера, в частности на его темперамент.

Вели своеобразие переживаний актера идет от особенностей его "темперамента", то это не значит, что они тождественны его жизненным чувствам. "Вели приходит в бешенство или глубоко страдает Митя Карамазов или Грушенька, или любой другой образ в пьесе, то это совсем не значит, что актер должен быть совершенно таким, каким бы был тот, страдая в жизни. Бывает совершенное тождеств? - это случается иногда, очень редко. Более часто это случается в некоторых пунктах партитуры роли. Но это вообще - дело рискованное: если актер будет себя так вести, он легко может нажить истерию. Полного тождества все равно не будет, потому что в жизни человек страдал бы, а когда актер переживает страдание, то он все-таки где-то, в мозжечке, что ли, радуется, - радуется тому, что он живет в атмосфере искусства, к которой он стремится всю жизнь и которая наполняет его радостью"[[36]](#footnote-37).

Итак, сценическое переживание отлично от жизненного. Оно повторно, контролируется в процессе игры и протекает на фоне переживания самим актером успешности его работы. Отсюда возникает, как нам кажется, положение Немировича-Данченко о трех слоях восприятия сценического образа[[37]](#footnote-38). Только совпадение социального, жизненного и театрального даст полноценный художественный образ.

Поиски Станиславского привели к созданию системы и открытию метода физических действий. Несмотря на известные разногласия

-33-

в методологических вопросах, этих двух художников объединяла единая эстетическая платформа, общность взглядов на природу сценического образа. Но в практике Немирович-Данченко часто применял иные, чем Станиславский, приемы работы над ролью.

По словам Попова, "Немирович-Данченко испугался обеднения жизни актера в роли, рационального, логического осуществления цепочки физических действия, даже, допустим, верно отобранных. Все ли в этой логике будет соответствовать богатству, многообразию жизни? По мысли Немировича - не все. Чтобы актерская техника не выродилась в бестрепетную сухую схему, чтобы не исчезла эмоциональная стихия спектакля, чтобы не исключался тонкий разговор творческой природа актера, Немирович-Данченко выдвинул тезис о физическом самочувствии[[38]](#footnote-39).

Физическое самочувствие актера в роли придает образу жизненную достоверность, служит как бы мостиком между частным и общим, конкретным и типическим, бытовым и поэтическим. Добиваясь единства физического и психического, Немирович-Данченко "терпеливо воспитывал в актерах умение находить связь и зависимость духовной жизни героя и его физического бытия, создавать физическую линию роли, пользоваться физической характеристикой образа для того, чтобы глубже выявить его человеческую суть"[[39]](#footnote-40). Таким образом, Немирович-Данченко поставил вопрос об особом состоянии актера в роли.

Сложная связь физического ощущения и психологического состояния дает возможность увидеть реальность и "объемность" сцениче-

-34-

ского образа.

Индивидуальный характер, "живой человек" проявляется через отношение, следовательно, через общение. Но существует глубинный слой раздумий, переживаний, потребностей, которые не высказаны словами, но угадываются в подтексте и определяют всю сложность жизни человеческого духа.

Немирович-Данченко "искал средств к комплексному воспроизведению человека, мечтая видеть его на сцене таким же цельным и таким же сложным, каков он в действительной жизни" [[40]](#footnote-41). Огромное значение в его работе с актером приобретает "второй план". Он говорил, что "второй план исходит от зерна пьесы... Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, которое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна"[[41]](#footnote-42). Это образное определение самой сути человеческого характера, самого главного в его личности, самого существенного в системе его отношений.

Второй план и психофизическое самочувствие придают образу жизненность и глубину, связывая индивидуальное и - через зерно образа - типическое, идею автора и неповторимую суть человеческого характера на сцене.

## Поиски Е.Б.Вахтангова

В одном из последних своих писем Вахтангов писал Немировичу-Данченко: "Я научился понимать разницу в чувствовании театра Вами и Константином Сергеевичем. Я учился соединять Ваше и К.С. Вы раскрыли для меня понятие "театрально", "мастерство актера".

-35-

Я видел, что помимо "переживания" (Вам этот термин не нравился), Вы требовали от актера и еще, кое-чего"[[42]](#footnote-43).

Как известно, Вахтангов, по признанию Станиславского, самый глубокий интерпретатор системы, последние годы жизни посвятил поискам новой театральной выразительности. Активно воздействовать на зрителя, формировать его отношение к происходящему на сцене становится главной задачей Вахтангова в послереволюционный период его деятельности.

В процессе сценической игры актер выражает свое отношение к происходящему и тем самым влияет на отношение зрителя. Значит, по мнению Вахтангова, он ответствен за театральную форму.

Если во времена Первой студии Вахтангов вслед за Станиславским стремился к тому,- чтобы подлинность переживания создавала на сцене "атмосферу жизни", то позднее он считал, что актер должен жить "атмосферой театра" и передавать зрителю ощущение праздничности и необычности происходящего. Поэтому чувство правда, которое никогда не должно покидать актера, рождается в сочетании с острым чувством формы[[43]](#footnote-44).

Но мы уже видели,- что такое сочетание возможно, если актер существует на сцене как бы в двух измерениях - как артист-художник и как человек-образ: "Глаза актера, когда он находится на сцене, должны видеть все: лампочки, софиты, грим партнера и т.п. - все как оно есть на самом деле (то же относится и к слуху). Видеть вместо нарисованного леса настоящие деревья нельзя - это галлюцинация. Живой зрачок здорового глаза должен нести актеру

-36-

всю настоящую обстановку кулис и сцены. Но относиться ко всей обстановке актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе[[44]](#footnote-45).

Изменение внутреннего состояния при перевоплощении происходит через изменение отношения актера к тому или другому объекту - ко всему, что его окружает на сцене. Возникает новая система отношений, которая ложится в основу внутренней структуры создаваемого образа. "Наполните представление (имеется в виду внешний рисунок роли.- Н.Р.) отношением и вы получите переживание",-говорил Вахтангов студийцам[[45]](#footnote-46).

Так играл и сам Вахтангов. Н.М.Горчаков вспоминает, как он показывал на репетиции чеховской "Свадьбы": "В чем заключалось перевоплощение Вахтангова? Во всем. Менялся тембр голоса - он скрипел в Жигалове; появилась какая-то пластическая повадка - Вахтангов слегка кривил "колесом" ноги в Дымбе; ребром ладони ударял Вахтангов по спинке стула, читая нотацию Настасье Тимофеевне от имени Апломбова. Но что самое главное - менялось отношение Вахтангова ко всему окружающему, как только он начинал новый диалог"[[46]](#footnote-47).

Следовательно, переживание чувств роли, по Вахтангову, возникает при изменении отношения ко всему, происходящему на сцене, т.е

-37-

при оценке обстоятельств действия с точки зрения характера и самой сути персонажа. Как писал Б.М.Сушкевич, "оценка от себя" - это не оценка обстоятельств действия с точки зрения самого актера, а непременно с точки зрения характера, но выразить это надо удобной актеру в жизни комбинацией выразительных средств[[47]](#footnote-48).

Переживание чувств роли выражается и во внутреннем оправдании (поиске мотивов) всех задач и поступков играемого персонажа. Актер должен всякий раз искать такой волевой повод или посыл, который оправдывал бы любое поведение на сцене. Эти посылы, или, по тогдашней терминологии, "хотения" образа на три четверти опираются на рабочие творческие состояния художника: его желание работать, играть, эмоциональное отношение к роли, радостное состояние, когда что-то удалось, или, напротив, некоторая степень гнева или горя от неудачи[[48]](#footnote-49).

Подлинность переживания, по Вахтангову выражается и в том, что темперамент образа подделать нельзя - это всегда жизненный темперамент самого актера: "Актеру надо работать главным образом над тем, чтобы все, что его окружает в пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами - тогда темперамент заговорит от сущности"[[49]](#footnote-50).

Что же это значит? Меняется ли темперамент актера в образе, или он остается неизменным? Этот вопрос особенно важен, потому же.

-38-

что темперамент является самой глубинной, биологической основой личности. Если актер способен изменить эту "динамическую характеристику всех проявлений свойств нервной системы, значит перевоплощение захватывает самые основы его личностной структуры. Вахтангов впервые поставил вопрос об изменении темперамента в роли (напомним, что Немирович-Данченко употреблял этот термин для обозначения эмоционального содержания роли, поскольку он избегал слова "переживание").

Исследователь проблемы сценического темперамента В.В.Вершинин приходит к выводу, что вахтанговский "темперамент от сущности" - нечто отличное от жизненного темперамента актера, обусловленного свойствами его нервной системы. Темперамент от сущности -"самый ценный, потому что единственно, убедительный и безобманный. Он единственно убедителен потому, что таков темперамент в действительности - динамика психических процессов зависит от конкретного содержания личности"[[50]](#footnote-51).

Темперамент роли определяется темпоритмическим рисунком. Если темп означает просто степень скорости, то в понятие ритма входят все элементы тональности: музыкальная плавность течения речи, последовательность логических ударений, словесная и слоговая гармония, акценты, повышение или понижение отдельных мест, - т. е. весь интонационный рисунок речи. То же можно сказать и по поводу всех средств актерской выразительности.

Станиславский считал темпоритмическую характеристику жизни персонажа одним из самых существенных проявлений характерности. Если темпоритм зависит от внутренней характерности персонажа, то

-39-

значит, в каждой "характерной" роли актер как бы меняет свой темперамент, дает иной, чем в жизни, его вариант. Через прихотливые и совсем различные темпоритмические рисунки возникали замечательные образы Михаила Чехова - трагический Эрик IV и самодовольный похотливый дурак Мальволио, развязная фитюлька Хлестаков и старый мечтатель Калеб.

Чувство правды театра рождается от подлинности переживания и возникает, по Вахтангову, тогда, когда актер существует в сегодняшнем спектакле со своими, сегодняшними чувствами. Но это счастливое импровизационное самочувствие должно сочетаться, как считал Вахтангов в последний период жизни, со строгой внешней формой. Идеально владел этим искусством Михаил Чехов, работа и дружба с которым несомненно обогатили Вахтангова знанием актерской природы.

## Опыт М.А.Чехова

Гениальный актер и своеобразный мыслитель, Михаил Чехов оставил после себя не только память о поразительных художнических открытиях, но и теоретические труда - итоги творческих и педагогических опытов, раздумья о сущности актерского творчества. Книга Чехова "Актеру. О технике игры" (Нью-Йорк, 1945) содержит много интересных, хотя порою и спорных положений по теории актерского творчества. Мы остановимся на одной из затронутых в книге проблем: каким образом возникает и оживает на сцене творческое создание актера? Нам кажется это поучительным, потому что именно Чехов был актером, который как бы совмещал в себе представления об идеальном художнике таких разных мастеров-режиссеров, как Станиславский, Вахтангов и Мейерхольд, Виртуозную технику он со-

-40-

четал с неподдельной искренностью переживания. Его импровизации рождались, казалось бы, легко и спонтанно, однако всегда были отлиты в четкую, часто заостренную до гротеска форму.

Чехов считал перевоплощение главной задачей искусства актера. Он понимал его как "творческое пересоздание жизни" и утверждает, что только такое искусство "дает человеку-художнику право хирургического проникновения в ее нутро"[[51]](#footnote-52).

Еще в автобиографической книге "Путь актера" (Л., 1926) он уделяет много места описанию "ощущения целого", которое порой охватывало его перед выходом на сцену и служило залогом глубокой и вдохновенной игры. Это чувство, конечно, творческого порядка, было интуитивно и являлось как бы "предвосхищением будущей работы"[[52]](#footnote-53). Очень похоже определял состояние вдохновения Л.Толстой: "При вдохновении вдруг открывается то, что можно сделать".

Но "чувство целого" у Чехова - это еще и интуитивное ощущение "зерна" характера. А чтобы понять зерно, надо почувствовать атмосферу роли и спектакля, настроение, самочувствие и вызванное им поведение персонажа, т. е. то, что тесно слито с зерном, и что Чехов называл "внутренней атмосферой". Вероятно, речь идет об особом психологическом состоянии персонажа. От ощущения атмосферы, которую актер связывал с.внешней и особенно с внутренней характерностью, и рождается чеховское "ощущение целого".

Актерская импровизация возможна, по Чехову, лишь тогда, когда у актера есть это "ощущение целого". Как раз в импровизации особенно ярко проявляется творческая индивидуальность актера-художника, разрабатываются его личные переживания, которым ху-

-41-

дожник придает свою самобытную форму. В собственной режиссерской практике Чехов ставит перед актерами задачи: "найти себя (в роли. - Н.Р.), свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова[[53]](#footnote-54). В каждый спектакль актер привносит свое сегодняшнее самочувствие.

Так Чехов понимал формулу Станиславского "идти от себя" и все ее следствия, в первую очередь - роль эмоциональной памяти. Но чтобы импровизационная стихия не захлестнула актера, нужно блестяще освоить технику игры и четко выявить форму произведения. И здесь Чехов отдавал предпочтение имитации внутреннего видения образа. Правда, он предостерегал от имитации образа чисто внешними средствами. Он считал, что только длительное вживание в образ, подглядывание и подслушивание в нем дает актеру право на имитацию. Таким образом, "новое существо - будь то Марцелл, Гораций, или кто-то другой, - появляется не внутри актера, а где-то рядом с ним. Надо внутренне сотворить образ - этому помогает душевная техника актера, а затем съимитировать его, здесь главное - физическая техника показа[[54]](#footnote-55). Если актер делает роль в три. дня и, естественно, не успевает внутренне прожить образ, его выручает внешняя техника. Но это не значит, что образ создается чисто внешними средствами. Чехов отличает имитацию от переживания чувств персонажа как своих собственных. Имитируя, можно сыграть оценку персонажа автором, другими персонажами. В этом, как считал Чехов, большое преимущество его метода.

-42-

Имитация, по Чехову, - это подражание тому образу, который возник в воображении актера в результате длительной работы над ролью. Поэтому надо отличать имитацию от простого копирования какого-то образца. Воплощается в действии новая личность, созданная, выстраданная самим художником.

Чехов писал: "Вы постоянно чувствуете, что вы стоите над материалом и поднимаетесь над вашим повседневным "я"... Пока вы творите - вы две личности, и вы способны ясно понимать различие между функциями, которые они выполняют. Однажды высшая личность ... начнет двигать ваше тело, делая его гибким, чувствительным ко всем творческим импульсам... Вы впадаете в творческое состояние... Третье сознание? ...Это характер, сотворенный вами, хотя это и иллюзорное существо"[[55]](#footnote-56).

Таким образом, Чехов, оставаясь на позиции Станиславского в вопросе о соотношении личного и ролевого в сценическом образе, ищет свои особые метода его воплощения.

## Интерпретация Ф.Ф.Комиссаржевского

В первое двадцатилетие XX-в. в России работал еще один выдающийся режиссер, чьи размышления о творческой природе актера примыкают к кругу идей К.С.Станиславского, хотя он не был непосредственным учеником последнего, и даже спорил с ним по некоторым вопросам.

Комиссаржевский выпустил в России две книги, которые, как он сам говорил, могут служить введением в его теорию сценической игры. Его труд "Творчество актера и теория Станиславского"(Пг., 1916) появился, когда "система" еще не была окончательно офор-

-43-

млена ее создателем, и потому преподавалась и толковалась разными людьми очень вольно, была, по образному выражению одного из учеников, "растащена по клочкам". Поэтому не удивительно, что она дошла до самого Ф.Ф.Комиссаржевского в искаженном виде. Его трактовка "системы" вызвала резкие возражения Вахтангова[[56]](#footnote-57). Тем не менее, излагая и объясняя систему Станиславского, а в чем-то полемизируя с ней, Комиссаржевский высказывает немало интересных мыслей о природе сценического перевоплощения.

Для него, как и для Станиславского, главная цель сценического искусства - "правильное переживание роли, из которого является для каждой роли, у каждого актера своя особая техника"[[57]](#footnote-58). При этом Комиссаржевский подчеркивает, что стремится пробудить в актерах и в зрителях не житейские, каждодневные, а творческие переживания.

В ходе рассуждений режиссер сравнивает сценическое искусство с детской игрой (связанной с исполнением тех или других ролей) и считает последнюю прообразом игры актера. "В этих играх играющие как будто подражают действиям тех, кто их окружает в действительной жизни, и сами представляют, воображают себя не тем, чем они являются в действительности - в данный только момент или вообще. Таким образом, главным элементом игры является действие выражаемое личностью перевоплощенного действующего[[58]](#footnote-59).

Поскольку перевоплощение основано на внутреннем действии, по

-44-

Комиссаржевскому, "внешнее действие является только выражением действия внутреннего, душевного[[59]](#footnote-60). Та же мысль, что и у Чехова, ложится в основу его понимания природы перевоплощения: играющие своей игрой не подражают действительности, а преображают ее согласно своим индивидуальным восприятию и воображению. В основу концепции Комиссаржевского ложатся положения, высказанные Вундтом в книге "Фантазия как основа искусства" (Пб., 1902).

Одним из главных возбудителей желания играть (мотивов творчества) Комиссаржевский называет эмоциональное отношение к роли. А оно, в свою очередь, определяется запасом полученных ранее впечатлений, т. е. "таких содержаний, которые волновали бы, требовали бы выхода /.../ Способность же придавать действительной жизни образы своих представлений зависит прежде всего от сильного чувствования и от интенсивности проявления этого чувствования"[[60]](#footnote-61). Однако это только первый этап творчества.

Всякое выражение какого бы то ни было нашего внутреннего состояния, а тем более творческого, есть процесс сложный и непременно включающий в себя, кроме эмоциональной реакции, еще затраты мысли и усилия воли.

Образы, созданные в воображении художника, служат выражением его личного отношения к жизни, к миру, к временному и вечному. Они являются сложнейшим продуктом сознания. Творческая фантазия не воспроизводит чистое прошлое, но всегда присутствует в воспоминаниях.

-45-

С помощью художественной фантазии, через вчувствование в желаемый образ (не через подражание образу фантазии, как считал М.Чехов, а через слияние с ним и ощущение единства с объектом фантазии) и происходит, по Комиссаржевскому, процесс перевоплощения.

Преобладание в фантазии чувственного или рационального начала зависит от склада личности актера. Но во всех случаях для того чтобы создавать образы обобщающей силы, необходимы - кроме сильной эмоциональной возбудимости, - во-первых, богатое сознание, во-вторых, развитое мышление.

Следующий этап творчества - сочувствие образу, созданному фантазией. Затем наступает перевоплощение. В образе уже отразилась личность-актера с ее прошлым опытом и восприятием настоящего. Воображение активно, если роль вызывает сочувствие актера, если ему близки мотивы поступков героя. Особое состояние внутренней сосредоточенности способствует деятельности фантазии. Как и ребенок в игре, актер верует в созданный им фантом и в то же время знает, что это только объект его игры. Ведь ни ребенок, ни актер не галлюцинируют во время игрового действия.

