**Симонов П. В.**

**Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского.**

Уже давно было обращено внимание на тот факт, что многие проявления жизнедеятельности организма, многие разновидности деятельности мозга проходят без вмешательства сознания. К сожалению, термином «подсознание» принято обозначать все, что не осознается. При таком положении вещей возникает иллюзия внутреннего родства всех этих явлений, и высочайшие проявления человеческого духа начинают рассматривать в качестве прямого следствия элементарных биологических побуждений — ошибка, которой не избежал и выдающийся австрийский психолог Зигмунд Фрейд.

Изучению проблемы неосознаваемого психического с материалистических, марксистско-ленинских позиций посвящены труды ряда советских ученых. Большой вклад в изучение сущности неосознаваемого внесла грузинская школа психологов, созданная Д. Н. Узнадзе [11; 12; 22; 25; 26].

Все эти работы показали, что вне сферы сознания оказываются два класса явлений. Прежде всего это приспособительные реакции, имеющие сугубо личное индивидуальное назначение: процессы регуляции внутренних органов, неосознаваемые детали движений, оттенки эмоций и их внешнего выражения. Вторую же группу неосознаваемых форм деятельности мозга составляют механизмы творчества, формирования гипотез, догадок, предположений. Проницательно уловив недопустимость объединения под термином «подсознание» всего, что не осознается, — от деятельности внутренних органов до творческих озарений — великий художник и глубокий мыслитель К. С. Станиславский ощутил настоятельную нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества. Последнюю категорию неосознаваемых процессов он назвал «сверхсознанием». В настоящем сообщении мы подробно остановимся на этой его идее.

Подавляющее большинство концепций художественного творчества можно разделить на две основные группы. Согласно первой точке зрения, творчество есть стихийная, не контролируемая сознанием мощь таланта, «наитие», сила, которой можно препятствовать, но которая в принципе недоступна для какого-либо вмешательства со стороны интеллекта. Второе направление в теории творчества — это «сальеризм», попытки алгоритмизации творческого процесса, наивная вера во всемогущество количественного анализа, в его, если не сегодняшнее, то завтрашнее торжество. Многочисленные кибернетические «модели» искусства могут служить примером неунывающего «сальеризма» наших дней.

К. С. Станиславский преодолел односторонность и потому непродуктивность этих двух подходов [21]. Он начал с мужественного отказа от попыток прямого волевого вмешательства в те стороны творческого процесса, которые протекают в сфере подсознания и принципиально не подлежат какой-либо формализации. «Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием… Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь» [18, т. 2, 51].

Отвергая возможность прямого произвольного воздействия на подсознательные механизмы творчества, Станиславский настаивает на существовании косвенных путей сознательного влияния на эти механизмы. Инструментом подобного влияния служит профессиональная психотехника артиста, которая должна решить две задачи: готовить почву для деятельности подсознания и не мешать ему. «Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, — к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они прежде всего учат нас, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему» [18, т. 2, 24].

Для нас особенно интересен тот факт, что, говоря о неосознаваемых этапах художественного творчества, К. С. Станиславский постоянно пользуется двумя терминами — «подсознание» и «сверхсознание». «Чем гениальнее артист… тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайники сверхсознания, где почиет вдохновение» [18, т. 1, 406]. В трудах К. С. Станиславского нам не удалось найти прямого определения понятий под- и сверхсознания. Тем не менее мы постараемся показать, что введение категории сверхсознания есть не случайная вольность изложения, но закономерная необходимость выделения двух форм неосознаваемого психического, имеющих принципиальное значение и для системы Станиславского и для современных представлений о высшей нервной деятельности человека.

Физиология мозга неоднократно пыталась связать феномен сознания с механизмами таких явлений, как уровень активации, формирование условного рефлекса, сохранение и воспроизведение условных связей (память), деятельность второй (речевой) сигнальной системы. Однако каждый раз оказывалось, что феномен сознания не тождественен ни одному из перечисленных механизмов. Рассмотрим соответствующие факты.

Сознание и уровень активации. Экспериментально показано, что минимальная продолжительность экспозиции сигналов, достаточная для правильного их опознания, характерна для среднего уровня активации. Сниженное или чрезмерное возбуждение высших отделов мозга в равной мере ведут к повышению порогов [35, 354]. Тщательно поставленные опыты с электроэнцефалографическим контролем не подтвердили возможности обучения во сне [28, 208]. Вместе с тем, спящий человек иначе реагирует на условный звуковой оборонительный раздражитель, чем на индифферентный звук с близкими физическими характеристиками. Реакция спящего на свое имя отличается от реакции на чужое имя [29, 1470]. Запоминание иностранных слов во время парадоксальной и 4-й стадии сна удается обнаружить в том случае, если субъекту предлагают выбрать одно из шести значений слова, впервые услышанных им во время сна [34, 219]. Таким образом, хотя определенный уровень активации необходим для сознания, эти два феномена не тождественны друг другу, как пытались утверждать в первое время после открытия функций ретикулярной формации мозгового ствола.

Сознание и условный рефлекс. Успешная выработка условного рефлекса сама по себе не может служить критерием сознания, поскольку существует целый класс неосознаваемых условных реакций [5, 205]. Правда, большинство условных рефлексов у человека, в том числе — вегетативных, регистрируется только в том случае, если субъект замечает (осознает) связь между сигнальным стимулом и подкреплением [30, 389; 31, 55; 32, 521]. С другой стороны, при определенной процедуре опыта не удается выработать, скажем, мигательный условный рефлекс, хотя человек очень быстро осознает и совершенно правильно описывает схему эксперимента, порядок предъявления сочетаемых раздражителей [8, 416]. Мы видим, что принцип условного рефлекса, столь существенно обогативший физиологию обучения, недостаточен для дефиниции механизмов сознания.

Сознание и память. Фиксация внешних событий в памяти может происходить с участием или без участия сознания. Об этом свидетельствует тот факт, что многие детали тахистоскопически предъявленного объекта человек называет не сразу после экспозиции, а спустя некоторое время [1, 124; 36, 274].

Сознание и вторая (речевая) сигнальная система. В литературе имеются сведения о способности человека отвечать двигательными, вегетативными и электрофизиологическими реакциями на речевые сигналы, которые «не осознаются», то есть которые человек не может словесно воспроизвести [9, 371]. Правда, факт неосознаваемого воздействия речевых сигналов признается далеко не всеми, например [37, 186]. Полагают, что, когда субъект реагирует на слово, но утверждает, что не в состоянии его назвать, мы имеем дело не столько с «подсознательным восприятием» слов, сколько с торможением их активного воспроизведения [33, 62; 34, 219]. При кратковременном появлении на экране эмоционально неприятного слова испытуемый склонен задерживать свой ответ до тех пор, пока существует неопределенность словесного сигнала [40, 732]. Перечисленные и подобные им факты не позволяют квалифицировать сознание как «отражение во второй сигнальной системе», поскольку в сфере самой речевой деятельности человека мы встречаемся со множеством не контролируемых сознанием явлений.

Итак, что же такое «сознание» для нейрофизиолога, если ни один из названных феноменов — уровень активации, условный рефлекс, память, речь — не совпадает к категорией сознательного?

Мы полагаем, что ключ к уяснению природы интересующего нас свойства человеческого мозга содержится в его названии: «сознание». Прежде всего, это знание о чем-то, истинность чего можно проверить практикой. «Способ, каким существует сознание и каким нечто существуют для него, это — знание» — заметил К. Маркс [К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, 645]. Впрочем, сам термин «знание» нуждается в уточнении. Знание не есть след события (объекта), пассивно запечатленный структурами мозга. Знание является знанием лишь в той мере, в какой оно может служить средством удовлетворения потребностей, средством достижения целей. Скажем, во сне или при кратковременной (тахистоскопической) экспозиции мой мозг «запомнил» стимул, который я способен опознать среди других стимулов в случае их предъявления. До момента предъявления след этого стимула пассивно хранится в моей памяти, не будучи знанием, поскольку я не могу им воспользоваться в своем целенаправленном поведении для удовлетворения существующих у меня потребностей.

