**Создание**

**актерского**

**образа**

**Теоретические**

**Основы**

**«ГИТИС»**

**Москва**

**2008**

*Книга подготовлена Научно-практическим центром по мастерству актера и режиссуре РАТИ-ГИТИС*

Составители и ответственные редакторы

**Н.А. Зверева, Д.Г. Ливнев**

Создание актерского образа: Теоретические основы / Сост. и отв. редакторы Н. А. Зверева, Д Г. Ливнев.— М.: РАТИ-ГИТИС,

2008. —224с.

**ISBN 978-5-91328-026-8**

В настоящем издании рассматриваются теоретические основы создания сценического образа. В книге отражены основные процес­сы, которые в результате их освоения ведут актера к созданию об­раза на материале драматургического текста.

Сверхзадача и сквозное действие, линия действий роли, "второй план" и "физическое самочувствие", внешняя характерность рас­сматриваются как необходимые составные, в результате рождающие результат — актерский образ.

Книга написана профессорами Российской академии театраль­ного искусства— ГИТИС и может служить учебным пособием по мастерству актера.

©РАТИ ГИТИС, 2008

**Стр. 3**

**Вступление**

Трудности процесса создания образа артистом очевид­ны. Процесс этот предполагает проникновение в природу мышления сценического персонажа, определяемую его мировоззрением, овладение присущей ему логикой пове­дения в различных ситуациях, овладение характерными для него темпо-ритмами, его темпераментом, нахождение артистом сверхзадачи, проявляющейся вето конкретных поступках.

В результате огромной подготовительной работы, в идеале, в момент театрального представления должен произой­ти акт перевоплощения актера в художественный образ — неразрывное взаимопроникновение, диалектическое единство эмоционального и рационального, конкретного и аб­страктного, индивидуального и общего, типического, внеш­него и внутреннего, объективного и субъективного. Внутренняя перестройка актера в соответствии с характером ро­ли и общим замыслом спектакля может произойти в пол­ной мере, в какой-то степени или совсем не произойти. Полнота перевоплощения — явление на сцене редкое. Но стремление к нему в "театре живого человека" составляет главную энергию художественной деятельности актера.

Образ, отражая объективную реальность и выражая чувства, мысли и устремления художника, создается в глубинах сознания, вернее, подсознания актера, при непосред­ственном влиянии, коррекции, подталкивании со стороны разума, интеллекта. Внешне кажущаяся случайность возникновения образа есть, на самом деле, следствие законо­мерных процессов, происходящих в актере на его пути

**Стр. 4**

к чуду — появлению на сцене нового качества. Поэтому, вне зависимости от финала— произойдет или не произойдет качественный скачок, — актер должен пройти путь, который, может быть! приведет его "к неведомому миру подсознания**"1**.

Процесс создания сценического образа очень сложен не только объективно, но и субъективно для каждого творца. Он не поддается реконструкции в теории. Поэтому можно говорить только в наиболее общем виде о путях, которыми может идти этот процесс, ибо конкретные приемы у каждого артиста свои. Подчеркнуть следует осо­бенно то, что это процесс.

Мучительность актерского опыта в овладении ролью рождала у великих актеров стремление облегчить эту рабо­ту другим. Несколько великих русских актеров и режиссе­ров не только изложили свой опыт, сам по себе драгоцен­ный, но попытались проникнуть в тайны творческой при­роды актера. Стремление определить главное характерно для теоретических исканий М. С. Щепкина, А. П. Ленского, К С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, М. А. Че­хова. Конечно, последовательную систему удалось создать только К. С. Станиславскому. И не потому, что круг его интересов включал весь театр, тогда как М. Чехов, напри­мер, концентрировал свои поиски непосредственно в области актерского перевоплощения и "переживания". А по­тому, что великому реформатору русского театра удалось открыть наиболее общие законы творчества. (На примере актерской профессии, но применимые и к другим искусствам). Его "система" — это не описание приемов и конкрет­ных путей к созданию роли, а последовательно развитые идеи творчества.

Написано о "системе" достаточно много: и об истории ее создания, и о ее влиянии на театр всего мира. Есть прак­тические руководства по отдельным вопросам, связанным

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: И К . М., 1955. Т. 3. С. 315.**

**Стр. 5**

с ее освоением, совершенно непригодные сами по себе, без глубинного знания основных законов Станиславского. Зна­чительно меньше работ, связанных с теоретической разра­боткой положений "системы". И практически нет иссле­дований, последовательно разрабатывающих крупные раз­делы системы в целом. Между тем о науке, помогающей актеру в его профессии, мечтал Станиславский. Собствен­но, возникновение его "системы" связано в первой ее час­ти— работа актера над собой— с потребностью нового театра в новом актере, а во второй — работа над ролью — с осознанием им необходимости не только определения пу­тей воспитания аппарата актера на основе законов внутрен­ней психотехники, но и выработки последовательных принципов в деятельности актера по созданию образа — и в процессе подготовки роли, и при систематическом ее ис­полнении перед зрителем.

То, что сделали К. С. Станиславский и Вл. И. Неми­рович-Данченко в области изучения природы актерского творчества и создания системы работы — это не только театральный, но и научный подвиг.

"В "системе" Станиславского, в ее "сверхзадаче" — и философское и нравственное начало театра: для чего же еще в конечном итоге это его "я есмь" в "театре живого человека"; ради чего, во имя чего это его знаменитое "от себя"? В его "системе" соединяется несоединимое: в ней и атом, и пламень творческого акта; в ней есть верный компас, но есть и возможность неожиданных открытий; в ней когда-то Леонидов чутко угадывал Моцарта, захотев­шего стать Сальери— одновременно; в ней опасность утешительного самообмана для усердного школяра и спа­сительность глубочайшего самопознания для истинного таланта"1.

Великий актер-импровизатор, актер, у которого интуи­тивный подход к роли был развит сильнейшим образом, но

**1. *Виленкин В. Я.* Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 22.**

**Стр. 6**

одновременно один из лучших знатоков "системы", наиболее глубоко и целостно воспринявший ее в первое десяти­летие ее вхождения в жизнь МХТ и его студий, Михаил Чехов в своей публикации, возникшей еще до публикации Станиславского, отвечал возможным скептикам: "...система не только "научна", она просто "наука". Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неода­ренных и нехудожественных натур"1.

Мысли М. Чехова об огромной пользе "системы", сформулированные им в вышеупомянутой публикации в журнале "Горн" еще только практиком, выдающимся прак­тиком, сохраняют свою ценность и поныне, верно и точно выражая понимание истинного ее значения и смысла. "При помощи знания... *мешающих и помогающих* творчеству фактов, подбирая их должным образом, то есть освобождая душу от фактов *мешающих* и окружая ее фактами, *помо­гающими* творческому состоянию, он (художник — *Д. Л.)* может вызвать у себя творческое состояние или по крайней мере приблизиться к нему *тогда, когда он сам этого захочет,* и ему не будет надобности ждать момента, когда вдохновение само посетит его". "Система дает *методы,* с помощью которых можно увлечь душу, и увлечь ее тем именно материалом, который изберет для этого сам же ху­дожник"2. И как итог: "система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам Бог. Сис­тема сберегает актеру его творческие силы, указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наи­меньшей затратой сил и с большим успехом для дела. Она, безусловно, предостерегает от многих сложных путей и открывает актеру глаза на те ловушки, которые в огромном количестве расставлены на его пути. Настоящая, единст­венная цель системы — дать актеру в руки

**1 *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 51.**

***2 Там же.* С. 36-37.**

**Стр.7**

самого себя (разр. моя. — *Д. Л.),* научить его в каждую минуту понять свою ошибку и суметь помочь себе"1.

"Как стать образом" — в этом заключается искусство актера, равно как и искусство режиссера в работе с акте­ром.

В этом издании делается попытка изложить главное в понимании теоретических основ создания роли, сложив­шемся в результате деятельности К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их продолжателей к концу XX века, более чем через 100 лет со дня основания театра, в практике которого рождался Метод.

*Д. Г. Ливнев*

**1 *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 50.**

**Стр. 8**

**АКТЕРСКИЙ ОБРАЗ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ**

С точки зрения языка, слово "перевоплощение", что и есть создание образа в "школе переживания" — это оче­видно — происходит напрямую как обозначающее состоя­ние от глагола "перевоплотиться", то есть воплотиться во что-либо иное, принять новые, иные формы (Словарь рус­ского языка АН СССР, 1983), принять новый вид, новый образ, превратиться в кого-что-нибудь (Словарь русского языка С. И. Ожегова, 1975). У С. И. Ожегова "перевопло­тить", действительная форма того же глагола— это вопло­тить в повой форме, по-новому (обратим внимание на это "по-новому").

Как видим, в этих толкованиях больше речь идет о форме, о новом виде. Только слова "по-новому" у С. И. Ожегова открывают возможности для расширительного понимания.

Этимология термина "перевоплощение" восходит к слову "воплощение". Здесь и надо искать более емкое зна­чение рассматриваемого нами понятия. Интересно в этом смысле одно из толкований Д. Ушакова. Хотя больше вни­мания и у него к "телесному образу", но возникает и "во­площаться — - ...переходить в действительность, находить себе выражение в какой-ни­будь конкретной форме" (разр. моя — Д. Л.). "Находить себе выражение" — это уже шире, чем "приня­тие телесного образа". Там же "воплощаться— осуществ­ляться, переходить в действительность". Те же определе­ния, относящиеся не только к форме. Но наиболее глубо­кое, на наш взгляд, обозначение процесса "воплощать, во-

**Стр. 9**

плотить кого, что..." мы находим у В. И. Даля. Сначала — "...даровать плоть, плотской вещественный образ; снабжать телом...", а затем — "...влагать духовное, невещественное в плоть, в тело..." В этих словах — уже то главное, что ведет к будущим словам К. С. Станиславского о "создании жизни человеческого духа" как цели актерского искусства.

Воплощение как создание внутренней духовной жизни нового лица— очевидно, в этом следует видеть содержа­ние, пожалуй, самых существенных понятий в науке об ис­кусстве актера.

Самый ранний источник из известных в настоящее время, в котором мы встречаем термин "перевоплоще­ние", — "Искусство актера" великого практика и теоретика Коклена-старшего. В тех строках, которые он посвящает выдающемуся Фредерику Леметру, читаем: "Слово пе­ревоплощение, насколько мне известно, было впер­вые сказано про этого актера по поводу изумительного ис­полнения им роли Рюи Блаза"1.

Прежде чем перейти к описанию эволюции понятия "перевоплощение", надо ответить на вопрос— каковы ос­новы, заложенные в человеческой индивидуальности, кото­рые определяют возможность перевоплощения актера в образ.

Перевоплощаемость, проникновение в чужое "я" (а речь, безусловно, идет о проникновении, и не умозритель­ном, а чувственном в психику и психологию другого чело­века) — феномен трудно объяснимый. В отличие от приня­тия только вешнего облика — умения, основанного на спо­собности человека к подражанию, и потому понятного, хо­тя и требующего каких-то специальных данных.

В даре "перевоплощаться" во внутренний мир изобра­жаемых лиц, одухотворять образы своей фантазии, психи­чески ассимилироваться с ними психологи видят

**1. *Коклен-старший.* Искусство актера. Л.-М., 1937. С. 48.**

**Стр. 10**

загадочную особенность энергии "творящей природы" художника, который, призывая к жизни образы своей фантазии, наде­ляет их волей, сознанием, характером. В художнике проис­ходит переживание всей полноты душевной жизни другого лица. Причем не реальной индивидуальности, а вымыш­ленного персонажа. У проникновения в чужое "я" есть оп­ределенные условия и пределы, но сложный механизм мно­гогранной жизни образа, созданного фантазией, непремен­но подчиняется закону психологической мотивации. Без этого невозможна цельность образа— результат деятель­ности творца.

Способность "вчувствования" в чужое "я" заключена в способности к психической ассимиляции с воспроизводи­мым художником образом творческой фантазии, способ­ности, замеченной и психологами, и историками литерату­ры, театра, и самими творцами. Известный психолог И. И. Лапшин называл это явление "тенденцией к перево­площению". Тенденция эта свойственна не только актерам, применительно к которым термин более всего употребля­ется, но всякой творческой индивидуальности.

Реализация перевоплощаемости возможна при опреде­ленных условиях. Прежде всего при глубокой захваченно-сти творца материалом жизни.

Такая захваченность миром героя ведет к тому, что художник становится на его точку зрения во всех воз­можных ситуациях. Логика действий героя делается ему близкой, во всех признаниях творцов и наблюдениях сви­детелей их творчества ощущается эмоциональная окра­шенность этой захваченности. Иногда художник говорит об этом прямо: "Если бы меня спросили, кто я,— писал известный скульптор М. М. Антокольский, — я ответил бы: "Художник, живу одной жизнью, но она наполнена другими жизнями, я чувствую чувства (разр. моя —Д. Л.) других людей"'.

**1 В кн.: *Лапшин И. И.* Художественное творчество. Пг., 1922. С. 31.**

**Стр. 11**

Существенным условием реализации перевоплощаемо­сти, очевидно, является непрерывность процесса мышления о герое, который захватил в какое-то время воображение художника.

И еще — вера, вера в вымысел как одно из непремен­ных условий построения психологии и соответствующего поведения в общем-то придуманных персонажей. Чем сильнее вера, тем свободнее полет фантазии. О. Бальзак говорил о вымышленных действующих лицах своих ро­манов, как о своих знакомых, хотя сам признавался потом: "Пи слова правды. Все это чистая бальзаковщина"1. Его приятель Жюль Сендо рассказывал ему о своей сестре. Че­рез несколько минут Бальзак прервал его: "Отлично, друг мой, но вернемся к действительности, поговорим об Эжени Гранде"2.

Пределом действия, феномена перевоплощаемости яв­ляются определенные возможности психики, про­являющиеся в этом процессе и в результате ему присущие. "О[решение от своего "я", о котором говорят художники и исследователи, относительно. Переживания изображаемых лиц проецируются на это "я". Душевный опыт воспроизво­димого образа претворяется в душевном опыте самого творца, и индивидуальные черты образа также проециру­ются на личность художника. Хотя у него и происходит не­произвольное подражание действиям и поступкам его геро­ев, вплоть до усвоения их религиозных взглядов (и такие случаи известны), но кто подражает, кто субъект этого про­цесса? Сам художник, он присутствует во всех этих подра­жаниях и является носителем вновь возникших у него черт и привычек. В художнике сосуществуют переживание твор­ческого экстаза, которое Л. Н. Толстой называл "психиче­ской заразой", и восприятие создаваемого им лица. Это сочетание, "раздвоение личности", о котором мы писали

**1 См.: *Анненская А. Н. О.* Бальзак. СПб., 1886. С. 30.**

**2 В кн.: *Грузенберг С. О.* Гений и творчество. Л., 1924. С. 46-47.**

**Стр. 12**

выше, говоря о природе чувств, необходимо. Если его нет, ес­ли творящего захватывает мир вымышленного персонажа, полностью вытесняя его собственный, нарушаются грани­цы искусства, возникают явления клинического порядка. Наличие же этого сочетания, "раздвоения", и есть предел перевоплощения.

Важная характерная черта психической ассимиляции — сознание иллюзорности. Художник, перевоплощаясь, не утрачивает перспективы реальной действительности, ощу­щения, что в действительности нет ни изображаемых лиц, ни их поступков. Это сознание иллюзорности при самой большой вере творца также служит пределом перевоплощаемости. Одновременно оно передается читате­лю, зрителю, что предопределяет предел его сопережива­ния. Отсюда и реакции воспринимающего искусство: никто не бросается на защиту Дездемоны, не рвет книгу и т. д.

Тенденцию к перевоплощению по-разному называли художники: Теофил Готье — "ретроспективным воображе­нием", Бальзак— "ретроспективным проникновением", Сальвини— "психической, интуицией", Доде— "даром во­площаться в другие существа", Гете — "инстинктом ото­ждествлять себя с чуждыми положениями," Рихард Ваг­нер — способностью с "полным сочувствием перевопло­титься в изображаемое лицо", Флобер— даром "претво­ряться в изображаемые существа", Мопассан — даром "вы­зывать существа", Гоголь— "чутьем слышать душу", Сара Бернар — способностью "променять свою жизнь на чу­жую". Каждое из этих определений говорит о замеченном у творцов даре художественной персонификации.

Эта способность имеет психологические основы в свойствах, присущих человеческому индивиду вообще,— каждому в той или иной степени, и осуществляется в соответствии с законами общечеловеческой психологии.

Даром проникновения в чужое "я" наделен до известной степени каждый человек. Мы говорим "войти в

**Стр. 13**

положение", "встань на мое (его) место" и т. д. Это не просто слова, это языковые идиомы, возникшие ввиду наличия спо­собности у каждого человека ощутить себя на месте друго­го. Но не только по отношению к реальному человеку и ре­альным обстоятельствам родятся моменты "отождествле­ния себя" с чужим горем, с чужой бедой, с чужими радостя­ми. Такие моменты переживает каждый из нас и в связи с образами своей фантазии. Без этого дара было бы невоз­можно наше общение друг с другом, взаимопонимание, доверие и симпатии, возникающие в обществе. Эта перевопло­щаемость в широком психологическом плане лежит в фун­даменте перевоплощаемости в узком смысле, свойственной творцам-художникам. У них она осуществляется на более длинной дистанции, более последовательно, рождая не от­дельные моменты, а целые судьбы и картины жизни, при чначительно большей роли воображения, чем у человека, не наделенного склонностью к художнической деятельности. "Воображение тоже, в сущности своей,— писал М. Горь­кий,— мышление о мире, но мышление по преимуществу "художественное"; можно сказать, что воображение— это способность придавать стихийным явлениям природы и ве­щам человеческие качества, чувствования, даже намерения".

Может быть, самым существенным в явлении перевоплощаемости надо считать то, что она проявляется на фоне и одновременно с психическими процессами субъекта этой деятельности. Отсюда— контроль над процессом, владение материалом и направленностью к цели, отсюда— сама цель и оценка результата, пусть и не объективная, заинте­ресованная. Такая самооценка— одна из движущих сил дальнейшего движения художника вперед, как для осуще­ствления поставленной перед собой конкретной задачи, так и для всего его творчества.

Все процессы и явления в психике и психологии чело-иска, которые лежат в основе его способности к перево­площению, исчерпать при самом подробном рассмотрении невозможно. Остановимся на главнейших.

**Стр. 14**

1. Каждому человеку свойственны внимание и наблюдательность. Причем в ранние годы их питает больше любознательность. В более взрослом возрасте рождается необходимость видеть все вокруг себя как одна из форм приспособления индивида к жизни среди себе подобных, в том числе даже и к жизни чисто физической — сохранение себя среди опасности (движение людей среди транспорта), адаптации к условиям климата, погоды, к работе, к средствам производства и т. д. Кроме того, взаимодействие с людьми в области общественных отношений также требует осознанного (и не из любопытства) внимания и непрерывного наблюдения.

Но есть у человека и другая область внимания и на­блюдения — чужая душевная жизнь.

У художников полиперсонализм— это любознатель­ность мощного духа, который помогает перевоплощаться, чтобы познать людей, их судьбы, "на мгновенье растворя­ясь в этих последних".

Артистическая любознательность коренным образом отличается от свойственного каждому человеку чувства симпатии. Последнее проявляется практически в стремле­нии помочь, в желании проявить внимание, любить и т. д. Художническая же любознательность по отношению к иной духовной жизни проявляется в наклонности к перево­площению, в том инстинкте "отождествлять себя с чужды­ми положениями", о котором писал Гете.

2. Внимание и наблюдательность были бы бесполезны, если бы человек не обладал важнейшим качеством психики памятью, способностью удерживать, сохранять и воспроизводить полученные впечатления, добытые посредством наблюдения.

Человеческая память удерживает двоякие впечатления: а) от других лиц; б) из своего прошлого. Что касается первой группы впечатлений, мы уже коснулись их роли при разговоре о наблюдательности.