Следовательно, актер управляет образами своей фантазии, приспосабливает их к своим целям ("сверхзадаче" по Станиславскому). В образах воображения реализуется весь комплекс впечатлений актера-художника. Комиссаржевский отлично сознает, что актер на сцене пассивно и смутно воспринимает рампу и зрительный зал, хотя, отдаваясь сценической игре, он не должен думать обо всем этом. Но в отличие от детской фантазии, творческое воображение актера активно и целенаправленно. Образы художника всегда обобщены, и это придает им особую силу.

-46-

Главное же - актер не просто чувствует согласно логике поведения своего персонажа, но одновременно "спокойно обсуждает свои чувства и действия. Воля, оценка, эмоция, размышление - все эти элементы "психотехники" объединены процессом воображения в единое целое. Сами образы, созданные воображением художника, как бы управляют чувствами и действиями актера на сцене.

Существенное внимание уделяет режиссер периоду подготовки роли. По его мнению, актер проходит в своей работе несколько этапов.

Первый - интуитивное чувствование роли и пьесы. (Нельзя почувствовать роль, не чувствуя и не зная основательно всей пьесы). Второй - размышление, т. е. анализ пьесы и роли. Этот этап нужен для того, чтобы все отдельные данные, вое образы, вызванные интуицией, соединить в стройное целое, в поток образов и чувствований, объединенных общей художественной идеей пьесы. А затем происходит синтез роли, т. е. слияние интуитивных находок и результатов зрелого анализа. Все найденное и объединенное в единое художественное целое непосредственно воплощается в действии. Все эти три этапа могут совершаться одновременно, а если они проходят раздельно, то в каждом из них все равно существуют элементы остальных этапов.

При интуитивном вчувствовании в пьесу, по Комиссаржевскому, очень большую роль играет ритм пьесы, характер ее слов и выражений. "При игре, с помощью творческой фантазии чувствования возникают в актере на сцене не самопроизвольно, но из готовых образов, из заранее намеченного, находящегося в памяти актера, созданного им самим фантастического плана, который вызывается в ясную область сознания актера его собственной волей. Фантазия актера сама не дает актеру возможности переступать ее границу. Каждый об-

-47-

раз, появляющийся у актера во время спектакля, вызывает в нем чувствование, каждый следующий образ сам собой сменяет предыдущий и гасит предыдущее чувствование тогда, когда оно должно по плану роли погаснуть"[[61]](#footnote-62).

Таким образом, Комиссаржевский считает, что:

только перевоплощающегося актера можно считать настоящим художником; способным к перевоплощению может быть актер, обладающий развитой фантазией;

образ возникает в воображении художника только в том случае, если объект глубоко эмоционально затрагивает самого актера-человека;

продукт творческого воображения имеет личностную и социальную окраску, потому что являет собой сплав прошлого опыта актера и восприятия им настоящего момента;

образ, возникший в воображении актера, вызывает такой же эмоциональный отклик самого актера, что и реально существующие обстоятельства;

в той мере, в какой можно контролировать работу воображения, можно контролировать и вызванные ею переживания;

для того чтобы быть способным к подлинно творческому переживанию, нужно обладать эмоциональной возбудимостью, высокой степенью концентрации внимания, определенной профессиональной культурой; последнее понятие включает богатство ассоциативных связей, тренированность воображения, и, конечно, отточенность выразительных средств актера.

-48-

## Особая позиция В.Э.Мейерхольда

Все рассмотренные нами теории перевоплощения предполагают проникновение вглубь человеческой личности, постижение сути характера драматического героя. Для всех цитируемых на этих страницах авторов актерски воплотить замысел - значит поверить герою, встать на его место, понять его, почувствовать его боли, надежды, желания, проникнуться его симпатиями и неприязнями, и, наконец, сделать своими его переживания, его заботы и радости. И тогда произойдет синтез, слияние воедино двух систем личностей - одной живой актерской, другой - сценической, оживленной работой воображения. При этом произойдет сдвиг личностных норм, изменятся мотивы, отношения, тип темперамента и т. д.

Но нельзя забывать о том, что в XX в. существуют театральные системы, отрицающие перевоплощение, выдвигающие иной принцип актерской игры. Мы не можем обойти молчанием наследие Вс.Мейерхольда, Б.Брехта, А.Таирова только на том основании, что наша театральная школа и традиции русского реалистического искусства зиждятся на ином эстетическом фундаменте. Это тем более неправомерно, что существует много первоклассных актеров - И.Ильинский, М.Бабанова, М.Штраух, Л.Свердлин, Н.Боголгобов, А.Коонен, М.Жаров, - которые начинали свой путь в одной актерской школе, а затем волею судеб попадали в театр противоположной творческой системы и достигали в нем больших высот мастерства.

Позиция Мейерхольда в вопросе о сценическом перевоплощении является естественным следствием его понимания целей и задач театрального искусства. В формулу Пушкина "истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах" Мейерхольд вложил, как нам кажется, противоположный Станиславскому смысл.

-49-

Станиславский говорил: "создайте прежде предлагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда сама собой родится "истина страстей"[[62]](#footnote-63). Мейерхольд же протестует против такого понимания задач театрального искусства. Для него "правдоподобие чувствования" важнее "истины страстей". Цель театра - не в постижении "жизни человеческого духа" средствами актерского искусства. Достаточно дать намек, пропущенный сквозь призму творческой индивидуальности актера, чтобы зритель ощутил "квинтэссенцию жизни". Сама страсть понимается Мейерхольдом как высшая форма чувствований - экстракт житейских переживаний. Ее-то и хотят видеть зрители в театре. Но тогда задача искусства - не отображение жизни, а творческое ее преображение, цель которого - познание истины.

Не углубляясь в подробное рассмотрение эстетических принципов театра Мейерхольда, напомним только, что его режиссерское кредо определяется пушкинскими положениями: "условное неправдоподобие", "занимательность действия", "маски преувеличения", "вольность суждений площади", "грубая откровенность народных страстей". Взятые на вооружение Мейерхольдом в предреволюционный период, в эпоху "театрального традиционализма", эти принципы оставались неизменными для него и позднее. Всегда он был верен убеждению, что зрительское восприятие должно быть активно, что зритель должен по отдельным намекам на черты характера воссоздавать образ, по партитуре выразительных движений читать динамику чувств. Отсюда и приемы актерского мастерства, последовательно противопоставляемые перевоплощению.

"Актеры современности,- утверждал режиссер,- стремясь к пере-

-50-

воплощению, ставят себе задачу уничтожить свое "я" и дать на сцене иллюзию жизни... Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы сбросить с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники - то танцора, то интригана[[63]](#footnote-64). Принцип воздействия такого искусства на зрителя - в расчете на широкие ассоциации, догадки, умение восстанавливать картину по намекам, по одной-двум деталям. Поэтому актерское искусство, развивающее традиции театра масок, всегда в большей степени рационалистично, чем искусство переживания - оно апеллирует к самостоятельному размышлению зрителя *ж* его сотворчеству с актером.

Основной прием театра Мейерхольда - игра маской, которой актер должен умело жонглировать, а следовательно, всегда соблюдать некоторую дистанцию между собой и образом. Мейерхольдовскому актеру ничего не стоит и скинуть на миг маску - приоткрыть подлинное лицо и бросить в зал реплику о своем отношении к герою. Так возникает особый прием театра маски - остранение. взгляд на образ со стороны, его осмысление на глазах у зрителя и вместе со зрителем.

Мейерхольд широко применял этот прием и после революции, требуя от актера быть"прокурором или адвокатом образа": "Я должен так взять в руки маску и наряд, чтобы все время я чувствовал за этой маской близко это бьющееся, колеблющееся, стучащее сердце и вечно воспаленный мозг. Я мыслю, и каждая реплика, каждое построение фразы, каждое построение ракурса должно быть таким, чтобы я был в готовности легко выпрыгнуть из этой маски, сбросить с себя

-51-

наряд и показать свое отношение к только что сыгранному[[64]](#footnote-65).

Двойственное отношение актера к изображаемому герою, однако, подразумевает, что, с одной стороны, актер как бы проникается жизнью образа, принимает роль, срастается с нею, а с другой - выходит из образа и по-человечески реагирует на поступки персонажа. Сразу надо сказать, что это очень трудное искусство, и "игра образом" - скорее желаемое, чем достигнутое мастерство в театре Мейерхольда, и вместе с тем двойственное отношение к персонажу может, разумеется, в соответствующих драматических произведениях, рождать смелое сопоставление трагического и комического, реального и фантастического, прекрасного и уродливого.

Преувеличение одной какой-нибудь черты до предела, до прорывания за грань формы, и взгляд на явление, со стороны, с позиций оценивающего разума, могут на определенном ролевом материале воплотиться в приеме гротеска: "Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное"[[65]](#footnote-66).

Театральный гротеск нужен режиссеру, чтобы поддерживать в зрителе двойственное отношение к действию на сцене, сознательно разрушать иллюзию сопричастия к творимому на подмостках. Здесь, конечно, ясно выступает разница между позициями Станиславского и Мейер-

-52-

хольда в вопросе о перевоплощении. Мейерхольд как будто признает неизбежность олицетворения актера и роли, но сознательно разрушает эту иллюзию.

Правила игры известны заранее, и стоит увлечься, как насмешливый оклик пестрого Арлекина вернет тебя на землю, а в самый разгар веселья вдруг заставит задуматься глубокая печаль Пьеро. Мир смещен и раздроблен, если смотреть на него сквозь кристалл искусства: один поворот - перед тобой феерия, два поворота - гротеск, а из дробящихся преломлений вновь рождается затаенный смысл действия, познается самая суть жизни. Вели намерения автора пьесы таковы - так ее и следует воплощать. Слова "условное неправдоподобие" заключают в себе для Мейерхольда двойное отрицание, диалектически возвращая в конце концов зрителю ощущение жизни - ее суть и смысл.

Двойственное отношение к изображаемому требует отточенной внешней техники, умения "держать форму". Отсюда возникает увлечение биомеханикой, вообще - пристальное внимание к движению и, если брать шире, к действию без слов - пантомиме. В ней сосредоточены все первичные элементы театра - маска, жест, движение, интрига. При полном овладении техникой актер чувствует себя легко и вольно на подмостках, и тогда он достигает высшего мастерства: искусства импровизации.

Если действие верно выстроено, рационально оправдано, то, по мнению Мейерхольда, появляется та непроизвольность, достичь которую стремился и Станиславский, создавая свою систему работы актера над собой. Хотя сила театра масок - во вдохновении и неожиданности приемов (что не противоречит стремлениям Художественного театра), но в понимании этими режиссерами импровизационности есть и

-53-

существенная разница. В театре Мейерхольда завязывается непосредственное общение между сценой и зрительным залом. В процессе игры зритель, как говорил Мейерхольд, подает свою реплику, и актер обязан ее учитывать. И это существенно отличает практику его театра от практики МХТ.

Раздвоение внимания актера во время спектакля, постоянное ощущение себя одновременно мастером и материалом, лежит, по Мейерхольду, в основе импровизационной игры со зрителем. Принцип преимущественного внимания актера к реакциям зрительного зала, а не к "возникающей в себе органической жизни героя", составляет коренное отличие театров Станиславского и Мейерхольда. Там - вживание в психологию героя, отождествление своего "я" и "я" играемого персонажа, здесь - преображение актера, причем принятие роли не мешает постоянной двойственности сознания и даже предполагает на этой основе игру со зрителем. Там в результате перевоплощения возникает новая личность, здесь - некий обобщенный характер, маска, которую можно при необходимости откинуть и приоткрыть лицо, потому что она никогда с ним не срастается.

## Парадокс Брехта

Принято считать, что Б.Брехт является категорическим противником перевоплощения, противопоставившим мхатовской школе актерской игры эффект подчеркивания актером всей разницы между своей собственной личностью и персонажем. Но это совсем не так. Ведь для того чтобы подчеркнуть разницу, надо показать зрителю образ, следовательно, на какое-то время перевоплотиться в персонаж пьесы. Это мы поняли на гастролях Брехтовского театра, когда отдавались ярости и горю вместе с Еленой Вайгель - исполнительницей роли ма-

-54-

тушки Кураж. Раздвоение сознания актера во время действия становится психологической основой и для эпического театра Брехта, делая возможным прием очуждения актера от образа. \ "Главная причина, почему актеру необходимо соблюдать отчетливую дистанцию по отношению к персонажу, которого он изображает, в следующем: чтобы вручить зрителю ключ к отношению, которого заслуживает этот персонаж, а также дать лицам, походящим на этого героя, или же находящимся в аналогичном положении, ключ к решению их проблем, он должен занимать такую точку зрения, которая не только лежит вне сферы данного персонажа, но и находится впереди его, на более высокой ступени развития событий"[[66]](#footnote-67). Такая позиция связана с эстетической программой Брехта, который отрицал аристотелевский катарсис, основанный на вживании актера в образ и сопереживании зрителя и актера. При социализме, считал Брехт, освобожденный человек не должен попадать в плен сценических иллюзий, пассивно отдаваясь течению эмоций в театре. Он должен активно вмешиваться в действие; театр же призван организовывать его критическое отношение к происходящему на сцене. Но вместо катарсиса - страха и сострадания - должны, считал Брехт, прийти "гнев к угнетателям, радость от познания истины, что мир не только может, но и должен быть перестроен"[[67]](#footnote-68).

Театр "эпохи науки" (Брехт) должен оказывать людям помощь в овладении реальной действительностью ради ее преобразования. Для это-

-55-

го Брехт и использует эффект очуждения. Но в противоположность Мейерхольду, декларировавшему пристрастие актера к своему персонажу, Брехт настаивает на видимом безразличии актера. "Очуждающее изображение заключается в том, что оно хотя и позволяет узнать предмет, но в то же время представляет его как нечто постороннее, чуждое"[[68]](#footnote-69).

Эффект очуждения осуществляется не только в игре брехтовского актера, но и в фабуле, в которую активно вторгается автор пьесы, и в определенных режиссерских приемах. Технология исполнения в театре Брехта учитывает раздвоение актера, позволяя как бы отодвинуть персонаж, взглянуть на него беспристрастно и предоставить самому зрителю судить о его правоте или виновности. Эффект очуждения пропадает, если при воплощении чужого образа актер полностью утрачивает собственный. Его задача в другом - показать переплетение обоих образов. Более того, Брехт утверждает, что наряду с данным поведением действующего лица актер показывает и возможность другого поведения, делая, таким образом, возможным для зрителя выбор и, следовательно, критику персонажа и ситуации.

Вот этапы создания образа по Брехту: на первых репетициях актер, прежде чем освоить образ пьесы и в нем раствориться, пытается его понять. Брехт пишет об этом так: "Ты упорно отыскиваешь противоречия, отклонения от типического, безобразное в прекрасном, прекрасное в безобразном"[[69]](#footnote-70). Другими словами, актер на этом этапе пытается

-56-

найти оправдание своего персонажа и нащупать почву для сопереживания и сочувствия.

Вторая фаза - "это вживание, поиск правды образа в субъективном смысле"; ты позволяешь ему делать то, что он захочет, как он захочет. Ты заставляешь свой персонаж реагировать на другие персонажи, на окружающую среду, на особую фабулу простейшим, то есть., самым естественным образом. Это накопление происходит медленно, пока все же не приближается к скачку, когда ты вторгаешься в конечный вариант образа, с которым и соединяешься"[[70]](#footnote-71). Как мы видим, здесь, хотя и самым схематическим образом, Брехт намечает основные этапы процесса сценического перевоплощения - понимание, вживание или вчувствование и затем качественный скачок, в результате которого и возникает новая личность.

Но Брехт идет дальше. "И вот наступает новая фаза, когда на образ, которым отныне "являешься", ты смотришь извне, с позиций общества, и должен вспомнить недоверие и удивление первой фазы.

И после этой третьей фазы - фазы ответственности перед обществом - ты отдаешь свой образ обществу"[[71]](#footnote-72).

Таким образом, можно утверждать, что Брехт, как и Мейерхольд, ищет самостоятельные пути для выражения того, что Станиславский называл "сверхзадачей" пьесы и спектакля. Оба мастера использовали в своих поисках реальный факт - раздвоение актера в процессе игры, состояние веры и неверия в подлинность происходящего. Оба режиссера требовали от своих актеров действовать на сцене, контролируя себя по ходу игры. Испытывать все чувства персо-

-57-

нажа и непрерывно ощущать воздействие зрительного зала. Рассчитывать акценты, оценивая все внешние обстоятельства сегодняшнего спектакля. Точно и целесообразно действовать по физическим задачам каждого куска и помнить о сверхзадаче роли - спектакля.

## Фантазии и реалии театра Арто

В противоречивых переплетениях театральных течений Запада часто звучит малознакомое русскому читателю имя Антонена Арто (1896-1948). Западная критика называет Арто в одном ряду со Станиславским и Брехтом, и считает его создателем своеобразной театральной системы, которая, правда, не была им воплощена в живом театре[[72]](#footnote-73). Драматургия Арто, актерская и. режиссерская работа в им основанном "Театре Альфреда Жарри" и в особенности книга эссе "Театр и его двойник" сделали Арто центральной фигурой европейского авангардизма. Влияние его театральных концепций чувствуется в работах Ионеско, Адамова, Беккета, Одиберти, Жане. Свою связь**,** с Арто сознают многие режиссеры: Жан-Луи Барро и Питер Брук, Жан. Вилар и Ежи Гротовский. Идеи Арто своеобразно преломились в таких разных явлениях современного театра, как хеппенинг, психодрама и театр жестокости.

Разделяя в 20-е гг. идеи сюрреализма, Арто видел цели ис-

-58-

кусства в разрешении неких постоянных противоречий индивидуального и социального в человеке, в стремлении раскрепостить его подспудные духовные устремления. Это был своеобразный протест против западного общества фальши и наживы, опирающийся на традиции романтико-анархического бунтарства в художественном мышлении. "Сюрреализм аппелирует к младенческому безумию, бреду, галлюцинациям, простодушию первобытных племен и их искусства. Художник, согласно представлениям основоположников этого течения, может проникнуть в подполье сознания, отбросив логический анализ и доверившись интуитивным озарениям, ясновидениям"[[73]](#footnote-74). Воплощая эти идеи в театре, Арто видел в нем социальную силу, способную обновить чувства и идеалы людей.

Как и многие другие художники Запада, Арто испытал влияние психологических концепций З.Фрейда о бессознательных мотивах человеческого поведения, о значении забытых впечатлений детства в психической жизни взрослого человека, о его постоянных скрытых влечениях к эросу и смерти, о переключении (сублимации) неизжитой сексуальной энергии в иные виды деятельности и разрешении внутренних мучительных конфликтов в художественном творчестве. Культура, согласно Фрейду, требует ограничения эротических и агрессивных влечений, вытесняет их в подсознание. Художественная фантазия реализует эту энергию в образной, приемлемой для сознания форме. В процессе творчества и восприятия произведений искусства происходит катарсис - из

-59-

живание внутренних, скрытых от сознания конфликтов, своеобразное очищение, и это возвышает человека над мучающими его страстями. Так искусство выполняет своеобразную психотерапевтическую функцию, служит как бы клапаном для снижения излишних напряжений человеческой психики[[74]](#footnote-75).