Активно деятельностная природа сознания наиболее ярко проявляется в мышлении — деривате внешних предметных действий (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев), представляющем процесс решения проблем, при котором попытки по методу проб и ошибок осуществляются в воображении [38, 330]. «Интеллект — это способность к оптимальной актуализации жизненного опыта (памяти) с целью минимизации времени построения плана и способа решения конкретной задачи с учетом как текущих, так и возможных изменений внешней среды» [24, 252].

Подчеркнем, что качество знания как средства — это только одна, важная, но не единственная характеристика сознания. В конце концов масса неосознаваемых оборонительных, висцеральных, регуляторных рефлексов является средством удовлетворения потребностей организма в поддержании гомеостаза и защите от нежелательных воздействий среды. Сознание предполагает сознание (сравни с сочувствием, состраданием, сопереживанием, сотрудничеством и т. п.), тоесть, такое знание, которое может быть передано, может стать достоянием других членов общества. Осознать — значит приобрести потенциальную возможность научить, передать свое знание другому.

А как же быть с чисто имитационной передачей опыта, когда, например, видя оборонительную реакцию человека, мы мгновенно, «инстинктивно», бессознательно воспроизводим ее, не задумываясь о причине такого рода действий? Этот пример, однако, не может служить опровержением нашей дефиниции, потому что здесь передается и заимствуется само действие, а не сведения о нем, не знание об его предназначении.

Итак, сознание есть такое отражение мозгом средств достижения целей (удовлетворения потребностей), при котором сведения об этих средствах могут быть переданы другим членам сообщества. Сознание (именно: сознание!) носит изначально социальный характер, причем социальность этой формы отражательной деятельности мозга включена в ее внутреннюю структуру. Знание, которым я не могу поделиться, не есть осознанный субъектом опыт.

Нейрофизиологической основой сознания является не условный рефлекс сам по себе и не вторая сигнальная система как таковая, но сложнейший «функциональный орган» (выражение А. А. Ухтомского), интегрирующий действие как средство удовлетворения потребности и речь как способ обобществления, социализации этого средства. Г. В. Гершуни [4, 13] представил веские доводы в пользу того, что осознание условного стимула нельзя свести к явлениям суммации и лабильности в самом анализаторе. Изменение порога ощущения представляет результат взаимодействия данного анализатора с другими анализаторными системами, прежде всего с двигательной системой. Для осознания словесного сигнала необходима связь гностических зон коры с моторной речевой областью в левом полушарии [39 298].

Проницательно угадав двойственную природу сознания, К. С. Станиславский положил в основу «сознательной психотехники артиста» метод физических действий, вполне доступный логическому контролю и словесной передаче обучаемому лицу. Пусть актер создаст действие согласное с текстом, учил Станиславский, а о подтексте не заботится. Он придет сам собой, если актер поверит в правду своего физического действия. «Подлинный артист должен не передразнивать внешние проявления страсти, не копировать внешние образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей ив образе» [18, т. II, 51-52,-разрядка наша.- П. С.]. Действиями «под влиянием страстей и в образе» Станиславский называет действия актера, мотивированные потребностями изображаемого им лица.

В самом деле, движение становится действием только в том случае, если оно направлено на удовлетворение какой-либо потребности. Это хорошо понимал уже И. М. Сеченов: «Жизненные потребности родят хотения, и уже эти ведут за собой действия; хотение будет тогда мотивом или целью, а движения — действием или средством достижения цели. Без хотения, как мотива или импульса, движение было бы вообще бессмысленно» [13, 516]. Таким образом, «метод физических действий» Станиславского было бы правильнее назвать «методом усвоения потребностей, мотивов, целей изображаемого лица». Только они способны сделать сценическое действие «внутренне обоснованным, логичным, последовательным и возможным в действительности» [18, т. II, 57], только благодаря им «сама собою создается истина страстей или правдоподобие чувства» [18, т. II, 62].

Воспроизводя действия изображаемого лица, направленные на удовлетворение его (изображаемого лица) потребностей, актер включает мощный аппарат подсознания, те непроизвольные, не контролируемые сознанием детали действий, смену чувств, оттенки их внешнего выражения, короче, все то, что принадлежит сфере подсознания в реальном поведении человека. В свое время мы подробно рассмотрели вопрос о том, как многочисленные приемы метода Станиславского — «я в предлагаемых обстоятельствах», «магическое: если бы…», поиск задач и т. д. — ведут к активации механизмов подсознания, недоступных прямому волевому усилию [14]. Согласно исследованиям Н. А. Бернштейна [2], в мозгу не существует нейрональной копии двигательного акта, но лишь его обобщенная энграмма, «двигательная задача». Любой двигательный акт каждый раз организуется заново, причем его формирование в значительной мере протекает на уровне подсознания. Важно помнить, что программа, план поведения, двигательная задача всегда имеют вторичный характер, представляя дальнейшую разработку мотива. Это обстоятельство явно упущено Дж. Миллером, Е. Галантером и К. Прибрамом — авторами известной книги «Планы и структура поведения» [10]. На недооценку решающей роли мотивов в концепции «планов поведения» указал Ж. Нюттэн во время 17-го Международного психологического конгресса в Вашингтоне. Многие последователи К. С. Станиславского и комментаторы его трудов слишком буквально восприняли наименование метода физических действий, полагая, что эмоции, сходные с переживаниями изображаемого актером лица, возникают непосредственно из действий в качестве их обязательного аккомпанемента. Поскольку эмоции представляют отражение мозгом величины и качества потребностей наряду с оценкой вероятности их удовлетворения [15, 65; 16], ясно, что не сами по себе действия, а удовлетворяемые (или неудовлетворяемые) этими действиями потребности служат первопричиной «истины страстей и правдоподобия чувствований». Как это ни парадоксально на первый взгляд, но в «искусстве переживания», созданном К. С. Станиславским, чувства (эмоции, переживания) являются не целью творческих усилий исполнителя, а лишь показателями, сигнальными индикаторами того факта, что актер проник в сферу мотивов изображаемого им лица и действует в соответствии с этими мотивами [6; 7, 56].

Почему Станиславский сделал все же акцент на действии, а не на мотивации этого действия, хотя он и стремился к уточнению мотивов путем формулировки задач — куска сцены, роли в целом? Да потому, что выяснить подлинные мотивы поведения сценического персонажа не менее трудно, чем определить мотивы поведения человека в реальной жизни. При изучении мотивов одновременно отказали оба испытанных метода классической психологии: наблюдение за внешним поведением другого человека и анализ своего собственного духовного мира. В сфере исследования потребностей действие перестает быть объективным критерием, поскольку один и тот же поступок может быть продиктован самыми различными побуждениями. С другой стороны, мы далеко не в полной мере осознаем истинные мотивы наших собственных поступков и принимаемых нами решений. Вот почему для актера остается единственный путь косвенного проникновения в сферу потребностей изображаемого лица: через воспроизведение действий этого лица в обстоятельствах пьесы, через механизмы собственного подсознания, «помнящего» мотивы аналогичных действий человека-артиста в аналогичных обстоятельствах. «Искусство и душевная техника актера должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем находить в себе зерна человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли» [18, т. II, 227]. Проникновение в сферу мотивов изображаемого лица носит во многом характер интуитивной догадки, неосознаваемого замыкания внутреннего мира персонажа на свой собственный внутренний мир. В искусстве важнее не знать, а догадываться — проницательно заметил В. Э. Мейерхольд.