**Стр. 15**

Второй вопрос — память собственного прошлого, как одна из существенных основ перевоплощаемости,— имеет особое значение.

Память собственного прошлого у каждого индивида 1>;плична по своей силе. С возрастом, по мере накопления жизненного опыта, она развивается. Моменты, запомнив­шиеся эмоционально, есть у каждого человека. "Запало в душу" — выражение, довольно часто встречающееся в обыденном разговоре. В какой-то степени эта память уча-ггнует в формировании личности, влияет на жизненные решения и поведение человека.

Способность каждого человека к самонаблюдению и фиксированию отдельных актов своей жизни приобретает у художника исключительную силу и играет в его жизни го-рачдо большую роль. Можно сказать определенно (это вид­но, в частности, из анализа огромного количества самопри-шамий), что между памятью собственного прошлого и спо­собностью к перевоплощению у художника есть прямая мвисимость.

Подчеркнем еще раз, что это свойство — хранить в па­мяти впечатления собственного прошлого — присуще каж­дому человеку. Но степень развития этого свойства и его рот, в профессиональной деятельности художника более шачительны. "Не завидовать нам, а жалеть нас,— пишет в рассказе "На воде" Мопассан,— должны были бы люди, ибо вот в чем состоит отличие писателя (это относится, безусловно, к любому виду артистической, в широком смыс-||<- слова, деятельности —*Д. Л.)* от подобных ему. Никакое простое чувство недоступно ему. Все, что он видит, все удовольствия, страдания, разочарования моментально пре-иращаются для него в предмет наблюдения. Совершенно мпшльно и ни от чего не зависимо, он постоянно анализи-1>\ I- г человеческие сердца, лица, жесты, интонации,голоса...

Если он страдает, он отмечает для себя это и старается \ н-ржать в памяти; возвращаясь с кладбища, где он оставил < мцество, которое он любил больше всего на свете, он

**Стр. 16**

говорит себе: "Как это было странно, все, что я испытал: словно какое-то опьянение от боли" и т. д. И затем припо­минает все подробности: позы соседей, их искусственные мины, притворную печаль, и тысячу разных мелочей... Он все видел, все запомнил, все отметил, совсем невольно, для себя, он прежде всего — писатель" .

Эти отложившиеся в душе артиста, писателя целые ми­ры впечатлений всколыхнутся при соприкосновении с оп­ределенным материалом и дадут пищу его фантазии, его эмоции, толкнут по пути проникновения в тайны нового лица, которое предстоит воплотить на бумаге, на сцене, в картине и т. д.

3. Несомненно, серьезную роль в возникновении и раз­витии перевоплощаемости как свойства, присущего худож­нической индивидуальности, имеет наклонность человека к эксперименту над чужим "я" — речь идет не о лаборатор­ном психологическом эксперименте, а о естественном, ко­торый существует в трех видах: как житейский, научный и артистический.

Нас интересуют первый и последний.

В повседневной жизни люди постоянно испытывают друг друга, преднамеренно вызывая у другого проявления душевной жизни с целью наблюдать последствия. Главным образом, это розыгрыши. Начиная с самых пустяковых, од­номоментных— ложное известие, вручение письма и т. п. — и до таких, когда разыгрывающий устраивает целую сцену, продолжающуюся длительное время. И цели бывают разные — получить удовольствие от той или иной реакции разыгрываемого или ввести в заблуждение кого-то, заста­вить поверить в вымышленную версию.

Есть в Библии описание подобного эксперимента-целью его было решение серьезного вопроса. Соломон, же­лая обнаружить истинную мать ребенка, предложил разру­бить его пополам и отдать каждой по половине.

**1 *Мопассан Г.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 7. С. 307-308.**

**Стр. 17**

Истинная мать отказалась от своих прав на ребенка в пользу сопер­ницы, чтобы сохранить ему жизнь.

Сама возможность такой работы, заложенная в челове­ке, является почвой, питающей способность творца к пере-юплощению.

4. Последнее свойство человеческой психики, на кото­ром надо остановить свое внимание, касаясь вопросов пере-иошющаемости,—склонность всех людей к фантазии. Уже и детском возрасте она проявляется не только в играх, но и и неожиданных для окружающих рассказах ребенка о яко-"1.1 случившемся событии, с подробностями, которые соз-.'1.1 ют в первый момент абсолютную уверенность в его под-пи иности.

Но это качество в разных видах переходит и к взрос­шем. Все прочитанное представляется каждому в сценах, более или менее развернутых. Причем видения, возникаю­щие от литературного материала, различны у всех. Часто нирианты настолько отличаются, что возникает ощущение разговора о разных первоисточниках. Безусловно, это след­ствие неодинаковости фантазии— ее силы и различия в на­правленности.

Очень многим свойственны грезы — сцены осуществ­ит ня каких-то несбыточных на данном этапе или вообще желаний.

I фактически все с той и или иной степенью подробно-< |ц проигрывают в своем сознании течение предстоящего и.ычтго разговора, или, наоборот, после неудачи прожи­нают заново состоявшееся событие, видоизменяя в нем ка-'•"'• то детали, поворотные моменты, дополняя их деталями пюего поведения, которых не было, но которые должны им ни быть и повлечь за собой иной результат и т. д.

У художников это качество превращается в непрерыв­ную работу фантазии, как подспудную, так и направляемую ом) полей на поиск определенных решений—сюжет,детали, ириски, внутренние монологи героев, описание мест деист-мин и многое другое, из чего слагается образ всего

**Стр. 18**

произведения или того или иного персонажа. Актеру приходится фантазировать все, что происходит между теми сценами, в которых по воле автора он присутствует, дабы создать не­прерывную линию жизни.

Перевоплощаемость у представителей актерской про­фессии реализуется в особых условиях, не только в период подготовительной работы, когда актер проживает отдель­ные моменты роли, ищет самочувствие и логику поведения сперва в одном, потом в другом столкновении с окружаю­щем его в пьесе миром. Главный момент осуществления его наклонности к перевоплощению в театре — спектакль, на котором и происходит процесс творчества. Необходимость в рамках определенного спектаклю времени создать цель­ный образ в форме конкретного живого человека, атакже то, что он возникает на каждом спектакле зано­во — требования, предъявляемые к актеру только в театре. Эти требования и предопределяют тот факт, что на сцене перевоплощение возможно в наибольшей полноте, а сам этот процесс, наиболее зримый в этом искусстве, воздейст­вует на зрителя как сильнейшее выразительное средство.

Конечно, редки случаи абсолютного и высокого пере­воплощения, но они становятся тем идеалом, к которому стремится или должен стремиться каждый приступающий к работе над ролью. Таким классическим примером идеаль­ного соединения актера с ролью на основе "переживания" стало в истории сцены исполнение К. С. Станиславским роли доктора Штокмана. "В пьесе и роли меня влекли лю­бовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде. Мне легко было в этой роли надевать на глаза ро­зовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренне лю­бить их. Когда постепенно вскрывались гниль в душах ок­ружающих Штокмана друзей, мне легко было почувство­вать недоумение изображаемого лица. В минуту его пол­ного прозрения мне было страшно не то за самого себя,

**Стр. 19**

нето за Штокмана. В это время происходило слияние ме­ня с ролью. Я ясно понимал, как с каждым актом, посте­пенно, Штокман становился все более и более одиноким и когда, к концу спектакля, он стал совсем одиноким, то выключительная фраза пьесы: "Самый сильный человек в том мире тот, кто остается одиноким!"— просилась на м'1ык сама собой.

...Душа и тело Штокмана и Станиславского органиче­ски слились друг с другом: стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта, с которым говорил или общался на сцене Штокман; сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, торой и третий пальцы моих рук, — как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, сло­на и мысли...

...Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то... чувства и ощущения. Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот, мои собственные чувства превратились в штокманские. 11ри этом я испытывал высшую для артиста радость, кото­рой заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие I' т/твил, как свои собственные.

"Ошибаетесь! Вы —звери, вы — именно звери!"— кричал я толпе на публичной лекции четвертого акта, и я кричал что искренно, так как умел становиться на точку зрения того Штокмана. И мне приятно было говорить это и сознаватьать, что зритель, полюбивший Штокмана, волнуется за меня и злится на бестактность, которою я напрасно возбуждаю против себя толпу озверевших врагов. Излишняя прямота и откровенность, как известно, губят героя пьесы.

Актер и режиссер, сидящие во мне, отлично понимали циничность такой искренности, губительной для

**Стр. 20**

действующего лица, и обаятельность его правдивости"1. В этом отрывке — описание не только картины полного слияния с ролью, но и целого ряда свойств процесса — одновремен­ность чувств героя и артиста, ощущение радости перево­площения и т. д. — о которых говорилось выше.

Создание образа — это процесс слияния психофизиче­ского материала артиста с материалом роли, написанной драматургом и замысленной режиссером и самим артистом. Это слияние рождается вне зависимости от приема, кото­рым идет актер, — от себя к роли или, наоборот, в резуль­тате перехода исполнителя в новое качество. Скачок про­исходит в какой-то момент, незаметный для постороннего глаза и, как правило, для самого артиста.

Сценический образ возникает путями, трудно поддаю­щимися определению. По видимости, возникает вдруг, из подсознательных глубин. У каждого артиста и для каждой роли одного и того же артиста пути эти различны.

Работу над образом Вл. И. Немирович-Данченко от­носил не только к периоду подготовки спектакля. Чтобы сделанная роль, даже хорошо сделанная, не выкристал­лизовывалась во что-то неизменное, чтобы не было "скучно играть", чтобы актер не превратился в хорошо устроенный механизм, необходимо, считал он, искать ин­терес в дальнейшей углубленной внутренней работе. "Ес­ли играть не роль только, а образ, а этого живого челове­ка, и не играть его, а все глубже, ярче и тоньше созда­вать, то спектакль никогда не потеряет для актера инте­реса. В каждом спектакле можно за какой-то фразой на­ходить черточку характера и заботиться о передаче, о воплощении ее, не меняя рисунка и мизансцены. Вжи­ваться глубже во все черты этого сложного характера и все дальше и дальше уходить от приемов театра, чтобы в конце концов получалось лицо, не похожее на Леони­дова, хотя и созданное Леонидовым" (из письма

1 ***Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 247-249.**

**Стр. 21**

Леонидову 1904 года по поводу роли Лопахина в "Вишневом саде" А. П. Чехова)'.

Из этих в разное время, с перерывом в сорок лет, сказаных слов видно, сколь устойчиво было в Художественном театре устремление к созданию образа, а не игре, толкованию его как живого человека на сцене.

В этой формуле идеала — "лицо, не похожее на Леонидова, хотя и созданное Леонидовым — необходимо видеть два существенных противоречия, преодоление которых только и может привести к ее реализации.

11ервое. По удачному выражению Ж. Муне-Сюлли, сценический образ представляет собою известную комбинацию между характером роли и характером самого артиста. Здесь обозначены и близость, и расстояние от актера ни образа. Близость— в присутствии в результате личности качеств артиста, расстояние — в отсутствии в его индивидуальности того, что от роли.

Требование близости к создаваемому образу толкает исполнителя к упрощению своей задачи, зачастую к сведению се до выполнения простейшего. Это процесс естественный, в этом его опасность. Чем больше артист стремится к "правде чувств", тем больше он идет к себе. Требуется непрерывный контроль и непрерывная забота о том, чтобы, раскрывая в себе каналы внутреннего переживания роли, одновременно двигаться в сторону постижения того особенного, что отличает роль от артиста. А. Д. Дикий приводит пример из того времени, когда казалось, что Станиславский озабочен только "близлежащим", "простейшим" «я» в "предлагаемых обстоятельствах". Описывая подход(' Станиславского к роли Яго как зла, идущего на смену гармоническим идеям Ренессанса, он обращает наше внимание огромное расстояние от актера до образа, вырисовывающееся в решении режиссера. "Конечно, и такого Яго не

**1 *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1954. I .' С. 262.**

**Стр. 22**

сыграешь иначе, чем "от себя", от правды собственных чувств, но... как важно актеру, — подчеркивает А. Д. Ди­кий, — "покрыть" это расстояние, добираясь до сути по­ступков и помыслов "честного" Яго**"1.**

Второе. Опыт поколений актеров и режиссеров, начи­ная со Станиславского и Немировича-Данченко, говорит, что самое трудное, преодолевая расстояние между собой и образом, достичь "баланса между органикой и образом" (А. Д. Попов). Это органично, но безобразно, а это образно, но не органично. Не в мягкости и не в остроте рисунка роли дело. Так, А. Д. Дикий свидетельствует: "...Безраздельная слиянность с образом отвечает особенностям чеховского таланта (речь идет о Михаиле Чехове — *Д. Л.),* и в частно­сти, его лиризму. Казалось бы, актер острой формы, гроте­ска, до фантастики, неожиданных приспособлений и кра­сок, Чехов был, может быть, самым "чистым" лириком из всех, каких мне приводилось встречать в театральном ис­кусстве. Его образы были частью его души, какой-то гра­нью его собственной личности"**2**.

Таким образом, проблема состоит, очевидно, в том, на­сколько артисту в процессе подготовки роли удается найти синтез естественного стремления к демонстрации замысла и необходимости быть для зрителя живым, конкретным человеком.

Устранение отмеченных противоречий заново в каждой конкретной работе — одна из основных профессиональных задач актера. Задача трудная, но сама попытка решить ее становится основой движения актера по пути соединения своего материала с материалом роли.

Художественная деятельность людей— это "модели­рование отношений человека к воспроизводимому в модели явлению с целью познания проверки и уточнения этих от­ношений". Потребность самопознания реализуется в -

**1 *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1937. С. 179.**

**2 *Там же.* С. 223.**

**Стр. 23**

творчестве актера в виде временного перевоплощения в образ на основе изучения литературного героя, носителя идеи пес го произведения, отражающего явления действительности. Правы те психологи, которые считают, что сценическое перевоплощение отличается от всех других его видов тем, что только после процесса постижения образа, внутреннего его воссоздания у актера наступает момент его вос­произведения, выражения в действии. Не описание кинологического представления о своем герое, а претворившаяся в действие определенная фигура—вот цель актерской деятельности. Недаром психологи считают, что творчество актера "представляет собой интересный случай южного "искусственного" поведения человека, который сим ввел себя в искусственную ситуацию фиктивных собы-"И1'| драмы и соответственно этой ситуации организовал снос поведение"**1.**

Сама возможность осуществления человеком какого-нибудь творческого акта, в том числе акта перевоплощения, связана с тем, что возникшая у него потребность проявлять себя в художественной деятельности ведет к появлению в его жизни иных интересов, устремлений нового типа. Происходит сложный процесс развития задатков, преобразовании психического строя личности. Развивается творческое " отношение к действительности, свойство видеть жизнь в неожиданном ракурсе, разглядеть в ней то, что не привлекает внимания людей, у которых нет художнического подхода к действительности.

Что касается актера, то к глубинным основам его творчества надо отнести также его биологическую организа­цию, свойства его темперамента, эмоционального строя и другие индивидуальные качества его организма. Поскольку создание новой личности происходит при непрекращающемся течении физиологических и психологических

**1.Якобсон П. М. Психология художественного творчества. М., 1936.**

**Стр. 24**

процессов самого актера и на них опирается, то можно выде­лить целый ряд специфических свойств и способностей, которые лежат в основе актерского перевоплощения.

а) Главным, естественно, надо считать природное свойство — перевоплощаемость, подробно рассмотренное нами выше.

б) В главе "Открытие давно известных истин" в книге "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский пишет: "Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в  
душе и воображении артиста появляется магическое творческое "если бы". Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое "если бы", то есть мнимая, воображаемая (разрядка моя —*Д. Л.)* — правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней, и вокруг нее. С момента появления "если бы" артист переносится из плоскости действительно реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить"**1**." Здесь выражена важнейшая способность актера вырабатывать соответствующую установку не на реальную жизнь, а на воображаем у ю ситуацию, способность действовать на основе веры в нее. Причем следует отметить, что эта установка на воображаемую ситуацию складывается в условиях существования одновременно и реальной ситуации — рядом с актером стоит артист такой-то, деревья нарисованы или представлены в той или иной условной форме и т. д.

В последние годы в психологии активно разрабатываются связанные с воображением проблемы механизма(Е. Я. Ба-син), процесса, состояния (К. Роджерс) эмпатии, роль

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. I. С. 304-305.**

**Стр. 25**

которой очевидна для решения многих проблем психологической деятельности человека (познание человека человеком, вопросы психотерапии и т. д.).

Эмпатические процессы имеют непосредственное отношение и к сценическому перевоплощению. В этом смысле нам близко определение эмпатии как воображаемого перенесения себя в мысли, чувства и действия другого и структурирование мира по его образцу.

Из этого определения известный эстетик Е. Я. Басин делает вывод, что эмпатия — это один из механизмов воображения.

Воображение по сути является отражением реальной действительности, но в иных, чем в жизни, сочетаниях и связях. Это преобразование реальной действительности, которая связана с воображением через процессы целеобразования и возникновения образов желаемого. В этом смысле воображение и есть "импульс к творчеству", в чем сходятся и практик К.С.Станиславский, и теоретики-психологи, в частности, Л. С. Выготский. Конечно, содержание образов, создаваемых воображением, зависит от личности субъекта этого процесса. Они всегда отвечают той или иной реальной потребности и преобразуют действительность в направлении этой потребности.

Это означает, что о воображении можно говорить не при» и как о "вчувствовании" в мир воображаемого человека, и кик о главном источнике активного моделирования создаваемой артистом личности, главной движущей силе возникновения замысла роли.

Но связь между способностью к перевоплощению и способностью вырабатывать установку на основе воображения проявляется у актера особенным образом. Не только при умозрительном моделировании поведения, но, главным обраэом, в возможности возникновения у него ответных " произвольных реакций на образы воображения, на воображаемую ситуацию, воображаемые предлагаемые обстоя-

**Стр. 26**

Воздействие их на зрителя возможно только благо­даря особому свойству заразительности, отли­чающему актеров от неактеров.

Актерская заразительность, по определению психоло­гов, основана на способности, развиваемой и обога­щаемой дальнейшим обучением, "трансформиро­вать свою художническую потребность "сообщения" в мотивы поведения изо­бражаемого на сцене лица".

Заразительность — это не обаяние как "призыв" к об­щению" вообще, как доброжелательный интерес к людям, желание войти в контакт с ними. Психология (П. В. Симонов) связывает заразительность воспроизводимого на сцене с тем, насколько зритель разделяет мотивы, поводы, причины радости и горести сценического персонажа. Эмоция зрите­ля зависит не только от информации, которую несет спек­такль, роль, но и от его собственной потребности. Напри­мер, степень сопереживания чувству гнева определяется во многом тем, насколько сидящего в зале возмущают обстоя­тельства, вызывающие подобное чувство у персонажа и т. д. Чем больше зрителей и в наибольшей степени одина­ково относятся к обстоятельствам, волнующим героя, дей­ствующего на сцене, тем сильнее воздействие спектакля.

Таким образом, заразительность происходящего пре­допределяется совпадением потребности воссоздаваемого лица с господствующей потребностью зрителя. Но этого мало, поскольку и неактер может уловить эту потребность и выразить ее — если говорить об искусстве — в какой-либо другой сфере художнической деятельности.

Непременное условие заразительности творческого ак­та исполнителя той или иной роли заключено в наличии у актера выраженной вовне "потребности сообщить зрителю нечто такое, чем он обладает. Реализация этой потребности становится возможной только в процессе трансформации ее в мотивы действующего лица. Если актер дей­ствует на сцене только ради достижения правдоподобности

**Стр. 27**

самого этого действия, если его главные усилия направлены на процесс выявления образа, средства становятся целью. А это приводит к искажению правды, в конечном счете, к фальши и ремеслу.

в) Вопросы заразительности и процесса трансформации художнической потребности в мотивы действующего лица тесно связаны с особенностями нервной системы

актера влияющими на результативность его творчества.