Идеи Фрейда преломились в теоретических исканиях Арто в своеобразной форме. Именно в театре он видел социальную силу, способную обновить чувства и идеалы людей. В мечтаниях Арто театр должен был стать жизненной необходимостью человека, своеобразной заменой религии в ее первобытных формах. Актеры и зрители, сливаясь в едином душевном движении, приходят к эмоциональному катарсису, очищению от скверны современного социального бытия. И Арто призывал идти назад, к мистериям, ритуальным действам -к театру времен его младенчества. Арто казалось, что при этом сбрасываются все наслоения буржуазной культуры с ее безнравственным искусством.

Арто мечтал о театре, имеющем в истоках священные действа и магии и потому обладающим особым свойством эмоциональной заразительности. Такой театр, по мнению Арто, обращается к той сфере непосредственного восприятия, которая не поддается искусу оценок и самоконтроля, и которая особенно сильна в начальных театральных формах.

Известно, что групповое восприятие усиливает эмоциональные реакции. Аффективные состояния заразительны. "Именно в больших скоплениях людей, когда в каждом в значительной мере стирается представление о своей индивидуальности, эмоции вспыхивают с наи-

-60-

большей легкостью и силой"[[75]](#footnote-76). Особо ярко это проявляется в национальных религиозных церемониях, ритуальных танцах и играх, где совпадение одних и тех же эмоциональных реакций способствует усилению общей сплоченности (Фресс, Пиаже, 1975).

Арто мечтал вернуться к истокам такого театра именно для того,1 чтобы зритель заново начал жить в нем полной жизнью, в чистой стихии единых с актером страстей и порывов. А потому содержание спектакля должно обладать эмоциональным зарядом огромной силы. Только в катарсисе человек возвышается над самим собой, освобождается от условностей повседневной жизни и возвращает себе первозданную силу и мощь. Как самое цельное потрясение, театр в мечтаниях Арто должен стать своеобразным катализатором, освобождающим подавленное подсознание, помогающим человеку увидеть самого себя. Страсти, безумие, вселенские катастрофы - вот содержание, такого театра, и только подобные тег\* могут, считал Арто, вырвать буржуазного зрителя из его сытого оцепенения. Цель театра не в том, чтобы ужасать зрителя кровавыми эксцессами, важно пробудить инстинктивные силы человека, непосредственные, самобытные и стихийно жизненные. Не зрелище насилия и извращенной плоти, но созерцание скорбной душ, разрываемой противоречиями, мятущейся и потрясенной "дисгармонией жизни,- вот содержание сумрачной поэзии этого театра. Жизнь берется в моменты, когда человеку отказывают в самых насущных его нуждах: в праве на жизнь, любовь, свободу.

Но как "играть в таком театре? Как выразить эти крайние состо-

-61-

ния человеческого духа, доведенного до отчаяния? Только непосредственное чувство исполнителя, сильное и обнаженное, как пламя пожара, перебрасывается в зрительный зал и зажигает его ответным огнем. Арто считал, что текст пьесы не должен быть строго фиксирован, и тогда исполнитель может следовать законам органической жизни, легко отдаваться стихии импровизации, непосредственно реагировать на обстоятельства спектакля. Содержание же происходящего так ужасно, что неминуемо вызывает сильные ответные чувства актера.

В поисках новых средств выразительности актера Арто обращается к искусству цирковых атлетов. Только инструмент актера -не физическая сила тренированных мышц, а горение распахнутого, сострадающего сердца. Сфера чувств полностью подчинена актеру, и он целиком отдается движениям своей души, раскрепощая подсознание, освобождая скованные порывы.

Здесь на помощь исполнителю должно прийти точное знание своих психофизических возможностей. "Театр и наука должны прекратить войну и объединить усилия *[…]* Поскольку все эмоции имеют свою органическую основу и точное телесное воплощение, актер должен знать те точки своего тела, которые надо возбудить, чтобы бросить зрителя в магический транс *[…]* Зная физиологию, можно превратить душу в вибрирующий клубок *[…]* Вера в материальность выражения души необходима *в* мастерстве актера. Он должен знать, что страсть материальна, что ее можно выразить с помощью пластической выразительности тела *[…]* Знать, что у души есть телесный выход, позволяющий выливаться разнообразным чувствам, и поиски их проявлений сродни поискам математических аналогий *[…]* Знать секрет временного протекания страсти, музыкальное значение темпа, которое создает гар-

-62-

моничное здание - вот аспект творчества, о котором наш современный психологический театр не может и мечтать",- пишет Арто [[76]](#footnote-77).

Как Мейерхольд и Брехт, одно время он увлекался техникой восточного театра, и в актерском искусстве танцовщиц с острова Бали, с их ритуальными движениями и системой знаков, определяющих символику чувств, ему чудилось воплощение его мечты.

Все сказанное как будто сближает Арто с Мейерхольдом. Истоки пробуждения чувства, казалось бы, одни. Но как различны результаты!

В театре на Садовой-Триумфальной строго рассчитанная схема действий и движений, осознавая которую, зритель воссоздает для себя эмоциональное содержание зрелища. В фантазиях Арто эмоциональная атмосфера спектакля сама так насыщена и заразительна, что силой втягивает зрителя' в свою вихревую стихию. Там активное восприятие спектакля зрителем, здесь - восприятие по типу эмоционального эха, заражение, пассивное, может быть даже невольное, вовлечение в спектакль. В одном случае - примат действенного воображения, в другом - чистая сфера аффекта, магия эмоциональности.

Часто интуитивизм Арто противопоставляют рациональным конструкциям Брехта. Действительно, перед наш особый театр переживания, точнее даже "театр потрясения". Арто стремится к неуловимому сочетанию интуиции и мастерства, перешагивая через целые ступени на пути овладения образом, которые скрупулезно выстраивает Станиславский. Более того, он, по-видимости, и не

-63-

стремится к исследованию человека, к познанию личности. Главное в его театре - создание особого эмоционального состояния, единого для актера и зрителя. Актер искренне погружен в происходящее, и на этой основе делается возможной его открытая исповедь. Театр как бы очищается от элемента "лицедейства", "притворства". Актер говорит со зрителем от первого лица. Таким образец, театр Арто вовсе не ставит своей целью исследование личности на сцене, типизацию и т. д. Главное для него - самовыражение актера.

Как же реализуются эти постулаты в живом современном театре? Примечателенсам факт, что идеи нового театра, возникшие в фантастических видениях Арто, получают воплощение спустя тридцатилетие в самых различных явлениях западного театра. Критика стремится представить Арто как предтечу и вдохновителя всех многообразных театральных явлений последних десятилетий. Названия статей, определяющих его влияние на режиссуру 60-х гг., знаменательны: "В русле Арто", "Под знаменем Арто", "Сыновья Брехта и сыновья Арто", "Родные' дети Арто".

Многие признают причастность идеям Арто, упоминая его имя в своих манифестах, программах и интервью. Порою это делается чисто формально - как дань тому повальному увлечению "театром жестокости", которое охватило Запад в 60-е^гг.

Арто мечтал о высокой поэзии на сцене, тосковал по искусству сильных страстей, воспевая наивность сознания, незамутненного плесенью буржуазной цивилизации. Обращение к таким темам, как преступления, эротические эксцессы, дикарские начала, он оправдывал стремлением потрясти благополучную, равнодушную или скептически настроенную толпу капиталистического города. Однако

-64-

коммерческий театр часто использует его имя как своеобразную вывеску, эксплуатируя низменные инстинкты зрителя, пугая его ужасами, показывая насилие, извращения, жестокость. Это результат расплывчатости позиции Арто, идейной неточности и мрачности его мировосприятия.

### Хеппенинг

Границы "театра жестокости" размыты, и, по Арто, актеры и зрители каждый раз заново, отбрасывая каноны текста, творят в едином порыве новое действо, И, как на заре человечества, магия соучастия приводит зрителей в экстаз, освобождает дремлющие силы подсознания из-под контроля разума. В этом таится определенная опасность.

Хеппенинг, основываясь на тех же принципах, ищет более прямых способов воздействия на зрителей. Поэтому его можно считать непосредственный следствием "театра жестокости". Любое событие, любой скандал может быть содержанием этого зрелища.

Отсутствие твердого текста, предварительных репетиций, стремление реализовать ситуацию, которая не может повториться дважды подряд, - все это создает атмосферу непроизвольности, спонтанности реакций всех участников хеппенинга.

Актерское искусство растворяется а непосредственном и каждый раз неожиданном для самих организаторов действии. Невозможно представить себе хеппенинг без активного участия зрителя в событиях. Четкой границы между сценой и залом нет. Суть происходящего может быть очень элементарна. Средства воздействия на зрителя грубы - это световые удары, внезапные резкие звуки, всевозможные непристойности, намеренный эпатаж. Всем этим стараются ошеломить, потрясти и, как надеются теоретики хеппенинга, вызвать от-

—65—

ветный отклик толпы, развязать скрытые силы подсознания, пусть самого примитивного и низменного свойства[[77]](#footnote-78). С публикой может произойти все, что угодно, она находится под постоянным воздействием безжалостной агрессии со стороны организаторов.

Как мы видим, хеппенинг чрезвычайно далек от задач создания сценического образа средствами актерского искусства. Более того, он вообще выходит за рамки искусства и стремится к тому, что можно назвать абсолютной неуправляемостью. Актер-автор спектакля , главный элемент театра Арто, полностью исчезает в формуле хеппенинга. Конечно, и тут необходимо, чтобы кто-то давал первоначальный импульс, бросал бы идею, обеспечивал "запуск" события. Но потом инициатор отходит в сторону. Это противоречит замыслам Арто, у которого актер всегда ведет за собой зрителя и несет до конца всю ответственность за спектакль.

По Арто, содержание театра служит для пробуждения высшей духовности человека, для поэтического осмысления жизни. Хеппенинг никогда не ставит таких задач. Событие служит здесь для пробуждения элементарных эмоциональных реакций страха, отвращения, протеста, буйства, паники. Устроители хеппенинга надеются выявить коллективную общность, даже если она возникает просто как стихийная реакция толпы. Но эта цель неопределенна и на практике трудно достижима. Чтобы осуществить ее или хотя бы изменить состояние участников хеппенинга, обычно надеются на случай, лишь провоцируя

-66-

реакции зала всеми дозволенными и недозволенными способами.

Это-то как раз и отличает принципы хеппенинга от установок театра Арто. Культ случайности и внетеатральные способы воздействия на зрительный зал были последнему глубоко чужды. Как мы уже видели, он всегда призывал к тщательной работа над средствами выразительности актера и всего спектакля.

Не мудрено, что, несмотря на стремление организаторов некоторых хеппенингов активно решать социально-политические проблемы современности (например, воспроизводя отдельные эпизоды войны во Вьетнаме и вызывая у зрителей возмущение жестокостью и насилием) - хеппенинг по сути своей безидеен и находится вне эстетический категорий искусства. Соответственно он не расчитывает на эстетическое восприятие зрителей. Актеры превращаются в простых организаторов или, выражаясь языком психологии, "эмоциональных лидеров" этого группового действа. В большинстве случаев хеппенинг скатывается до уровня публичного скандала. Таким образом, противоречивые идеи Арто претворились в хеппенинге в такие формы воздействия на зрителей, которые выходят за рамки профессионального театра.

### Психодрама и американский театр

Идея Арто о всеобщем катарсисе и изживании темных и мучительных конфликтов человека с помощью театрального действия получила воплощение в своеобразном методе групповой психотерапии - так называемой "психодраме". Ее создатель Дж.-Л.Морено еще в 1921 г. утверждал, что театр раскрывает в человеке новую область его существования, помогает осмыслить глубокие, тайные и порою не понятные самому человеку переживания.

-67-

Испытав на себе могучее психотерапевтическое действие перевоплощения (он сам излечился от невроза, сумев посмотреть на свою болезнь со стороны, как бы поднявшись над нею, т. е. остранившись от своего "я"), Морено разработал метод, помогающий в

лечении психических болезней[[78]](#footnote-79). В основе его лежала теория ролей, разработанная в 30-е гг. Дж.-Г.Мидом[[79]](#footnote-80), и учение З.Фрейда.

Осознавая свои скрытые мучительные конфликты, человек делается способным оценивать их и таким образом преодолевать. Это основное положение психоанализа получает свое развитие в психодраме: больной не только осознает конфликты, но изживает их в действии. Невротические "неправильные" реакции заменяются воображаемыми, здоровыми, и таким образом приобретается навык приспособления и здорового поведения в сложных ситуациях обыденной жизни.

Между "театром потрясений" Арто и психодрамой много общего: сценическое действие высвобождает непроизвольные, дремлющие силы в коллективном или индивидуальном сознании и, стало быть, возвращает человека к естественному поведению. Но в каком-то отношении психодрама идет дальше "театра жестокости": больной из зрителя превращается в действующее лицо под руководством врача-психотерапевта.

Однако идеи Морено выходят за рамки клиники. Они становятся своеобразной философией. Как и Арто, он считает, что мир охвачен

-68-

безумием, и предлагает применить свое лечение ко всему человечеству. Это позволяет ему считать театр не только терапевтическим средством воздействия на личность, но и носителем своеобразной философии, меняющей всю систему отношений человека.

Получив таким образом свое внетеатральное воплощение, идеи Арто через психодраму оплодотворяют и живой театр. Именно так опосредованно усваивают уроки Арто экспериментальные театры Америки. "Актерская студия" в Нью-Йорке заявила о себе как о "горлянящем", "неистовом" театре, Ее любимые драматурги - Олби, Беккет - уподобляются врачам, вскрывающим социальные нарывы. Искусство актеров искренне и подчеркнуто громко. Оно стремится вызвать у зрителей процессы катарсиса, внутреннего обновления, какие вызывает Морено у своих пациентов. Правда, такая исполнительская манера далеко не всегда достигает желаемых результатов.

Сходные поиски ведут Дж.Бек и Ю.Малина, руководители Ливинг-театра, единственной группы, по мнению А.Темкина, имеющей мужество последовательно осуществлять идеи Арто[[80]](#footnote-81). "В Ливинг-театре актеры не заучивают текста ролей, для них гораздо важнее Музыкальное звучание слов. Главенствующую роль приобретает выразительность тела и физических движений. Особое значение придается импровизации. Актеру нет надобности.исполнять выученное. Он находится на сцене в состоянии творческом и безоружном. Эта безоружность едина для тех, кто на сцене, и для тех, кто в зале, и она упраздняет условности представления"[[81]](#footnote-82).

-69-

Это очень сходно с тем, что писал Арто в 1928 г.:"Случай вступает в театре в свои права". И сравнивал мизансцены в театре Жарри с игрой в карты, в которой участвует каждый зритель[[82]](#footnote-83).

Границы между сценой и залом стираются. Основатели театра находят нужным играть на улице, в гаражах, на пустырях, ибо они считают, что "невозможно создать большой театр без большой публики"[[83]](#footnote-84). Прилагаются постоянные усилия, чтобы придать спектаклю ценность священнодействия. Поэтика жестокости в лучших спектаклях Ливинг-театра сродни первородной, языческой жестокости Библии. И как результат этого - театр становится для этой труппы своего рода способом существования - общежитием и коммуной, - объединяющим все жизненные интересы участников. Актеры Ливинг-театра - это как бы единая личность, исповедующая непротивление злу и пацифизм, надеющаяся, что "любовь к человечеству, доверие и доброта наконец восторжествуют, а стальной мир закона и порядка рухнет[[84]](#footnote-85). Эти прекраснодушные и вместе с тем анархистские надежды Ливинг-театра расплывчаты и далеки от реальности. Отказ от задач перевоплощения и в этом случае уводит от профессиональной сцены. Перед нами те же квазитеатральные формы, что психодрама и хеппенинг.

-70-

### Театр лаборатория Гротовского

Среди поисков новых отношений театра и зрителей работа Ежи Гротовского в небольшом экспериментальном театре Польши сначала в Ополе, потом во Вроцлаве привлекает сегодня особое внимание. Гротовского часто называют прямым наследником Арто, и он не открещивается от этого духовного родства, хотя книгу Арто "Театр и его двойник" прочел уже после того, как со всей определенностью заявил о своем кредо.

Сущность театра для Гротовского "не в расхожих формулировках и не в изложении того, что происходило на самом деле, и не в дискуссии с публикой по поводу каких-то частностей. Театр не должен воплощать жизнь в ее внешних формах, он должен возвращать ей поэтический смысл"[[85]](#footnote-86).

Как и Арто, Гротовский стремится к возможно более полному вовлечению публики в спектакль и помещает сцену обычно в центр зрительного зала. Его театр лишен каких бы то ни было внешних украшений и приманок. Он сам назвал его "бедным театром", единственная ценность которого - горение актера. Как и Арто, Гротовский не придерживается канонического текста и ищет подлинного звучания спектакля в пластической выразительности исполнителей. Откровенность аффекта, распахнутость страстей возможны лишь при такой степени слияния актера и персонажа, когда между ними не остается ни малейшего зазора. Актер впадает в совершенно особое творческое состояние, близкое к трансу. Нет иного способа возбудить сильные чувства зрителя, как полностью раствориться в роли, или, точнее, полностью вобрать роль в себя. Поскольку речь

-71-

идет о глубоком переживании определенного эмоционального состояния в полном единстве актера и образа, можно говорить об исповедничестве как главной цели театра Гротовского.

Самовыражение принимает исступленный характер, подразумевает самоотвержение, граничащее с самоистязанием. Только так, по мнению Гротовского, можно создать спектакль, подобный священнодействию. Театр. Гротовского становится сродни религиозному действу, направленному непосредственно на подсознание воспринимающего. Оно обращается не столько к разуму, сколько к неосознанным, непосредственным чувствам зрителя. Сила воздействия велика, но одновременно ограничиваются возможности театра, сужается круг драматургии, и есть опасность ухода от активной позиции в социальном осмыслении жизни. Такой театр близок к ритуальным формам древних обрядов, содержание которых восходит к мифам. На маленькой, пустой сцене в окружении четырех десятков зрителей актеры Гротовского творят свою мифологию. В этом таится и 'слабость и сила Гротовского.

Миф нельзя понять "со стороны", прочесть, как читаем мы, например, эпос Гомера, или романы Достоевского. Нельзя искать в нем символический смысл, подыскивать ему те или другие аналогии. Чтобы проникнуть в его семантику, в миф, надо верить, как верили в него древние люди[[86]](#footnote-87). У мифа нет сочинителей, а есть коллективные творцы, верящие в абсолютную подлинность творимого. Может быть, чувствуя эту особенность мифа, Гротовский противопоставляет актеру-каботину "актера-святого, способного творить чудо и вызывать чистую лю6оеь". На. подмостках "бедного театра" царит атмосфера, искренней веры и подлинности существования.

-72-

Нет отдельных элементов психотехники. Актер творит всем своим существом.