Каким же образом актер овладевает потребностями изображаемого лица? «Что он Гекубе? Что ему Гекуба?» — этот вопрос Гамлета концентрирует в себе самую сокровенную суть всякого искусства, и здесь мы подходим к проблеме сверхсознания. Тенденция относить к категории подсознания все, что не осознается, привела к неоправданному смешению чрезвычайно далеких друг от друга явлений. Регуляция внутренних органов, восприятие слабых, а потому неосознаваемых раздражителей, гормональные сдвиги, сложнейшие механизмы творческой деятельности мозга в одинаковой мере именуются «подсознанием». Благодаря такому смешению возникает иллюзия их внутреннего родства, ведущая к «короткому замыканию» между элементарными биологическими потребностями и вершинами человеческого духа, к ошибке, которой не избежал и З. Фрейд. Угадав недопустимость объединения под термином «подсознание» всего, что не осознается,

Станиславский и ощутил настоятельную нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества.

Ради чего актер выходит на сцену и воспроизводит поведение другого лица? Во имя решения сверхзадачи. Сверхзадача — это страстное и глубоко личное стремление художника сообщить людям нечто чрезвычайно важное о них, об их месте и назначении в окружающем мире, о правде и справедливости, о добре и зле. Чем полнее совпадение потребности артиста сообщить людям великую правду о мире и потребности зрителя постичь эту правду, тем сильнее отклик зрительного зала, тем очевиднее эффект сопереживания. Требование такого совпадения мы формулируем как требование народности искусства в самом высоком и благородном смысле этого слова. Сверхзадача художника — подлинный, главный и основной источник энергии, движущей поведением сценического персонажа, благодаря профессиональному умению артиста трансформировать свою художническую потребность «сообщения» в потребности изображаемого лица [7, 56].

Рекомендацию Станиславского «идти от себя» иногда сводят к поиску в собственной личности каких-то черт, сходных с потребностями сценического персонажа. Мы не отрицаем вспомогательного значения таких раскопок. И все же, «идти от себя» — это прежде всего значит решать свою сверхзадачу, нести людям свое сообщение о них. Поиск в персонаже элементов общности со своим собственным внутренним миром реализуется с участием подсознания. Решение сверхзадачи, трансформация потребности «сообщения» в мотивы поведения изображаемого лица обеспечиваются механизмами сверхсознания. «Наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества органической природы являются сверхзадача и сквозное действие» [18, т. II, 363]. А далее он указывает: «Я много работаю и считаю, что ничего больше нет: сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве» [19, 656]. Одним из каналов связи между сверхзадачей и сознанием служит процесс ее наименования. «Выбор наименования сверхзадачи является чрезвычайно важным моментом, дающим смысл и направление всей работе» [18, т. II, 337]. Однако было бы ошибкой рассматривать определение сверхзадачи в качестве чисто логической операции. «Я сказал то, что сказал», — вот ответ художника на вопрос о содержании его произведения, непереводимого с языка образов на язык логики [3, 55]. Именно эта непереводимость произведения искусства, его сверхзадачи на язык словесных определений, отражающих какие-то стороны сверхзадачи, но никогда не исчерпывающих ее истинного содержания, делает сверхзадачу результатом работы сверхсознания.

Другим объектом сверхсознания является решение сверхзадачи в процессе сквозного действия. Ведущее значение в этом творческом акте приобретает воля. «На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задача, сквозное действие» [18, т. 3, 187]. Воля у Станиславского — отнюдь не самостоятельная, идущая от ума, рационалистическая категория. «Воля бессильна, пока она не вдохновится страстным хотением» [18, т. 4, 290]. Здесь Станиславский снова перекликается с И. М. Сеченовым: «Ни обыденная жизнь, ни история народов не представляют ни одного случая, где одна холодная, безличная воля могла бы совершить какой-нибудь нравственный подвиг. Рядом с ней всегда стоит, определяя ее, какой-нибудь нравственный мотив в форме ли страстной мысли или чувства… Другими словами, безличной холодной воли мы не знаем.» [13, 260]. По мнению К. Д. Ушинского [23, 311], человек прилагает к внешнему миру «свою волю с целью удовлетворить свои потребности…».

Ранее мы показали, что воля есть вторичная активность, обусловленная потребностью преодолеть препятствия на пути к удовлетворению какой-то иной потребности, первично инициировавшей поведение [17]. Это означает, что источником воли художника служит опять-таки его художническая потребность «сообщения», сверхзадача данного произведения и «сверх-сверхзадача всей его жизни» (выражение К. С. Станиславского). Станиславский пытается логически определить возможные сверхзадачи артиста, например: «возвышать и радовать людей своим высоким искусством», «объяснить им сокровенные душевные красоты произведений гениев», «просвещать своих современников», «дарить людям радость» и т. п. [18, т. 2, 340]. Но достаточно прочитать эти определения, чтобы понять, сколь обедняют и упрощают словесные обозначения внутренний мир художника, превращая его исходно образный замысел в «душевные красоты». Да иначе и не может быть, потому что сверхзадача, а тем более «сверх-сверхзадача» формируются механизмами сверхсознания.

Теперь мы можем полностью обозреть структуру актерского творчества. Через контролируемые сознанием действия актер отождествляет себя с изображаемым лицом, проникает в сферу движущих им мотивов (область, в значительной мере принадлежащая подсознанию) во имя решения сверхзадачи, то есть во имя удовлетворения своей художнической потребности (область сверхсознания). Разумеется, между сознанием, подсознанием и сверхсознанием нет четких разграничительных линий. Эти три разновидности высшей нервной деятельности человека тесно взаимодействуют друг с другом, их границы смещаются, их сферы влияния находятся в постоянном движении.

Здесь хочется задать наивно звучащий вопрос: почему все-таки чуть ли не самое главное в творчестве (и не только художественном) относится к под- и сверхсознанию, не контролируется сознанием, неподвластно прямому волевому усилию? «Творческая личность, — утверждает американский психолог Л. С. Къюби, — это такая, которая некоторым, сегодня еще случайным образом сохраняет способность использовать свои подсознательные функции более свободно, чем другие люди, которые, быть может, потенциально являются в равной мере одаренными» (цит. по [27, 85]). Мы полагаем, что неосознаваемость многих ответственных этапов творчества определяется консерватизмом человеческого сознания, базирующегося на прошлом опыте субъекта и опыте человечества в целом. Для того, чтобы служить надежным средством организации целесообразного поведения, сознание должно быть защищено от случайного, ненадежного, не проверенного практикой. Природа оберегает фонд знаний подобно тому, как она бережет генетический фонд от превратностей внешних влияний. Вот почему сознание (здравый смысл!) отказывается примириться с тем, что противоречит ранее накопленному опыту. Например, тому, что Земля вращается вокруг Солнца. В нейрофизиологическом плане здесь обнаруживается непригодность рефлекторного принципа (то есть непосредственного отражения мозгом связей между объектами окружающего мира) для уяснения механизмов творческой деятельности. Эта деятельность скорее протекает по принципу «психического мутагенеза», по принципу отбора нервных связей, первично уже возникших в мозгу [17; 20, 220]. Физиологическая реальность «психических мутаций» подтверждается механизмом доминанты А. А. Ухтомского, способностью доминантного очага отвечать на раздражители, только предположительно могущие оказаться адекватными для данной (например, оборонительной) реакции. Возникновение доминант придает явлениям действительности объективно не присущее им сигнальное значение. Благодаря этому оказываются сближены и ассоциированны явления, чрезвычайно далекие друг от друга. Так, звуковая похожесть рифмующихся слов сближает в поэтическом творчестве понятия, которые невозможно ассоциировать логическим путем. Сверхзадача художественного образа лишь вторично отбирает, а отобрав, оправдывает связи между понятиями, первоначально объединенными чисто фонетически, по принципу звукового совпадения.