Очень важна для нас следующая мысль психолога М. Теплова: "Слабую нервную систему, то есть нервную мало выносливую, но высоко чувствительную, нельзя считать во всех случаях "худшей", чем нервную систему- выносливую, но мало чувствительную. Для одних видов деятельности предпочтительнее одна из них, для других — другая"**1**.

Особенности нервной системы актера должны проявляются, во-первых, в свойствах самой системы, отличающих людей этой профессии. Во-вторых, в способности регулировать посредством сознания деятельность ее в процессе репетирования и представления роли.

В своих исследованиях ученые, занимающиеся психологией актерского творчества, приходят к выводам о существенных отличиях нервной организации актеров.

Опыты подтверждают наличие высокой степени возбудимости как обязательного качества нервной системы проходивших испытания актеров. Второе ее качество —

высокая скорость возвращения к исходному уровню после окончания деятельности, связанной с воображением.

Оба эти свойства характерны не только для актеров. Людей этой профессии отличает сочетание этих двух свойств.

Что касается способности регулировать деятельность нервной системы в процессе исполнения и репетирования роли, что с этим вопросом как раз и связана, во многом, проблема.

**1Сб. Современное состояние вопроса о типах высшей нервной дея-'|| 1и чгипнска и методика их определения. М., 1964. С. 10.**

**Стр. 28**

заразительности. Вл. И. Немирович-Данченко гово­рил молодым актерам (впрочем, к этой теме он возвращал­ся не раз): "Заражать весь зал вы можете только своими нервами, своим темпераментом... Может быть, вы на сцене будете заливаться самыми искренними слезами, а зритель­ный зал это не тронет. Стало быть, у вас эти нервы незара­зительны. И наоборот, другой актер чуть-чуть коснется то­го нерва, который возбуждает слезы, и к этому прибавит жест, как будто смахивает слезу, — и зал уже заплакал. Это объясняется тем, что у него эти нервы заразительные. Ино­му актеру стоит только улыбнуться на сцене —- и зритель­ный зал уже готов хохотать. Это потому, что у него коми­ческий талант, и те нервы, которые возбуждают смех, у не­го заразительны"'.

Способность актера в воображаемой, вымышленной ситуации регулировать деятельность своей нервной систе­мы — апеллировать к тем нервам, которые должны были бы быть затронутыми в жизни, — играет в его творчестве, очевидно, даже большую роль, чем особенности психофи­зической организации, хотя зависимость первого и второго несомненна.

г) При работе над ролью в поиске основ сценического поведения героя выстраивается цепочка условных связей, основным стержнем которой можно считать за­висимость "действия — мотивы".

Способность хранить в себе целый ряд таких временных связей при возможности дос­таточно быстрого переключения от одной к другой — одно из главных условий реализации перевоплощаемости в ак­терской профессии.

Система временных связей, образующихся под влияни­ем повторяющихся в определенном порядке раздражите­лей, была названа физиологом И. П. Павловым

**1 Вл. И. Не миро вич-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. М., 1973. С. 130-131.**

**Стр. 29**

«динамическим стереотипом". В этом понятии подчеркивается и ус­тойчивость системы, и возможность новых включений без существенного изменения структуры. Такой системой является, например, построенная при подготовке роли "линия действий". Найденная в процессе репетиций, она становил­ся цепочкой условных рефлексов, которые вызывают при исполнении каждый раз заново чувства, испытанные в про­цессе репетиций. Эта линия подвижна, в том смысле, что может включать новые приспособления, новые конкретные действия ("динамический"), но повторяется в целом из спектакля в спектакль ("стереотип"). Созданная временная связь в виде "линии действий" дает возможность, при усло­вии крепкого владения ею, не думать о ней непрерывно, отдаваясь свободному творчеству в роли. Перед выходом на сцену думайте о ближайших задачах, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, остальные придут сами.

Возникшая система условных связей подготавливает восприятие и все реакции в роли, вообще подготавливает к акту перевоплощения.

А. Д. Попов считал, что глубина сценического перево­площения зависит от частоты и легкости переключений во время спектакля. Конечно, способность к легкому пере­ключению является одним из существенных качеств талан­та актера.

Первым, в чем заключена сущность таланта великой Крмоловой Вл. И. Немирович-Данченко считал ее порази­тельный темперамент— необыкновенную легкость, с "ко­торой она загорается сама и зажигает слушателей. Это то, что не поддается никакому анализу, что нельзя сделать ни­какой школой, что дает непреоборимую власть над толпой. Это не может быть "сделано" никакой школой, потому что это свойство психофизиологической организации актера, от которого во многом зависят и его успехи на пути к перево­площению.

При создании образа происходит, по сути, моделирова­ние новой личности как совокупности естественных и

**Стр. 30**

общественных факторов, ее определяющих. Естественное на­чало полностью идет от актера. Его физиологический аппа­рат и его психические качества не только являются носите­лями духовных качеств вновь создаваемого человека, но и придают ему живую конкретность, определяют его физиче­ское существование на сцене, существенно влияют на эмо­циональную окраску его внутренней жизни.

Моделирование включает в себя не только замысел, но и воплощение этого замысла — единственного и не­повторимого образца, если проводить аналогию с другими видами деятельности человека. Этот образец и предстает перед зрителем, является конечным результатом труда актера.

Замысел как возникающее представление об образе может у актера существовать в разных формах. В материа­лах для главы "Характерность" мы читаем у Станиславско­го: "Одни актеры, как известно, 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 другие творческие типы — актеры, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые об­стоятельства, а тот образ, который они изображают, в соот­ветствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копиру­ют то, что делает воображаемый образ.

Но бывают актеры, для которых ими воображаемый образ становится их двойником, их вторым "я". Он неус­танно живет с ними, они не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и дей­ствует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя...

Если копирование внешнего, вне себя созданного, об­раза является простой имитацией, передразниванием, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная

**Стр. 31**

жизнь актера с образом представляет особый вид процесса переживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивидуальностям..."1. При разных формах воображения замысливаемого персонажа общим для больниц большинства остается существование у актера видения некоего более или менее объемного образа, подлежащего воплощению.

Воплощение его на сцене, в отличие от условных средств 'и те ко ведения в других искусствах, происходит путем создания живой, действующей фигуры со своей системой целей, мотивов, отношений, действий.

Успех зависит от глубины подготовительной работы, с учетом всех аспектов, в которых в реальной жизни рассматривается сложное явление — личность.

**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА**

На сложнейшем пути к образу главным средством, которое призвано всколыхнуть чувства актера, привести в движение цепь ассоциаций, разбудить память прошлого и повести к перевоплощению, является освоение предлагаемых обстоятельств. Одновременно предлагаемые обстоятельства эти "вымыслы, дополняющие создаваемую душевную жизнь роли...", являются теми рельсами, тем путем которым идет приближение образа к себе и себя к образу Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления, точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист естественно подходит к диалектическому скачку от "я" актера к образу. Зритель узнает, не теряет его из виду, но одновременно узнает и новое - образ"**2**.

**1.Станисла*вский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 470-471.**

**2. Товстоногов Г. *А.* Круг мыслей. Л., 1972. С. 122.**

**Стр. 32**

Во взаимосвязанных, идущих почти все время парал­лельно процессах — а) накопления и отбора, б) овладения предлагаемыми обстоятельствами — возникает знание о роли, без которого недостижим результат — перево­площение артиста в образ. "Знание о роли", по сути, и есть комплекс предлагаемых обстоятельств ее, которым, по ла­коничному выражению А. Д. Попова, определяется "все на сцене", в том числе и создание образа.

Сутью учения о предлагаемых обстоятельствах являет­ся осознание человека на сцене во всей сложности его взаимосвязей с природой и обществом, вообще осознание социальной и бытовой детерминированности поведения человека его обстоятельствами. И как следствие — главное требование к пониманию сценических предлагаемых об­стоятельств не как театральных, а как обстоятельств са­мой жизни.

Когда Немирович-Данченко репетировал в 1940 году свои знаменитые "Три сестры", его не устраивало "велико­лепно" схватываемое актерами "искусство Художественно­го театра" именно в силу того, что оно все-таки оставалось искусством.

Все верно. Схвачен тон. Верны взаимоотношения. Воз­никает общее настроение. Получается прекрасный спек­такль. Но Владимира Ивановича беспокоило, что не полу­чается еще создания. Он добивался от актеров, чтобы фантазия их работала не только в области стиля автора и данных в его пьесе взаимоотношений, а добиралась "до самых последних корней живого человека".

Что значит идти от жизни? Жизнь как главный источник сценического воплощения? Очевидно, это и есть окру­жение себя предлагаемыми обстоятельствами, которые яв­ляются:

а) прежде всего обстоятельствами жизни персонажа — Станиславский советует актеру, играющему Отелло, как можно дольше не верить Яго, принимать все не всерьез. А "там, где Яго или сама пьеса поставит в тупик, Отелло надо

**стр. 33**

задуматься, но тотчас же найти новое предлагаемое обстоятельство (разр. моя. —*Д. Л.)* в розовом свете, которое рассеет минутное сомнение"1;

б) и в то же время обстоятельствами окружающей ак­тера жизни, близкими и понятными ему в социально-бытовом плане. Вл. И. Немирович-Данченко подсказывает артистке Е. Ф. Скульской на репетиции "Кремлевских ку­рантов": "...чтобы не было так: актер со своей индивиду­альностью говорит авторские слова, а жизни настоящей нет. Так и здесь. Если хорошенько представить себе о т жизни (разр. моя. —*Д. Л.),* а не от театра, что мой муж, профессор, торгует спичками. Представьте себе, что Тарха­нов в ту пору, когда о Художественном театре говорили, что он смердящий труп, — пошел спичками торговать. Ка­ково?!"2

Все многообразие "знаний о роли", о ее предлагаемых обстоятельствах, охватывающих различные пласты обще­ственной и физической жизни человека— образа, созда­ваемого актером, может быть охарактеризовано по двум признакам: по этапам работы актера, в частности, по эта­пам анализа роли и по смысловой характеристике.

По первому признаку весь комплекс обстоятельств ро­ли можно разбить на три группы. Деление это условно, ибо, конечно, невозможно работу актера над ролью заключить в жесткие рамки периодов. Но из него видно, что на каждом этапе работы главным источником знания о жизни персо­нажа, наряду с другими — изучение материалов, связанных с событиями пьесы, всего творчества писателя, толкование пьесы режиссером и творческим коллективом, над ней ра­ботающим, — должна служить пьеса.

Первая группа — весь огромный комплекс об­стоятельств, в которых персонаж находится к началу пьесы,

***1 Станиславский К. С.* Режиссерский план "Отелло". М.-Л., 1945. С. 235-236.**

**2. *Немирович-Данченко Вл. И.* Репетиции "Кремлевских курантов". М.-Л., 1969. С. 226-227.**

**Стр. 34**

а точнее, к началу непосредственного участия в сцениче­ских событиях.

Когда драматург писал свое произведение, его волно­вала определенная проблема. В свете этой проблемы ви­делся ему круг жизненных событий, линия жизни целого ряда персонажей. Но сама пьеса— это только часть этой линии жизни. "Звено, вырванное из общей цепи... обыч­но— это главное, решающее звено... (Но)... до того как развернется последний этап жизни Ивана Коломийцева в пьесе А. М. Горького "Последние", мы узнаем о том, что его уже хотели убрать из жизни — в него стреляли..."1.

Очень часто события, которые произошли до начала пьесы, мы рассматриваем только как экспозицию. Неинте­ресный ряд фактов, который надо довести до сведения зри­телей. По возможности не утомляя его. И это "...вместо глубокого постижения и освоения тех предлагаемых об­стоятельств, в которые поставлены действующие лица в самом начале пьесы. Всякая пьеса (и роль — *Д. Л.)* начина­ется с того, что несет в себе атмосферу и темпо-ритм пред­шествующей жизни действующих лиц..."2.

Ко второй группе обстоятельств относится все, происходящее в самой пьесе.

События, основные и побочные, то, что происходит с самим персонажем, поступки окружающих составляют существеннейший пласт обстоятельств, диктующих поведе­ние персонажа и его непрерывно меняющееся "физическое

самочувствие".

Обстоятельства, возникающие по ходу пьесы, осмыс­ливаются и соотносятся с основным содержанием заду­манного образа, с его сутью, но не только сами поступки, а и возможности различных решений "вычитываются" ак­тером и режиссером из авторского текста во всех его про­явлениях.

**1 *Попов А. Д.* Из режиссерских записей. М., 1967. С. 27-28.**

**2 Там же. С. 27-28.**

**Стр. 35**

Прежде всего материал, данный писателем, является источником различных толкований побудительных моти­вов тех или иных действий, совершаемых персонажем на его пути к главной цели. Внимательно анализируя текст хорошей пьесы, режиссер и актер увидят множество вариан­тов построения линии мысли и линии действия. Каждое но­вое, даже мельчайшее, предлагаемое обстоятельство, не говоря уже о тех, которые становятся поворотными для поведения героя событиями, выраженное в той или иной форме авторского текста, таит в себе разнообразие оттенков, и плоть до противоположных восприятий и оценок. Даже в рамках одного смыслового решения спектакля и образа. Различные оценки рождают непохожие приспособления в достижении персонажем своей цели; и, вследствие этого, в зависимости от склада мышления и индивидуальности актера, в рамках общею решения спектакля есть возможность самостоятельных трактовок.

Интересен в этом плане литературоведческий анализ гоголевской "Женитьбы", предпринятый известным филологом Вл. Филипповым**1**. Не давая ответов (они различны у разных режиссеров и актеров), он обращает внимание на отдельные места, зачастую отдельные слова, которые при работе почти всегда выпадают из поля зрения работающих мил спектаклем. А между тем, они существенны не только для достижения достоверности, но и определяют вещи бо­не серьезные— взаимоотношения, мотивы поступков и д. Вот первые слова при встрече Подколесина с Феклой в его доме: "Подколесин. А, здравствуй, здравствуй, Фекла Ивановна. Ну, что? Как? Возьми стул, садись, да и рассказывай. Ну, так как же, как? Как бишь ее: Меланья?.. Он забыл ее имя! Вот оно маленькое обстоятельство, на '"трое никогда никто и внимания не обращает. Между тем Подколесин или действительно забыл, как зовут

**1 *Филиппов Вл.* "Женитьба" Гоголя и режиссерский комментарий к но» М., 1930.**

**Стр. 36**

невесту, или говорит это, лишь бы начать разговор, или же хочет показать, что ему не очень-то нужна эта невеста. А это уже характеризует поведение. Не сам поступок (в данном слу­чае Подколесин спрашивает имя невесты, которую ему сва­тают около месяца), а его побудительные мотивы опреде­ляют суть человека. Они-то и интересны нам, сидящим в зрительном зале. Проходная сцена, а какие возможности открытия различных оттенков характера в ней заключены.

То или иное решение побудительных мотивов связано с характером восприятия нового предлагаемого обстоя­тельства или поступка партнера. Кочкарев, дойдя до край­ней точки в своем желании женить Подколесина, всячески его обзывает: и дрянью, и колпаком, и наихудшим, что мо­гут ему позволить приличия, — бабой. Подколесину в от­вет даны автором слова: "И ты хорош в самом деле. *(Впол­голоса.}* В своем ли ты уме? Тут стоит крепостной чело­век..." и т. д. Возьмем только два варианта мотивов возник­новения текста Подколесина (они предложены Вл. Филипп-новым при анализе "Женитьбы", хотя, естественно, воз­можны и другие). Первый — барин боится потерять авто­ритет перед слугой, второй — пользуется присутствием слуги лишь в качестве маневра, чтобы остановить напор Кочкарева в сватовстве. Ремарка "вполголоса" позволяет осуществить действие с обеими целями. В первом случае — она говорит о том, что Подколесину удается себя сдержать, хотя слова Кочкарева вызывают у него внутреннюю бур­ную реакцию. Во втором случае эта же ремарка указывает на тактический ход. Таким образом, сам текст — "вполго­лоса", "крепостной"—еще не дает определенности дейст­вия, но ставит серьезный вопрос, решение которого не про­сто подсказывает ту или иную краску, ту или иную степень возбуждения, но проясняет взаимоотношения Подколесина со Степаном, столь существенные для всей первой картины. Или это обычные отношения слуги и барина, построенные на принципах крепостничества, или (если Подколесина волнует не сам факт оскорблений, нанесенных при слуге, а

**Стр. 37**

только возможность использовать его как средство остано-иить Кочкарева)—это отношения взаимозависимости друг от друга, когда хозяин есть раб своего слуги, в силу ли своей беспомощности, многих лет общения или каких-либо дру­гих обстоятельств. Анализ одной фразы автора поворачива­ет в ту или другую сторону всю сцену.

Третью группу предполагаемых обстоятельств составляют обстоятельства режиссера и актера.

К. С. Станиславский в режиссерском плане "Отелло" к постановке МХАТа в 30-х годах описывал свои "мечтания" к картине "В сенате", предлагая их "в помощь исполните­лям ролей дожа и Брабанцио".

"Тяжелое положение колоний Венеции, рабство и пре-|рсние, в которое поставлены покоренные народы, другими словами"— та непроходимая пропасть, которая отделяет неиецианскую аристократию от мавра Отелло, есть предла­гаемое обстоятельство пьесы, которое занимает первосте­пенное положение.

Ч юб укрепить почву под ним, а также для усиления неловкости положения и трудности компромисса для Се­ната в инциденте Брабанцио, Дездемоны и Отелло, я пред-|.|гаю такое мечтание (обстоятельство—*Д. Л.).* Брабан-ннн - самый влиятельный из сенаторов... он должен бы (>ыть дожем, но ввиду разных политических междупар-пшных, сенатских соображений он отказался от предло-| 'мной ему чести в пользу ближайшего кандидата, то есть теперешнего дожа... Но Брабанцио правого направления. Дли него оказалось неприятной неожиданностью, что дож, ни пучив власть, присоединился к левому направлению. Он несколько смягчил отношение к колониям и покоренным народам. Вот почему Отелло получил чин генерала венеци-I иг кой армии.

...Брабанцио... предсказывал, что покоренные народы шдсрут нос и будут нахальничать. Теперь как раз слова Брабанцио оправдались на примере его же семьи: мавр уже пне 1 к нему в дом. ...Положение дожа становится

**Стр. 38**

щекотливым вдвойне. Он чувствует, что пришел момент уплаты Брабанцио за прежнюю его услугу и в то же время при­знания своей политической ошибки"1.

Настаивая на этих обстоятельствах, К. С. Станислав­ский считает, что "...такое предлагаемое обстоятельство не только обострит взаимоотношения Брабанцио и дожа, но и поможет Отелло: он, мавр, признан почти равным с высокими сеньорами, а раз что он равный, то почему же ему не жениться на венецианке. Вот один из мотивов, по­чему он так просто, искренно, откровенно и с сознанием своей правоты говорит монолог о своей любви, женитьбе и похищении"2.

В приведенном отрывке мы можем наглядно просле­дить путь режиссера не только к раскрытию, но и к соз­данию предлагаемых обстоятельств на материале жизни, стоящей за событиями пьесы. Таких примеров в работе над "Отелло" можно привести очень много. Станиславский сцену подпаивания Кассио и драки Кассио и Родриго пре­вращает в своем плане в сцену "восстания".

"Заметьте, я говорю — поднятие восстания, а не про­стая потасовка двух выпивших офицеров в кордегардии. Такая малая драка мельчит образ Яго. Кроме того, за такую драку можно сделать замечание, строгий выговор, посадить на гауптвахту, но изгонять из лейтенантства того человека, который участвовал в сближении и свадьбе Дездемоны, пожалуй, жестоко и неблагородно. Во всяком случае мне неприятно было бы, что так поступает Отелло. Совсем дру­гое — восстание только что покоренных жителей острова, с бунтом и осадой крепости. Это проступок страшный, кото­рого при всем желании и снисхождении, нельзя оставить без строгой кары.