Воздействие на зрителей основывается, по Гротовскому, лишь на телесной, энергетической энтропии творческого акта. Казалось бы, перевоплощение настолько захватывает личность актера, что он "сам, силою своего импульса, мощью собственного организма "переливается" е иное существо. Поэтому главная ценность в Театре Гротовского - это личность актера. Требование своеобразного сочетания импульсивных реакций и жесткой внутренней дисциплины в сценической игре пришли к Гротовскому от Станиславского. Он пишет: "То, что стихийно и взято в рамки партитуры, приводит к взаимному обогащению и становится подлинным источником "излучения" в актерской игре *[…]* Все, что делает актер - акт предельный, совершенный. То, что он делает, он должен делать всем собою, во всей полноте, а не только ограниченным, а следовательно деревянным жестом руки, ноги, гримасой лица, логичным акцентом, наконец, даже мыслью, ибо она тоже не в состоянии направлять весь организм, а может его только побуждать к действию"[[87]](#footnote-88).

В согласии со Станиславским, Гротовский считает, что образ рождается сиюминутно, каждый раз заново. Актер живет на сцене, непосредственно реагируя по ходу действия на обстоятельства спектакля. К этому его обязывает импровизационное самочувствие в процессе действия, отсутствие твердых рамок текста, внешних эффектов света, музыки.

Тренинг, по Гротовскому, направлен на воспитание психическо-

-73-

го и физического аппарата актера в их единстве. С помощью сложной системы упражнений Гротовскому удается довести до возможного совершенства средства актерской выразительности.

Закономерно, что исток поисков Гротовского - система Станиславского. Однако польский экспериментатор ищет новые способы пробуждения чувства веры и видит их прежде всего в особой тренировке "материала" актера. Тренированное, а потому особенно чуткое к творческим импульсам тело легко отзовется на замыслы и, в свою очередь, стимулирует верную жизнь человеческого духа, помогая раскрытию всех душевных движений актера, когда стираются грани между личностью и образом. Ведь тленно подлинность и сила чувств придают Театру Гротовского смысл мистерии. Противоречивость такой позиции очевидна. С одной стороны, неизмеримо вырастают возможности актера, с другой - ограничиваются узкими рамками мистерий возможности воплощения классической и современной драматургии.

Специфически интерпретированная концепция "отождествления" актера, и роли доводит перевоплощение до логического предела, разрушая образную систему спектакля, создаваемую средствами актерской игры. Следующий шаг - отказ от традиционных театральных форм. В последнее время Гротовский переносит свои опыты на лоно природы, отказывается от публичных платных выступлений, ищет в актерской игре способов личного самосовершенствования. Активно вовлекая всех зрителей - участников 4эксперимента в творческий процесс, Гротовский пытается приобщить их тем самым к духовной культуре. Но при этом он оставляет театр как таковой.

-74-

### Живой театр Питера Брука

В книге "Пустое пространство" Питер Брук сам признает духовное родство с Арто.

В своих творческих поисках он своеобразно претворяет принцип интуитивности, импровизационности актерского искусства, и рациональность брехтовского построения роли. Принято считать, что брехтовское "очуждение" решительно противостоит театру Арто. Брук не разделяет этого мнения, полагая, что театр - это не прекращающийся конфликт впечатлений и суждений, заблуждений и прозрений, которые враждуют друг с другом, но при этом неотделимы, как и в жизни.

Брук не создает своей системы, но считает, что театр -живой организм, испытывающий взаимовлияния различных концепций, если они жизненны и духовно содержательны. Центральной фигурой для него всегда был актер, хотя Брук необычайно бережно относится и к драматургии, которую тот воплощает. В его "тотальном театре" важны все компоненты системы "режиссер - актер - зритель".

-75-

Сотрудничество с Полом Скофилдом - великим актером XX в. - обогащает Брука шнеками новой формулы актерского мастерства. Переживание и ответная реакция зрителя - необходимое условие в театре Брука на всех этапах поисков театральной правда. "От переживания - к технике" - таков новый подход к искусству актера, провозглашенный режиссером. По выражению одного из критиков, "он проповедует грамматику Станиславского, снабженную иным синтаксисом"[[88]](#footnote-89). Брук стремится к воспроизведению жизни отнюдь не в формах самой жизни. Он ищет способа пробудить к творчеству глубокие пласты актерского подсознания, используя для этого внутренний ритм каждого действующего на сцене лица и всей сцены в целом. Он стремится разрушить четвертую стену и сделать зрителя соучастником событий, приобщая его\_ к пульсации высоких страстей. И насколько можно судить по тем работам английского режиссера, которые нам довелось видеть, по отзывам на его спектакли, суть актерского искусства в его театре - в создании образов огромной впечатляющей силы и высокой поэзии. В этом сказывается близость к Арто, хотя Брук своеобразно преломляет его мечтания в своих поисках поэтического театра. Обогащенный знаниями иных театральных систем, театр Брука обретает всю полноту дыхания и получает право на творческое долголетие.

Наблюдая за развитием идей Арто в современном театре, можно

-76-

видеть, что намерения его последователей далеки от целей создания сценической личности. Скорее это стремление актеров к переживанию насыщенных и заразительных эмоциональных состояний, "как бы освобожденных от характера", разлитых в самой ткани спектакля.

Театр Арто - это особый этап в развитии искусства сцены, сходный с такими явлениями в человеческой культуре, когда, по словам С.С.Аверинцева, "душевные свойства описываются как динамическая энергия, а не как предметный атрибут"[[89]](#footnote-90). Такова, например, традиция ближневосточного эпоса и Библии, где мы не встречаем ярких характеров, но погружаемся в эмоциональную сферу переживаний героев и пророков и охвачены ими с необыкновенной силой. При этом сама фигура автора как бы растворяется, сливается с переживаниями персонажей. Совсем иное дело - греческая литература, где границы каждой отдельной личности четки, где все время мы ощущаем сторонний взгляд и оценку изображаемого самим автором. Говоря об особенностях русской литературы XX в., Д.С.Лихачев так объясняет ее коренное отличие от литературы нового времени-: в ней "психологическое состояние как бы освобождено от характера *[…]* Авторы описывают психические состояния, игнорируя психологию человека в целом, его характер. Чувства как бы живут вне людей, но зато пронизывают все их действия, смешиваются с чувствами автора"[[90]](#footnote-91).

Таковы и две традиции в исполнительском искусстве, и они находят соответствие в двух разных типах зрительского восприятия. В

-77-

в первом случае это внушение, заразительность чувств, которая властно меняет эмоциональное состояние сидящих в зале. Во втором -создание на сцене новой личностной системы, которая вызывает процессы отождествления зрителя с героем, и тогда возникает сопереживание, т. е. эмоциональное слежение за состоянием персонажа, так называемая "эмпатия".

В обоих случаях переживание актера на сцене подлинно, но там, где актер лишь живет в особом эмоциональном состоянии, подчиняясь предлагаемым обстоятельствам, открывается больше возможности для исповеди, для разговора "от первого лица". Во втором случае переживание опосредовано через авторское отношение к персонажу. И точно так же, как Библия - это прежде всего свод моральных наставлений и "правил жизни", а уж потом памятник литературы, чье авторство анонимно и множественно, так и традиция, идущая от ранних театральных форм к Арто и через него - к современному западному театру или стирает эстетические границы театра как' вида искусства (хеппенинг), или уводит во внетеатральную область морального совершенствования (психодрама, Ливинг-театр, театр-лаборатория Ежи Гротовского)[[91]](#footnote-92).

Театр как таковой оказывается жизнеспособным там, где он познает жизнь человеческого духа, осмысляет личность и время, поднимается до поэтических обобщений. Живой театр набирает мощь благодаря взаимопроникновению идей, обогащению актерской техники приемами игры, открытыми крупнейшими режиссерами XX века - Станислав-

-78-

ским, Мейерхольдом, Брехтом. Идет поиск выразительных средств, испытываются различные системы тренинга. Прозрения человеческой души тесно сплетаются с исповедничеством, и это, как показали лучшие спектакли современности, придает театру вечную притягательность.

## Внутреннее и внешнее в искусстве актера

Разные имена - разные представления о целях искусства, свои способы воздействия на зрителя, своеобразные методы работы с актером. Однако каждый режиссер, независимо от масштаба дарования и принадлежности к тому или другому направлению, имеет дело с двумя объективными категориями. Одна - это психологические законы зрительского восприятия, которые в сильной степени подчинены влиянию времени, как подчинены ему общественные установки. Вторая - это единые законы творчества на сцене. Их удалось обнаружить и сформулировать К.С.Станиславскому, и их влияние испытывает каждый актер, независимо от того, в каком- театре он работает, каких воззрений на искусство и жизнь придерживается, к какой театральной школе принадлежит.

Видимо, не случайно в последние годы жизни Мейерхольд так внимательно присматривался к системе Станиславского, как бы примерял у себя в школе отдельные ее положения и искал пути преодоления тех односторонностей, которые были следствием его отрицания психологического театра[[92]](#footnote-93).

-79-

Станиславский вправе был сказать: "Я, просидевший в своем заточении, знаю многое о новом актере (об их технике, конечно). Они все приходят ко мне со своим отчаяньем и просят посоветовать, что им делать и где искать истину. Когда я мейерхольдовскйм или таировским актерам говорил в самых общих чертах о принципах системы, они хватались за нее /.../ Я говорю /.../ это для того, чтоб показать, что лить только вопрос ставится не в плоскость нового или старого искусства и его задач, а в плоскость психотехники, мы отлично друг друга понимаем"[[93]](#footnote-94).

Все, кто пытались, изучая проблему создания сценического образа, понять закономерности творчества актера на сцене, так или иначе сталкивались с дилеммой: "маска или лицо?", "быть или казаться?", "переживание или представление?" В разноречивость школ и теорий вносят свою долю и неточность театроведческого языка .

Рассмотрев основные театральные течения XX в., мы можем теперь определить понятия, которыми ежедневно оперируют в своей практике режиссеры, актеры и театроведы, вкладывая в них самое разнообразное содержание. "Сценическое перевоплощение" понимается нами как" процесс, итог которого - создание новой личности. В процессе перевоплощения актер начинает жить на сцене жизнью другого человека, "Внутреннее перевоплощение", "преображение", "трансформация", "проживание, "вчувствование", "самовыявление" - так по-разному обозначается тот процесс, который каждый вечер происходит на театральных подмостках.

-80-

изменив, по точному выражению Г.А.Товстоногова[[94]](#footnote-95), сам "способ существования" в зависимости от роли, стиля пьесы, образной системы драматурга, времени действия, авторской и режиссерской позиции. Ясно, что это определение подразумевает и внутреннее, и внешнее перевоплощение актера в роли, создание новой личностной структуры.

В связи с этим отдельный термин "внешнее перевоплощение" по сути своей не верея. Внешняя характерность - пластика, мимика, речь, особенности манеры - это только средства театральной выразительности. Они определяются эстетическими задачами авторов спектакля. Создание на сцене художественного образа неминуемо связано с внутренними перестройками личности. В этом случае результат творчества - перевоплощение актера - выразится во внутренней характерности. Процесс принятия роли другого человека всегда предполагает изменение содержания личности и ее самосознания. Вслед за этим меняются и внешние проявления духовной жизни. В сценическом образе, созданном средствами внутренней характерности, угадывается психический склад человека, его прошлое и будущее, ритм его существования, способ думания, характер восприятия и реагирования.

-Через внутреннюю характерность артист поднимается до художественного обобщения. "Образ возникает только тогда,- пишет А.Папанов,- когда конкретные, жизненно достоверные черты поведения актер обогатит чертами собирательными, раскроет корни его философии и раскроет среду, питающую этот тип[[95]](#footnote-96).

Внешняя же характерность помогает раскрытию внутреннего, пото-

-81-

му что внешнее и внутреннее слито в человеке воедино и одно обусловливает другое.

Вероятно, способность имитации, которой владеет многие актеры (В.В.Лужский, Е.Б.Вахтангов, Н.К.Черкасов и др.), помогает в поисках внешней характерности, но никогда не приобретает у больших мастеров самодовлеющей ценности. Ведь в основе его лежит простое подражание - способность, не имеющая творческого характера. Станиславский прямо говорил о вреде имитации, если она используется при создании роли: "образ должен рождаться постепенно, выстраиваться по ходу самого спектакля - это сложный психологический процесс, а имитация предполагает простое копирование какого-то известного образа"[[96]](#footnote-97).

При всей трудности разделить внешнее и внутреннее в искусстве актера, все-таки кажется правомерным приравнивать искусство внешнего перевоплощения к трансформации - мгновенному изменению облика персонажа,. Представителем такого искусства был, например, французский актер Пьер Левассор, который особенно прославился в ролях с переодеванием, преображаясь с изумительной быстротой, ловкостью и комизмом. По словам современников, он "размножался" на сцене и расточал себя с поразительным искусством. Он исполнял подчас в одной пьесе 4-5 ролей, изображая иногда три поколения (деда, отца и сына) ... Его способность сохранять яркую жизненность персонажа при беспрерывной смене изображаемых лиц требовала чрезвычайно тонкой и сложной техники"[[97]](#footnote-98). Современники отмечали холодный и тонкий юмор и

-82-

замечательное мимическое искусство этого актера, сумевшего до виртуозности разработать игру своих лицевых мускулов,

Пьером Левассором восхищался в свое время А.В.Сухово-4Собнлин и испытал значительное влияние его творчества при создании заключительной части своей трилогии. В самом деле, "Смерть Тарелкина" поражает внезапными преображениями Тарелкина и Варравина. От жесткой конструкции пьесы веет холодом рациональности, исключающим сочувствие и сопереживание персонажам.

Прием трансформации был любим и использован Мейерхольдом. В спектакле "Д.Е." он стал его основным режиссерским приемом: "До нас трансформация использовалась очень мало. Ми впервые вводим ее в большой дозировке *[…]* Мы *[…]* объявляем об этом публике афишей, заранее призываем ее смотреть на искусство актера мастерски перевоплощаться (пример многозначности термина. - Н.Р.) Кроме того, трансформация дает нам возможность выявить тот иронический подход к развитию событий в пьесе, который диктуется нашей трактовкой пьесы как утопии-скетча. Отсюда требование легкости смен актеров *[…]* В данной пьесе мы не претендуем на серьезную трактовку *[…]* Поэтому мы берем ироническое отношение утопии-скетча"[[98]](#footnote-99).

В работе актера-трансформатора зрителя как раз и привлекает мастерство, отточенность техники, виртуозность, которая сродни цирковому искусству. Эта сторона мастерства актера лежит, однако, вне темы настоящей работы.

Очевидно, что внутреннее и внешнее в искусстве актера диалектически едино. "Без внешней формы,- пишет Станиславский,- как сама внутренняя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и таким образом проводит в зрительный зал невидимый внутренний душевный

-83-

рисунок роли[[99]](#footnote-100). Ведь только в единстве переживания (процесса внутреннего) и воплощения его средствами актерской выразительности рождается сценический образ.

Удачно найденная форма, даже просто верно сделанное движение или жест могут вызвать правильное психологическое состояние. Многие актеры (Станиславский, Шарль Дюллен, М.А.Чехов, Н.П.Хмелев) свидетельствуют, что для того чтобы родился сценический образ, им надо "увидеть персонаж внутренним взором, т. е. представить себе и понять его внешнюю характерность"[[100]](#footnote-101).

Большой мастер перевоплощения И.В.Ильинский пишет: "Я уверен *Г,..7,440* внутренняя и внешняя актерская техника, гармонически соединенные, помогают актеру достичь истинного мастерства *Г..J Ж* Давыдова, и Станиславского, и Михаила Чехова, и Чаплина, и даже Мейерхольда я отношу к тем актерам, которые в совершенстве владели и внутренней и внешней техникой и были, на мой взгляд, совершенными актерами "переживания" и "представления" *Г.\*.J* Говорят, что в эксцентрике отсутствует "переживание". Это неверно. В настоящей, хорошей эксцентрике всегда есть "переживание", то есть внутренняя техника (Чаплин, М.Чехов)"[[101]](#footnote-102).

-84-

Внутренняя характерность - "грим души", по выражению Станиславского, - связана с рождением на сцене новой личности. Здесь уместно вспомнить известные его слова: "Все без исключения артисты - творцы образов - должны перевоплощаться и быть характерными -конечно не в смысле внешней, а внутренней характерности"[[102]](#footnote-103).

Ролевое поведение свойственно каждому человеку, и во многом оно напоминает сценическое поведение актера. Известен афоризм Шекспира: "мир - театр, люди - актеры". В человеческом поведении есть нечто заданное обществом, жизненной ситуацией, предшествующим опытом, и это делает человека немного актером, Норма поведения - "приличия", воспитанный средой стиль поведения, вводимые искусством соблазнительные образцы для подражания, мода и диктуемые ею жесткие стандарты, - вся эта система воздействия, внешняя по отношению к личности, накладывает свой отпечаток на человеческую индивидуальность.

Каждый человек проживает целую систему предложенных ему обществом ролей. Он может быть образцовым мужем, беспомощным отцом, строгим начальником на работе, участником встречи школьных товарищей, темпераментным болельщиком хоккейного матча... Все эти роли по-разному проявляют личность, поворачивают ее разными гранями. Ценностные ориентации, отношения меняются в зависимости от роли. И с другой стороны, в каждую роль человек привносит свое, он усваивает ее в соответствии со своим темпераментом, характером, склонностями. Человек искренне играет роль для самого себя, и его поведение выглядит тем непринужденнее, чем меньше он думает об окружающих. Выполнение жизненной роли - сплошная импровизация. Каждая личность рисует свой собственный узор на трафарете социальной роли.

-85-

И все-таки, принимая роль, человек смотрит на себя несколько со стороны. Осознавая свое "я", он и не может вести себя иначе: умение взглянуть на себя со стороны есть первый шаг на пути к зрелости ума. Так развивается способность к самоконтролю и самосовершенствованию. Встав на иную позицию, человек оказывается способен к сопереживанию, может рассмотреть явление с разных сторон. Чувство юмора, ирония возможны лишь при таком двойственном подходе к действительности. Брехт замечал, что оценить скрытые возможности ситуации или человека можно только, если рассмотреть их в разных ракурсах. Чтобы мужчина увидел в своей матери женщину, жену некоего мужчины, надо, чтобы у него появился отчим. Когда ученик видит, что его учителя притесняет судебный исполнитель, возникает "очуждение". Учитель воспринимается вне привычных связей, где он кажется значительным, и ученик видит его в ситуации, где тот выглядит слабым и несправедливо обиженным. Общеизвестны примеры самоочуждения в подростковом возрасте, когда самосознание находится в периоде бурной перестройки. Подростки стесняются открыто выражать свои наиболее глубокие переживания, в то же время не хотят, чтобы представляемые ими маски воспринимались всерьез. Отсюда нарочитая грубость их поведения и жаргона, подчеркнутая развязность манер. Самоочуждение служит своеобразным защитным механизмом самоопределяющейся личности.

С точки зрения психологии общения, "воплощение" и "очуждение" - это две стороны одного процесса принятия роли.

Отождествление себя с другим без сохранения зазора между собственным "я" и "я" другого человека означало бы растворение себя в другом, утрату собственного "я". Преувеличение "очуждения", напротив, ведет к потере эмоциональности близости, исключает сопереживание.