Заключение и выводы

Анализ творческого метода К. С. Станиславского позволяет уточнить природу сознания, выделить две разновидности неосознаваемой деятельности мозга, приблизиться к пониманию их происхождения и физиологических механизмов.

1. Сознание есть такое знание о мире, закрепленное в нейрональных мозговых моделях, которое: а) может быть использовано субъектом для организации действий, направленных на удовлетворение имеющихся у него потребностей; б) может быть передано другим членам сообщества посредством второй сигнальной системы. В сфере сознания мы находим обобществленное знание, социальность которого включена в его внутреннюю структуру.

2. Вне сознания оказываются две категории, два класса явлений:

- приспособительные реакции, которые не подлежат обобществлению, поскольку имеют сугубо индивидуальное значение: процессы регуляции внутренних органов, неосознаваемые детали двигательных актов (в том числе вторично неосознаваемые, автоматизированные навыки), оттенки эмоций и их внешнего выражения, сугубо индивидуальные мотивации, «не примиренные» с социальными требованиями к субъекту, противоречащие этим требованиям и т. д. Эта группа неосознаваемых явлений может быть обозначена как подсознание;

- неосознаваемые этапы творческой деятельности мозга, формирование гипотез, «бескорыстные» (познавательные) мотивации — стремление к освоению тех сфер действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна. Эта категория неосознаваемого психического относится к области сверхсознания, если пользоваться терминологией К. С. Станиславского.

3. Неосознаваемость определенных этапов творческой деятельности мозга возникла в процессе эволюции как необходимость противостоять консерватизму сознания. Диалектика развития психики такова, что коллективный опыт человечества, сконцентрированный в сознании, должен быть защищен от случайного, сомнительного, не апробированного практикой. Это достоинство сознания диалектически оборачивается его недостатком — препятствием для формирования принципиально новых гипотез. Вот почему процесс формирования гипотез (психический мутагенез) освобожден эволюцией от контроля сознания, за которым сохраняется функция отбора гипотез, адекватно отражающих, реальную действительность.

4. Признание объективной невозможности прямого волевого вмешательства в механизмы подсознания и сверхсознания, признание дополнительности осознаваемых и неосознаваемых сторон деятельности мозга имеет для психологии такое же значение, как принципы неопределенности и дополнительности для современной физики. Вместе с тем, имеется объективная возможность косвенного влияния на механизмы творчества, возможность содействия этим механизмам. Одним из примеров такого содействия служит творческий метод К. С. Станиславского, разработанный им применительно к профессии актера.

# Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера

##### Ренуара спросили: «Мэтр, что важнее в искусстве — «как» или «что»?». Ренуар ответил: «Важно — кто».

Индивидуальность человека — его темперамент, характер, личность — является предметом той специфической разновидности познавательной деятельности, которая именуется искусством. Наиболее очевидно это обнаруживается в литературе и сценическом творчестве, где одну из важнейших задач представляет создание**характеров** действующих в художественном произведении **лиц**.

Стремление к творческим контактам между театральным искусством и наукой о деятельности мозга представляет своеобразную традицию отечественной культуры. Есть нечто знаменательное в том, что рядом с работой «Рефлексы головного мозга» И.М. Сеченова мы находим план статьи А.Н. Островского «Об актерах по Сеченову», а теория высшей нервной деятельности и метод условных рефлексов И.П. Павлова соседствуют в историческом времени с системой и «методом физических действий» К.С. Станиславского.

Теория Павлова привлекла к себе пристальное внимание Станиславского. Он читает классическое произведение Павлова «Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных». На репетициях, в беседах с актерами Станиславский начинает употреблять физиологические термины. Когда Л.М. Леонидов заметил, что в трактовке Константином Сергеевичем образа профессора Бородина из пьесы «Страх» есть «что-то от Павлова», Станиславский ответил ему: «До Павлова нам далеко. Но учение его к нашей актерской науке применимо».

В 1933 г. артист А.Э. Ашанин (Шидловский) организовал при Всероссийском театральном обществе лабораторию по изучению творчества актера. Эту лабораторию возглавили ближайшие помощники Павлова Н.А. Подкопаев и В.И. Павлов. Через Ашанина И.П. Павлов передал свое согласие познакомиться с рукописью К.С. Станиславского, за что Станиславский поблагодарил Ивана Петровича в письме от 27 октября 1934 г. К сожалению, смерть Павлова оборвала контакты между двумя великими современниками — общение, которое сулило столь многое и для теории высшей нервной деятельности, и для сценического искусства.

Мимо достижений павловской школы не прошел и В.Э. Мейерхольд. В связи с юбилеем Ивана Петровича Мейерхольд направил Павлову поздравительную телеграмму, где отметил значение его трудов для теории актерского творчества. В ответном письме Павлов специально остановился на опасности упрощения в деле переноса добытых в лаборатории фактов на такую сложную область человеческой деятельности, какой является область художественного творчества. Павлов особо подчеркнул индивидуальную неповторимость образов, созданных артистом, значение той «чрезвычайной прибавки», которую принято называть субъективным элементом, привносимым художником в свое произведение.

В разное время интерес к проблемам, возникающим на рубежах психофизиологии и сценического искусства, проявляли физиологи Л.А. Орбели, П.К. Анохин, Ю.П. Фролов, Э.Ш. Айрапетянц, И.И. Короткин, психологи Л.С. Выготский, А.Р. Лурия, П.М. Якобсон, режиссеры В.О. Топорков, А.Д. Дикий, Ю.А. Завадский, Г.А. Товстоногов, О.Н. Ефремов.

Авторы отнюдь не претендуют ни на всесторонний анализ этих «пограничных» проблем, ни на обстоятельное изложение истории вопроса. Каждый из нас пришел к необходимости контакта своим путем. Мы имели общий исходный пункт в виде «искусства сценического переживания» К.С. Станиславского и открытого им «метода физических действий». Сообразно своим профессиональным интересам один из нас (П.М. Ершов) много лет занимается изучением действий как материала актерского искусства, сопоставимого с цветом в живописи, словом в литературе, звуком в музыке, движениями в балете. Интересы второго (П.В. Симонова) привлечены к сфере эмоций как к показателю овладения актером потребностями (мотивациями, стремлениями) изображаемого им лица.

Сфера художественного творчества так тесно связана с человеческими переживаниями, что искусство давно и справедливо стало пробным камнем для любой концепции, претендующей на сколько-нибудь широкое обобщение в области психофизиологии эмоций. Если вновь предлагаемая теория эмоций ничего не меняет и не уточняет в нашем понимании природы художественного творчества, это сразу же ставит под сомнение продуктивность и научную состоятельность новой концепции. Вот почему, предложив в 1964 г. «информационную теорию эмоций», один из нас (П.В. Симонов) не мог уклониться от ее проверки искусством.