При такой трактовке строгость Отелло получает оправ­дание, и провокаторский талант Яго с его дьявольской хитростью

**1. *Станиславский К. С.* Режиссерский план "Отелло". С. 117-118.**

***2* Там же. С. 118.**

**Стр. 39**

вырастает. Это полезно для пьесы, так как увеличивает ее масштаб"1.

И для ролей Яго и Отелло, — добавим мы.

В обстоятельствах роли, созданных режиссером и актером, в неменьшей степени, чем в отборе и степени оценок обстоятельств, предложенных автором, и проявляется толкование роли.

Авторский текст в процессе создания режиссерских и питерских обстоятельств имеет значение не только как фундамент для творческой фантазии создателей спектакля, но и как граница и рамки, в положительном смысле, для мой фантазии, как компас, который определяет верность их построений на базе литературного материала, в плане их соответствия основным авторским намерениям. Примеры, приведенные из режиссерского плана "Отелло" К. С. Станиславского, могут служить образцом фантазии, казалось оы далеко уходящей от конкретных проявлений события, чанных драматургом. Но, как видим, ни одно из сочинен­ных обстоятельств не противоречит тексту, в чем и состоит их зависимость от автора.

Есть еще одна группа обстоятельств, которые играют серьезную роль в процессе перевоплощения.

Это — обстоятельства сегодняшнего спектакля. Они — самые подвижные, но если актер их не учитывает, то не может быть подлинного перевоплоще­ния, есть только застывший рисунок роли.

Прежде всего к ним относится образ, создаваемый партнером. Поскольку в него входит составляющей и сама личность партнера, то даже при едином ключевом ре­шении разные партнеры— это в чем-то разные образы. Следовательно, поведение актера с ними не может быть одинаковым.

Но даже при одном и том же партнере сиюминутность поведения, характерная для театра переживания,

**1 *Станиславский К. С.* Режиссерский план "Отелло". С. 118.**

**Стр. 40**

диктует зависимость поведения роли от нюансов поведе­ния партнеров.

"Играя... Лицци в "Потопе",— пишет О. И. Пыжова, -я интересовалась, по существу, только судьбой своей ге­роини. Какая она, какие у нее мысли, чего она хотела бы добиться, что ей наиболее важно.

В Первой студии мы делали все это чрезвычайно тща­тельно и старались знать о своих персонажах буквально все. Теперь (после работы со Станиславским —*Д. Л.) я* по­няла, то, что происходит со мной— Мирандолиной или Глафирой — это еще не самое главное. А самое главное то, что происходит с моими партнерами — с Кавалером, с Купавиной, потому что от этого знания зависит моя судь­ба, победа или поражение...

...Острое ощущение роли не только в себе, но главным образом через партнера, может помочь актеру до конца распознать "секреты", заложенные и в собственной роли"1. Без подлинного общения нет перевоплощения.

Показав различные формы зависимости от пьесы, от всех авторских указаний комплекса предлагаемых обстоя­тельств, отбираемых для создания роли на всех этапах этой работы, обратимся к анализу многообразия по смысловой характеристике знаний о персонаже, которые могут быть взяты на вооружение актером.

Огромен круг предлагаемых обстоятельств, которые могут быть существенны в работе над ролью, не только ко­личественно, но и в их разнообразии.

Из приводимого ниже примера работы с обстоятель­ствами на репетициях "Короля Генриха IV" Шекспира в Ленинградском БДТ им. Горького (режиссер Г. Товсто­ногов) очевидна огромная роль, а в данном примере — оп­ределяющая — обстоятельств исторических. Эпоха Людовика XII стала тем главным, из чего режиссер и акте­ры исходили при решении сцены "У Принца".

**1 *Пыжова О. Л.* Призвание // Театр. 1973. № 10.С. 81.**

**Стр. 41**

"Надо помнить о том, что место действия— Лондон XV века, морской порт, прибежище разного рода авантю­ристов, контрабандистов, купцов, бродяг. Когда темнело, шоди здесь прятались по домам, запирали ставни, на улицу ныходить было опасно. Аристократы охотно принимали участие в набегах, дерзких и подчас жестоких выходках. 14'чультат грабежей и набегов— невероятные ночные раз-гулы. Ночью тут и принцы крови оборачиваются бандита­ми, "рыцарями ночного часа". Это захватывает всех, неза-иисимо от сословной принадлежности. Это — зов времени.

Вот и сейчас в покоях принца Гарри наступает страш­ное пробуждение после непристойной, разгульной, ужас­ной ночи. Принц подшучивает над Фальстафом, который тяжело переносит последствия вчерашней попойки, но и ему самому не лучше"1. Поэзия сцены здесь ищется в собы­тиях времени, обозначенного драматургом.

К. С. Станиславский, ставя свой блистательный спек-икль "Женитьба Фигаро" Бомарше, сделал главным пред­лагаемым обстоятельством надвигающуюся революцию, пронизав этим ощущением все сцены и все роли.

На раскрытие судьбы человека, а не только конкретно­го мира психики отдельного человека, влияют обстоятель­ства социальные. Они многое объясняют в поведении, помогают установить точные взаимоотношения, опреде­лить верное самочувствие в роли, придают роли глубину и многомерность. Когда речь идет о пьесах и ролях с явно иы раженным в сюжете социальным конфликтом, это ка­жется само собой разумеющимся.

Но значение социальных обстоятельств огромно и для персонажей, не участвующих в том или ином социальном конфликте. На наш взгляд, вопрос этот очень важен и не всегда рассматривается с надлежащей глубиной — так, как к нему подходил в своей репетиционной работе К. С. Станиславский.

**1 *Товстоногов Г. И.* Круг мыслей. С. 256.**

**Стр. 42**

Поразительный пример раскрытия им социального ха­рактера обстоятельств жизни персонажа, в своей линии поведения совсем далекого от общественных проблем, приводит Ольга Ивановна Пыжова.

Она была убеждена, репетируя роль Вари в "Вишневом саде" А. П. Чехова, что существо характера ее героини, секрет ее сценического поведения надо искать "в огромной любви и безоглядной преданности к тем, кто ее окружает и на кого она по доброй воле неустанно трудится"1.

От этого убеждения О. И. Пыжова чувствовала себя удобно Варей, не видела ничего унизительного в ее поло­жении в этом доме. Станиславский на первых же репетици­ях сказал, что взаимоотношения между Варей и семьей Ра­невской совсем другие. "Тогда я впервые услышала, что Чехов — писатель беспощадный. Варя, как объяснил мне Станиславский, вторая жертва эгоизма Раневской и Гаева. Ее судьба повторяет судьбу Фирса: он брошен в пустом доме. Варя идет к чужим людям, в экономки. Всю жизнь ей внушали, что в доме она своя, родная, пользовались ее тру­дом, а кончилось тем, что отправили ее без денег, с узел­ком, в прислуги. То, что Раневская пытается перед отъез­дом, в последние пять минут, от нечего делать, устроить Барину судьбу, — ничего не меняет. Поспешно, бегло, не­брежно и несерьезно она стремится "уладить" отношения Лопатина и Вари. И, может быть, именно в силу ее бар­ской небрежности, с какой она берется за это дело, Лопа-хин угадывает за ее словесной мишурой истинное положе­ние Вари — положение услужающей. Возможно, что не растерянность, а как раз сватовство Раневской побуждает Лопахина, вступающего в новую полосу жизни, оконча­тельно отказаться от Вари. Тонкие интеллигентные люди, чуткие и нервные, а вмешались в чувства другого, казалось бы, близкого человека, и все разрушили"2.

**1*Пыжова О. И.* Призвание. С. 78.**

***2Там же.***

**Стр. 43**

Так в верном раскрытии социальных предлагаемых об­стоятельств вырисовывается судьба человека.

Социальная характеристика образа может быть и впря­мую выведена из анализа реплик самого персонажа. В пьесе "Женитьба" Н. В. Гоголя роль тетки невесты, Арины Панте-леймоновны, обрисована, казалось, не очень определенно. В бессилии перед упрямством племянницы она ссылается на то, как вел бы себя с дочерью покойный отец Агафьи, братец Арины Пантелеймоновны. Но сама она может пред­стать, и часто в спектаклях предстает, лицом страдатель­ным. Хотя, если проанализировать текст роли, обнаружива­ется ряд признаков, указывающих на близость ее характера к характеру покойного братца. Обращение ее с племянни­цей отличается от отношения брата только тем, что силы физической у нее поменьше. В самом деле, посмотрим текст. Фразы свои чаще всего начинает она с частицы "а" ("А кто бы, ты думала, был трефовый король?"), присоеди­няет постоянно частицу "то", сплошь и рядом употребляет простонародные слова ("чай", "коли", "насупротив"), про­износит по простонародному целый ряд слов ("страм", "се-нахтор"), расчленяет фразу, образующую одно логическое понятие, вставными словами ("Да не выдам же — гово­рит— дочь за полковника" или "Тихон, твой батюшка, Пантелеймонович") и т. д. Текст вполне определенно ука­зывает на резкий, грубоватый, напористый характер.

Возраст героя. Сколько мы видели в спектаклях по пьесе Гоголя "Женитьба" молоденьких дурочек, а реплику "и двадцати семи лет не пробыла в девках" воспринимали только как комедийную краску. Между тем, Агафье Тихо­новне уже двадцать семь лет, по тем временам— это не просто девица в возрасте, а уж просто перестарок. Если это учесть, то не так однозначна она в своем стремлении уст­роить свою жизнь только с дворянином или в своей расте­рянности перед свалившимся на нее букетом потерявших свое лицо женихов. Двадцать семь лет — это характер уже сложившийся, устоявшийся. Можно решать роль

**Стр. 44**

по-разному, но ясно одно, что играть просто наивную купеческую дочку — значит, не понять всей глубины то ли драматиче­ской, как в известном спектакле А. Эфроса, то ли сатириче­ской, то ли трагикомической, которая заложена в роли.

Физическое состояние героя. Например, бо­лезнь Егора Булычева исключить из "самочувствия" роли никак нельзя.

Место и время действия.

То или иное обозначение места и времени не может быть безразлично не только для режиссера и художника, но и для артиста в процессе создания образа. Так, Подко­лесин в "Женитьбе" живет на Канавке, возле Семеновско­го моста (туда нанимает он извозчика). Квартиру снимает он, как видим, близко к центру. Это может служить от­правной точкой для фантазии артиста. А описание комна­ты Подколесина, данное Гоголем! Совсем не обязательно исходя из него строить декорацию, но о хозяине и взаи­моотношениях его со слугой такая подсказка автора гово­рит немало. Гоголь пишет, что в комнате диван, стол, стул, зеркало (между тем, смотреть седой волос в сцене со свахой он идет в другую комнату — опять вопрос о побудительных мотивах поступков: почему он идет в со­седнюю комнату; кроме того, это значит, что он снимает не комнату, а квартиру), здесь же лоханка для умывания, невычищенный сапог, на столе — куча табаку. Вот и ук­лад жизни, вот и отношения со Степаном.

Время действия также не безразлично для поведения артиста в роли. Часто оно может быть определено очень точно. Вл. Филиппов в своем литературном комментарии рассуждает так: Подколесин говорит, что через 22 дня бу­дет Екатерингофское гуляние, а сегодня (в день объясне­ния) — 8-е число. Так как Екатерингофское гуляние быва­ло 1 -го мая, то день, когда происходит действие "Женить­бы", устанавливается точно— 8 апреля 1825 года. Это была среда — будний день! Что подтверждается и словами Яичницы: "Отлучился на минутку из департамента". Тогда

**Стр. 45**

следует решить, как возникают слова в начале пьесы, ко­торые даны автором Подколесину: "Вот, как начнешь эдак один на досуге подумывать". Слово "досуг" можно тол­ковать по-разному. Например, он уже был на службе и вернулся, так как нет особо важных дел, должность его достаточно высокая ("экспедитор"), служит он "надворным советником и петлицу носит" (кстати, Подколесину нес­проста дан текст: "а надворный советник тот же полков-пик", то есть он на один класс преувеличивает свой ранг — что тоже деталь, которую по-разному можно толковать) и может уходить со службы в любое время. Но есть вариант, что время действия первой картины — раннее утро, до службы, и сваха его ловит в такое время. Во всяком случае слово "досуг" указывает не на отдых, не на обилие свобод­ного времени (а это уже характер сцены). Подколесин ско­рее имеет в виду, что "как есть минута подумать", так и приходит мысль о женитьбе. Ведь человек, не обременен­ный заботами и ленивый даже, всегда ощущает нехватку времени. Это главное его оправдание в своих глазах и гла-мх окружающих — некогда. Вот и Подколесин "опять пропустил мясоед" (время, когда залаживались свадьбы).

То, что действие происходит в апреле, да еще в Пе­тербурге, не может не влиять на "самочувствие" всех, кто приходит с улицы. В апреле погода всегда в северной сто­лице не из приятных. Это обстоятельство как-то вообще не принимается во внимание при постановках. Между тем, оно может придать краску достоверности "совершенно не­вероятному происшествию", особенно женихам и свахе. Вот уж поистине "охота пуще неволи" — по два раза в день ходить к невесте в дом, да видя там еще других женихов.

Физическое окружение героя в любой пьесе может сыграть существенную роль для решения той или иной сцены.

В сцене на Кипре ("Отелло") Станиславский настаивает на том, чтобы артисты поняли, что они находятся на страшной стуже, в военное время, а не на балу.

**Стр. 46**

Временной отрезок, в котором происходит действие пьесы, считает Вл. И. Немирович-Данченко суще­ственным, когда напоминает, что действие "Трех сестер" охватывает пять лет, что разворачивается картина жизни персонажей во времени. Или взять в "Отелло" то обстоя­тельство, важное для роли Дездемоны (сцена с платком), что всего несколько часов назад молодые супруги бы­ли нежны и "миловались", по выражению К. С. Стани­славского.

Важен уклад жизни, окружающей героя. Его кос­тюм.

Весь круг обстоятельств охарактеризовать невозможно. Он так же широк, как широка жизнь, стоящая за сцениче­скими обстоятельствами. Мы остановились выше подробно на тех, которые нам кажутся наиболее существенными.

Глубокое исследование текста для раскрытия и созда­ния предлагаемых обстоятельств роли имеет своей целью взращивание актером характера. Исходить в этом во­просе следует из мысли Вл. И. Немировича-Данченко, к которой еще не раз будем обращаться. В ней, он считал, заключено главное, сущность, практически трудно пони­маемая. "...Настоящее творчество актера, нахождение об­раза возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в дейст­вительности вибрируют при данном физическом со­стоянии"1.

Попадание в "те нервы" возможно только при непре­рывном, неотступном погружении себя в мысли, касаю­щиеся жизни своего героя, его обстоятельств, планов, меч­таний.

Путь к овладению конкретным сценическим образом идет не только через освоение материала данной роли и даже всей пьесы, но и через проникновение

**1 Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т Т 1 С. 245.**

**Стр. 47**

в художественное мышление драматурга, писателя. Прийти к серьезному художественному результату актер может только ощутив себя в мире всех образов, созданных писателем, ощутив стиль автора. Писатель, как и исполнитель, перево­площаясь в своего героя, несет свой груз предлагаемых обстоятельств. Они входят составной частью в литературный мни им созданный.

Очень существенна разница в отборе предлагаемых об­стоятельств при работе над ролями разных авторов. Все зависит от важности тех или иных пластов жизни, для ре­шения волнующей данного автора проблемы. "Вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что будет важно для Че­хова, убьет Шекспира. Природа чувств будет ускользать от исполнителей, действие станет нецеленаправленным и не­конкретным. Для "Трех сестер", вероятно, важно будет представить себе день Ольги, ее гимназию, однообразный и раздражающий ее вид ученических тетрадей, улицу с глу­хими заборами, которой она шла. Для первой сцены Фаль­стафа из "Генриха IV" будет достаточно высчитать количе­ство кружек хереса, которые он опрокинул накануне, и пе­ревести их в сорока градусное измерение"**1.**

В определенном смысле можно сказать, что все творче­ство автора является для актера одним из предлагаемых обстоятельств, правда, не самой роли, а творческого про­цесса ее создания, но оно, безусловно, обогащает знание актера о своем персонаже.

Прививая вкус к сознательному анализу материала ро­ли, Станиславский и не помышлял отрицать тайну творче­ства. Наоборот, для этих-то драгоценных нечаянностей, озарений таланта он и подготовлял почву, мечтал научить актера удерживать и развивать подобные находки. Поэтому можно смело сказать, что путь комплексного освоения, -

**1. *Товстоногов Г. А.* Круг мыслей. С. 125.**

**Стр. 48**

освоения, а не декларирования предлагаемых обстоятельств жизни литературного персонажа, на базе которого актер создает сценический образ, есть наивернейший путь дви­жения актера к образу.

**ДЕЙСТВИЕ В СВЕТЕ ТЕОРИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Сегодня уже всеми, даже артистами-любителями в глу­бокой провинции, твердо усвоено, что вне действия нет драматического искусства. Распространено также мнение, что действие определяется глаголом. И вот актер требует от режиссера: "Дайте мне глагол!" Поскольку глаголов, выра­жающих действие, не так уж и много, режиссер начинает перебирать одни и те же слова, в лучшем случае, используя синонимы: "Вмажь ему", "врежь", "поддай", "сделай втык" и т. д., и т. д.. Актер с радостью хватается за подобное зна­комое, наработанное, заштампованное "действие" и с удо­вольствием выполняет его, не слишком заботясь о слож­ностях психологических процессов, происходящих в герое. Но если режиссер достаточно взыскателен, он пытается до­биться от артиста еще "чего-то". Это "что-то" далеко не все­гда выражается в точных словах, не всегда похоже на при­вычный и любимый набор "глаголов". Начинается нервный и мучительный процесс, в котором актер получает замеча­тельную возможность уязвить режиссера (особенно, если тот не обладает жестким характером), а режиссер (прежде всего молодой) испытывает тягостные муки комплекса собствен­ной профессиональной неполноценности оттого, что не мо­жет толком объяснить, чего же он хочет от исполнителя.

Хорошо было Немировичу-Данченко! Он, со своим непререкаемым авторитетом, анализируя "Трех сестер", например, мог позволить себе, такое: "...из неясной, из­ломанной, запутанней жизни, где все превращается в ус­талость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, не лишенное элемента борьбы, — тоска

Стр. 49

и о лучшей жизни" (разр. моя. — *П.* Я.), а в другом месте уточняет: "И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Долга по отношению к себе и к другим. Даже долга как необходимо­сти жить. Вот где нужно искать зерно"1. — Где тут "гла­гол"?! Мудрые "старики" убежали так вперед от нас, что мы с нашими "глаголами" остаемся все еще позади них.

В вопросе о сценическом действии, вопросе казалось бы давно ясном и решенном, прежде всего интересен мо­мент приближения действия сценического (то есть художе­ственного воспроизведения процесса) к реальному прото­типу. Как добиться максимального вживания актера в ха­рактер, в ситуацию при предельно достоверном воплоще­нии всех жизненных реакций? — Такое сценическое пове­дение, когда искусство становится трудноотличимым от реальности, становится все более насущной потребностью психологического театра.

Мы до сих пор путаемся в терминологии, путаемся по­рой даже в таких понятиях, как "цель", "задача", "сверхза­дача", "сквозное действие", "конфликт" и т. п. Дело, в конце концов, разумеется, не в том, каким словом назвать тот или иной элемент. Важно уяснить целостную картину того жизненного процесса, который мы воссоздаем на сцене, понять, что из существующего в действительности мы вос­производим (можем воспроизвести или хотя бы можем стремиться воспроизвести), а от чего отказываемся созна­тельно или вынужденно. Однако и точность определений, конкретное содержание употребляемых терминов, имеют свое значение. Порой под одним и тем же словом мы под­разумеваем весьма разные вещи.

Поэтому обратимся к точной науке.