-86-

Если актер хочет вызвать у зрителя активное отношение к своему персонажу, если он обрекает его на очуждение или осмеяние, он показывает роль как бы со стороны, не погружаясь в сложный мир переживания. Такова система ролей в спектакле Театра на Таганке "Десять дней, которые потрясли мир", и так они были сыграны актерами. При этом способе игры возможна и непосредственная связь со зрителем. Чем более "очужден" персонаж, тем легче актеру непосредственно апеллировать к зрителю. Так, в средневековом спектакле взаимоотношения между сценой и залом менялись в зависимости от содержания представляемого. Серьезные персонажи не связаны или мало связаны с публикой во время представления. Но как только на сцене появлялся комический персонаж или начинала разыгрываться комическая ситуация, сразу возникала непосредственная связь между подмостками и зрительным залом: актеры обращались к публике, заговаривали с ней, публика отвечала,' и спектакль из игры с публикой переходил в чистую игру, где участвовали и актеры, и публика.

Таким образом, стилистика спектакля определяет соотношение внешнего и внутреннего в игре актера, так же как определяет ее само содержание роли.

# ГЛАВА IIНЕКОТОРЫЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ

## Сценический образ - единство актера и роли

Что меняется в личности самого актера в процессе сценического перевоплощения? От каких причин зависят личностные перестройки? Не ответив на эти вопросы, нельзя понять, почему одни люди способны внутренне меняться, моделируя новую личность, а другие нет,

В самом деле, в какой степени можно воссоздать на сцене такую сложную структуру, как человеческая личность? В какой мере надо ее воспроизвести, чтобы зритель увидел живого человека, поверил ему, пошел за ним сквозь перипетии спектакля, продлевая в воображении жизнь Лира, дяди Вани или Алексея Турбина? И не только сопереживал героям, мысленно участвуя в событиях пьесы, но и осуждал, смеялся, негодовал и презирал, потому что в театре не только сочувствуют, но и оценивают, а актер руководит этой сложной работой ума и сердца зрителя.

Отчетливо сознавая, как далека современная наука от решения этих проблем, сколько спорного и неясного в наших знаниях о личности, как долог и труден путь к познанию закономерностей творчества на сцене, постараемся тем не менее обозначить хотя бы самые общие контуры творческого процесса создания сценической личности.

Только представляя себе, как временно в процессе перевоплощения меняется личность самого актера и отчего эти изменения зависят, можно понять, каким психическим процессам принадлежит здесь существенная роль и каково их качественное своеобразие.

Глядя на портрет неведомого нам человека, или наблюдая за слу-

-88-

чайным спутником, мы стараемся по внешним проявлениям понять их сущность. Трудно сразу сказать, что это за личность? Человек молчит. Ми разглядываем его лицо и одежду. Пытаемся увидеть в глазах отблеск той внутренней работы, которая окрашивает собой каждую индивидуальность. Манера держаться, посадка головы, форма рук могут сказать о многом. Вот человек заговорил - и это сразу дает новые наблюдения: произношение, интонационный рисунок, так называемая "вокальная мимика" говорят о существенном. Но полностью личность раскроется лишь в своих действиях и поступках.

Для понимания механизмов перевоплощения можно опираться на высказывание А.А.Бодалева, который показал, что в личности четко выделяются две группы свойств: первая связана с побудительным (мотивационным) аспектом личности, а вторая с организационно-исполнительской стороной психической регуляции человека. "Внутреннее психологическое содержание человека (его убеждения, потребности, интересы, чувства, характер, способности) обязательно выражаются у него в движениях, действиях, поступках. Воспринимая движения, действия, поступки, деятельность человека, люди проникают в его внутреннее психологическое содержание, познают его убеждения, характер, способности"[[103]](#footnote-104).

Мы уже говорили о том, что умение легко и точно выражать внутреннюю сторону своей психической жизни является существенным компонентом актерской одаренности. Обратим внимание на содержание, которое актер воспроизводит на сцене с помощью своих экспрессивных средств. Нам важно выяснить, как протекают и от чего зависят действия актера в роли. Ведь именно в них формируется и на-

-89-

иболее полно раскрывается психологическое содержание образа. Поэтому анализ сценического действия представляется наиболее удобным приемом для исследования тех изменений в личности актера, которые совершаются в процессе перевоплощения.

Известно, что "всякое действие, в том числе и мыслительное начинается с восприятия нарушения равновесия между индивидом и внешней средой, приводящее к потребности восстановить это равновесие"[[104]](#footnote-105). Стало быть, начальный этап жизненного действия связан с тем, что человек определяет, соответствует или не соответствует сложившаяся ситуация его потребностям.

В живой действительности ориентировка в новой ситуации зависит от потребностей личности. Желания и устремления являются этапами осознания потребности, они-то и подталкивают человека на определенную последовательность действий. Он овладевает обстоятельствами, если знает, в чем состоят его интересы и если располагает средствами к достижению цели. Сила его побуждений в большой мере определяет волевую напряженность действия.

Далеко не всегда потребности человека до конца осознаны, так же как неосознаны и многие действия - навыки, привычки, инстинкты, непроизвольнне движения и пр. Тем не менее за всяким действием скрывается вполне определенная потребность.

На основе жизненной потребности формируется цель действия. В связи с оценкой ситуации определяются средства, которыми достигается цель.

Сценическое действие, как и жизненное, имеет большую или меньшую волевую напряженность и так же, как жизненное, предполагает наличие цели ("задачи", "хотения", "волевого посыла" по термино-

-90-

логии школы Станиславского в разных ее вариантах).

В конечном счете всякая человеческая деятельность направлена на достижение определенной цели. Как писал К.Маркс, "цель действия как закон определяет способ и характер его (человека. - Н.Р.) действий, и ей он подчиняет свою волю"[[105]](#footnote-106). Принцип целесообразности отчетливо проявляется в высшей нервной деятельности человека. Насколько большое значение цели действия придавал И.П.Павлов, видно из того, что он ввел в научный обиход понятие «рефлекс цели»[[106]](#footnote-107).

С осознанием цели действия и тех средств, при помощи которых действие можно осуществить, формируется мотив - побудительная сила поступка.

Сценический поступок, в той же мере как и жизненный, диктуется мотивом, который является важнейшим двигателем сценического действия. Вместе с тем мотивы во многом определяют своеобразие личности. Ведь чтобы узнать человека, надо понять, по каким причинам он совершает именно такие поступки, преследует данные цели, действует тем, а не иным способом.

Растущий интерес к психологии личности, к ее динамическим проявлениям в деятельности делает изучение мотивации поведения насущной задачей психологии. Можно с уверенностью сказать, что сценическое поведение могло бы послужить прекрасной моделью изучения мотивов поведения.

Обычно перед нашим внутренним взором стоит несколько целей, соответствующих или не соответствующих удовлетворению разных потребностей. Как правило, выбирается такой мотив, который обусловлен наиболее сильной потребностью, т. е. наиболее значим для личности.

-91-

Мотив меняется, если меняется потребность и, соответственно, делается иной цель действия.

Среди множества мотивов, обуславливающих поведение человека, можно выделить те, которые связаны с глубокими жизненными потребностями, и те, что вызваны изменением какой-нибудь конкретной ситуации. Как правило, режиссура предлагает исполнителю именно такие "тактические" мотивы. И для того чтобы целесообразно и последовательно действовать на сцене, актер должен мотивы своего героя сделать своими мотивами. Только эмоционально пережив их, исполнитель действует "от своего имени", отталкивается от собственных побудительных причин, меняя вслед за мотивами и направленность действия, т. е. его цели. А это происходит в том случае, когда актер легко переключается с одной цели на другую и с одного мотива на другой. Условием такого переключения является способность войти в предлагаемые обстоятельства роли, зажить в них, и в воображении отождествляя себя со своим героем, эмоционально пережить побудительные причины его поступков. Этому в большей степени способствует анализ ситуаций пьесы, который актер производит совместно с режиссером в репетиционный период.

Но бывает так, что между жизненными ситуациями самого актера и ситуациями спектакля нет никакого сходства. Соответственно не будет сходства и между мотивами действий актера и персонажа пьесы. Тогда по ходу работы над ролью подвергаются трансформации те мотивы, которые формируются на основе самых значительных жизненных потребностей актера. Из них важнейшими побудителями сценического действия, конечно, будут потребность творчества, стремление к самовыражению и общению, поиски смысла жизни и т. д.

Эмоциональное отношение актера к мотивам действующего лица помо-

-92-

гает ему найти личные побудительные причины для действия в одном направлении со своим персонажем. Они-то и делает возможным первый шаг на пути к перевоплощению - возникновению общности мотивов актера и его героя.

В этом смысле и надо понимать сказанное ранее: "идти к образу от себя" значит, по существу, искать свои личные основания для действия в одном направлении со сценическим персонажем.

Надо сказать, что и зритель ощущает близость с персонажем и отождествляет себя с ним только в том случае, когда ему близки мотивы поступков героя. Общность переживания наступает тогда, когда мотивы сценической личности будут совпадать с мотивами зрителя. Процесс усвоения мотивов сложен и довольно длителен, поэтому человек, вошедший в зрительный зал в середине действия, не может сразу отдаться тем переживаниям, которыми захвачены остальные зрители. Ему нужно для этого некоторое время. Он должен сначала осознать ситуацию и поставить себя на место персонажа. Этот процесс происходит в большой мере неосознанно.

Непосредственное заражение зрителя чувствами самого актера (так называемая суггестия), вероятно, занимает в зрительском восприятии меньшее место, чем это представляется некоторым исследователям[[107]](#footnote-108). Чем больше театральный опыт зрителя, чем искушеннее его вкус, тем активнее работает его воображение. Он ставит себя мысленно на место персонажа, т. е. принимает близко к сердцу причины его поступков, мотивы действия. Тогда он может сочувствовать, сопереживать герою, следовать за ним, усваивая новую для себя роль, а вместе с нею новые общественные установки, идеи, диспозиции.

В экспериментальном исследовании А.П.Ершовой, посвященном изу-

-93-

чению эмоциональных реакций в процессе обучения началам актерского искусства, подтверждается разница в индивидуальном развитии способности к трансформации творческой потребности к сценической деятельности в мотиве и интересы изображаемого лица. Эта способность, по мнению автора, и есть способность к внутреннему перевоплощению[[108]](#footnote-109). Думается, что надо вопрос ставить шире и говорить не только о видоизменении творческой потребности актера в мотивы его персонажа, но вообще о подвижности мотивов у лиц, актерски одаренных, не забывая, что легкость трансформации мотивов - это лишь первый шаг на пути перевоплощения.

И хотя воссоздание эмоционально окрашенной мотивационной стороны личности - очень существенный этап подготовки роли, усвоение мотивов персонажа - это только побуждение к действию, осознание себя в предлагаемых обстоятельствах персонажа.

Не менее важна направленность действия, определенная преднастройка восприятия и реагирования, то целостное состояние готовности к действию, которое принято обозначать термином "установка".

Согласно представлениям Д.Н.Узнадзе и его школы, неудовлетворенная потребность и возникший на ее основе мотив действия служат лишь источником активности личности, а направленность этой активности определяется установкой. Последняя является важнейшим атрибутом личности[[109]](#footnote-110).

-94-

В жизни существенным фактором возникновения установки служит осознание субъектом изменений ситуации в соответствии или вне соответствия с имеющейся у него потребностью.

Первичная установка представляет собой целостное состояние индивида, которое всегда формируется до поведения, на основе взаимоотношения потребности и ситуации, и снимается после реализации поведения и удовлетворения потребности.

Установка может возникать как на чувственном, так и на логическом уровне отражательной деятельности человека. Она характеризует поэтому "состояние мобилизованности необходимых именно в данной ситуации психофизиологических, сил субъекта в единстве соответствующего координированного действия[[110]](#footnote-111).

Чтобы изменить ситуацию, человек соответственно сложившейся установке определенным образом направляет свою активность.

Сценическое действие складывается при наличии соответствующей установки не на реальную а на воображаемую ситуацию. Ведь в театре условны и пространство, и время, а люди вовсе не те, за кого себя выдают. Зная о нереальности этого мира, актер знает и о том, что воображаемая ситуация не в состоянии удовлетворить его потребность. Может ли в таком случае плод воображения художника являться реальным фактором его поведения?

Многолетние экспериментальные исследования установочного действия воображения, проведенные Р.Г.Батадзе, подтвердили тесную связь между способностью к сценическому перевоплощению и способностью вырабатывать установку на основе воображения в условиях

-95-

восприятия реальной ситуации, противоречащей воображаемой. Выработка установки на воображаемую ситуацию является, по мнению Натадзе, основой органичного поведения актера в роли. И особенно важно то обстоятельство, что преднастройка действия возникает при мысленном представлении актером воображаемой ситуации. Чем более подробно воспроизводится ситуация, тем значительнее информация, доступная творческой переработке - тем ближе вымышленная ситуация к жизненной и тем легче вырабатывается на нее установка.

Исследователь проводит глубокий анализ основных положений системы Станиславского с позиций теории установки и находит "поразительным" то сближение, иногда полное совпадение, характеристики состояния "веры" актера, сделанной Станиславским в повседневных выражениях, с характеристикой установки, даваемой Узнадзе в терминах научной психологии. Станиславский говорит, что "магическое "если бы" является своего рода толчком, возбудителем нашей активности на сцене. Он считает, что "если бы" вызывает мгновенную перестановку, "сдвиг" в личностной организации актера. Узнадзе утверждает, что представление новой ситуации вызывает в субъекте "переключение установки"[[111]](#footnote-112).

Сущность работы актера школы переживания состоит, по Станиславскому, в организации такого состояния "подсознательного", когда естественно и непроизвольно создаются условия для "органического" действия в роли. Это состояние "веры" и есть целостная психофизическая настроенность на определенное действие, т. е. - в терминологии школы грузинских психологов - "неосознанная установка". На

-96-

ее основе происходит перестройка ряда психических процессов: меняется направленность внимания и его концентрация, мобилизуется эмоциональная память, складывается иной способ мышления. В своп очередь, изменение установки ведет к формированию новой системы отношений актера в роли, когда согласно сценическому характеру, меняется отношение человека к икру, людям, своему делу и самому себе.

В.Н.Мясищев рассматривает отношения как существенную сторону личности и считает, что действия и переживания человека теснейшим образом зависят от того, какие отношения с окружающим миром сложились у него в процессе индивидуального опыта. Психологи школы Мясищева понимают характер как систему преобладающих у данного человека отношений, закрепленную в процессе его развития и воспитания.

Репетиционная работа над образом под диктатом режиссера предполагает выработку у актера преимущественно оценочных отношений к роли и к обстоятельствам жизни роли. Но эта работа будет успешной только в том случае, если у актера есть и эмоциональное отношение к своей работе. Вели на спектакле возникают разнообразные эмоциональные отношения от лица роли, рождается подлинное сценическое переживание. Симпатия, любовь, вражда с людьми, взаимодействующими о героем, - все разнообразие чувств персонажа возникает, очевидно, на основе оценочных отношений самого актера - человека, обогащенного индивидуальным опытом, имеющего определенные ценностные ориентации и нравственные критерии. В зависимости от того, как актер совместно с режиссером трактуют события пьесы и как он относится к данному персонажу, исполнитель будет строить свои взаимоотношения с действующими лицами.

Б.Г.Ананьев, рассматривая с позиции психологии некоторые положения системы Станиславского, заметил, что понятие "сценическое переживание" надо толковать расширительно. Оно включает в себя не

-97-

только выработку определенного отношения к образу, но и многое другое, выходящее за пределы собственно переживания. В самом деле, ведь сценический персонаж не только чувствует иначе, чем актер, он и мыслит иначе, - по-иному оценивает, принимает другие решения. Б.Г.Ананьев напоминает слова Станиславского: " "Пережить роль" - значит в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены" *[…]* Поэтому "переживание вторично, оно включает в себя и мысль, и представление, и волевое усилие, само включается в сценическое действие и общение и составляет их динамическую основу"[[112]](#footnote-113).

Так возникает жизнь актера в образе - сценическое переживание на основе перевоплощения. Эта формула имеет, как уже говорилось, двойной смысл, она как бы обратима. А.Д.Попов, на наш взгляд, справедливо подчеркивал, что сценическое переживание есть конечный этап длительного и сложного процесса - движения актера к образу[[113]](#footnote-114).

Смена установки на основе воображаемой ситуации вызывает соответствующие изменения не только в отношениях личности к окружающей ее по пьесе действительности. Возникает иное психологическое состояние, и соответственно изменяются параметры всех психических процессов. Психические состояния всегда личностны. Изменилось со-

-98-

стояние человека - и меняется характер его мышления, показатели внимания, сила и рисунок чувства. Возникает как бы иной вариант его темперамента.

Школа В.Н.Мясшцева рассматривает темперамент как динамическое выражение всех психических проявлений личности и производное ее отношений. Равнодушие и страстность, устойчивость и настойчивость проявляется, считает Мясищев, не только в реакциях, но и в отношениях[[114]](#footnote-115).

В.В.Вершинин, исследуя особенности сценического темперамента, определяет его как динамическую характеристику психических процессов и всех действенных проявлении актера в роли[[115]](#footnote-116). Как нерасторжимо единство актера-творца и актера-образа, неразрывно единство жизненного темперамента актера и та форма его проявления, которая возникает в творческом процессе создания роли и позволяет говорить об изменении темперамента актера в роли. В.В.Вершинин видит специфику сценического темперамента в произвольно заданном темпоритмическом рисунке и способности к его изменению от роли к роли. Это так, но для характеристики темперамента человека не менее важна напряженность его эмоциональных реакций. Думается, поэтому в старом театре часто отождествляли сценический темперамент с эмоциональностью актера.

Сценический темперамент, по аналогии с жизненным, есть произ-

-99-

водное отношений персонажа, и поэтому он говорит о самой сути данной личности, придает личности печать своеобразия, расцвечивая образ красками характерности. Следовательно, мотивы и потребности, установки, отношения и эмоциональные состояния актера должны быть подвижнее, чем у человека, лишенного способности к перевоплощению. В процессе создания роли они временно перестраиваются. Достаточно ли изменения этих сторон личности, чтобы на сцене возник новый, доселе невиданный, живой человек? Это приводит нас к другой проблеме: что же такое личность? Каковы необходимые и достаточные условия ее целостности?

Существует более пятидесяти различных определений понятий "личность", каждое из которых выделяет какую-нибудь одну ее существенную сторону. Согласно концепции В.Н.Мясищева, личность - это человек, взятый в его общественной сущности, а потому обладающий сознанием и самостоятельностью в регуляции своего поведения и управления им[[116]](#footnote-117). Эти три признака личности охватывают ценностные ориентации, желания, стремления, интересы, систему характерных отношений к людям и себе самому, и биологические особенности регуляции поведения, связанные с понятием темперамента.

Согласно К.К.Платонову, подструктура направленности личности определяется социальными воздействиями на человека, воспитывается обществом, в котором он живет, и включает в себя идеалы и мировоззрение, влечения человека, его желания и общественные установки[[117]](#footnote-118).

-100-

Многое здесь определяется уже драматургией. Актер раскрывает эту сторону личности через сверхзадачу, мотивы героя и его отношения к событиям и людям в спектакле.