Как мы постараемся показать ниже, далеко не все в «гармонии» доступно «алгебре» логического анализа. А вот для самой «алгебры» «гармония» — суровый судья, беспощадно вскрывающий бесплодность наукообразной схоластики…

Но творчество и технология («гармония» и «алгебра») в искусстве теснейшим образом взаимосвязаны и постоянно переплетаются как в процессе, так и в результатах художественной деятельности. Крен в ту или другую сторону дает то стихийную эмоциональность, легко выветривающуюся в беспомощность благих порывов, то рационализм и рассудочность, уводящие искусство от его реальных жизненных основ в сферу условных знаков, ребусов и абстрактных умозрений. Технология и взлеты творческого вдохновения могут рассматриваться по отдельности (так чаще всего и бывает!), но авторы полагают, что не менее актуален анализ взаимосвязи этих двух, столь непохожих один на другой полюсов художественной практики, рассмотрение того, как сказывается один из этих полюсов на функционировании другого. Речь идет о границах рационального и о том, что лежит вне этих границ.

«Чем дольше занимаюсь преподаванием, — пишет Г.А. Товстоногов, — чем больше становится учеников, тем чаще приходится задумываться о том, как все-таки неправильно мы их учим … главное и чуть ли не единственное достоинство системы обучения искусству театра — наличие методологии, оставленной нам Станиславским … использование открытых Станиславским вечных законов поведения человека на сцене… Но вот беда: существующий ныне способ обучения не позволяет нам добиться полного постижения молодежью основ режиссерского мастерства». «Вечные законы поведения» должны обогащаться и уточняться новыми знаниями. В этом заключена, по мысли авторов, перспектива совершенствования театральной педагогики. Едва ли она может быть продуктивной, оставаясь в неподвижности.

Играющий актер осуществляет действия, цель которых включает в себя цели изображаемого им на сцене лица, но не тождественна им. В этом и заключается своеобразие актерской игры. Оставаясь собой, актер должен стать другим. Не превратиться в другого, а перевоплотиться. В перевоплощении самая глубокая сущность актерского искусства. «Играть роль» — значит предстать перед зрителем не самим собой, а кем-то другим. Такую игру и называют перевоплощением. Среди современных актеров некоторые перевоплощаются до полной неузнаваемости. Так, О.П. Табакова в одном из спектаклей было трудно узнать в роли пикантной буфетчицы, а есть и такие, как О.Н. Ефремов, — в самых разных ролях он, казалось бы, меняется мало.

Разной практике соответствуют и разные теории. Согласно одним, актеру никогда не следует забывать, что он играет роль, что он не есть то лицо, которое изображает, что он должен постоянно и твердо держаться того или иного отношения к этому лицу, и зритель должен всегда это видеть. Такой теории противостоят убеждения обратные: актер должен вполне и искренне верить в то, что он — это лицо; актер должен влезть в его кожу, усвоить все, что ему свойственно, и жить вполне и целостно его жизнью, — эта традиция идет от Гоголя, Щепкина и Станиславского. Таковы крайние взгляды. Они формулируются по-разному и более или менее категорично. Между сторонниками крайностей не прекращается борьба на протяжении чуть ли не всей истории театра.

Актерская практика свидетельствует о том, что высоким искусством бывает перевоплощение самых разных степеней; мера перевоплощения, следовательно, не может служить мерой художественной ценности и не должна поэтому регламентироваться. Но тем не менее вместе с полным исчезновением перевоплощения исчезает и актерское искусство; оно исчезает и в тех случаях, когда перевоплощение переходит в превращение — когда делается самоцелью или поражает как совершившийся факт. Отсюда следует: хотя перевоплощение является обязательной принадлежностью и особенностью актерского искусства, оно не является его целью. Перевоплощение — специфическое, присущее актерскому искусству (и только ему!) средство. О нем часто и горячо спорят как раз потому, что средство это одни принимают за цель, а другие, видя иные цели, отказываются от него вовсе; они забывают, что средство это обязательно, что актерское искусство не может существовать без его применения.

Знание природы перевоплощения нужно не для унификации актерского искусства, не для пропаганды какого-то одного направления в нем, одной школы, а для богатства и разнообразия форм и направлений в границах этого искусства, для уяснения широты его возможностей. Не так давно максимальное перевоплощение многими почиталось чуть ли не единственной целью и назначением актерского искусства. Теперь оно чаще совершенно отвергается. А задача заключается в умелом и каждый раз творческом его использовании. Для этого нужно знать, что оно такое. Что значит, как возникает и в чем заключается — как объективно происходит?

Ребенок легко может представить себя танком, железнодорожным составом, собачкой — всем, что подскажет ему минутная вольная фантазия; его партнеры по игре без затруднений принимают подобные представления. Если актер перевоплотится в танк или железнодорожный состав, то он предстанет, в сущности, таким ребенком. Он перевоплотится в этого ребенка или в душевнобольного, воображающего себя тем или другим. Актер не может предстать перед другими ничем, кроме человека. В нем всегда останется узнаваем человек. Если в самом условном представлении актеру надлежит предстать какой-либо стихийной силой, символом, божеством, духом, зверем, существом сказочным, то все то, чем именно он должен предстать, прежде всего очеловечивается — так или иначе уподобляется человеку. Значит, перевоплощение есть перевоплощение в человека же. Никакого иного перевоплощения нет и быть не может. Человек, обладающий одними качествами, предстает человеком же, обладающим другими качествами. С этого начинается, если можно так выразиться, «теория перевоплощения».

Каковы же те качества, каких человек должен лишиться и каковы те, какие он должен приобрести, чтобы перевоплощение состоялось?

Качеств человека, которые подлежат перестройке, перекомпоновке для перевоплощения, бесконечное множество. Что представляет собой данный человек? Чего он хочет? К чему стремится? Для чего? Что он делает, чтобы достичь своей цели и почему он делает именно это, а не что-то другое? Когда и какие желания у него возникают? Все это — вопросы о действии. Оно может пониматься при этом в разных объемах — в пределах текущей минуты, данного часа, дня, года, дел семейных, служебных, общественных и т.д. — таких вопросов может быть множество. При достаточной полноте ответов в них будет содержаться и самая полная характеристика. Она обнаружится в его целях и в способах, к каким он прибегает для их достижения, — даже то, о чем он сам не подозревает, что готов отрицать в себе, что тщательно скрывает, о чем лжет. Что не проявилось в намерениях, в целях, того просто не существует.

Действия человека характеризуют его вполне конкретно, а потому несравнимо полнее любой другой характеристики, не только анкетной или словесной житейско-бытовой, но даже и словесно-художественной — той, какая содержится в литературном произведении. В действиях объективируется внутренний мир человека как реально происходящий процесс, со всем тем, что, по его собственным представлениям, ему вовсе и не свойственно.

Так, разве скупой не считает себя слишком щедрым или расточительным? Злой — слишком добрым? Добрый — недопустимо эгоистичным? Разве можно скрыть любовь или ненависть?

Действие характеризует человека своим реальным, фактическим протеканием — не только тем, что человек делает, но и тем, как он это делает. Внутренний мир человека раскрывается преимущественно в контексте многих и разных его дел, и перевоплощение проявляется поэтому в поведении относительно длительном.

Может ли актер в каких бы то ни было обстоятельствах совершенно расстаться со своими собственными, присущими ему, действиями? Нет. Хотя бы потому, что человек ежеминутно совершает множество действий совершенно непроизвольно, не отдавая себе в том отчета, Может ли актер совершенно усвоить какие бы то ни было чужие заданные ему действия? Очевидно, тоже нет. Ведь для этого ему нужно было бы перестать быть самим собой, лишиться всего своего жизненного опыта, всех своих индивидуальных задатков. Значит, в перевоплощении происходит устранение актером каких-то своих собственных действий и усвоение каких-то несвойственных ему действий.