"ДЕЙСТВИЕ — единица деятельности, произ-нольная преднамеренная опосредованная активность

**1 Вл.И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. С. 290-291.**

**Стр. 50**

(разр. моя. — *П. П.),* направленная на достижение осозна­ваемой цели"1. Уже это определение дает чрезвычайно бо­гатый материал для размышления. Получается, что дейст­вие — всего лишь часть значительно более обширного и емкого психического процесса, причем часть, основной особенностью которой является ее осознаваемость субъек­том, а границы исчерпываются той конкретней целью, на выполнение которой направлена активность действующе­го лица. Таким образом, все процессы, относящиеся к об­ласти бессознательного, глубинные побудительные моти­вы, все, что находится за пределами данной цели, — все это оказывается не охвачено действием.

Разумеется, когда речь идет о действии сценическом — при его воплощении в спектакле — и режиссеры и актеры (в зависимости от одаренности, художественных устрем­лений и намерений) не могут обойти все эти сложнейшие моменты (хотя бы на уровне выстраивания "второго плана", "подтекста", "внутреннего монолога"), но решаются они большей частью интуитивно, в эмпирическом поиске чего-то смутного и малоосязаемого.

Тем временем представление о деятельности человека как о процессе, имеющем вполне четкую струк­туру, определяемую столь же конкретно, как осознавае­мое целенаправленное действие, дает возможность вести этот углубленный поиск вполне последовательно и ра­ционально.

Итак, как же объясняет психология понятие деятельно­сти, какова ее структура и каково содержание составляю­щих ее элементов?

"ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ субъекта направлена на тот или иной предмет. Разные виды деятельности отличаются прежде всего своими предметами. Цель — предмет дея­тельности, который является ее результатом. Мотив дея­тельности — это предмет, побуждающий деятельность.

**1 Краткий психологический словарь. М., 1985. С.77.**

**Стр. 51**

Введение двух разных понятий— цели и мотива— оправ­дано только в том случае, если возможно их несовпадение. Такое несовпадение возможно в человеческой деятельно­сти и является ее специфической особенностью. Зачем человеку нужно нечто? Ответ о смысле предполагает указание на конкретный мотив. Смысл выражает отношение мотива деятельности к непосредственной цели действия. (...) В смысле выступает не только знание человека о пред­мете, но и его личностное отношение к нему. Наконец, нижнее место в структуре деятельности отводится задач е. Под задачей разумеется цель, данная в определенных условиях"1.

Картина, нарисованная психологом, заставляет как-то по-новому взглянуть на привычные, так часто употребляе­мые нами профессиональные термины, позволяет несколь­ко по-иному подойти к анализу действия пьесы и роли.

Но продолжим пока знакомство с основными понятия­ми, предлагаемыми психологией и, прежде чем делать соб­ственные выводы, вчитаемся в рассуждения одного из ос­новоположников теории деятельности, А. Н. Леонтьева, настойчиво возвращающие нас к проблеме соотношения деятельности и действия, мотива и цели: "...понятие дея­тельности необходимо связано с понятием мотива. Дея­тельности без мотива не бывает; "немотивированная" дея­тельность — это деятельность, не лишенная мотива, а дея­тельность с субъективно и объективно скрытым мотивом"**2**.

Далее читаем:

"Действием мы называем процесс, подчиненный пред­ставлению о том результате, который должен быть достиг­нут, то есть процесс, подчиненный сознательной цели. 11одобно тому, как понятие мотива соотносится в поня­тием деятельности, понятие цели соотносится с понятием действия"3.

**1 *Косое Б. Б.* Проблемы психологии восприятия. М., 1971. С.14.**

**2 *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. С.102.**

**3 *Там же. С.* 103.**

**Стр. 52**

И,наконец:

"Генетически исходным для человеческой деятельно­сти является несовпадение мотивов и целей. Напротив, их совпадение есть вторичное явление: либо результат приобретения целью самостоятельной побудительной си­лы, либо результат осознания мотивов, превращающего их в мотивы-цели. В отличие от целей, мотивы актуально не сознаются субъектом: когда мы совершаем те или иные действия, то в этот момент мы обычно не отдаем себе отчета в мотивах, которые их побуждают. Правда, нам нетрудно привести их мотивировку, но мотивировка вовсе не всегда содержит в себе указание на их действи­тельный мотив.

Мотивы, однако, не отделимы от сознания. Даже когда мотивы не сознаются, то есть когда человек не отдает себе отчета в том, что побуждает его совершить те или иные действия, они все же находят свое психическое отражение, но в особой форме — форме эмоциональной окраски дей­ствий. Эта эмоциональная окраска (ее интенсивность, ее знак и ее качественная характеристика) выполняет специ­фическую функцию, что и требует различать понятие эмо­ций и понятие личностного смысла" .

Поскольку все дальнейшие рассуждения построены преимущественно на положениях приведенной выше схе­мы, необходимо достаточно тщательно и подробно разо­браться в картине, предлагаемой психологией. На мой взгляд, эта психологическая структура обладает колоссаль­ным творческим потенциалом, позволяет убедительно от­ветить на целый ряд вопросов, обязательно встающих в ежедневной работе артиста.

Основа основ при таком подходе к анализу поведения героя и воплощению его в процессе репетиций — не­совпадение мотива и цели.

**1. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность С. 14.**

**Стр. 53**

Что такое мотив — "предмет, побуждающий деятель­ность"1,— как не сверхзадача роли, то, к чему стремится персонаж.

Итак, если принять "сверхзадачу роли" как мотив деятельности, то получается интересная картина: сверхза­дача, оказывается, может противоречить промежу­точным целям и задачам, достижения которых добивается персонаж на протяжении своей сценической жизни. До сих пор это представлялось как бы иначе: промежуточные "ма­лые" задачи, объединяясь более крупными целями, состав­ляли некую единую цепочку", приводящую к обобщающей их сверхзадаче. Заметим, что такая ситуация совсем не ис­ключается и с точки зрения психолога, — это тот случай счастливого совпадения цели и мотива, когда мы го­ворим о ситуации "осознания мотивов, превращающего их в мотивы-цели" или поглощения мотивов целями в результате "приобретенья целью самостоятельной побуди­тельной силы"3, то есть подчинения природы опять-таки сознанию. Не отсюда ли и сценические герои наши столь "сознательны"; они бьются за достижение неких дальних, не вполне понятных для них и для зрителя целей, пребывая в гармонии с самими собой и в конфликте с чем-то внеш­ним: с другими персонажами, с обществом, с предлагае­мыми обстоятельствами. Однако, исходя из этого внутрен­него благополучия, — которое в жизни нам свойственно скорее как исключение, нежели как правило, — мы не смо­жем понять ни загадочного "бездействия" Гамлета, ни "не­способность к поступкам" большинства героев Чехова.

С другой стороны, приведенный нами пример режис­серского анализа "Трех сестер" свидетельствует о том, что понимание Вл. И. Немировичем-Данченко природы пове­дения чеховских персонажей абсолютно точно соответст­вует открытиям современной психологии: "Тоска по

**1 *Косое Б, Б.* Проблемы психологии восприятия. С.14.**

**3 См.: *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. С. 201.**

**Стр. 54**

лучшей жизни" — мотив деятельности; "стремление выпол­нить свой долг" — цель, которая не может совпадать с мо­тивом, так как условия жизни героев таковы, что, выполняя свой долг, они только удаляются от своей мечты; конкрет­ные задачи, подчиненные цели— стремлению исполнить долг, — уводят их от счастья, благополучия, от "Москвы". Здесь и заложено зерно конфликта спектакля, конфликта, состоящего в глубинной психологической борьбе мотивов и целей поведения героев. При этом персонажи чеховской драмы (как это почти всегда бывает в жизни) не вполне сознают свои мотивы. Но это герои и мы сами — в жизни. Другое дело режиссер и артисты: они должны проникнуть вглубь человеческой психики, понять побудительные моти­вы, в которых герой далеко не всегда согласится признать­ся себе. Да и мы сами всегда ли бываем искренни в опреде­лении своих подлинных побуждений? Это трудная, подчас мучительная работа, требующая не только знания человека, его психики, но и предельной честности всех художни­ков — и актеров, и режиссера.

А вот обратный пример: психолог анализирует жизнь литературного героя: "Смысловые единицы жизни могут собраться как бы в одну точку, но это формальная характе­ристика. Главным остается вопрос о том, какое место зани­мает эта точка в многомерном пространстве, восстанавли­вающем реальную, хотя не всегда видимую индивидом, подлинную действительность. Вся жизнь Скупого рыцаря направлена на одну цель: возведение "державы золота". Эта цель достигнута (...), но жизнь обрывается ничем, цель ока­залась бессмысленной"1. По-моему, это замечательный об­разец истинно режиссерского анализа, из которого следуют весьма далеко идущие выводы. Видимая цель, оказавшаяся бессмысленной, — жестокий самообман. Приняв этот самообман, эту "идею фикс" за сверхзадачу Скупого, мы, подобно самому пушкинскому герою, выхолостим подлинное

**1. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. С. 220.**

**Стр. 55**

жизненное содержание образа, лишим его той много­мерности действительности, о которой говорит психо­лог. Остается только пожалеть, что ученый не сформули­ровал свое понимание побудительных мотивов деятельно­сти Скупого рыцаря, что, правда, и не входило в его зада­чу. Ясно одно: если режиссеру и артисту не удается по­строить внутренне противоречивую жизнь роли — невоз­можно будет выйти на трагический момент осознания ошибочности цели.

Здесь же уместно привести комментарий ученика Л. Н. Леонтьева: "Только когда деятельность субъекта и вообще ход событий развертываются в направлении реализации смыслообразующих мотивов, тогда ситуация являет­ся осмысленной, имеющей смысл. В противном случае она становится бессмысленной"**1**.

Значит осознаваемая цель (субъективно осмысленная и даже представляющаяся субъекту единственно возможным содержанием его жизни) может не только не совпадать с истинным мотивом деятельности, но и быть столь далекой 41 этого мотива, что обнаружение подлинных побу­дительных стремлений полностью обессмысливает цель.

Вот замечательный пример на эту тему; его приводит Л. Ф. Лосев, анализируя эпизод "Вечного мужа" Ф. М. Достоевского: "...Павел Петрович ухаживает за больным Вельчаниновым, который был любовником его покойной жены. Во время этого тщательнейшего ухода за больным он пытается зарезать спящего Вельчанинова бритвой, при­чем раньше никаких подобных мыслей у Павла Петровича не было и в помине. "Павел Петрович хотел убить, но не тал, что хочет убить"— думал Вельчанинов. "Гм! Он приехал сюда, чтобы "обняться со мной и заплакать",— как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтобы зарезать меня, а думал, что едет "обняться и заплакать

". Заплакать и обняться — это нечто противоположное.

**1. *Василюк Ф. Е.* Психология переживания. М., 1984. С.24.**

**Стр. 56**

желанию зарезать" . — Как это сыграть? Или, по крайней мере, как проанализировать, чтобы артист мог попытаться сыграть подобную психологическую ситуацию? Что здесь является сверхзадачей? "Ухаживать?" — но как тогда арти­сту взяться за бритву? Может быть, — 'Убить"? — но тогда, если желание убить играть как осознанное, артист поневоле начнет лицемерить, ухаживая и играя ситуацию превраще­ния. Значит, сверхзадача "Убить", отражающая несознавае­мый Павлом Петровичем мотив, должна (будучи известной артисту) играться на уровне бессознательной психической деятельности персонажа. А как этого добиться?

Картина деятельности подсознания может быть значи­тельно осложнена в том случае, когда у человека нет одно­го ярко выраженного доминирующего мотива, а существу­ет борьба нескольких, одновременно стремящихся к реали­зации мотивов, не определившихся по иерархии своей зна­чимости. (В этом случае человек обычно говорит: "Сам не знаю, чего мне хочется".)2 Можно ли эти процессы воссоз­дать средствами актерской психотехники и в какой степени к такому воссозданию нужно стремиться в репетиционной практике? — Пока все эти вопросы во многом остаются открытыми.

К. С. Станиславский придавал исключительное значе­ние творческой деятельности подсознания, однако, у него речь идет о подсознательных процессах, происходящих в артисте-творце. Станиславский занимался преимуществен­но проблемой высвобождения творческой энергии интуи­ции художника. Специального же разговора о подсозна­тельной (бессознательной) жизни роли, персонажа — он не ведет, хотя в ряде практических примеров и разборов со­вершает поразительные открытия. Сегодня, как мне кажет­ся, стало актуальным целенаправленное и вполне

**1. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 57.**

**2. По этой проблеме рекомендую замечательную книгу: *Василюк Ф. Е.* Психология**

**переживания.**

**Стр. 57**

сознательное выстраивание режиссером и артистами процессов, не осознаваемых персонажами.

Здесь же, на мой взгляд, и ответ на вопрос о причинах нынешней бедности актерской эмоциональной палитры: псе проявления эмоции персонажа решаются в плоскости "Я — ОНИ". Если "ОНИ" со мной в конфликте, если мир мне враждебен— рождаются злость, раздражение, стремление затеять скандал; если же "ОНИ" ко мне благосклон­ны, если мне удалось добиться того, что я поставил перед собой, как цель, — рождается радость, стремление "празд­новать победу". Такое существование одномерно и плоско. Несовпадение же мотива и цели ("генетически исходное"), то что испытываем мы в жизни чуть ли не ежеминутно, шит в себе бездну эмоциональных возможностей: ведь эмоции — как уже было сказано — это особая форма "психического отражения" мотива деятельности**1.**

Вполне сознательно используя в работе с артистом мо­мент несовпадения мотива, побуждающего деятельность персонажа, и цели, на достижение которой направлено его действие, определяя характер и качество этого несоответ­ствия, можно добиться необходимого (а порой — и неожи­данного) эмоционального результата. Здесь мы подступаем к той области, где за теоретическими рассуждениями дол­жен бы непременно следовать практический опыт. К сожа­лению, привлечение примеров из собственной практики (помимо бездоказательности слов, не подтвержденных де­монстрацией реального результата) не может быть призна­но корректным уже хотя бы по той причине, что результат, убедительный для одних, другими может быть воспринят весьма негативно. Поэтому нам придется сознательно огра­ничиться лишь изложением общих теоретических посылок, рассмотрением примеров на уровне анализа драматургиче­ского материала, оставляя за рамками нашего разговора

**1 См.: *Леонтьев А.* Деятельность. Сознание. Личность. С. 201.**

**Стр. 58**

самую значительную увлекательную сторону творческого процесса — работу с актером.

Однако и при таком ограничении тема не становится менее существенной: ведь включение в сферу нашего профессионального обихода понятая мотива деятельности несколько меняет качество анализа пьесы и роли. Разбирая цепь событий и проявления в этих событиях (или кон­фликтных фактах) героев пьесы, мы должны, постоянно отвечая на вопрос "почему?", не только выяснять действен­ные цели и задачи, но забираться в несознаваемое самим героем существо его побуждений и устремлений.

Мы уже давным-давно (к негодованию литературове­дов!) приучились не доверять "словам". "Слова", — даже самые, казалось бы, искреннее, исповедальные признания героев — не что иное как мотивировка, попытка субъ­ективного объяснения собственных намерений.

"МОТИВИРОВКА — рациональное объяснение субъектом причин действия посредством указания на социально приемлемые для него и его референтной группы (группы лиц, мнение которых существенно для субъекта — 77. *П.)* обстоятельства, побудившие к выбору данного действия. Мотивировка отличается от действи­тельных мотивов поведения человека и выступает как одна из форм осознания этих мотивов. С помощью мотиви­ровки личность иногда оправдывает свои действия и поступки, приводя их в соответствие с нормативно зада­ваемыми обществом способами поведения в данных ситуациях и своими личностными нормами"1. Великие драматур­ги в своих прозрениях замечательно точно улавливают это свойство человеческой психики. Что такое большинство высказываний, монологов и признаний Гамлета, как не цепь мотивировок своей нерешительности, суть кото­рых столь же далека от истины, как намерение отомстить за убийство отца далеко от подлинного побудительного

**1 Краткий психологический словарь. М, 1965. С.101.**

**Стр. 59**

мотива действия великой трагедии. В своих саморазоблачениях Датский принц то приближается к истине, то, лукавя даже с самим собой, бежит весьма далеко от существа проблемы. Нысказать всю правду не дано ни ему, ни одному из других персонажей трагедии; только режиссер, ставящий ее, и ар­тист, играющий эту роль, должны для себя совершенно конкретно ответить на вопрос о тайном, несознаваемом мотиве поведения Гамлета. Собственно говоря, режис­сура — это в первую очередь профессия мотивации поведения героев. Каков ведущий мотив — такова и трак­товка пьесы. Все остальное — вторично и прилагательно!

Не доверяя "словам" и самохарактеристикам героев, режиссура сделала серьезный шаг в освоении действенной сложности человеческого характера. Другой момент, опре­деляющий поиск в том же направлении, — требование "второго плана" сценического действия, — как ни странно, почти не разработан в теоретическом аспекте. Мы просто привыкли к тому, что в психологическом театре наличие "второго плана" как бы само собой подразумевается. При­митивная, одноплановая игра актеров сегодня мало кого может удовлетворить. Режиссура (и — совершенно спра­ведливо!) требует от исполнителей игры "второго плана"; более того, очень часто приходится слышать на репетици­ях, как речь заходит уже о "третьем", даже о "десятом" — планах. Такое стремление обнаруживает тенденцию режис­суры и актеров к достижению психологической глубины образа, сложной партитуры сценической жизни персона­жей. Однако само понятие "второго плана" остается, на мой нзгляд, весьма аморфным и размытым. Как он возникает у актера, как добиться его появления в игре? И каковы его взаимоотношения со сценическим действием? Думается, представление о деятельностном, мотивооб-разующем содержании "второго плана" поможет во многом ответить на эти вопросы. Таким образом, созна­тельное и целенаправленное выстраивание внутренней про­тиворечивости природы сценического существования,

**Стр. 60**

"игра на несовпадении мотива и цели — представляется сле­дующим этапом, освоение которого становится насущной потребностью театрального процесса.

Обратимся к драматургам. "Кориолан", по словам глу­бокого исследователя творчества Шекспира Л. Е. Пинского, "...с предельной строгостью мотивированная, классически ясная, величественно простая история"'. Эта пьеса до неко­торых пор была для меня загадкой: почему величественный воин, преданно любящий отечество, позволяет по вполне ничтожному поводу спровоцировать себя на столь мас­штабный конфликт чуть ли не со всем Римом, что оказыва­ется изгнан и принимает сторону своих недавних врагов — вельсков? Зачем ему понадобилось "баллотироваться" в консулы, если процедура "выпрашивания голосов" у плебе­ев так для него тягостна и отвратительна? Неужели по той причине, что консулом желает видеть его мать, что друзья и сторонники толкают его к этому избранию? Л. Пинский подчеркивает: "Шекспировский Кориолан не честолюбив"2. Сравнивая трагедию с ее "первоисточником", он пишет: "Плутархов Марций — надменный патриций, который пре­зирает и плебеев, и популярность у плебеев, советует сена­ту во всех общеполисных делах не уступать плебеям, а со­словная его вражда лишь возрастает, после того как плебеи отказали ему в консульстве, чего — не так, как у Шекепи-ра! — честолюбивый Марций всячески "домогал­ся"3. При этом ненависть шекспировского героя к плебеям смущает ученого и он делает следующий вывод: "Страст­ная и единственная в Риме ненависть героя к римской "черни" — изнанка его заслуг, его пафоса... Болезненно-страстная форма чувства героя свидетельствует о болезни общественного целого, о кризисном состоянии римского "организма"4.

**1. *Пинский Л. Е.* Шекспир. М., 1971. С. 99**

**2. *Там же.* С. 397.**

**3. *Там же. С.* 423.**

**4. *Там же.* С 402-403.**

**Стр. 61**

Вот, на мой взгляд, типичная сшибка литературоведче­ского анализа! Ученый попадает в плен "слов", доверяется мотивировкам, делает из них идеологические выво­ды, что ничуть не приближает нас к ответу на вопрос, по­чему все-таки

Гай Марций согласился выйти на площадь и "одежде смирения" и просить у ненавистного народа под­держки в голосовании.