Другая сторона личности - это присущий ей уровень протекания всех психических процессов, которые определяют характерный для этой личности стиль деятельности. Мы видели, что по мере рождения образа меняются не только характеристики внимания актера (оно переключается на другие объекты) и его восприятие (оно подчиняется ролевой установке), но перестраивается и характер чувствований, и способ мышления. Таким образом, актер моделирует вторую подструктуру личности - подструктуру психических процессов.

Если актер способен в каждой роли менять динамические и энергетические характеристики действия, всякий раз создавая новый темпоритмический рисунок роли, он тем самым воспроизводит биологическую подструктуру личности - темперамент и возрастные особенности каждого конкретного человека.

Наконец, подлинный художник, воплощая на сцене живого человека, всегда говорит о времени и об обществе, в которых существует его герой. А это трудно достижимо, если не дать представления о прошлом героя, о среде, его воспитавшей, о местах, в которых вырос человек. В актерском искусстве эффект достигается при помощи выразительных деталей внешней характерности - манеры держаться, говора, типичных интонаций. В результате формируется подструктура опыта.

Таким образом, в полнокровном произведении актерского искусства отражаются все подструктуры личности. И как результат этой работы возникает сценический характер - тот функциональный стержень, который пронизывает все подструктуры личности, не принадле-

-101-

жa ни только, ни полностью ни к одной из них.

Так складывается определенная система, внутри которой возможны, разумеется, самые разные соотношения отдельных сторон в зависимости от видения и задач режиссуры, характера пьесы и потребностей зрителя. В этом случае достигается необходимая цельность, и в процессе творчества рождается "живое создание, которое нельзя исправить" (Станиславский).

Если же система не выстроена, то цельности нет, и роль распадается на отдельные противоречивые фрагменты. Подобное явление можно наблюдать и в других видах искусства. В портрете, написанном рукой мастера, пуста даже в самой условной манере, личность воспринимается целостно, частное подчинено общему, и только тогда возникает представление о человеческой сути портретируемого. В актерском искусстве целостность роли оказывается той тональность», нарушение которой сразу отзывается фальшивой нотой в восприятии зрителя и разрушает образ.

Сказанное приводит нас к убеждении, что сценическое перевоплощение сопровождается перестройкой мотивов, установок, отношений, эмоциональных состояний актера, и эти перестройки происходят по ходу сценического действия, отличного от привычных жизненных действий самого актера. Актер охвачен новым состоянием, в котором временно смещены все психические процессы. Состояния всегда личностны. На фоне этого "ролевого" состояния возникает как бы модель новой личности, все проявления которой могут говорить о ее несхожести с личностью самого художника. Каковы же психофизиологические механизмы этих личностных перестроек?

103-

## Сценическое действие и закономерности личностных перестроек

Работа над ролью проходит в два этапа - на репетиции и на спектакле.

В процессе репетиций выстраивается и закрепляется определенная система действий или привычных реакций на повторяющиеся раздражители внешней среды. Система таких временных связей, образовавшаяся под влиянием постоянно повторяющихся в определенном порядке внешних раздражителей, была названа И.П.Павловым "динамическим стереотипом". Звенья привычных действий актера в роли образуют достаточно сложную и разветвленную цепочку условных рефлексов. Эта система, однако, легко перестраивается, включая в себя новые актерские приспособления наравне с житейскими привычками, формой поведения, индивидуальным стилем актера. Так оправдывается определение "динамический". Вместе с тем система ролевых действий и поступков достаточно определенна и устойчива. Она носит характер автоматизма, повторяется из спектакля к спектаклю, оправдывая термин "стереотип".

Гениальность открытого Станиславским метода физических действий состоит в том, что он угадал этот путь - от жизни человеческого духа самого актера к жизни его тела в роли и от нее - вновь к жизни человеческого духа образа. Он говорил: "...Дело не в самой жизни человеческого тела. Чтобы создать жизнь человеческого тела, надо создать жизнь человеческого духа. От него вы создаете логику действия, создаете внутреннюю линию, но фиксируете ее внешне. Если вы в известной последовательности выполните три-четыре действия, то получится нужное чувство.

Наступает такой момент, что вдруг в актере от своей собствен-

-103-

ной правды, соединенной с правдой роли, что-то происходит. У него кружится голова в буквальном смысле слова: "Где я? А где роль?" Тут-то и начинается слияние актера с ролью. Чувства ваши, но они же от роли. Логика этих чувств от роли. Предлагаемые обстоятельства от роли. Где тут вы и где роль, вы уже не отличаете..."[[118]](#footnote-119)

В процессе игры фиксируется сложная система условных связей, выстроенная согласно логике и последовательности действия образа. Тем самым в ней формируется динамический стереотип роли. По Ю.Беренгарду, условными раздражителями, своеобразными пусковыми механизмами этой системы действий служат раздражители второй сигнальной системы[[119]](#footnote-120). Это представления, вызванные словесным образом, т. е. "видения", одна из важных сторон актерского мастерства. Умение мыслить образами, видеть за авторским текстом, за высказанными мыслями конкретно-чувственные образы считается верной приметой актерского дарования[[120]](#footnote-121). Речь, идет не только о видении конкретной ситуации. На динамический стереотип ролевого поведения оказывает существенное влияние целостный образ роли, сложившийся в воображении актера за весь репетиционный период. Этот образ настраивает определенным образом восприятие и подготавливает систему реакций актера в роли, т. е. существенно влияет на формирование соответствующих установок.

Высказывались предположения, что физиологической основой ус-

-104-

тановки является возникший в коре головного мозга устойчивый очаг возбуждения, называемый доминантой[[121]](#footnote-122)… А.А.Ухтомский, открывший явление доминанты, определяет ее как "достаточно стойкое возбуждение, протекающее в центрах в данный момент, которое приобретает значение господствующего фактора в работе прочих центров: накапливает в себе возбуждение из отдаленных источников, но тормозит способность других центров реагировать на импульсы, имеющие к ним прямое отношение"[[122]](#footnote-123).

Образ роли, возникший в процессе репетиций в воображении художника, формирует в коре головного мозга устойчивый очаг возбуждения - доминантный по отношению к житейским реакциям. Под его влиянием складывается система реакций, определяющая сценическое поведение. В.Л.Дранков назвал эту доминанту "опорным образом"[[123]](#footnote-124).

Вероятно, именно этот процесс имел в виду Станиславский, когда писал: "Теперь, когда вы поняли логику и последовательность, когда почувствовали правду физических действий, поверили в то, что делается на сцене, вам нетрудно повторять ту же линию действия в предлагаемых обстоятельствах, которые дает вам пьеса и которые придумывает и дополняет ваше воображение"[[124]](#footnote-125).

-105-

Личный опыт актера неповторим. Условные связи, приобретенные опытом его жизни, присущи только его индивидуальности. Если они не соответствуют жизни роли, то временно затормаживаются. А те условные связи, которые используются в роли, включаются в систему ролевого динамического стереотипа. Сюда вовлекаются и присущие самому актеру мотивы, если они используются в роли, и характерные для него отношения и способ его реагирования на воздействия внешнего мира.

Система действий в роли как бы наслаивается на привычную, т. е. выработанную в процессе жизни систему условных рефлексов. Происходит слияние сложных цепей рефлексов. Как замечает известный советский физиолог Ю.П.Фролов, "возможность слияния сложных цепей реакций характерна именно для рефлексов второй сигнальной системы,где наблюдается явление сращивания двух и более динамических стереотипов в один *С.\* J* В качестве примера приведем высшее слияние двух стереотипов, свойственных двум личностям - личности актера и образа той или иной роли. Этот синтез происходит не без трудностей,не без борьбы, но все-таки стереотипы сливаются в одну единую систему художественного образа, где форма взаимодействует с содержанием"[[125]](#footnote-126). Это путь, который проходит актер "от себя к роли", т. е. тот этап творчества , когда он ищет в себе черты, сходные с личностью персонажа.

В ходе спектакля происходит переключение от жизненного динамиче-

-106-

ского стереотипа самого актера к стереотипу ролевому. Этот процесс не менее важен, чем слияние стереотипов в репетиционный период. Способность к переключению высоко развита у опытных актеров.

Благодаря переключению возможна актерская игра с образом, существование одновременно как бы в двух измерениях, способность управлять образом, оценивать в процессе игры свою работу, учитывать и использовать зрительские реакции.

А.Д.Попов считал, что глубина сценического перевоплощения зависит от частоты и легкости переключения актера во время спектакля[[126]](#footnote-127). П.В.Симонов, в свою очередь, утверждает, что именно чрезвычайно краткое и частое переключение с одной системы условнорефлекторной деятельности на другую служит предпосылкой верного сценического самочувствия[[127]](#footnote-128). Можно предположить, что на психическом уровне явление условнорефлекторного переключения нервных связей выражается в многообразных проявлениях личностных перестроек в процессе создания образа.

В театральной школе Станиславского разработано много упражнений, тренирующих способность быстро переключаться с одной задачи на другую, с одного объекта внимания на другой, с одного типа памяти на другой. Существуют упражнения на переключение образных

-107-

представлений, темпоритмов и т. д.

Условнорефлекторное переключение - это "такая форма изменчивости условнорефлекторных связей, когда один и тот же условный раздражитель с изменением обстановки меняет свое сигнальное значение, т. е. переключается под влиянием изменившейся обстановки с одного вида условнорефлекторной деятельности на другой"[[128]](#footnote-129).

В опытах по переключению, которые проводились как с животными, так и с людьми, было обнаружено, что под влиянием "обстановочных раздражителей" заблаговременно происходит своеобразная "настройка" нервной системы на специфический для данной ситуации характер и уровень условнорефлекторной деятельности. Фазовые состояния возникают лишь в строго определенных условиях. Было показано, что процесс перестройки функционального состояния мозговой коры подвержен тренировке, т. е. под влиянием неоднократного действия раздражителей, вызвавших тот или иной функциональный уровень деятельности коры, последний возникает легче и быстрее[[129]](#footnote-130). Актерский тренинг способствует легкости переключения, когда новое состояние актера в роли может включаться мгновенно, "с места". Обстановочными раздражителями в этом случае будут сами условия сцены, наполненного зрительного зала. Они вызывают специфическую настройку на новый, ролевой динамический стереотип. С точки зрения психологии, этот процесс можно обозначить как реализацию установки на

-108-

воображаемое действие.

Существуют споры по поводу природы этого явления. Наиболее интересными представляются две гипотезы.

З.А.Асратян (1955) предполагает, что изменение ситуации (в нашем случае - предлагаемых обстоятельств) само служит условным раздражителем, вызывающим приток энергии к работающему мозгу. Такой переключатель отличается от комплексного условного раздражителя тем, что все раздражители действуют де постепенно, являясь сигналом пуска, а создают как бы особый рабочий уровень возбуждения в коре, по существу являясь тоническим условным рефлексом. Реакция коры в этом случае выражается в повышении энергетического потенциала[[130]](#footnote-131). Применяя гипотезу Асратяна к объяснению механизмов актерской деятельности, можно предположить, что рабочее, творческое - состояние актера во время спектакля объясняется особым состоянием возбуждения кори головного мозга. Прилив творческой энергии вызван особым переключателем - работой воображения в ситуации "я в предлагаемых обстоятельствах".

П.А.Анохин объясняет явление переключения особым доминантным состоянием нервной системы. Роль переключателя в его гипотезе сводится к созданию особой стационарной доминанты, которая как бы принимает на себя пусковые раздражители и предопределяет ответную реакцию на них[[131]](#footnote-132). В актерском творчестве такой доминантой может яв-

-109-

ляться "опорный образ", созданный воображением в процессе репетиций.

Несмотря на разногласия по поводу природы переключения, все исследователи сходятся в одном: условнорефлекторное переключение возможно лишь при определенном уровне подвижности процессов возбуждения и торможения. Эти основные нервные процессы должны быстро сменять друг друга - тогда условные связи смогут легко перестраиваться в зависимости от изменения внешних обстоятельств. Тот сигнал, который был условным раздражителем, становится условным тормозом и наоборот.

Реакция строгого критика в пятом ряду партера может быть очень важна для актера, но ее совершенно не замечает Ромео, которого тот играет, отравленное вино смертельно для королевы Гертруды, но для актрисы - это просто подкрашенная вода.

Таким образом, есть основания полагать, что легкость переключения на сцене зависит от подвижности нервной системы актера. Л.Б.Василенко выявляет комплекс психологических свойств, обусловленных подвижностью. Это высокий темп движений, легкость перехода от одного вида деятельности к другому, импульсивность, возбудимость эмоциональной реакции[[132]](#footnote-133). К этому перечню можно добавить темп речи, быстроту переключения внимания, быстроту возникновения и смены эмоциональных состояний, легкость перехода от покоя к деятельности, быстроту пробуждения и засыпания.

Другим непременным условием переключения является наличие изме-

-110-

нений во внешней среде. Ю.И.Данько указывает, что переключатель должен нести как можно больше информации, что переключение нельзя получить при действии простого или слабого раздражителя [[133]](#footnote-134).

Следовательно переключение на сцене осуществляется легче, если предлагаемые обстоятельства разработаны достаточно подробно. Экспериментально доказано, что, действуя на вторую сигнальную систему, можно очень легко, часто "с места", выработать условнорефлекторное переключение. Значит можно при определенных условиях словесным сигналом или мысленным второсигнальным образом вызвать переключение с одного способа действия на другой и соответственную перестройку всех сопутствующих действию проявлений психической жизни. Отсюда делается понятной роль непрерывной цепочки видений в организации сценического поведения.

П.В.Симонов считает, что в работе актера переключателем служат представления, вызванные "магическим если бы" Станиславского. В этом смысле исследователь и трактует положение системы: "Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения[[134]](#footnote-135). П.В.Симонов подчеркивает, что именно "непрерывная линия внутренних видений, искусство управлять ими, предлагаемыми обстоятельствами, внутренними и внешними действиями составляет... основу актерского искусства"[[135]](#footnote-136). Хорошо развитое воображение -

-111-

переключатель мотивов, действий, - служит могучим источником творчества, важнейшим условием перевоплощения актера в образ.

## Своеобразие актерского воображения

Чтобы создать существенно новое, проникнуть в суть характера, сохранив то индивидуальное, что делает его живым, актер должен быть способен к обобщению, концентрации, к сгущению красок, к поэтической метафоре и музыкальности выразительных средств. И ясно, что воспроизведение в воображении всех предлагаемых обстоятельств роли, пусть самое живое и полное, еще не создаст новую личность. Ведь нужно воскресить не только ее внешние черты, но и пластический рисунок ее действий, музыку речи, темпоритмическое своеобразие. А главное, актер должен увидеть, понять, передать зрителю внутреннюю сущность нового человека, связанную с его сверхсверхзадачей.

Сами актеры свидетельствуют, что рано или поздно в период работы над ролью в воображении возникает образ человека, которого предстоит играть[[136]](#footnote-137). Одни прежде всего "слышат" своего героя, другим представляется его пластический облик - в зависимости от того, какой тип памяти развит у актера лучше и какого рода представления у него богаче. Ведь образ не возникает из небытия - он комбинируется из запасов памяти, где уроки опыта сплетаются с впечатлениями сегодняшнего дня, а соприкосновение с искусством дает толчок мысли и чувству и накладывает свой отпечаток на пережитое и передуманное. В очищающей игре творческого воображения отсекаются излишние

-112-

подробности, возникают единственно точные детали, определяется мера достоверности, сопутствующая самому смелому вымыслу, сопоставляются крайности и рождаются неожиданности, без которых невозможно искусство.

Модель образа, сконструированная в воображении, динамична. В ходе работы она развивается, обрастает находками, дополняется все новыми красками. Как уже говорилось, важная особенность работы актера в том, что плоды его фантазии реализуются в действии, приобретая конкретность в выразительных движениях. Актер все время воплощает найденное, и верно сыгранный кусок, в свою очередь, дает толчок его воображению.

Интересно, что образ, созданный воображением актера, воспринимается им остраненно и живет независимо от своего создателя. М.А.Чехов писал: "Вы не должны думать, что образы будут являться перед Вами законченными и завершенными. Они потребуют немало времени на то, чтобы, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать... Но ждать - значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития"[[137]](#footnote-138).

Для того чтобы понять героя, надо, пишет Михаил Чехов, задавать ему вопросы, но такие, чтобы внутренним зрением увидеть, как образ проигрывает ответы. Таким способом можно понять все особенности моделируемой личности. Конечно, для этого необходимо иметь гибкое воображение и высокий уровень внимания.

Соотношение двух описанных видов: воображения может быть разным у разных художников. Там, где актер шире использует свои собст-

-113-

венные мотивы и характерные для него отношения при создании новой личности, больший удельный вес в его творческом процессе занимает воображение предлагаемых обстоятельств и образ собственного "я" в новых условиях существования. Но в этом случае палитра личности актера должна быть особенно широка, а краски своеобразны и ярки, чтобы от роли к роли не ослабевал интерес зрителя к ним. Вероятно, в этом и кроется секрет величия Ермоловой, Мочалова, Комиссаржевской, да еще может быть в том, что личности этих артистов удивительно полно выражали общественный идеал и установки своего времени, были именно такими, какими хотел видеть их зритель.

У актеров, владеющих секретом внутренней характерности, склонных, к конструированию новой личности, преобладает иной тип воображения - творческое моделирование образа. Мы можем найти подтверждение этой мысли у Станиславского в дополнениях к главе "Характерность". Он пишет о том, что существуют актеры, которые создают себе в воображении предлагаемые обстоятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в их воображаемой жизни. Но есть и другой тип актеров, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они играют в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копируют то, что делает воображаемый образ[[138]](#footnote-139). Доминантный образ живет в сознании относительно самостоятельной жизнью, подчиняясь художественной правде. Он как бы диктует актеру его поведение на сцене. И тогда делается возможной импровизация, интуитивно возникают неожиданные приспособления, единственно верные детали, рождаются живые интонации, уточняется язык же-

-114-

стов.

Это не значит, конечно, что актер приходит на первую репетицию с уже сложившимся в воображении образом. Вначале, как показала Л.Ш.Тальян[[139]](#footnote-140), мышление актера работает по методу проб и ошибок. В это время особую роль играют процессы интуиции. Найденное актером как будто случайно, интуитивно оценивается им как единственно верное, и служит мощным импульсом дальнейшей работы воображения. Именно в этот период актеру нужно как можно более полное и живое представление себя в предлагаемых обстоятельствах. Только тогда его действия будут непосредственны и органичны.

Как же взаимодействуют в процессе перевоплощения два вида воображения: представление самого себя в вымышленных обстоятельствах пьесы и роли и живое представление иного человека, возникшее в сознании актера вне его собственного "я", но рожденное в кладовых его памяти, благодаря его эмоциональной отзывчивости, духовным богатствам его личности? Каким образом сливаются воедино "я" и "не я" актера?