В актерском перевоплощении бывает так: всего лишь одна черта образа, чуждая актеру, вносится им в свою собственную логику поведения. Если черта эта — всепоглощающая страсть, то полное и яркое перевоплощение налицо. Образ достоверен, актер неузнаваем. Так в МХАТ в 1930 г. В.А. Синицын играл Яго в «Отелло»; так в 1939 г. В.О. Топорков играл Оргона в «Тартюфе».

Но бывает и по-другому. Актер остается совершенно самим собой, но во все, что бы он ни делал по роли, од вносит некое чуть-чуть, которое делает его действия откровенной демонстрацией того, что он на грани перевоплощения. Оно неуловимо, но очевидно. Налицо и убедительность поведения: поскольку действия актера остались его собственными, натуральными, и возникает возможность полного перевоплощения, которое, правда, не осуществляется. Такое своеобразное перевоплощение как будто бы без перевоплощения можно было видеть в «Принцессе Турандот» Евг. Вахтангова, в «Голом короле» Шварца в театре «Современник». Оно воспринимается обычно как некая театральная праздничность, приподнятость, как веселая дерзость искусства, пренебрегающая бытом, — «актеры» перевоплотились в «артистов», а они видят жизнь своеобразно…

Таковы крайности. От усвоенной актером, первоначально чуждой ему, характеризующей образ всепоглощающей страсти, которую актер сделал своей страстью, подчинив ей и слив с ней свою собственную жизненную логику, до неоспоримого права и возможности практически не реализуемого перевоплощения. На одном конце — актер, по собственному заказу и со своими целями живущий чуждой ему жизнью; на другом — актер, мгновенно и легко входящий в чужую жизнь и так же легко ее покидающий, возвращающийся к логике своей собственной, вполне индивидуальной. Здесь — перевоплощение в того, кто любит актерское искусство и владеет им, кто может свободно и уверенно перевоплощаться. Между этими крайностями — бесконечное разнообразие.

Иногда артист перевоплощается в один и тот же образ, но показывает его все с новых и новых сторон и в разных проявлениях, как Ч. Чаплин и А. Райкин. Иногда актер в каждой новой роли неузнаваем; иногда он кажется почти не изменившимся. Видимо, каждый творит так, как того требует его дарование.

Критерий успешности перевоплощения, в сущности, прост. Он сводится к ответам на вопросы: открывает ли актер, перевоплощаясь, нечто новое в жизни и в человеке? Убедительно ли это открытие? Достаточна ли и какова его значительность? А велики ли изменения в своей логике действий, сделанные для этого актером, — это имеет значение, в сущности, второстепенное. Но открытие нового в человеке с помощью актерского искусства совершенно без перевоплощения произойти не может. Такова его природа.

Когда актер подгоняет себя к заранее сочиненному образу, — образ не получается… Когда он не думает об образе, — он перевоплощается. Стремится к переживаниям — они не придут; забудет о них — может быть, придут. Не в этом ли главное отличие профессионала от любителя, дилетанта? Они не ведают этой тайны искусства, им кажется, что нужно точно знать искомый результат, как во всех других практических делах. К.С. Станиславский утверждал, что в достигнутом перевоплощении актер сам не знает, «где Я и где образ». Налицо и тот, и другой. А границу если и можно провести, то, пожалуй, только в «двухэтажности» эмоций: практически там, где радость, наслаждение актера, отмечают успех воспроизведения подлинности чувств, переживаемых сценическим персонажем. Один («Я») строит поведение, а другой («образ») его осуществляет. Но в актерском искусстве осуществление никогда полностью не совпадает с планом поведения. План меняется в процессе его осуществления, хотя он все же остается исполнением роли. Потому и неизвестно, где «Я» и где «образ».

В этом и заключается чуть ли не главный секрет актерского творчества: перевоплощение — это, в сущности, путь, направленный к нему, а не само перевоплощение. Актер на спектакле каждый раз достигает его заново, и работа его над ролью есть, по сути дела, выработка определенного направления к конечной цели.

Полководец сказал: «Заботься о том, чтобы не быть битым, — победа придет сама». В актерском искусстве такая оборонительная позиция, казалось бы, не может сулить хорошего. На деле та же заповедь имеет другое, не оборонительное, а наступательное значение: не позволяй сбить себя с верного пути какими бы то ни было соблазнами и не уклоняйся от него — образ будет. Он будет тот и такой, какой тебе сегодня доступен на взятом направлении, если ты в нем уверен и если ты движешься. Завтра ты будешь способен на большее. Так умножаются возможности художника, так растет актер и его искусство, так совершенствуется мастерство и так реализуется перевоплощение. По остроумному определению М.Н. Кедрова, «актер подобен велосипедисту — либо движется, либо лежит на боку».

Действие непримиримо со статической определенностью, а недоразумения часто возникают потому, что одни жаждут именно ее любой ценой, другие — во имя неуловимых оттенков и стремительности действия чураются всякой определенности. К.С. Станиславский нашел динамическую определенность в природе актерского искусства, и в перевоплощении в частности. В актерском искусстве она заключена в принципе «физического действия», в перевоплощении — в краткой формуле: «от себя к образу». Когда к формуле этой добавляют «и как можно дальше», то в этом иногда сквозит статическое представление о конечной станции, где, наконец, можно отдохнуть от трудов и куда нужно поэтому поскорее добраться. Но «как можно дальше» уже содержится в формуле Станиславского, в ней выражен объективный закон. Как таковой, он проявляется каждый раз своеобразно. Поэтому он не похож на рецепт и несовместим с ремесленными приемами. В самом деле: что значит «от себя»? Нет двух людей одинаковых — от чего же «в себе»? Что значит «к образу»? Его внутренний мир обнаруживается в действиях, а действия определяются целями, — к каким же целям образа нужно идти от себя?

Принцип физического действия уточняет формулу перевоплощения: от своих совершенно реальных (физических) действий, от своего жизненного поведения к целям образа, все более значительным — тем, которые делают его, образ, заслуживающим интереса. Это — цели далекие, и «чем дальше, тем лучше» — к сверхзадаче роли. Но может ли увидеть, найти и воплотить такие цели человек без достаточно широкого кругозора? Чтобы создать путем перевоплощения образ человека с широкими горизонтами и далекими целями, актер должен сам обладать широким кругозором и стремиться к далеким целям. Поэтому в произведении актерского искусства всегда воплощается личность самого актера. Этот закон К.С. Станиславский назвал «сверх-сверхзадачей артиста» — именно она в конечном итоге определяет: сколь далекую и какую именно цель найдет он в роли как сверхзадачу образа.

Бывают люди с грандиозными, но плохо обоснованными целями, бывают — с самыми скромными, но хорошо обеспеченными. Масштаб человека, если можно так выразиться, определяется содержанием и размерами его устремлений, а также и степенью их обоснованности. У одних средства обгоняют цель, у других — цель не соответствует имеющимся средствам. Сами по себе энтузиазм, одержимость и благие намерения бессильны. Идеальные устремления и увлечения художника реализуются в его произведениях лишь в той мере, в какой он владеет средствами своего искусства. Нормальный человек едва ли может долго заниматься целью, в недостижимости которой он убедился. Такая цель неизбежно трансформируется, заменяется другой, более близкой и реально достижимой. Так, вследствие недостатка средств, цели приближаются и упрощаются. Так художник иногда постепенно превращается в ремесленника.