Анализ же, основанный на учении о деятельности, позволяет иначе взглянуть на содержание трагедии. Оказыва­ется, дело в том, что Кориолан Шекспира не менее честолюбив, чем Гай Марций Плутарха. Только честолю­бие свое он не проявляет открыто, он сам себе, быть может, к нем не признается. Но возможность стать консулом отве­чает его тайным побудительным стремлениям. Он сам хо­чет этого избрания. Поэтому-то столь легко он поддается на уговоры. Однако декларируемое пренебрежение к обще­ственному мнению, бескорыстное служение Риму, провоз­глашенное им как цель, приходит в конфликт с этим под­спудным стремлением. Отсюда и та болезненная страст­ность, в которой выражается скрытый мотив, отсюда и гор­дыня его, и дальнейшее предательство. Тогда совсем иначе чвучит свидетельство Брута:

При мне он клялся, что когда захочет

Быть консулом, то ни за что не выйдет

На рыночную площадь, не наденет

До нитки вытертых одежд смиренья

И не покажет (как велит обычай)

Народу ран своих, чтоб домогаться

Его вонючих голосов. (...)

Добавил он, что консульства искать

Не станет вовсе, если не попросят

Патриции его об этом сами.

Шекспир во всем следует Природе, он никогда ничего не конструирует во имя "идеи".

Подобных примеров можно привести без счета. Досто­евский и Толстой, Тургенев и Чехов, Горький и лучшие

**Стр. 62**

представители современной драматургии — все они в сво­ем творчестве не могут обойти сложность и противоречи­вость психической жизни своих героев.

**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА КАК ПОБУДИТЕЛИ К СЦЕНИЧЕСКОМУ**

**ДЕЙСТВИЮ**

Проблему взаимосвязи между действиями и предла­гаемыми обстоятельствами роли можно считать одной из самых интересных в актерской и режиссерской практике и безусловно одной из самых сложных проблем, возникаю­щих в процессе обучения актеров и режиссеров.

"Искусство управлять в первую очередь "если бы", "предлагаемыми обстоятельствами" и внутренними и внешними действиями, — пишет Станиславский, — умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим требует большой практики и опыта, а следо­вательно, и времени"'. Этот сложный процесс, требующий от актера и режиссера не только практики, опыта и време­ни, но сверх того огромной отдачи творческих сил и углуб­ленного проникновения в драматургический материал, за­частую обедняется и схематизируется.

Мир предлагаемых обстоятельств как бы слишком ши­рок, необъятен, в нем легко увязнуть, запутавшись в мело­чах и потеряв основное для данной роли направление. Ведь предлагаемые обстоятельства— это прошлое и настоящее действующих лиц, это атмосфера, в которой они живут, это их мировоззрение, воспитание, наклонности, привычки, их возраст, внешность, привязанности, увлечения, их взаи­моотношения друг с другом и т. д. и т. п. Предлагаемые обстоятельства — это круговорот ситуаций трагических или смешных, обыденных или неправдоподобных, шум­ных, ярких или тихих, почти незаметных для окружающих. Чем интереснее автор, тем, как правило, более слож-

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 68.**

**Стр. 63**

им, глубоки и разнообразны обстоятельства, в которых су­ществуют его герои.

Актеру нелегко освоиться в этом сложном и поначалу 1мком чужом мире, естественно, что он торопится к дейст-нию как к спасительной точке опоры. Яркое, выразитель­ное действие необходимо актеру, и он не может не стре­миться к нему, но если сознание актера миновало среди массы предлагаемых обстоятельств именно те, которые вы-швут в нем активные побуждения к деятельности, любое действие мертво.

Сила воздействия системы К. С. Станиславского за­ключается прежде всего в том, что она опирается на объек­тивные законы человеческой психологии. Станиславский неоднократно подчеркивал необходимость изучения и точ­ного соблюдения законов человеческой природы: "Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутрен­няя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натураль­ности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них вый­дут не всегда понятные нам чувствования"1.

Остановимся, хотя бы кратко, на теориях потребностей и эмоций, существующих в современной психологии. Тогда мам станет яснее значение процесса проникновения в пред­лагаемые обстоятельства роли, а также основные, наиболее существенные закономерности этого процесса.

Психологи утверждают, что каждый вид деятельности "отвечает определенной потребности субъекта, стремится к предмету этой потребности, угасает в результате ее удовле­творения и воспроизводится вновь, может быть, уже в со­всем иных, изменившихся условиях"2. Таким образом, вы­ражение "беспредметная деятельность" — лишено всякого

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 24.**

**2. *Леонтьев А. Н.* Проблема деятельности в психологии // Вопросы**

**философии. 1972. №. 9. С. 104.**

**Стр. 64**

смысла"1. Естественно, что понятие предмета в данном случае необыкновенно широко и что предмет потребности может быть как материальным, так и идеальным, как чув­ственно-воспринимаемым, так и данным только в пред­ставлении.

Потребности человека необычайно разнообразны, на­чиная от простейших потребностей в утолении голода или жажды, до сложнейших потребностей в тех или иных эмо­циональных контактах, в творчестве, в поисках смысла жизни и т. д. "Потребности в психологическом значении, являясь отражением необходимых для жизни организма предметов и условий, всегда даны субъекту в качестве ка­кого-то переживания, какого-то состояния его организма, какой-то направленности его желаний, стремлений, цели его деятельности и т. д."2.

Не вникая в тонкости различных формулировок, да­ваемых отдельными авторами, важно отметить, что они считают возникновение острой потребности следствием резкого нарушения равновесия, гармонии между человеком и окружающей его средой. В этом смысле научное опреде­ление потребности не противоречит жизненному понима­нию этого слова как возникновения острейшей необходи­мости в изменении окружающих обстоятельств жизни.

Переплетение жизненных обстоятельств, создающих потребность, которая нуждается в удовлетворении, требует вмешательства человека, и при этом чем острее потреб­ность, тем активнее человеческая деятельность.

"Потребность — источник активности. Там, где нет ни­какой потребности, не может быть и речи об активности"3.

Потребности служат основой возникновения различ­ных мотивов поведения, то есть конкретных побудителей

***1. Леонтьев А. Н.* Проблема деятельности в психологии // Вопросы**

**философии. 1972. №. 9. С. 98.**

***2. Штгаров Г. X.* Эмоции и чувства, как форма**

**отражения действительности. М., 1971. С. 110.**

**3 *Узнадзе Д. Н.* Психологические исследования. М., 1966. С. 366**.

**Стр. 65**

отдельных действий. Естественно, что действие не всегда мнрямую отражает существующую потребность (ведь в из-мсстной басне И. А. Крылова Лисица, стремящаяся утолить голод и завладеть сыром, не просит его, а только расхваливает Ворону), но потребность всегда определяет цели и на­правляет действия.

Интересный пример активнейшей деятельности человека, направляемой его ведущей потребностью, мы находим в романе "Война и мир": "Все, знавшие Наташу до за­мужества, удивлялись происшедшей в ней перемене, как чему-то необыкновенному. Одна старая графиня, материнским чувством понявшая, что все порывы Наташи имели началом только потребность иметь семью, иметь мужа (как она, не столько шутя, сколько взаправду, кричала в Отрад­ном)— одна мать удивлялась удивлению людей, не пони­мавших Наташи, и повторяла, что она всегда знала, что На­таша будет примерною женой и матерью". (Любопытно, что Л.Н.Толстой употребляет здесь слово "потребность", став­шее научным термином современной психологии). И чуть дальше: "Известно, что человек имеет способность погру­зиться весь в один предмет, какой бы он ни казался ни­чтожный. И известно, что нет такого ничтожного предмета, который при сосредоточенном внимании, обращенном на него, не разросся бы до бесконечности. Предмет, в который погрузилась вполне Наташа— была семья... И чем больше вникала она не умом, а всей душой, всем существом своим в занимавший ее предмет, тем более предмет этот разрас­тался под ее вниманием и тем слабее и ничтожнее казались ей ее силы, так что она их все время сосредоточивала на одно и то же, и все-таки не успевала сделать всего того, что ей казалось нужно"1.

То есть, чем острее потребность человека (в данном случае не просто иметь и сохранить семью и детей, но и ощущать свою значимость, необходимость в этом

**1 *Толстой Л. Н.* Война и мир. М., 1960. Т. 3-4. С. 689-690.**

**Стр. 66**

труднейшем деле), тем больше сил и внимания сосредоточивает человек на обстоятельствах и предметах, наиболее важных для ее удовлетворения. Причем каждое из этих обстоя­тельств или предметов, сколь бы ничтожны ни представля­лись они окружающим, кажется заслуживающим особо пристального внимания, требует вмешательства самого энергичного и становится причиной активнейших, разно­образнейших и неисчерпаемых поступков.

"Потребность, сама по себе, как внутреннее условие деятельности субъекта— это лишь негативное состояние нужды, недостатка"1. В этом высказывании особенно важно подчеркнуть, что потребность, "являющаяся внутренним условием" всякой деятельности, возникает в результате та­кого стечения обстоятельств, которое вызывает "негатив­ное состояние", побуждающее к активному действию.

Следуя жизненным психологическим закономерно­стям, и актер должен помнить о том, что подход к дейст­вию невозможен без осознания ведущих потребностей пер­сонажа, а еще точнее — без проникновения в обстоятельст­ва его жизни, вызывающие острейшую необходимость в целом ряде поступков, равно как и в обстоятельства, пре­пятствующие их осуществлению.

Какие обстоятельства, например, рождают у Раневской потребность встречи с вишневым садом и близкими ей людьми, после пятилетней разлуки с ними? Почему ее "потянуло вдруг в Россию, на родину", а жизнь, которую она так долго вела за границей, стала ей вдруг невыносимой? Разумеется, каждая актриса, играющая Раневскую, развивая и дополняя авторский материал, создает свой конфликт об­стоятельств, который должен вызвать острейшее желание изменить жизнь, покинуть Париж, вернуться в Россию.

Именно проникновение в эти обстоятельства должно создавать у актрисы "негативное состояние",

**1 *Леонтьев А. Н.* Потребности, мотивы и эмоции: Конспект лекций. М„ 1971. С.5.**

**Стр. 67**

"направляющее ее желания, стремления, цели и т. д." и являться источ­ником ее внутренней действенной активности в роли.

Развивая и обогащая конфликт, данный автором в со­ответствии со своим жизненным опытом, актер не только испаивает предлагаемые обстоятельства роли, но и как бы "присваивает" их, соединяя со своей судьбой, насыщая своими эмоциями. "Два момента становятся для меня ос­новными в репетиционный период, — пишет А. Гонча­ров. -- Прежде всего необходимо помочь актеру присво­ить себе предлагаемые обстоятельства роли, а затем найти способ совмещения собственных качеств артиста с автор­ским и режиссерским представлением о герое"1.

Это путь, который должен пройти актер под руково­дством режиссера и который, по ряду различных причин, часто сокращается или просто минуется, чем нарушается один из самых основных принципов творческого процесса театра переживания.

Наиболее ясно ошибки в нарушении органического хо­да к сценическому действию видны у начинающих актеров и режиссеров, особенно в их учебных работах. Одну из ти­пичных и очень показательных ошибок такого рода хоте­лось бы привести в качестве примера. Студенты режиссер­ского курса, руководимого проф. М.О. Кнебель, работали над "Скупым рыцарем" А. С.Пушкина. Репетируется и за­тем показывается руководителю курса первая сцена траге­дии. Студент, репетирующий роль Альбера считает, что ос­новным предлагаемым обстоятельством, диктующим дейст­вия его героя, является— нищета. Нищета предельная, за­мучившая, которую уже не хватает сил терпеть и с которой необходимо покончить. Исходя из этого обстоятельства, сту­дент определяет логику своего поведения: надо придумать, где и как достать деньги, надо заставить ростовщика дать их во что бы то ни стало, заставить хитростью, жалостью, угрозами. А когда это не удается, надо идти к герцогу и т. д.

**1. *Гончаров А.* Режиссерские тетради. М., 1980. С. 354.**

**Стр. 68**

Но логически ясная цепь действий, совершаемых в хо­де сцены для выполнения основной задачи, никак не задевает ни эмоциональности, ни непосредственности студента, который сам сознается: "Я все понимаю, но все мертво. Я стараюсь себя переломить, но чувствую, что впадаю в пафос и декламацию". Ему понятны печальные обстоятельст­ва нищей и унизительной жизни Альбера, понятна и выстроенная логика поступков, но внутреннего права на них, рождаемого уверенностью в невозможности, непозволи­тельности терпеть, он не ощущает. Основной эмоциональ­ный ход к действию никак не нащупан.

Педагог спрашивает студента, понимает ли он, какое значение имеет для Альбера предстоящий турнир? Поду­мав, студент отвечает, что, вероятно, нищета сейчас особен­но тяжела для Альбера, поскольку лишает его возможности явиться на предстоящий турнир. И тогда постепенно, стре­мясь, чтобы студент ощутил тот "градус" предлагаемых об­стоятельств, с которого начинается "Скупой рыцарь", педа­гог раскрывает перед студентом, чем является для Альбера турнир. Турнир—это смысл, радость, гордость его жизни, средоточие всех его стремлений. Турнир— вопрос чести, страсти, самолюбия. Лишить себя турнира — значит не жить. Однако между логическим пониманием того, что турнир важен для Альбера, и осознанием потребности выражения своего лучшего "я", возможного только там, на турнире, огромная разница. Так же, как велика разница между пони­манием необходимости идти к герцогу и потребностью сбросить гнет отца, потребностью в немедленном бунте, в протесте, в немедленном выражении этого протеста.

М. О. Кнебелъ важно было подчеркнуть острейший внутренний конфликт между унизительностью и безвыход­ностью нищеты, обрекающей на серость и бездействен­ность существования, и всем тем, что вносит в жизнь Аль­бера турнир. Ведь отказ от турнира влечет за собой невоз­можность максимального творческого выражения своего "я", всегда и в каждом требующего, жаждущего

**Стр. 69**

проявления. Нищета находится в непримиримом конфликте с чело-неческой потребностью раскрытия своей личности, индиви­дуальности. И этот конфликт является источником дейстненной активности Альбера.

Тогда турнир превращается в огромное событие в жиз­ни Альбера, а не просто в осложняющее ее обстоятельство. Турнир становится действенным событием, заставляющим Лльбера взбунтоваться против отца, устоев, приличий, норм, традиций.

Разбираемая сцена должна кончаться бунтом Альбера, и только соответствующий "градус" предлагаемых обстоя­тельств может органично подвести актера к требуемой ло­гике и динамике сценического поведения.

Психологический ход, подсказанный в данном случае педагогом и облегчивший актеру подход к активному сце­ническому действию, мог, разумеется, оказаться малоубеди­тельным или совсем неподходящим для другой творческой индивидуальности. В зависимости от особенностей склада мышления и темперамента, каждый актер может по-своему расшифровать событие— "турнир" и найти свой эмоцио­нальный ход к бунту, но, миновав этот процесс, он не может начать действовать в соответствии с замыслом автора.

Разумеется, драматургия Пушкина слишком сложна и, вероятно, непосильна для студентов даже старших курсов театральных институтов. Но пользу, получаемую от встречи с такого рода драматургией, трудно переоценить, так как она диктует актеру высочайшую степень динамики сцени­ческого действия и с беспощадной ясностью ставит перед ним проблему поиска активного эмоционального хода к этому действию.

Таким образом, осознание ведущих потребностей дей­ствующего лица, возникновение "негативного состояния" по отношению к целому ряду предлагаемых обстоятельств роли кажется нам чрезвычайно важным внутренним усло­вием динамики сценического поведения актера. Иначе го­воря, острота конфликтности предлагаемых обстоятельств

**Стр. 70**

любой роли органически необходима актеру для ощущения активных побуждений к действиям, для пробуждения его темперамента.

Закономерности взаимосвязи между действиями, поро­ждающими их конфликты, и эмоциями становятся более яс­ными, если обратиться к современным теориям, объясняю­щим причины возникновения эмоций в жизни человека.

В разрабатываемых концепциях происхождения эмоций весьма важным является тот факт, что эмоция рассматрива­ется и изучается почти всеми авторами в системе: потреб­ность-действие-удовлетворение. "Эмоция возникает где-то между потребностью и действиями для ее удовлетворения"1. В зависимости от конкретных жизненных условий, препятствующих или наоборот облегчающих удовлетворе­ние возникшей потребности, перед человеком встают зада­чи большей или меньшей сложности, которые требуют для своего разрешения и осуществления ряда действий. Чем ближе и яснее для нас цель и чем меньше препятствий встречаем мы на пути к ней, осуществляя логически наме­ченную цепь действий, тем меньше переживаний доставля­ет нам процесс ее достижения. Напротив, чем важнее цель и чем сложнее встающие перед нами препятствия, вынуж­дающие нас неожиданно менять намеченную линию пове­дения, тем больших волнений и эмоционального напряже­ния стоит нам процесс удовлетворения существующей по­требности. "Эмоция представляет компенсаторный меха­низм, восполняющий дефицит информации, необходимой для достижения цели (удовлетворения потребности)", — пишет П. В. Симонов, и еще: "Эмоция возникает каждый раз, когда удовлетворения потребности не происходит, иными словами, когда действия не достигают цели"2.

Таким образом, причины возникновения эмоций кро­ются в противоречиях между потребностями и

**1. *Симонов П. В.* Что такое эмоция? М., 1966. С. 36.**

**2. *Там же. С.* 32.**

**Стр. 71**

обстоятельствами, которые так или иначе препятствуют осуществле­нию задач и действий, направленных на удовлетворение тгих потребностей.

А. Н. Леонтьев утверждает, что различные гипотезы причин возникновения эмоций, "так или иначе, выражают факт зависимости эмоций от соотношения (противоречия или согласия) между бытием и долженствованием"1.

Именно в противоречии между тем, как человек живет и тем, как он, с его точки зрения, жить должен, может и хочет, и заключается принцип создания конфликтного ком­плекса предлагаемых обстоятельств роли, рождающего в актере активные эмоциональные побуждения к действиям.

Интересно отметить один любопытный аспект в уче­нии об эмоциях. Многочисленными опытами психологов и физиологов установлено, что "чувство удовлетворения, возникающее при восприятии сложных картин и событий, почти не вызывает сдвигов в организме, которые можно было бы зарегистрировать с помощью специальной аппара­туры. Состояния неудовольствия и отвращения, обуслов­ленные не менее сложными воздействиями, гораздо богаче по своему физиологическому спектру"2.

Эти данные еще раз свидетельствуют о том, что особое значение имеет для актера восприятие обстоятельств, пре­пятствующих, мешающих выполнению важнейших дейст­венных задач, так как возникающие при этом чувства не­удовольствия, возмущения, протеста и др. переживаются обычно гораздо острее и служат более активными внутрен­ними побудителями к действиям, чем чувства удовольст­вия, радости или наслаждения. Последние являются чаще: всего лишь в результате преодоления какого-либо препят­ствия или разрешения конфликта. Интересно сопоставить эти данные с известным учением И. П. Павлова о роли эмо­ций в образовании динамического стереотипа —

**1. *Леонтьев А. Н.* Потребности, мотивы и эмоции. С. 17.**

***2. Симонов П. В.* Что такое эмоция? С. 30.**

**Стр. 72**

установившейся системы реакции организма на сложившиеся ус­ловия внешней среды. При изменении условий среды и разрушении динамического стереотипа отрицательные эмоции активизируют деятельность организма, ускоряя процесс освобождения от старых установившихся связей прежнего стереотипа, в то время как положительные эмо­ции поддерживают новую, возникающую в соответствии с изменившимися условиями систему реакций.