## "Я" актера и "я" образа

Известно, что воображение себя в предлагаемых обстоятельствах роли есть обязательный начальный этап обучения в театральной школе, У ученика воспитывается умение естественно, органично и последовательно действовать "от себя" в любых вымышленных условиях. И соответственно тренируется воображение "обстоятельств действия". Это азбука актерского дела.

-115-

Но подлинное актерское мастерство приходит тогда, когда эта азбука превращается в стилистику, и когда на сцене возникает образ человека со своей системой отношений, установок, с невиданной манерой поведения и внешностью. Только тогда в соответствии с авторскими задачами, режиссерским решением и трактовкой самого актера рождается сценический характер - новая человеческая индивидуальность.

В ходе спектакля идет непрерывный процесс общения актера со обоими партнерами, общения от лица роли с другими персонажами пьесы. Актер взаимодействует со зрителями, и в образе общается с самим собой (внутренний монолог). Но есть, вероятно, еще один вид общения - это неосознанное "слежение" актера за жизнью своего персонажа, уподобление себя герою через перевоплощение. Можно предположить, что если образ персонажа разработан в воображении художника достаточно подробно, если он "живет самостоятельной жизнью согласно жизненной и художественной правде" (М.Чехов), он воспринимается самим творцом-актером как живой человек, подобно тому, как воспринимается собеседник в процессе общения двух людей.

Подлинное понимание другого человека, так называемое вчувствование в его психическую жизнь, невозможно без деятельного участия воображения. "Чтобы веселиться чужим весельем и сочувствовать чужому горю, нужно уметь с помощью воображения перенестись в положение другого человека, мысленно стать на его место. Подлинно чуткое и отзывчивое отношение к людям предполагает живое воображение",- писал советский психолог В.М.Теплов[[140]](#footnote-141). По существу, психологическое состояние, возникшее под воздействием образа воображения "я в предлагаемых обстоятельствах" и означает подобное вчувствование в образ. Этот вид воображения характерен тем, что процесс мысленного

-116-

воссоздания чужих чувств и намерений развертывается в ходе непосредственного взаимодействия с другим человеком. Деятельность воображения в этом случае протекает на основе прямого восприятия человеком поступков, экспресии, содержания речей, качества деятельности другого лица.

А.А.Бодалев выделяет несколько уровней общения двух людей - от слепоты к чужим состояниям и неумения читать микроэкспрессию другого до постоянного "слежения" за состоянием партнера по общению, которое возникает непроизвольно и неосознанно. Этот процесс воссоздающего воображения свернут и может начаться "с места" в каждый момент общения с человеком[[141]](#footnote-142). Можно предположить, что по этой же схеме идет взаимодействие со своим персонажем во время спектакля. Естественно, что для этого требуется высокий уровень развития воображения, особая профессиональная культура. Достичь такого слияния актеру удается далеко не всегда. Зато моменты подлинного перевоплощения переживаются актером субъективно, как чувство творческого наслаждения, и всегда поражают и захватывают зрителя. Чтобы достичь этой вершины актерского мастерства, необходимо соблюдение нескольких условий:

во-первых, роль должна быть подготовлена и разработана в таких подробностях, чтобы жить своею, как бы особой, жизнью в воображении художника;

во-вторых, персонаж должен вызывать эмоциональные переживания самого актера. Его сочувствие, т. е. перенесение актера в положение персонажа, эмоционально стимулирует работу его воображения;

-117-

в-третьих, актер должен обладать высоким уровнем внимания для того, чтобы все время держать в сознании созданный им образ. Иными словами, у него должна быть выработана стойкая творческая доминанта;

в-четвертых, важнейшее значение имеет способность актера пережить предлагаемые обстоятельства как реально существующие, жизненные. Чувство веры, о котором много писал Станиславский, помогает актеру поставить себя силою воображения в условия жизни персонажа и как бы поднять себя до него.

Экспериментально доказано, что результаты творческой фантазии, т. е. новые представления, или, говоря языком физиологии, второсигнальные образы, вызывают у одаренного актера эмоциональные ответы не меньшей силы, чем непосредственные жизненные впечатления (И.И.Короткин, 1964). Только перечувствовав, хоть в небольшой степени, то же, что и другой человек, можно понять причины его поступков. Для этого надо обладать подвижным воображением, способностью легко представлять себе жизненную ситуацию и мотивы поведения другого человека. На основе воображаемой ситуации формируется единая установка-тенденция действовать в одном направлении с партнером по общению. Установка вызывает определенное действие и отношение к окружающей жизни. Соответственно ей возникает сопереживание человека человеку, как бы "слежение" за эмоциональным состоянием партнера.

В сценическом поведении тоже есть элемент сопереживания, но не реальному, как в жизни, партнеру, а тому воображаемому человеку, который родился в творческом процессе освоения роли. Действия актера как эхо повторяют, воплощают на сцене действия воображаемого персонажа. "Я" актера и "я" образа сливаются в процессе общения в

-118-

единое целое.

В той мере, в какой человек может управлять образами воображения, он может руководить чувствами образа и оценивать наслаждаясь своею игрой, исправляя ее, если это необходимо, выходя порою из образа и показывая зрителю свое подлинное лицо. Но это не значит, что общение актера с образом в процессе перевоплощения до конца осознано и подчинено контролю разума. Обычно очень трудно получить от актера точный ответ на вопрос, что же происходит с ним во время спектакля. Признания мастеров сцены часто субъективны и вносят порою немалое замешательство в ряды исследователей театральной психологии.

Уже в работе воссоздающего воображения огромную роль играют интуитивные процессы. Так, при восприятии художественных текстов процесс воображения читателя протекает свернуто и неосознанно. Работой воображения связываются образные представления, накопленные в опыте и впечатления, полученные от данного художественного текста. При этом возникают эмоциональные переживания образов, они воспринимаются как живые, имеет место предвосхищение дальнейшего и сотворчество с автором (О.И.Никифорова,1972).

Допустим, что нечто подобное происходит по ходу сценической жизни. Общение с образом по ходу игры идет свернуто и неосознанно, оставляя только, как это бывает при течении интуитивных процессов, "переживание уверенности в правильности решения". Это субъективное чувство определяет творческое самочувствие, дает актеру свободу на сценической площадке и, как глоток свежего воздуха, придает широту дыхания его воображению.

Таким образом, перевоплощение достигается в том случае, когда актер достаточно полно разработает вымыслы воображения, которые

-119-.

можно назваться в предлагаемых обстоятельствах". Он вспахивает тем самым почву, куда падает зерно созданного им в воображении образа. Но только взаимодействие этих двух начал - "я в предлагаемых обстоятельствах" и "я образа" - даст творческий результат: на сцене возникнет живая, плоть от плоти мастера, и все-таки новая личность. Следовательно, актер "идет от себя" навстречу опорному образу, но и образ, развиваясь, обрастая подробностями в воображении художника, как бы двигается навстречу актеру, пока не произойдет слияние этих двух личностей.

Элементы перевоплощения присутствуют и в других видах художественного творчества, особенно очевидны они в литературном труде. Но выше уже говорилось, что лишь в искусстве актера процесс перевоплощения реализуется полностью во всех звеньях, начиная от принятия мотивов другого и "морального вчувствования", кончая воплощением образа воображения актера в новом динамическом стереотипе - в выразительных движениях, в действиях и поступках. Чем глубже перестройка личности актера, тем шире круг ее психологических проявлений, вовлеченных в процесс переключения, а стало быть, тем значительнее художественный результат этой работы. В процессе "общения" актера с образом могут преобладать личностные" свойства самого актера или свойства моделируемой роли.

## Перевоплощение и элементы психотехники

От развития каких психических процессов зависит успешность перевоплощения? Если перевоплощение - сложный путь, конечная цель которого - сценический образ, то каков должен быть багаж человека, который собирается этот путь пройти?

Поскольку воображение оперирует материалом памяти и сложившимися представлениями о мире, естественно, важен запас знаний

-120-

(система ассоциаций) и чувственный опыт, которым оно может оперировать в своей работе.

Умение вчувствоваться во внутренний мир другого человека развивается рука об руку с наблюдательностью и памятью. Известно, что умение постигать чужое "я" идет параллельно с развитием самосознания субъекта. Оно выражается в развитии способности к самонаблюдению и самоанализу. Вот почему на актерском отделении театрального вуза прилагают специальные усилия к формированию и воспитанию личности студента. Развитие самосознания идет рука об руку с образованием понятия "я", со становлением личности. Мы видим, что актерские способности личностны, поэтому они развиваются сравнительно поздно, в подростковом возрасте, когда человек начинает осознавать себя как личность.

Известно, что в развитии самосознания большое значение имеет память своего прошлого. Множество примеров подтверждает раннее пробуждение самосознания-художника, яркость воспоминаний детства, повышенный интерес к собственным переживаниям[[142]](#footnote-143). Поэтому будущему актеру необходимо развивать память разного рода: зрительную, звуковую, тактильную, кинестетическую, память лиц, память отдельных психических состояний, наконец, память чувств.

Другая предпосылка способности к перевоплощению – это интерес к психической жизни людей, тонкость в распознавании их характеров и занятий, т. е. свойство, которое называют психологической избирательностью и тактом. Стремление познать чужие душевные переживания ведет к развитию способности читать, запоминать и воспроизводить чужую эмоциональную жизнь. Эта способность проявляется уже в направленности внимания, т. е. в острой наблюдательности, любви

-121-

к "естественным экспериментам" над психической жизнью других - в увлечении всевозможными розыгрышами и мистификациями. Иногда видим стремление будущих актеров воплотить чужие переживания в непосредственном действии - часто здесь лежат истоки детского увлечения театром, шарадами, ролевыми играми.

По словам Гюйо, «артистический или поэтический гений есть необычайно интенсивная форма симпатии и общительности, которая может удовлетворить себя, лишь создав новый мир, мир живых существ. Гений есть способность любви, которая, как всякая истинная любовь, энергично стремится к плодородию и созиданию жизни»[[143]](#footnote-144).

Другим важным условием развития способности к сценическому перевоплощению является высокая степень развития внимания. Ведь актеру приходится все время держать в сознании опорный образ и управлять его жизнью в согласии со своими творческими замыслами.

Требования, предъявляемые актерской профессией к свойствам внимания, разнообразны и противоречивы. Высокая концентрация внимания актера должна сочетаться с его подвижностью, быстрым переключением с одного объекта на другой. А переключение внимания лежит в основе всех личностных перестроек в процессе перевоплощения. Речь идет не только о концентрации внимания, но и о много-плоскостности его, т. е. об умении актера, сосредоточившись на "опорном" образе, помнить о партнере, контролировать свои действия, учитывать реакции зрительного зала, все время иметь в виду сверхзадачу роли и спектакля.

В результате экспериментальных исследований и многолетних наблюдений в лаборатории психологии актерского творчества ЛГИТМиК доказано, что способность к сценическому перевоплощению находится

-122-

в прямой зависимости от скорости: переключения условнорефлекторных связей и, следовательно, от уровня подвижности основных нервных процессов. В поведении эта подвижность проявляется наиболее ярко в подвижности процесса внимания.

Но значительный уровень подвижности - это условие необходимое, но недостаточное для проявления способности к перевоплощению. Это лишь одна из предпосылок. Другим непременным условием является хорошо развитое воображение, как воссоздающее, связанное с проекцией "я" актера в предлагаемые обстоятельства роли, так и творческое, продукция которого - новая, неведомая миру личность. Жизнь воображаемого лица вызывает у актера не меньшие эмоциональные реакции, чем реальность собственной жизни.

## Чувства в зале и на сцене

Степень подлинности сценических чувств и их отличие от жизненных обсуждалась деятелями театра на протяжении всей его истории Уже возникала эта. проблема и на страницах настоящей книги. Настало время подвести итоги.

Есть много общего между чувствами, возникающими у актера в процессе его действий в образе, и переживаниями зрителя, сидящего в зале. Те и другие чувства эстетического характера, и это во многом определяет их специфику. Зритель приходит в театр со своим личным опытом, своими установками, вкусами и пристрастиями. Его отношение к происходящему на сцене в значительной мере определяется теми оценками, которые выработаны в его социальном опыте, в ходе общения' с другими людьми.

Эстетическое чувство - высшая форма человеческих чувств - отличается от биологических эмоций тем, что возникает в связи с переживанием человеком его отношений к социальным явлениям действи-

-123-

тельности. Оно формируется на высоком уровне развития сознания, опосредуется разумом, включает в себя активное отношение к изображаемому. Именно поэтому сценическое чувство и эстетическая ответная реакция зрителя относятся к числу "умных" чувств. Благодаря тонкости и многообразию оценок явлений жизни и искусства они тоже богаты оттенками и полутонами.

Чувство, испытываемое актером в ходе спектакля, становится явлением эстетического порядка, когда его осознанность сочетается с гуманистическим началом, когда ужасное становится трагически возвышенным, печаль делается светлой, а сметное позволяет изменить позицию, посмотреть на явление с иной, точки зрения, как бы подняться над ним, и тем самым овладеть обстоятельствами.

Образ, моделируемый художником, эмоционально переживается им с силой, почти равной его эмоциональным откликам на живую жизнь. Актер способен управлять образами творческого воображения, подчинять их художественному замыслу. Дисциплина воображения - признак высокой профессиональной культуры. Творческой воле актера в той же мере подвластны и чувства актера в образе. Именно этим сценическое переживание отличается от житейского переживания, которое возникает непроизвольно, и охватывает человека помимо его желаний. Актер владеет чувствами своего героя. Система Станиславского вооружила его способами вызвать соответствующее логике развития образа переживание. Главный из них - метод физических действий. С его помощью актер как бы извлекает из своей души чувства, в соответствии с эстетикой представления. Актер может полностью отдаться сценическому переживанию, но он все-таки ощущает себя при этом подобно инструменту и соотносит свое поведение со сверхзадачей роли и спектакля.

-124-

Таким образом, субъект сценического переживания раздвоен: "я" существует в сложном диалектическом двуединстве личные переживания актера уходят в процессе игры на второй план, но актер испытывает чувство творческой радости, когда роль удается и возникает таинственное контактное взаимодействие со зрительным залом. Михаил Чехов заметил, что его исполнение роли бывало отмечено особым подъемом, если до спектакля ему удавалось вызвать у себя чувство любви к сегодняшнему зрителю, чувство ответственности перед теми, кто именно сегодня заполнил зрительный зал[[144]](#footnote-145).

Сценическое чувство особенно выразительно. Оно сжато по времени до сравнению со сходной жизненной эмоцией, подчинено законам условности. Выразительные движения - мимика, пластика, интонация - являются необходимым компонентом всякой :эмоциональной реакции. По словам психолога С.М.Рубинштейна, эмоция, как всякие действие, не исчерпывается внешней стороной, а имеет внутреннее содержание. Выражая отношение человека к окружающему, действие является внешней формой существования внутреннего духовного содержания личности. Точно так же и выразительные движения не просто лишь сопровождение эмоций, а внешняя форма их существования и проявления.

Выразительное движение не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь в него, одновременно его и формирует. Подобным образом, формулируя свою мысль, мы тем самым формируем ее. Мы формируем наше чувство, выражая его.

Как это имеет место в игре актера, выразительные движения создают образ действующего лица, раскрывая внутреннее содержание во внешнем действии. С.Л.Рубинштейн считает актерское творчество

-125-

удобной моделью для изучения выразительного движения. Подлинная сущность его выступает в театре особенно отчетливо. Через выразительность своих движений и действий актер не только раскрывает чувства своего героя, но, действуя на сцене, начинает ими жить и переживать.

Если актер в процессе игры последовательно воссоздает образ другого человека, зритель начинает воспринимать его как живое лицо, идентифицировать себя с ним и сопереживать ему. Актерское искусство апеллирует при этом к активной работе воображения зрителя. Оно предполагает размышление, оценку, сопоставление. Раневская плачет, а зритель испытывает противоречивые чувства, Ламме серьезен, а зритель смеется, Дон Кихот смешон и трагичен одновременно. Волнует произведение, где внешнее проявление чувства героя соответствует обстоятельствам, его вызвавшим. Если чувства скупы, а обстоятельства, их вызвавшие, драматичны, спектакль способен тем не менее взволновать зрителя. Следовательно, отождествление себя с персонажем и осмысление обстоятельств, в которых тот находится, способно вызвать сильное и длительное эстетическое переживание в зале. Через пятьдесят лет после премьеры "Дней Турбиных" во МХАТ лица людей, видевших спектакль, озаряются счастливой улыбкой. Эстетическое переживание стало сокровенным фактом их биографии.

Ценность зрительского переживания состоит в том, что оно, как и всякая другая эстетическая эмоция, вырабатывает гуманистическое отношение к действительности, будит высшие нравственные чувства. Человечество погибнет без таких переживаний, хотя отдельная личность может без них прекрасно обойтись.

Человек в процессе восприятия сценических образов мысленно проигрывает самые разные социальные роли. Так усваиваются с помощью

-126-

театрального искусства представления о жизни, новые социальные установки, вырабатывается система отношений к действительности. Работа интеллекта идет рука об руку с чувством, которое его одухотворяет и направляет. Сама мысль хорошего спектакля эмоциональна и потому понятна всем. Именно через эмоцию она и проникает в сердца других людей, хотя субъективна в своем источнике - рождена сердцем артиста, выношена им, добыта его индивидуальным опытом.

Через сценическое переживание зритель приобщается к культуре, достоянию общественной практики разных времен, разных народов. В театрах разных эпох, в далеких друг от друга странах люди усваивают с помощью искусства важнейшие идеи своего времени.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый анализ актерской деятельности убеждает, что проблема создания сценического образа в материале личности самого актера является центральной проблемой сценического искусства. Сопоставление различных сценических "систем" XX века показывает, что театры самых разных эстетических направлений всегда имеют дело с двумя реалиями. Одна из них - объективные законы творчества на сцене, другая - закономерности восприятия театрального образа.

Сценическая жизнь ставит творчество актера в жесткие рамки. Роль диктует свои права. Публичность театрального спектакля требует, чтобы актер обладал значительной силой воздействия на зрительный зал. Выйдя на подмостки, актер перестает быть только самим собой, а начинает жить по новым, предложенным концепцией спектакля законам. Его личность раскрывается при этом своими новыми сторонами, претерпевает временные изменения.

Выбор средств театрального воздействия, а стало быть, система воспитания актера, способ его игры в значительной степени определяются особенностями восприятия зрителя. Если режиссер рассчитывает на сопереживание в зрительном зале, на мысленное воссоздание зрителем личностных особенностей героя и слежение за ним в процессе спектакля, он соответственно требует от актера владения техникой перевоплощения. Элемент оценки образа, активное к нему отношение связано со способностью актера мгновенно выйти из образа и показать зрителю подлинное лицо. При технике остранения или очуждения увеличивается связь актера и зрительного зала, режиссер рассчитывает на активность зрительского воображения, на

-127-

способность домысливать самостоятельно данное в спектакле только намеком.

Если театр стремится к эмоциональному потрясению зрителя, возможно более полному его вовлечению в эмоциональную стихию спектакля, он рассчитывает на непосредственное заражение зрителя чувствами исполнителей. При таком типе восприятия момент оценки сводится к минимуму, восприятие пассивно, но зато возрастает сплоченность зрителей, охваченных единым переживанием с действующими лицами спектакля.