И наоборот, само достижение цели (даже одно знание средств ее достижения и того, что она практически достижима) ставит новую цель, более значительную, более далекую. Поэтому вооруженность средствами, владение ими и знание их укрупняют цель. Сказанное справедливо и для создаваемого актером образа. Он значителен, поскольку далеки его цели, а им надлежит беспрерывно удаляться по мере того, как актер логикой своего поведения в роли все более точно, правдиво и ярко реализует борьбу за их достижение. К.С. Станиславский советовал в работе над ролью пользоваться «временной» сверхзадачей. По сути дела, любая сверхзадача — временна, даже та, которая представляется окончательной. Она неизбежно и бесконечно уточняется и совершенствуется, приближаясь к недостижимому идеалу. Разумеется, если артист не уподобился велосипедисту лежащему…

Динамичность законов актерского творчества коренится в том, что все они относятся к действию, т.е. к процессу, каждое мгновение которого не тождественно предыдущему и последующему. В этом причина некоторой неизбежной неопределенности в фиксации и даже понимании конкретного действия. Это относится и к понятию «задача». Достигнув решения одной или убедившись в ее недостижимости в данных условиях, актер сейчас же переходит к следующей; их перспектива и ведет его к сверхзадаче.

С чего практически начинается маршрут «от себя к образу»? Казалось бы, относительно просто: от своих представлений об образе. Свои возможности — это умение действовать, представления об образе — представления о действиях изображаемого лица. Такое начало называется «от себя» потому, что в представлениях о действиях персонажа найдено звено, свойственное и самому актеру. Этот «общий знаменатель» не всегда находится легко и сразу. Тут нужны проницательность и профессиональный опыт, а часто и помощь режиссера. Поиски бывают более или менее трудными в зависимости от уровня мастерства актера (насколько свободно он владеет действием) и от конкретности понимания образа (насколько ясно, отчетливо актер видит за текстом роли и пьесы поведение персонажа). Первое из этих условий — профессионально-техническая квалификация актера; второе — его художественный, гражданский и философский кругозор, его интуиция.

К.С. Станиславский начинал работу над ролью Чичикова с В.О. Топорковым с «умения торговать» — умения дешево купить и дорого продать. Это умение было необходимо артисту, и оно же составляло важную черту характера и поведения персонажа. Работа В.О. Топоркова над ролью Оргона в «Тартюфе» начиналась с умения «боготворить живого человека». Это — «общий знаменатель» другого перевоплощения. В работе над ролью Биткова в «Последних днях» М. Булгакова «общим знаменателем» В.О. Топоркову служило умение «подслушивать и подглядывать».

Во всех этих случаях речь идет о тех качествах артиста, которые нужно не убирать для перевоплощения как лишние, а, наоборот, укреплять и культивировать, чтобы на основе свойственного артисту возникло («выросло») и то, что артисту совершенно несвойственно. Тогда из его действий само уйдет то, что должно уйти для данного перевоплощения. Так возник одержимый ненавистью красавец Яго — арт. В.А. Синицын (МХАТ, 1930) и феноменально легкомысленный Хлестаков — М.А. Чехов (МХАТ, 1921). В подобных перевоплощениях кажется невероятным первый ход «от себя». В нем, видимо, кроется один из профессиональных секретов.

К.С. Станиславский положил в основу «сознательной психотехники артиста» метод физических действий, в основе которого лежит представление о действии как явлении одновременно психическом и физическом, выражающемся в мышечном движении. «Подлинный артист должен не передразнивать внешние проявления страсти, не копировать внешние образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, — по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе». Действиями «под влиянием страстей и в образе» Станиславский называл действия актера, мотивированные потребностями изображаемого им лица.

В самом деле, движение становится действием только в том случае, если оно направлено на удовлетворение какой-либо потребности. Это хорошо понимал уже И.М. Сеченов: «Жизненные потребности родят хотения, и уже эти ведут за собою действия; хотение будет тогда мотивом или целью, а движения — действием или средством достижения цели. Без хотения как мотива или импульса движение было бы вообще бессмысленно». Таким образом, «метод физических действий» требует усвоения потребностей, мотивов, целей изображаемого лица. Только они способны сделать сценическое действие «внутренне обоснованным, логичным, последовательным и возможным в действительности», только благодаря им «сама собою создается истина страстей или правдоподобие чувства».

Воспроизводя действия изображаемого лица, направленные на удовлетворение его (изображаемого лица) потребностей, актер включает мощный аппарат подсознания, те непроизвольные, не контролируемые сознанием детали действий, те приспособления и оттенки их физического осуществления в движениях, которые принадлежат сфере подсознания в реальном поведении человека. В мозгу не существует нейрональной копии двигательного акта, но лишь его обобщенная схема — энграмма, «двигательная задача». Любой двигательный акт каждый раз организуется заново, причем его формирование в значительной мере протекает на уровне подсознания.

Почему Станиславский сделал все же акцент на действии, а не на мотивации этого действия, хотя он и стремился к уточнению мотивов путем формулировки задач — куска, сцены, роли в целом? Да потому, что выяснить подлинные мотивы поведения сценического персонажа не менее трудно, чем определить мотивы поведения человека в реальной жизни. При изучении мотивов одновременно отказали оба испытанных метода классической психологии: наблюдение за внешним поведением другого человека и анализ своего собственного духовного мира. В сфере исследования потребностей действие перестает быть объективным критерием, поскольку один и тот же поступок может быть продиктован самыми различными побуждениями. С другой стороны, мы далеко не в полной мере осознаем истинные мотивы наших собственных поступков и принимаемых нами решений. Проникновение в сферу мотивов изображаемого лица носит во многом характер интуитивной догадки, несознаваемого замыкания внутреннего мира персонажа на свой собственный внутренний мир.

Каким же образом актер овладевает потребностями изображаемого лица? «Что он Гекубе? Что ему Гекуба?» — этот вопрос Гамлета концентрирует в себе самую сокровенную суть увлечения актера интересами и потребностями играемой роли. Ради чего актер выходит на сцену, и почему он воспроизводит поведение другого лица? Во имя своей сверх-сверхзадачи. Сверх-сверхзадача — это страстное и глубоко личное стремление художника познать нечто чрезвычайно важное о людях, об окружающем мире, о правде и справедливости, о добре и зле, а затем поделиться этим знанием с другими (читателями, слушателями, зрителями), чтобы получить у них подтверждение истинности результатов своего познания. «Отчасти искусство заключает в себе сообщение, но лишь отчасти, — заметил Уильям Голдинг. — В остальном — это открытие… И все же я… твердо верю, что искусство, не заключающее в себе сообщения, бесполезно». Л.Н. Толстой писал своему сыну: «У тебя, я думаю, есть то, что называется талантом и что очень обыкновенно и не ценно, то есть способность видеть, замечать и передавать, но до сих пор в твоих рассказах не видно еще **потребности** внутренней, задушевной **высказаться**…» (подчеркнуто нами). Чем ближе сообщаемая артистом правда о мире к потребности и надеждам зрителя постичь эту правду, тем сильнее отклик зрительного зала, тем очевиднее эффект сопереживания. Сверх-сверхзадача художника — подлинный, главный и основной источник энергии, побуждающий актера искать сверхзадачу сценического персонажа, а далее — осуществлять ее в сквозном действии, пронизывающем все его поведение. Профессиональное умение артиста трансформировать свою художническую потребность познания в потребности изображаемого лица и составляет основу перевоплощения.

Рекомендацию Станиславского «идти от себя» нужно понимать поэтому не только как совет начинать работу над ролью с «общего знаменателя», о котором шла речь выше, но и как напоминание о том, что вся деятельность актера, в сущности, продиктована его собственной сверх-сверхзадачей, ей служит и ею обусловлена. Сверхзадача осуществляет свое руководство поведением артиста в значительной степени благодаря сверхсознанию. Именно сверхсознание направляет поиск, активизирует работу сознания (разум, логику) и мобилизует автоматизированные навыки подсознания.