Актеры и режиссеры хорошо знают по опыту, что одна из самых трудных для выполнения сценических задач за­ключается в умении передать на сцене чувства радости, веселья, праздничности, счастливой взаимной влюбленно­сти и т. п.

В столкновении с обстоятельствами раздражающими, мешающими, неприемлемыми, актеру легче добиться ост­роты и четкости оценок происходящего, найти органичную активную линию поведения. В обстоятельствах противопо­ложного характера актер нередко страдает вялостью вос­приятия и в результате становится пассивным, безынициа­тивным, бездейственным. Часто актеру приходится маски­ровать эту внутреннюю вялость и эмоциональную бедность наигрышем, демонстрацией необходимых по роли чувств.

В этих случаях актеру важно, прежде всего, найти в об­стоятельствах самой сцены или обстоятельствах, предшест­вующих ее началу, какие-то детали и частности, контрастные, не соответствующие общему радостному самочувствию.

Не зацепив тех или иных обстоятельств, конфликтных общему самочувствию захватывающей радости, не­возможно ощутить потребности удержать, сохранить, про­длить счастье, запомнить его и т. д.

Развивая с помощью режиссера конфликтные обстоя­тельства, данные автором, обогащая их собственным эмо­циональным опытом, актер создает "добавочные" препят­ствия к действиям.

Е. Б. Вахтангов говорил, что "добавочные препятствия" необходимы, чтобы "заставить актеров действовать,

**Стр. 73**

выполнять свою задачу как можно ярче... Препятствие, кото­рое приходится преодолевать на сцене актеру, — это отличный трамплин для выполнения задачи. Препятствие внешнее — физическое и внутреннее — психологическое"1. (>собенно велика роль "добавочных препятствий" в тех слу­чаях, когда противоречия между "бытием и долженствова­нием" существуют в сцене в скрытой, завуалированной форме. В этих случаях поиски внутренних препятствий, оп­ределение скрытого конфликта особенно необходимы акте­ру для создания активной и динамичной линии поведения.

Следовательно, пробуждение темперамента актера возможно только, если действия роли возникают как след­ствие ситуаций, конфликтных внутренне или внешне и, в свою очередь, наталкиваются на препятствующие, мешаю­щие осуществлению этих действий обстоятельства.

Определяя совокупность сценических обстоятельств, вызывающих у актера активные эмоциональные побужде­ния к действиям, Станиславский писал: "Внутренний узел нссх сцепленных друг с другом условий был завязан креп­ко. Чтобы развязать его и выйти из затруднительного по­ложения пришлось призвать на помощь все наши человече­ские способности"2. Завязывая в процессе репетиций узел конфликтных обстоятельств и условий, актер создает в ро­ли и острую ведущую потребность в необходимых действиях и одновременно невозможность осуществления этих действий без напряженной борьбы. Отсутствие легкого прямого пути к жизненно необходимой цели, как бы "при­своенной" актером, и подключает нервный аппарат эмоций, возникающих как следствие драматического несоответст­вия между "бытием и долженствованием".

Не надо объяснять, как важно и драгоценно это вовле­чение эмоциональной природы актера в процесс освоения предлагаемых обстоятельств и поиск активного сценического

**1 *Горчаков Н. М.* Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957. С. 81.**

**2 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 56.**

**Стр. 74**

поведения. Ведь одна из важнейших проблем репети­ционного процесса заключается в том, что анализ предла­гаемых обстоятельств сводится зачастую к некоему рацио­нально-логическому познанию происходящего в пьесе и соответственно к логическому выводу действенных задач, в то время как область чувств остается почти незатронутой. Таким образом, первая часть известной формулы Стани­славского: "нельзя играть страсти и образы, а надо дейст­вовать" — произносится очень часто, при том, что продол­жению этой мысли, а именно: "действовать под влиянием страстей", — придается зачастую недостаточное значение.

"В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уже захотеть", — так формулировал Станиславский один из важнейших творческих законов. Именно поэтому столь большое значение он придает процессу освоения предлагаемых обстоятельств, начинающемуся с магическо­го слова, дающего толчок дремлющему воображению арти­ста, со слова "если бы". "Через "если бы", — пишет Стани­славский, — - нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутренние и внешние действия"1. В этом "нормально, естественно, органически" заключена для Ста­ниславского сущность актерского творчества.

**ДЕЙСТВЕННАЯ ОСНОВА РОЛИ**

**Сверхзадача и сквозное действие роли**

"Чтобы начать постановку какой-бы то ни было пье­сы,— пишет Вл. И. Немирович-Данченко в связи с замыс­лом постановки "Антония и Клеопатры" У. Шекспира, — надо прежде всего установить то человеческое, что будет заложено во всю постановку, что станет зерном спектакля, что должно быть источником для всех частей спектакля, начиная с главной—актерской, про­должая оформлением и кончая технической.

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 305.**

**Стр. 75**

Потому что весь театр существует для познания че­ловеческого, смысл театра— радостно-художествен­ными ощущениями участвовать при вскрытии человеческо­го и через оное вскрытие устанавливать мораль. Главный создатель этого движения вскрытия — актер"1.

И сразу же вслед за "зерном" идет "драматический кон­фликт— долг", который определяет сквозное действие спектакля, а после раскрытия предлагаемых обстоя­тельств — определение "куда направлен темперамент" роли (ее сверхзадача и сквозное действие). Практически дейст­венная основа роли, в которой реализуются основные по­нятия, определяющие сущность личности,—ее потребности, мотивы и общие установки деятельности, цели -— ставится мастером во главу угла процесса отыскания образа.

На понятии "зерно" особенно настаивал выдающийся режиссер в репетициях последних своих спектаклей, хотя оно в его работе, как и в работе К. С. Станиславского, не новое. Но по сути дела, это понятие — "зерно" — почти идентично понятию "сверхзадачи".

Анализируя записи бесед и репетиций Вл. И. Неми­ровича-Данченко, известный исследователь театра В. Виленкин подчеркивает, что понятие "зерна" скорее определя­ет путь, которым артист должен идти к сверхзадаче, ибо, как правило, определение "зерна" с первых репетиций Не­мировичу-Данченко удавалось редко. Определение "зерна" спектакля "Три сестры" — "тоска по лучшей жизни" — бы­ло исключением. Если мы сравним совершенно справедли­вое описание понятия "зерна" у Немировича-Данченко, ко­торое дает В. Виленкин, с определением К. С. Станислав­ским "серхзадачи", то увидим, что речь фактически идет об одном и том же, с поправкой на большую конкретность и действенность "сверхзадачи". У Вл. И. Немировича-Дан­ченко, пишет В. Виленкин, "...зерно— как философская,

**1. Приводится в кн.: *Виленкин В.Я.* Воспоминания с комментариями. С. 95**

**Стр. 76**

социальная и художественная квинтэссенция предстоящей работы, ее ведущая мысль... Зерно— "душа пьесы", кото­рая потом становится "душой спектакля". Зерно, питающее каждого актера в процессе создания образа, — источник его мыслей и эмоций, критерий правильности или ошибоч­ности выбираемых им задач. Зерно, объединяющее все стремления и силы создателей спектакля, залог его цельно­сти. То, из чего спектакль вырастает, и то, что его ведет. Замысел и компас одновременно"1.

К. С. Станиславский же определяет "сверхзадачу" как основную, главную сущность, которая "...должна возбуж­дать в артисте творческое хотение, стремление и действие, для того, чтобы в конце концов овладеть той сверхзадачей, которой вызван самый творческий процесс"2.

В понимании "зерна" Немировичем-Данченко больший акцент мы чувствуем на заложенной в нем эмоциональной сущности роли. У Станиславского в "сверхзадаче" сущ­ность — это цель, главная забота.

Но "зерно" Немирович-Данченко видел не в качестве отвлеченной идеи, а так же, как Станиславский "сверхзада­чу", представлял себе только действенным, только таким, которое движет актера по пути действования.

К "сверхзадаче" Станиславский подключает и сквозное действие (стремление), и сам путь к цели (действия). И Не­мирович-Данченко также подключает сразу же, еще в пе­риод поиска, к "зерну" сквозное действие, часто употребляя выражение: "зерно сквозного действия". Вспомним, что в "Трех сестрах" сразу же после определения зерна спектак­ля — "тоска по лучшей жизни" — Немирович-Данченко определил и сквозное действие спектакля, увидев его в кон­фликте между этой тоской или мечтой, как он говорил, и чувством долга, которое присуще всем главным действую­щим лицам пьесы.

**1 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965. С. 39-40.**

**2 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 295.**

**Стр. 77**

И не должно дезориентировать в этом вопросе, а это, к сожалению, бывает на практике, то обстоятельство, что час­то "зерно" спектакля и "зерно" образа определялось назыв-но: "Обираловка" (спектакль "Анна Каренина"), "бука" (Маша в "Трех сестрах"). В письме к режиссеру В. Г. Сахновскому Немирович-Данченко писал о "зерне" спектакля: "Возвра­щаюсь к общему (разр. моя —Д. Л.) представлению драмы Анны Карениной (без кавычек), к общему, к целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут зерно (разр. моя— Д. Л.) спектакля. Это—Анна, охваченная страстью, и це­пи — общественные и семейные. Красота— живая, естест­венная, охваченная естественным же горением, и краси­вость— искусственная, выдуманная, порабощающая и уби­вающая. Живая, прекрасная правда—и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода—и торжественное рабство.

И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни -— княгиня Бетси, диплома­ты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм; циви­лизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, бле­стяще и на глаз, и на ухо. И на этом фоне или, вернее, в этой атмосфере (разр. моя — Д. Л.), — потому что и Анна, и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы — пожар страсти (разр. моя — Д. Л.). Анна с Вронским, охваченные бушующим пламе­нем, окруженные со всех сторон до безысходности, золо­том священнослужителей, пышными туалетами полуого­ленных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развра­том во всех углах этого импозантного строения...

Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!.. С этого надо начинать. Этим надо заражать актера"1

**1 *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 402-403.**

**Стр. 78**

Здесь есть и о чем будет спектакль, для чего он ставит­ся, и тут же читается сквозное действие как конфликт меж­ду страстью, пожаром и атмосферой, в которой он происхо­дит. Это будет, по замыслу Немировича-Данченко, двигать спектакль. И действительно, все сцены спектакля нанизыва­лись как на каркас, на это столкновение живого, естествен­ного горения и мертвого благополучия и мертвой благопри­стойности.

Двигало актера, конечно, вот это, подробным образом, даже с обозначением сквозного действия, хотя и не назван­ного таковым, нафантазированное "зерно", которым остает­ся все-таки выраженная в письме к Сахновскому суть тра­гедии — о чем и для чего ставится спектакль.

Ведь слово "Обираловка", то есть, конец страсти Анны и Вронского и разрешение конфликта, очень удачно и эмо­ционально обозначает для разработанной фантазии только перспективу, подчеркивает неизбежность, к которой несет актера сквозное действие.

Все, что мы говорили о "зерне" и "сверхзадаче" спек­такля, относится и к "зерну" и к "сверхзадаче" роли.

Как в определении "зерна" "Трех сестер" — "тоска по лучшей жизни" — явно читается и социально-философская, и психологическая сущность ("тоска"!), так и в коротком, словесном определении "зерна" Ирины в том же спектакле "Три сестры" — "белая птица с постепенно слабеющими крыльями" — читается и психологическая и социально-философская сущность образа.

Подробность характеристики этих понятий нужна бы­ла, чтобы объяснить наше понимание их как почти иден­тичных, в связи с чем мы будем употреблять в дальнейшем изложении сейчас более распространенное—"сверхзадача".

Второе, что хочется подчеркнуть — невозможность ра­зорвать в триединстве "сверхзадача — сквозное дейст­вие— линия его осуществления" первые две его части: "сверхзадача— сквозное действие", даже при теоретиче­ском разговоре.

**Стр. 79**

Что же касается содержания, которое вкладывается в по­нятия "сверхзадача спектакля" и "сверхзадача роли", то оно различно — не только в том, что первое относится к спек­таклю в целом, а второе—к отдельно взятому персонажу.

Рассмотреть надо оба понятия, поскольку создание ро­ли и поиск ее сверхзадачи не могут идти вне того направ­ления, которое задает всему коллективу спектакля его об­щая сверхзадача. В том же письме к В. Сахновскому, кото­рое мы выше цитировали, Немирович-Данченко совершен­но явно связывает сущность драмы Анны с сущностью все­го спектакля. Напомним: "Возвращаюсь к о б щ е м у (разр. моя — *Д. Л.}* представлению драмы Анны Карениной (без кавычек), к общему, целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут зерно (разр. моя — *Д. Л.)* спектакля".

Дать определение "сверхзадачи спектакля" трудно, и главное, — не нужно. К. С. Станиславский и Вл. И. Немиро­вич-Данченко в каждом конкретном случае подчеркивали ту или иную грань этого понятия. Но во всех характеристи­ках читается свойственная ему диалектичность. Одновре­менно — замысел и компас, концентрированная сущность и побудитель к действию, источник мыслей и критерий их правильности, то, из чего растут отдельные компоненты спектакля и то, что его объединяет, залог его цельности.

Если говорить о "сверхзадаче спектакля", совпадающей практически со "сверхзадачей режиссера", то поиск ее дол­жен вестись вокруг ответов на вопросы: зачем, ради чего мы ставим этот спектакль, что хотим сказать им, спектаклем, зрителю, на что его мобилизовать, против чего поднять, какие мысли в нем возбудить? Ответы на эти вопросы не обязательно (это даже не желательно) должны быть выражены в виде жесткой формулы. Но если они кон­кретны, увлекают на творческое осмысление материала пьесы, созвучны окружающей жизни, если возможность реализации их содержится в данном драматургическом ма­териале, то тогда они и станут "замыслом и компасом", ко­торый определит пути и границы работы коллектива.

**Стр. 80**

Найти, в чем главная жизненная цель персонажа, также непросто.

Очень часто поверхностный подход к решению вопро­са "куда направлен темперамент?" (Вл. И. Немирович-Данченко) приводит к бытовым, фабульным, прямолиней­ным ответам на него, которые не могут захватить душу ис­полнителя, не могут питать его в процессе работы и затем при повторениях готового спектакля... Под сверхзадачей действующего лица надо иметь в виду не сиюминутные цели, которые постоянно меняются, являясь только средст­вом осуществления какой-то главной жизненной цели на данном этапе, а саму эту цель (которая, нельзя забывать, может за всю жизнь меняться нечасто. А у особо цельных натур она может быть и единственной навсегда).

Из сказанного очевидно различие понятий "сверхзадача спектакля" и "сверхзадача роли". В первое понятие включа­ется то, что создатели хотят сказать зрителю своей постанов­кой, во второе — направленность персонажа, не конкретно в той или иной сцене или в ряде сцен, а вообще в каждую ми­нуту его сценического и внесценического существования.

"Замысел и компас одновременно" — этому, по опре­делению Вл. И. Немировича-Данченко, назначению "сверх­задачи спектакля" соответствует и место "сверхзадачи ро­ли" в работе над нею исполнителя. Она дает толчок движе­нию в работе, определяет все компоненты роли, ее вырази­тельные средства, является стержнем, все в ней объеди­няющим, служат отправной точкой и фундаментом ее дей­ственной основы.

При рассмотрении практических вопросов, связанных со "сверхзадачей роли", следует различать два момента: определение сверхзадачи и процесс выявления ее, прежде всего, при построении действенной линии.

Конечно, при первом прикосновении исполнителя к материалу, при первом прочтении пьесы с "приглядкой на роль", у него может возникнуть первое ощущение сверхза­дачи, хотения персонажа, так же, как и его устремления, то

**Стр. 81**

есть, сквозного действия. Но не всегда и часто не совсем точное. Сверхзадача персонажа (его конечная цель), совсем еще незнакомого артисту существа, конечно, окончательно рождается в результате серьезного режиссерско-актерского анализа, выкристаллизовывается в процессе репетиций, проб и поисков.

В рождении ее играет огромную роль определение темы роли, в которой проявляется "сверх-сверхзадача артиста".

Основным объектом аналитической работы, как для оп­ределения темы роли, так и ее сверхзадачи, является пьеса, весь комплекс предлагаемых обстоятельств, обозначенных в ней автором, а также увиденных нами в жизни, стоящей за драматургическим материалом. Чем глубже и серьезнее, шире по охвату, при этом не умозрительно, а эмоциональ­но, будет сделан этот анализ, тем — более точной и дейст­венной окажется сверхзадача, которая определит, в свою очередь, сквозное действие и поведет за собой артиста.

Описывая в своей книге "Станиславский на репетиции" первые занятия со Станиславским по роли Чичикова в инс­ценировке "Мертвых душ" Н. В. Гоголя, В. О. Топорков делает упор в соответствии со своим тогдашним увлечени­ем "методом физических действий" на построении Стани­славским " линии действий". Мы же попытается рассмот­реть записи репетиции с интересующей нас точки зрения.

Один из первых вопросов, который задал К.С. Стани­славский Топоркову после того, как он начал работу с ним, а это было уже после генеральной, когда спектакль был под­готовлен: "Азачем, собственно, Чичиков, скупает мертвых?"

Приводим далее последовавший разговор:

"— Ну, как "зачем"? Да ведь в романе сказано: он их заложит в опекунском совете и получит деньги. — А зачем? (разр. моя — *Д. Л.).*

— То есть как "зачем"? Это выгодно он получит за них деньги.

—Почему ему это выгодно, для чего? (разр. моя—*Д-Л.)*

**Стр. 82**

— ...Ну, души заложены, деньги получены,— что дальше? (разр. моя —*Д. Л.)*

(Опять пауза).

— ...Вы должны знать точно, возможно подробнее иочень конкретно конечную цель всего того, что делаете"'.

И прежде, чем приступить на репетиции к поискам действенной линии, К. С. Станиславский оговаривает: "Чи­чиков после целого ряда житейских катастроф очутился у разбитого корыта, и на этот раз, кажется, вполне безнадеж­но. Петля (разр. моя — *Д.Л.)1.* Взялся за очень сомни­тельное дело — заложить вконец разоренное имение, в ко­тором больше половины душ вымерло. Заложить нужно через посредство секретаря опекунского совета, человека прожженного, которого не обведешь вокруг пальца и кото­рому Чичиков предельно надоел своей назойливостью с этим делом. Средства для взятки ограничены. Но человек, которому грозят полный крах и нищета, готов на в с е (разр. моя—*Д. Л.)"2.*

Здесь и квинтэссенция предлагаемых обстоятельств, в репетициях они оговаривались подробнее, здесь уже выри­совывается из них и сверхзадача. Она не обязательно долж­на быть выражена прямо: "хочу...". Всякое жесткое опреде­ление может только сковать фантазию, упростить сверхза­дачу. Ведь "петля", "грозят полный крах, нищета, готов на все" уже определяют хотение и устремление для актера, причем очень эмоционально. Они заставляют идти актера на борьбу — выжить, любыми средствами выжить.

И далее начинается процесс выявления сверхзадачи. Следуя своей формуле: "Что это дает сквозному действию? Все, что не ведет к достижению цели, к сверхзадаче — лишнее", — Станиславский начинает репетицию пролога. Как точно ложится на найденную сверхзадачу решение Чичикова скупать "мертвые души", пришедшее на ум от

**1 *Топорков В. О.* Станиславский на репетиции. М., 1950. С. 66.**

**2 Там же. С. 69.**

**Стр. 83**

случайных слов секретаря: "Один умер, другой родится, а все в дело годится...". Возможно, если бы не было этой цели — грозящей нищеты, от которой надо спастись, — не было бы и авантюрного плана, осуществление которого и есть со­держание гениальной поэмы.

И если проследить по описанию В. О. Топоркова репе­тиции всех сцен, совершенно очевидным становится, как проверялось Станиславским каждое посещение Чичиковым помещиков и губернатора одним вопросом: "Что это за зве­но в длиной цепи сквозного действия роли?"