Ни в одной области художественного творчества нет такой тесной связи между теорией и психологией, как в театральном искусстве. Предает внимания теории - материал творчества, а материал актера - его собственная личность. Поэтому театральная теория оперирует понятиями психологии восприятия, психологии личности и теорией ролей. Не случайно каждый крупный деятель театра опирался в своих поисках на достижения современной ему психологии, если он строил свою систему актерской игры. Известно, что Станиславский использовал в свое время некоторые положения психолога Рибо об эмоциональной памяти, Ф.Ф.Комисааржевский ссылался на Вундта, когда обосновывал свое представление о роли творческого воображения в актерском творчестве. Брехт использовал концептуальный аппарат теории ролей, когда обосновывал прием "очуждения" актера от образа.

В свою очередь, психологи многое черпают из теории театра. Сценическое поведение - это своеобразная модель поведения человека в жизни. Обращение к этой модели может прояснить некоторые закономерности общения, раскрыть механизмы формирования мотивов, понять взаимосвязи отдельных проявлений личности. Например, изучение актерской выразительности может способствовать объяснению

-129-

тайных пружин формирования эмоциональной реакции у человека.

Сопоставляя закономерности поведения в жизни и на сцене, мы изучали психологические механизмы сценического поведения. Нас интересовали, главным образом, качественное своеобразие сценического поступка, основное внимание было обращено на преобразование личности актера в процессе сценического действия.

Но человек живет и действует среди людей. Театр служит прекрасной моделью взаимодействий людей, столкновения разных личностей.

Общение составляет неотъемлемую часть сценического поведения, существенно определяя его структуру.

Требует исследования проблема типологии личностей актеров-художников, неясен вопрос о ролевых предпочтениях актера в связи с особенностями его личности. Вне поля зрения автора осталась важнейшая для педагогики проблема актерских способностей. Отдельная серьезнейшая задача - исследование технологии актерского мастерства.

Только взаимные усилия теории театра и театральной психологии могут помочь практике театра. Одна из первоочередных задач этой практики - поставить на научную почву, т. е. достаточно убедительно обосновать методики преподавания основ актерского мастерства, обогатить открытия системы Станиславского новым знанием творческой природы артиста.

И когда эти исследования будут осуществлены, возникнет новая задача обобщения теории и экспериментально-психологических исследований. Сверхзадача такого обобщения - написание учебника теории актерского мастерства.

1. Дубинская А.И. Перевоплощение . - В кн.: Театральная энциклопедия, т.1У. М., 1965, с. 310. [↑](#footnote-ref-2)
2. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. [↑](#footnote-ref-3)
3. Цит. по: Грузенберг СО. Гений и творчество. Л., 1924, с. 41-52. [↑](#footnote-ref-4)
4. См. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970. [↑](#footnote-ref-5)
5. Островский А.Н. О театральных школах. - В кн.: Собр. соч., т. ХII. М.-Л., 1952, с. 165. [↑](#footnote-ref-6)
6. Зон Б.В. К вопросу о способностях к сценической деятельности. - В кн.: Проблемы способностей. Материалы конференции. 22-24 июня I960 г. М., 1962, с. 168. [↑](#footnote-ref-7)
7. Розов В. Четыре проблемы из ста. - "Театр", 1961, № 3, с.с. 49. [↑](#footnote-ref-8)
8. В.И.Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. I. M.,1952, с. 200. [↑](#footnote-ref-9)
9. Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 81. [↑](#footnote-ref-10)
10. Станиславский К.С. Начало сезона. - В кн.: Собр. соч., т. 5, с. 324. [↑](#footnote-ref-11)
11. Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, с. 404. [↑](#footnote-ref-12)
12. См., например: Нордау М. Психофизиология гения и таланта. СПб., 1901. [↑](#footnote-ref-13)
13. Сулержицкий Л.А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. М., 1970, с. 505. [↑](#footnote-ref-14)
14. Михоэлс С.М. Труд актера. Вопросы театра. М., 1965, с. 300. [↑](#footnote-ref-15)
15. Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Л., 1972, с. 119, 121. [↑](#footnote-ref-16)
16. Розов В. Четыре проблемы из ста. - "Театр", 1961, № 3, с. 48. [↑](#footnote-ref-17)
17. Попов А.Д. Дело нашей жизни. - Там же, № 8, с. 53. [↑](#footnote-ref-18)
18. Пансо В. Почему в театре бывают плохие актеры. - "Театр", 1961, №9. [↑](#footnote-ref-19)
19. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 3, с. 224. [↑](#footnote-ref-20)
20. Станиславский К.С.. Собр. соч., т. 2, с. 62. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же, с. 62-63. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же, с. 79. [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же, с. 71. [↑](#footnote-ref-24)
24. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 62. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же, с. 227. [↑](#footnote-ref-26)
26. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 4, с. 252. [↑](#footnote-ref-27)
27. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 4, с. 341-342. [↑](#footnote-ref-28)
28. Попов А.Д. Проблема образа в сценическом творчестве, вып. I. М., 1959. [↑](#footnote-ref-29)
29. Станиславский К.С. Искания. I9I2-I9I3 гг. - В кн.: Собр. соч., т. 5, с. 495. [↑](#footnote-ref-30)
30. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 6, с. 237. [↑](#footnote-ref-31)
31. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 464. [↑](#footnote-ref-32)
32. См. Захава Б.Е. Современники. М., 1968. [↑](#footnote-ref-33)
33. В.И.Немирович-Данченко, театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. I, с. 200-201. [↑](#footnote-ref-34)
34. Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966, с. 71. [↑](#footnote-ref-35)
35. В.И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, с. 201. [↑](#footnote-ref-36)
36. В.И.Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 1,с. 202. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же, т. 2, с. 278. [↑](#footnote-ref-38)
38. Попов А.Д. Дело нашей жизни. - "Театр", 1961, № 8, с. 63. [↑](#footnote-ref-39)
39. Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко, с. 105. [↑](#footnote-ref-40)
40. Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко, с. 117. [↑](#footnote-ref-41)
41. См. В.И.Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. I, с. 164. [↑](#footnote-ref-42)
42. Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 203-204. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. [↑](#footnote-ref-44)
44. Цит. по: Захава Б.Е. Современники, с. 119-120. [↑](#footnote-ref-45)
45. Цит. по: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957, с. 119. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
47. Сушкевич Б.М. Семь моментов работы над ролью. Л., 1934. [↑](#footnote-ref-48)
48. См. там же. [↑](#footnote-ref-49)
49. Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи, с. 49. [↑](#footnote-ref-50)
50. Вершинин В.В. Природа сценического темперамента. Автореферат кандидатской диссертации. 1970. [↑](#footnote-ref-51)
51. Tcheckov M. To the Actor. Harper & Brothers. N.Y., 1953, p.5. p [↑](#footnote-ref-52)
52. Чехов М. Путь актера. Л., 1926. [↑](#footnote-ref-53)
53. Tcheckov M. Op. cit., p. [↑](#footnote-ref-54)
54. Протоколы репетиций "Гамлета" в МХТ П-м. - Цит. по: Коробейникова З.М. Театрально-педагогическая: деятельность М.Чехова. Дипломная работа. Л.,1969. [↑](#footnote-ref-55)
55. Tcheckov M. Op. cit., pp. 96-97. [↑](#footnote-ref-56)
56. Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи, с. 54. [↑](#footnote-ref-57)
57. Комиссаржевский Ф.Ф, Творчество актера и система Станиславского. Пг., 1916, с. 9. [↑](#footnote-ref-58)
58. Комиссаржевский Ф.Ф, Творчество актера и система Станиславского. Пг., 1916, с. 14. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. [↑](#footnote-ref-61)
61. Комиссаржевский Ф.Ф. Творчество актера и система Станиславского, с. 77. [↑](#footnote-ref-62)
62. Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, с. 62. [↑](#footnote-ref-63)
63. Мейерхольд Вс. Балаган 1912 г. - В кн.: В.Э.Мейерхольд. Статьи. Речи. Письма. Беседы в 2 ч., ч. I. М., 1968, с. 218. [↑](#footnote-ref-64)
64. Запись лекции, читанной в ГВЫРМ в 1921 г., о взаимоотношениях режиссера и актера в спектакле, о биомеханике. - ЦГАЖ, ф. 998,оп. I, ед. хр. 765. [↑](#footnote-ref-65)
65. Мейерхольд Вс. Балаган 1912 г., с. 226. Станиславский рассматривает этот прием как в: высокой степени обобщение, что не противоречит приведенному высказыванию Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-66)
66. Брехт Б. Эффект очуждения. - Б кн.: Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. ,5/2. М., 1965, с. 377. [↑](#footnote-ref-67)
67. Клюев Б.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966, с. 136. [↑](#footnote-ref-68)
68. Цит. по: Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта,с. 136. [↑](#footnote-ref-69)
69. См. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. 5/2, с. 139. [↑](#footnote-ref-70)
70. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. 5/2, с. 133. [↑](#footnote-ref-71)
71. Там же, с. 142. [↑](#footnote-ref-72)
72. Исключение составляет лишь постановка в 1935 г. драмы "Ченчи" (по мотивам Шелли и Стендаля) в "Театре Альфреда Жарри", где сам Арто сыграл главную роль. Но этот спектакль не имел успеха, и был снят через две недели после премьеры. [↑](#footnote-ref-73)
73. Краткая литературная энциклопедия, т. 7, с. 314. [↑](#footnote-ref-74)
74. Оценку учения Фрейда см.: Уэллс Г. Павлов и Фрейд. М., I960, см. также: Фрейд 3. Психологические этюды. Пб., 1912. [↑](#footnote-ref-75)
75. Wallon H. Les origines du caractere chez 1’enfant. P., 1934, p. 76-77. [↑](#footnote-ref-76)
76. Artaud A. Le theatre et son doubles. P., 1964-, p. 206, 198-199. [↑](#footnote-ref-77)
77. Lebel J. Le happening. In: Dossiers des lettres nouvelles Denoel, 1966; Tarrab G. Le happening. In: "Revue d'histoire du theatre", N special, 1968, №1. [↑](#footnote-ref-78)
78. See: Moreno J.L. The international handbook of group psychoterapy. N.Y., 1966. [↑](#footnote-ref-79)
79. См.: Кон И.О. и Шалин Д.Н. Д.Г.Мид и проблема человеческого я. - "Вопросы философии", 1969, № 12. [↑](#footnote-ref-80)
80. Temkin A. Grotowski et le living. In: Quinzaine litteravre, 1968, N 45, p. 28. [↑](#footnote-ref-81)
81. Cit.: Dhomir.e S. Une ayeature exeeplaire.In: Art et Creation, 1968, №1, p. 94-103. [↑](#footnote-ref-82)
82. Voir: Artaud A. Op. cit. [↑](#footnote-ref-83)
83. Dhomme S. Op. cit. [↑](#footnote-ref-84)
84. Ibidem. [↑](#footnote-ref-85)
85. Цит. по: Брук П. Пустое пространство. М., 1976. [↑](#footnote-ref-86)
86. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1971. [↑](#footnote-ref-87)
87. Гротовский Е. Он не был полностью самим собой. Пер. Н.Башинджагян. Рукопись, с. 8. [↑](#footnote-ref-88)
88. Кагарлицкий Ю. Предисловие. - В кн.: Брук П. Пустое пространство. [↑](#footnote-ref-89)
89. Аверинцев С.С. Греческая "литература" и "ближневосточная словесность". - "Вопросы литературы", 1971, № 8, с. 56. [↑](#footnote-ref-90)
90. Лихачев Д.С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.-Л., 1962, с. 64-66. [↑](#footnote-ref-91)
91. Заметим, что театр Арто не выдвинул ни одного крупного актерского имени. "Авторство" в такого типа спектакле не существенно, оно всегда размыто и множественно. [↑](#footnote-ref-92)
92. Мейерхольд Вс. Об искусстве театра. - "Театр", 1957, № 3; Мейерхольд Вс. Ориентировочный план работы по курсу мастерства актера в Государственном экспериментальном театральном техникуме (1932-1934 гг.) - ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 2, ед. хр. 1364. [↑](#footnote-ref-93)
93. К.С.Станиславский. Театральное наследство. М., 1955, с. 234. [↑](#footnote-ref-94)
94. Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Л., 1972, с. 12. [↑](#footnote-ref-95)
95. Папанов А. Навстречу людям. - "Москва", 1972, № I, с. 181. [↑](#footnote-ref-96)
96. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 30. [↑](#footnote-ref-97)
97. Гроссман Л.П. "Преступление Сухово-Кобылина". Л., 1925, с. 202-203. [↑](#footnote-ref-98)
98. В.Э.Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, с. 62. [↑](#footnote-ref-99)
99. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 3, с. 201. [↑](#footnote-ref-100)
100. Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, о. 216 (о роли Паратова); Dullin Ch. Ca sont le dieux, qu'il aous taut. P.,1968, p. 11-I4. (о роли Смердякова); Чехов М. Ответы на анкету ГАХН. - "Театр", 1963, № 7; Н.Хмелев. - В кн.: Ежегодник МХАТ. 1945, т. П. М., 1948. [↑](#footnote-ref-101)
101. Ильинский И.В. Со зрителем наедине, М., I964, с. 85 [↑](#footnote-ref-102)
102. Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, с. 125. [↑](#footnote-ref-103)
103. Бодалев А.А. Формирование понятия о другом человеке как личности. Л., 1970, с. 8. [↑](#footnote-ref-104)
104. Шебутани Т. Социальная психология. М., 1969, с. 16. [↑](#footnote-ref-105)
105. Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 23. М.-Л., 1954, с. 189. [↑](#footnote-ref-106)
106. Павлов И.П. Избранные произведения. М., 1951. [↑](#footnote-ref-107)
107. Грузенберг С.О. Гений и творчество. Л., 1924. [↑](#footnote-ref-108)
108. Ершова А.П. Развитие творческой потребности в процессе обучения подростков началам художественной деятельности. Автореферат. М., 1969. [↑](#footnote-ref-109)
109. Экспериментальные исследования по психологии установки. Тбилиси, 1958. [↑](#footnote-ref-110)
110. Натадзе Р.Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972, с. 13. [↑](#footnote-ref-111)
111. Натадзе Р.Г. Воображение как фактор поведения. [↑](#footnote-ref-112)
112. Ананьев Б.Г. Опыт психологической трактовки системы К.С.Станиславского. Записки Ленинградского театрального института. М.-Л.,1941. [↑](#footnote-ref-113)
113. Проблема образа в сценическом творчестве, вып. I. (Лаборатория А.Д.Попова). М., 1959. [↑](#footnote-ref-114)
114. Мясищев В.Н. Основные проблемы и современное состояние психологии отношений человека. - В кн.: Психологическая наука в CCCР, т. П. М., 1960. [↑](#footnote-ref-115)
115. Вершинин В.В. Эмоциональная природа драматического искусства и сценический темперамент актера. М., 1970. [↑](#footnote-ref-116)
116. Мясищев В.Н. Лекция, прочитанная во Всесоюзном Психоневрологическом институте им. В.М.Бехтерева. Январь 1972 г. Запись автора. [↑](#footnote-ref-117)
117. Платонов К.К. О системе психологии. М., 1972. [↑](#footnote-ref-118)
118. К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 679. [↑](#footnote-ref-119)
119. См. Беренгард Ю.С. Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности. - В кн.: Ежегодник МХТ. 1953 -1958 гг. М., 1961. [↑](#footnote-ref-120)
120. См.:Топорков B.C. Техника актера. М., 1958; Кнебель М.О.Слово в творчестве актера. М., 1969. [↑](#footnote-ref-121)
121. См., например, Дискуссию по докладам о проблеме установки ("Вопросы психологии", 1955, № 5). [↑](#footnote-ref-122)
122. Ухтомский А.А. Принцип доминанты. - В кн.: Собр. соч., т. I Л"., 1952, с. 196. [↑](#footnote-ref-123)
123. См. Драяков В.Л. О природе художественного таланта. Автореферат. Л., 1973. [↑](#footnote-ref-124)
124. К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 41. [↑](#footnote-ref-125)
125. Фролов Ю.П. /Из выступлений в прениях на Всесоюзном совещании по философским вопросам физиологии высшей нервной деятельности и психологии/. - В кн.: Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии. М., 1963, с. 501. [↑](#footnote-ref-126)
126. Попов А.Д. Проблема образа в сценическом творчестве, вып. I. [↑](#footnote-ref-127)
127. Симонов П.В. Система Станиславского и физиология эмоций. М., 1963. [↑](#footnote-ref-128)
128. Дмитриев А.С. Физиология высшей нервной деятельности. М., 1964, с. 223. [↑](#footnote-ref-129)
129. Федоров В.К., Яковлева В.В. Анализ физиологических механизмов экспериментальных неврозов. Труды Лаборатории имени академика И.П.Павлова, т. ХV. М.-Л., 1949. [↑](#footnote-ref-130)
130. Асратяя Э.А. Переключение в условнорефлекторной деятельности как особая форма ее изменчивости. - "Вопросы психологии", 1955, № I; Его же. Новые данные о переключении в условнорефлекторной деятельности. - Журнал ВЩ, 1958, т. УНТ, вып. 3. [↑](#footnote-ref-131)
131. Анохин П.А. Особенности афферентного аппарата условного рефлекса и их значение для психологии. - "Вопросы психологии", 1955, № 6. [↑](#footnote-ref-132)
132. См. Василенко Л.Б. Психологический симптомокомплекс, обусловленный подвижностью нервной системы. - В кн.: Психологические исследования по психологии личности, вып. 4. Пермь, 1967. [↑](#footnote-ref-133)
133. См.: Данько Ю.И. О явлении коркового переключения вегетативных реакций у человека. - Журнал ВИД, 1961, т. II, вып. I. [↑](#footnote-ref-134)
134. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 95. [↑](#footnote-ref-135)
135. Симонов П.В. Система Станиславского и физиология эмоций. М., 1962, с. 80. [↑](#footnote-ref-136)
136. См.: Долинский М., Черток С. 18 актеров о себе. - "Театр", 1965, № 6; Горин-Горяинов Б.А. Мой театральный опыт. Л., 1939. [↑](#footnote-ref-137)
137. Tcheckov M. To the Actor. N.Y, 1953. p. 14. [↑](#footnote-ref-138)
138. Станиславский К.С. Собр. соч., т. 3, с. 470. [↑](#footnote-ref-139)
139. См. Тальян Л.Ш. Некоторые особенности психологии актера в Творческом процессе. Ереван, 1970. [↑](#footnote-ref-140)
140. Теплов Б.М. Психологии. М., 1951, с. 127-128. [↑](#footnote-ref-141)
141. См. Бодалев А.А. Формирование понятия о другом человеке, как личности. Л., 1970, с. 38. [↑](#footnote-ref-142)
142. См. Лапшин И.И. Художественное творчество. Пг., 1922. [↑](#footnote-ref-143)
143. Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1901, с. 315. [↑](#footnote-ref-144)
144. См. Чехов М.А. Ответы на анкету ГАХН. - "Театр", 1963, № 7. [↑](#footnote-ref-145)