Процесс перевоплощения, осуществляемый с помощью подсознания не только в искусстве, но и вне его, хорошо описал Вадим Кожевников на примере советского разведчика Белова, вынужденного действовать в облике Иоганна Вайса: «За эти месяцы с Иоганна как бы свалилось то неимоверное напряжение, в котором он неотступно держал себя все время, чтобы быть таким, как окружающие его люди, на чьи повадки, привычки, взгляды, особенности наложила отпечаток целая историческая полоса существования нации, ее бытовой, социальный уклад. Это было уже не притворство, а прочное ощущение себя тем, кем он должен был стать. Отрабатывая каждую предполагаемую черту Иоганна Вайса, чтобы она стала душевной собственностью, нужно было вместе с тем ничего не утратить от себя самого. Ничего своего не уступить Вайсу. Ибо Иоганн Вайс должен быть не только жизнеспособен как самостоятельная личность, но полностью подчиняться тому, кто надел на себя его личину». Иоганн Вайс так достоверен и правдоподобен в своей борьбе за место в гитлеровской иерархии именно потому, что повышение по службе фашиста Иоганна Вайса дает возможность разведчику Белову лучше выполнить свой долг борца за свободу и независимость Советской Родины.

Пример, описанный В. Кожевниковым, поучителен во многих отношениях. Когда и почему с Белова «свалилось неимоверное напряжение»? И в чем оно — это напряжение? Оно в необходимости сознательно совершать и сознанием контролировать в своем поведении то, что в обычных жизненных условиях осуществляется без участия сознания и чего только в данных, исключительных условиях потребовала сверхзадача разведчика. Это неимоверное напряжение «свалилось», когда его ценой Белов достиг полной согласованности в работе сверхсознания, сознания и подсознания, когда возникло перевоплощение советского разведчика в фашиста Иоганна Вайса.

Что же в этом созданном искусственно поведении относится к сознанию, что к подсознанию и что к сверхсознанию? Ответить на этот вопрос помогает определение сознания как знания средств, которые могут быть переданы другому, а значит, — определены, обозначены и выражены словами или образами.

Все, что мотивируется в процессе осуществления, что решается при выборе средств достижения каждой конкретной цели, что поэтому анализируется, сопоставляется, взвешивается и оценивается — все это относится к сознанию и к звеньям сознательного поведения. Все, что может быть мотивировано, объяснено и обозначено, но не нуждается во всем этом, что вошло в привычку, в стереотип, относится к подсознанию. Это — обширная область тех умений, которые когда-то были приобретены сознательно и, может быть, ценой больших усилий, но, будучи усвоены, уже не нуждаются в специальной заботе, во внимании и в усилиях. Все, что не может быть мотивировано, но само мотивирует, относится к сверхсознанию. Оно не отвечает на вопрос «зачем?», но диктует, требует и, в сущности, лежит за любым побуждением, как его исходная причина. Сверхсознание задает работу сознанию, которое всегда, в сущности, занято тем, что обогащает, уточняет, расширяет, развивает и проверяет заданное интуицией. С познанием связаны чуть ли не все сферы человеческой деятельности, и в сложном составе каждой конкретной человеческой потребности содержится обычно некоторая доля потребности познания. Поэтому человеческое поведение не обходится без интуиции. Она подсказывает влечения и привязанности, настороженность и отвращение, радостные предвкушения и тревожные опасения, а сознание уясняет связи интуитивных догадок с объективной действительностью и вырабатывает знания и умения — плоды опыта в арсенале подсознания.

Но если во всех других сферах человеческой деятельности и в житейском обиходе интуиция играет все же вспомогательную роль, то в искусстве она выступает не как смутная догадка и предположительное предчувствие, а как категорическая уверенность, немотивированное прозрение, как повелитель, диктующий логику воплощения. В актерском искусстве трансформация сверх-сверхзадачи артиста в мотивы поведения изображаемого лица обеспечивается механизмами сверхсознания. «Наиболее могущественными маяками для возбуждения подсознательного творчества органической природы являются сверхзадача и сквозное действие». «Я много работаю и считаю, что ничего больше нет; сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве» (К.С. Станиславский). Это относится и к сценическому образу (сверхзадача) и к самому творящему артисту, создающему образ (сверх-сверхзадача).

Одним из каналов связи между сверхзадачей и сознанием служит процесс ее рабочего наименования. «Выбор наименования сверхзадачи является чрезвычайно важным моментом, дающим смысл и направление всей работе». Однако наименование служит лишь каналом связи интуиции и сознания, не могущим претендовать на окончательность. «Я сказал то, что сказал» — вот ответ художника на вопрос о содержании его произведения, непереводимого с языка образов на язык логики. Именно непереводимость произведения искусства на язык словесных определений, отражающих лишь какие-то стороны сверхзадачи, но никогда не исчерпывающих ее истинного содержания, делает сверхзадачу результатом работы сверхсознания. Другим объектом деятельности сверхсознания является превращение сверхзадачи образа в процесс практически выполняемого актером сквозного действия. Здесь постепенно все большую роль играет сознание, разум, логика, здравый смысл. Здесь обнаруживаются и профессионально-технические умения, знания и навыки артиста, а также присущие ему индивидуальные свойства.

Теперь мы можем полностью обозреть этапы актерского перевоплощения. Через контролируемые сознанием действия актер не отождествляет себя с изображаемым лицом, но проникает в сферу движущих им мотивов (область, в значительной мере принадлежащая сознанию и подсознанию) вплоть до сверхзадачи образа (область сверхсознания) во имя решения своей сверх-сверхзадачи, т.е. удовлетворения своей художнической потребности. Разумеется, между сознанием, подсознанием и сверхсознанием нет жестких разграничительных линий. Эти разновидности высшей нервной деятельности человека тесно взаимодействуют друг с другом, их границы смещаются, их сферы влияния находятся в постоянном движении.

Осуществляемые в процессе перевоплощения действия — их называют «сценическими» — отличаются от любых обиходно-житейских действий тем, что возникают по заказу, как если бы их вызвала реальная необходимость. Такое «если бы» — первый и, может быть, единственный ясный признак природных актерских способностей. Многие люди не могут поверить в воображаемые обстоятельства, рождающие цель, поскольку этих обстоятельств в действительности нет. Этой вере научить нельзя. Но если у человека не может возникнуть заданная воображением цель, то не может возникнуть и сценическое действие, как бы ни было оно примитивно. Он может научиться совершать самые трудные и сложные действия, продиктованные реальной надобностью, но неспособен к простейшему сценическому.

Лишенный актерских способностей человек может только изображать действие, т.е. совершать движения, подобные тем, какие он совершал бы, если бы цель у него была. Такие движения доступны, разумеется, любому. Но всякое изображение действия отличается от действия, подчиненного возникшей цели. Нужна, впрочем, зоркость, чтобы увидеть это отличие, иногда чрезвычайно тонкое.

Актерская профессиональная грамотность начинается с умения создавать условия для возникновения натурального сценического действия. Умение это равно способностям к актерскому искусству. Исключительно одаренным актерам нет нужды специально заботиться об умении действовать. Они легко воображают себя в условиях жизни персонажа пьесы и, поверив в эти условия, перевоплощаются в образ, минуя технику перевода его внутренних качеств на язык действий. Этим языком они пользуются, как родной речью может пользоваться неграмотный. Таковы редчайшие, исключительные дарования, каким был, например, К.А. Варламов, не учивший ролей и в репетициях не нуждавшийся.

Если не считать таких исключений, то рост умений есть в то же время и рост дарования, хотя начинается он с зародыша способностей и без него невозможен. В дальнейшем дарование является не только постоянным спутником умений, но и главным стимулом их роста и накопления. Еще И. Кант заметил: «Уменье составляет признак таланта».