Стремление персонажа определялось продиктованной предлагаемыми обстоятельствами целью. И помочь выяв­лению сверхзадачи должно каждое новое обстоятельство.

Если человеку грозит и крах, и нищета, и единствен­ная надежда его — поживиться за счет данной губернии, каким важным обстоятельством становится возможность войти в дом к губернатору и именно там познакомиться с помещиками, у которых есть эти "мертвые души", с чинов­никами, которые будут оформлять покупки. И как важно, чтобы его познакомил с ними сам губернатор. Ведь в этом половина успеха.

А далее— как важно обстоятельство, что визит к Мани­лову— п е р в ы и. Первый успех—это главный успех. И так в каждой сцене — обстоятельства должны помочь активнее выявить сверхзадачу — выжить.

Показателен разбор К. С. Станиславским исполнения роли Плюшкина великим артистом Л. М. Леонидовым на одной из репетиций.

Исходя из желания, по свидетельству В. О. Топоркова, показать "глубоко трагический образ изглоданного страстью когда-то значительного человека", Л. М. Леонидов играл яркими красками Плюшкина-скупца, и это было очень убедительно, но сцена шла довольно скучно.

Станиславский определил такое исполнение как ис­полнение "вообще" скупца. Не меняя сверхзадачи "накопи­тельство", он обратил внимание Леонидова на то, что тот

**Стр. 84**

мало занят событиями, которые происходят с Плюшкиным: весь углублен в себя, в свой внутренний мир и боится рас­плескать самочувствие скупца. И после этого начинает ри­совать Леонидову предлагаемые обстоятельств, которые дают возможность выявить сущность, осуществить сверх­задачу. Плюшкин возвратился только что домой, несет "бо­гатейшую коллекцию", "редчайшие антикварные вещи". Все это он присоединит к своей коллекции, находящейся дома. Кругом одни бандиты, надо все время следить за ценностями и т. д. и т. п. Эти предлагаемые обстоятельства рождают сквозное действие: охранять богатства от окру­жающих, защитить, не допустить до них никого, только умножить их. Оно, это сквозное действие, через ряд дейст­вий (о линии действий мы будем говорить позднее) выяв­ляет сверхзадачу — накопить.

Из приведенных выше примеров работы К. С. Стани­славского с В. О. Топорковым и Л. М. Леонидовым, с абсо­лютной очевидностью вытекает, что истоками, рождающи­ми и уточняющими сверхзадачу, и одновременно движу­щей силой на пути ее выявления, прежде всего при по­строении "линии действий" роли, являются предлагаемые обстоятельства.

Но "...к сверхзадаче нельзя тянуться мысленно, от ума", писал К. С. Станиславский. Он подчеркивал, что сыграть по задачам, думая о сквозном действии и сверхзадаче, — это еще не творчество. Думать — это еще не значит дейст­вовать во имя цели. "Сверхзадача требует полной отдачи, страстного стремления, всеисчерпывающего действия (разр. моя— *Д. Л.).* ...Творить— это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесо­образно и оправданно (разр. моя — *Д. Л.)* идти к сверхзадаче"1.

Остановимся на том, что мы имеем в виду под орга­ническим, как теперь все чаще говорят, действием в данных

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 292.**

**Стр. 85**

предлагаемых обстоятельствах. Под органическим надо понимать не механические действия (ищу, достаю, выкла­дываю, утираю слезы и т. д.) и тем более не мизансценические (перехожу, передвигаю) и физиологические (слушаю, говорю). Осуществление потребности персонажа изменить или утвердить что-то в партнере, присутствующем на сцене или находящемся сейчас в объекте его внимания, хоть и отсутствующем физически, в более редких случаях изме­нить или утвердить что-то в себе (заставить себя собраться, убедить себя в необходимости какого-либо поступка и т. д.), то есть всякий акт воздействия с определенной целью по сути взаимоотношений персонажа с окружающими — вот что мы вкладываем в понятие органического действия.

"Задайтесь крепко целью заставить партнера думать, чувствовать совершенно так же, как вы, видеть то, о чем вы говорите, вашими глазами, слышать вашими ушами. Уда­стся вам эта задача или нет — вопрос другой. Важно, чтобы вы к этому стремились и верили в возможное достижение такой задачи. При этом ваше внимание уйдет целиком в намеченное физическое действие"1.

На каком-то этапе К. С. Станиславский разделял дейст­вие физическое и действие психологическое и в соответст­вии с этим "линию человеческого тела" и "внутреннее дей­ствие". Впоследствии он рассматривал их как стороны одно­го процесса—психофизическое действие или органическое.

Употребление К. С. Станиславским понятия "линии жизни человеческого тела" в последних работах на мате­риале "Отелло" и "Ревизора" носит явно характер преуве­личенный в связи с творческим увлечением его новым сво­им приемом. Это он сам заметил, написав на последнем листе неоконченной рукописи "О значении физических действий": "Противоречие: раньше говорил — идти по внутренней линии, теперь — по внешней"2

***Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 342.**

***Там же. С.* 529.**

**Стр. 86**

При анализе этих работ К. С. Станиславского стано­вится совершенно очевидным, что он рассматривал "линию жизни человеческого тела", как ее он называл, как линию психофизического, органического действия: "...Мы искали то, что необходимо для выполнения физических и других действий; сама наша природа приходила к нам на помощь и руководила нами. Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека, в условиях роли" .

Поскольку жизненная природа человека связана с действием, вся жизнь его — цепь активных волевых уси­лий для достижения цели, а главной побудительной си­лой этого движения являются обстоятельства жизни, то и на сцене, как говорил Л. М. Леонидов, актер оправдывает свое назначение только тогда, когда он действует. И есте­ственно, что так же, как в жизни, побудителями к дейст­вию на сцене становятся предлагаемые обстоятельства ро­ли, только в жизни это происходит рефлекторно, а на сцене — в результате воспитанной в актере способности вбирать в себя эмоционально сценические, отобранные и нафантазированные, предлагаемые обстоятельства.

Даже в своих главах "Работа над ролью" ("Ревизор"), когда К. С. Станиславский был увлечен приемом построе­ния внешней линии физических действий (хотя все время оговаривал — "в физическом— от психологического"), которую он даже записывал, великий педагог все время подчеркивал, что делает это не просто умственным, анали­тическим путем, а изучением себя в условиях жизни роли, через естественные позывы всех внутренних человеческих элементов к действию.

"По жизненному, человеческому опыту я ищу правиль­ных физических задач и действий. Чтобы поверить их правде, мне необходимо внутренне их обосновать и оправ­дать в предлагаемых обстоятельствах роли. Когда я найду и

**1 Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 339-340.**

**Стр. 87**

почувствую эти внутренние оправдания, то моя душа в из­вестной мере сроднится с душой роли"**1**.

И далее: "Пока я ограничусь лишь возбуждением внут­ренних позывов к действию. Что же касается подлинных, продуктивных и целесообразных действий... то они заро­дятся сами собой. Об этом позаботится чудодейственная природа... Действия придут сами... их не удержишь, когда укрепятся внутренние позывы на них. Придет момент, ко­гда я себя почувствую созревшим цыпленком в скорлупе. Мне будет тесно в ней, и явится необходимость разбить скорлупу, чтоб получить свободу действий"**2**. Совершенно очевидно, что когда К. С. Станиславский описывает в дальнейшем изложении, как Аркадий Николаевич (вы­мышленный герой его книги) "сосредоточился и стал по­очередно вызывать в себе с помощью предлагаемых обстоятельств (разр. моя — Д. Л.) внутренние позы­вы к физическим действиям"**3**, Станиславский имеет в виду эмоциональное восприятие предлагаемых обстоя­тельств как побудителей к действию. Хотя основой бытия актера на сцене является действие, "...суть не в физиче­ском действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоя­тельствах, чувствованиях, которые его вызывают"**4**. К это­му положению К.С.Станиславского стоит чаще возвра­щаться в своей работе.

В наиболее общем виде, в процессе работы по созда­нию конкретного образа можно говорить о двух путях по ис­ка действий, через которые осуществляется сквозное дейст­вие роли: в первом случае— действие определяется в ре­зультате анализа сцены и предлагаемых обстоятельств пер­сонажа и начинаются многократные попытки его выполне­ния; во втором—действие рождается без конкретного опре­деления его словесно, в сценических пробах, которые можно

**1. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 325.**

**2. Там же. С. 326.**

**3. Там же.**

**4. Там же. С. 356.**

**Стр. 88**

вести и с авторским текстом и этюдно—со своими словами по схеме развития эпизода.

Второй путь очень притягателен, хотя и является бо­лее трудоемким, особенно с начинающими исполнителями. Главная задача в работе с ними любым способом помочь понять на практике, что значит "действовать". Поэтому приходится в этих случаях определять после анализа об­стоятельств действие словесно ("что и для чего я делаю") и, многократно повторяя его, добиваться возникновения ощущения: "да, сейчас я действовал, добивался своей це­ли, воздействовал на партнера". Если такое ощущение воз­никнет у исполнителя не единожды, можно будет счи­тать, что для себя он схватил действенную природу ис­кусства актера.

Конечно, при работе над ролью с уже владеющим дей­ствием актером предпочтительнее второй из названных на­ми путей: путь погружения артиста в обстоятельства роли без конкретного определения действия в начале работы. "Чем вы определеннее предложили актеру конкретную и результативную задачу на первом этапе репетиций, тем пассивнее становится он сам, ибо вы прикрыли его соб­ственную фантазию в тот момент, когда он мог преподне­сти нечто такое, чего нельзя предположить заранее. Чтобы этих потерь не было, прежде всего я стремлюсь включать артиста в ту жизненную (разр. моя — Д. Л.) часть моего представления о спектакле, которую условно опреде­лил "не как будет в спектакле", а как было в жизни"1, — делится своими соображениями Г. А. Товстоногов в книге "Круг мыслей".

Но безусловно, что в какой-то момент репетиций (у всех это происходит по-разному) найденное в процессе работы действие должно быть определено. Из цепи этих действий и родится та "линия действий" персонажа, кото­рая имеет существенное значение как при работе артиста

**1 *Товстоногов Г. А.* Круг мыслей. С. 65.**

**Стр. 89**

над ролью, так и впоследствии при систематическом ис­полнении ее на зрителе, но об этом ниже. А сейчас остано­вимся на моменте точности определения действия.

Поскольку актера толкают на волевой действенный акт предлагаемые обстоятельства, то они же, естественно, и придают этому акту воздействия тот или иной характер. В зависимости от выбора обстоятельств рождается то или иное действие по отношению к партнеру или партнерам. Чем точнее, шире и глубже отбор обстоятельств, тем инте­реснее и точнее будет характер воздействия. Во время ре­петиций "Трех сестер" (III акт, "Пожар") Вл. И. Немирович-Данченко, несмотря на то, что ему нравилось по направ­ленности, как репетирует роль Наташи А. Георгиевская, никак не мог "схватить", отчего у нее так много мелких движений на сцене, все раздроблено. Режиссер все время останавливает актрису, пытаясь добраться до сути ее по­ведения в этой сцене: "Я, как состоящий в режиссуре, хо­чу понять, что вам надо подбросить. Вы все ходите и че­го-то ищете..."

Актриса А. Георгиевская и режиссер Н. Н. Литовцева от­вечают, как они определяли цель ее прихода— "ей надо со­ставить список— значит, надо записать погорельцев. Пришла взять перо, бумагу, чернила".

Вл. И. Немировича-Данченко не устраивает эта цель и, следовательно, действие — ищу. Он начинает снова рисо­вать обстоятельства ночи, ищет на репетиции (это чувству­ется даже по стенограмме), более емкое действие и дела­ет это через анализ предлагаемых обстоятельств. "...Все связано с атмосферой дома, шума, криков, пожара, — по­вторяет он. — Погорельцы; дети спят; у нас в доме много народу... Я как зритель не разберу, чего она тут ищет. Это не дойдет... А если она пришла без этого искания?.. Много народу, — опять повторяет Владимир Иванович, — там внизу — вершининские девочки, Федотик, Вершинин. В тревожной атмосфере этой ночи она ходит хозяйкой дома, — напоминает он одно из главных обстоятельств.

**Стр. 90**

Ведь это уже третий акт, и Наташа стала в доме хозяй­кой. — "Нет, она ничего не ищет. Туда зашла, сюда за­шла — свои же комнаты (разр. моя —*Д. Л.)* ...А где Ольга? А Маша где? Ирина там — а что делает Ольга? очень трудно... просто прийти, поговорить, взглянуть на себя в зеркало... и вдруг натолкнулась на няньку, сидя­щую в кресле. Какое время года?

Н. Н. ЛИТОВЦЕВА. Точно не указано. Мне казалось, что это ранняя весна". И Владимир Иванович продолжает фантазировать обстоятельства: "...зябко... утренний холо­док... там дверь открыта, тут дверь открыта... Где Маша? Где Ольга? Все ли в порядке? Она весь дом опе­кает, — находит точное действие Вл. И. Немирович-Данченко. — Пошла к Бобику и к Софочке... все ли на мес­те? А где Андрей? — он играет на скрипке... И сюда при­шла... И это не несколько кусочков, а один кусок"1,— под­крепляет это "о п е к а е т" режиссер.

Точное и глубоко схваченное потом актрисой действие было рождено режиссером из эмоционального анализа об­стоятельств.

Конечно, в процессе репетиций бывает, что режиссер и актер при верной направленности в работе еще не схвати­ли, не нащупали тех обстоятельств, которые толкнули бы артиста на продуктивное, целенаправленное действие. Это естественно в ходе работы любого, самого выдающегося режиссера с самым крупным актером. Интересно в этом плане описание одной репетиции.

Созданный выдающимся артистом В. А. Орловым под руководством Вл. И. Немировича-Данченко образ Кулыги-на в спектакле "Три сестры" является фактом театральной истории. Между тем работа шла сложно. В стенограммах репетиций очень много претензий со стороны режиссера к исполнителю. Не потому, естественно, что артист плохо работал, а потому, что режиссер хотел большего ухода от

**1 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 248-250.**

**Стр. 91**

привычной простоты "от себя" — "теряется Кулыгин". За­мечания режиссера носят только негативный характер. На одной из репетиций он признается, что ему труднее помо­гать Орлову, потому что сам еще Кулыгина не ощутил. Все элементы ясны, но чего-то не хватает, чтобы ощутить их. Советует пока начать исполнять самые ближайшие задачи. И вот на той же репетиции, после многих повторений, оче­видно, режиссеру удалось "ощутить", как он говорил, Ку­лыгина. Идет большой, подробный подсказ, в котором главное место занимают обстоятельства, те обстоятельства, которые кажутся постановщику наиболее точными, наибо­лее его заражают, и, он надеется, заразят актера: "Пришел в этот дом, где будет завтракать, обедать, весь вечер прове­дет; пришел в дом, где сегодня именины; в свой дом, к сво­им; может расхаживать, как в своем доме (обратите внима­ние, как режиссер настаивает на разных вариациях слова "свой" — Д. Л.}, и давать всем здесь свои советы... А так, как вы делаете, это просто "пришел"... Веселиться— для вас это значит по-праздничному одеться, вольготно прой­тись по комнатам, вовсе не хохотать. Я бы так сказал: при­шел сюда почти хозяин, близкий, свой человек... вручил подарок; "ковры надо убрать"; заглянул в столовую — ага, там накрыт уже стол к завтраку.. Андрея что-то не вижу... Полковник— новое лицо... сегодня воскресенье, день от­дыха, а в день отдыха надо быть веселым; надо учиться у древних римлян и греков, они всегда веселились, потому что находили, что в здоровом теле здоровый дух. Когда на­ступает лето, то ковры прячутся... Маша очаровательная. Машу я люблю... Ирину тоже... Кулебяка будет? На имени­нах всегда бывает кулебяка. Полагается водки выпить... Офицеры уже здесь, конечно... этот чудак Соленый... Ту-зенбах— очаровательный господин, только бросает воен­ную службу напрасно..." И вот уже становится совершенно очевидным, даже из стенограммы, что то, что Соленый "чудак", что Тузенбах напрасно бросает военную службу, вещи, казалось бы его не касающиеся, — все это обстоя-

**Стр. 92**

тельства, и очень важные для Кулыгина. И вот рождается у Вл. И. Немировича-Данченко слово, которое будет много раз повторено потом при репетициях с Орловым. "Прописи, прописи, прописи... Он прописи знает великолепно, он ни­когда не ищет слов, он их заранее знает. Он знает, что на именинах говорят: "Дорогая сестра...", знает, что ей надо пожелать того, что можно пожелать молодой девушке. Есть в запасе такая пропись..."1.

Вот и родилось действие— из предлагаемых обстоя­тельств.

Конечно, актеру не сразу удалось все осуществить, но, очевидно, режиссер ощутил то главное, чего не хватало ему для помощи артисту.

Эта репетиция выдающегося режиссера очень точно иллюстрирует, на наш взгляд, мысль, удачно выраженную Н. Крымовой в ее книге "Станиславский — режиссер", о том, что поиск действия требует большой аналитической активности и, что очень важно, большого поэтического во­ображения.

От неверного действия или от потери его в процессе выполнения у актера могут возникнуть и, как правило, это случается, — штампованные средства выражения. Когда обстоятельства жизни персонажа вступают в противоречие с выполняемым действием, актерская природа молчит — и тогда наготове штамп внешнего поведения, и в результа­те — потеря смысла. В конечном счете, потерянное дейст­вие всегда сигнал о потере сверхзадачи.

**"Линия действий" роли**

Любое сценическое действие — это только определен­ный этап борьбы на пути осуществления сквозного дейст­вия, на пути к овладению сверхзадачей. В возникновении каждого нового действия, естественно, играют роль

**1 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 202-203.**

**Стр. 93**

новые побудительные мотивы — новые предлагаемые обстоятельства, которые возникают по ходу пьесы.

Действие за действием складывается "линия действий" роли. Для того, чтобы уяснить ее значение при создании и исполнении роли, вернемся к мысли К. С. Станиславского о том, что суть не в физическом действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоятельствах, чувствованиях, которые его вызывают. Это значит, что не само по себе действие пред­ставляет для нас интерес. Когда нам не ясна причина, если мы не ощущаем в поведении актера его обстоятельств, ес­тественно, не всех, но главных, определяющих, нас не за­трагивает его поведение.

Итак, из предлагаемых обстоятельств в результате эмоционального восприятия их артистом, человеком, которому в связи с особыми свойствами его психофизиче­ского аппарата этот процесс в отличие от "н е артиста" доступен, родилась "линия действия" роли. "Мы с помо­щью природы, ее подсознания, инстинкта, интуиции, при­вычки и проч. вызываем ряд физических действий, сцеп­ленных друг с другом. Через эти действия мы стараемся узнать внутренние причины, их породившие, отдельные моменты переживаний, логику и последовательность чув­ствования в предлагаемых обстоятельствах роли. Познав эту линию, мы познаем и внутренний смысл физических действий. Такое познание не рассудочного, а эмоциональ­ного происхождения, что очень важно, так как мы на соб­ственном ощущении познаем какую-то частицу психологии роли"1. Во время многочисленных репетиций режиссер и актер вырабатывают "линию действий", "утаптывают" ее, по выражению К. С. Станиславского.

Главный смысл ее создания и основное ее значение при построении роли заключается в том, что поскольку "нельзя играть саму психологию роли или самую логику и последо­вательность чувства... мы идем по более устойчивой и

**1 Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т 4. С 356.**

**Стр. 94**

доступной нам линии физических действий, соблюдая в них строгую логичность и последовательность"1.

"Линия физических действий", или " партитура дейст­вий", "схема действий", как ее еще называют, доступна фиксации актером в отличие от линии чувств и пережива­ний, возникающих в процессе работы. Если точно следо­вать этой линии, то можно быть уверенным, что играешь правильно. Родившаяся из обстоятельств, зафиксированная актером, она в момент публичного творчества является тем компасом, который поведет актера по линии роли. "У вас (Л. М. Леонидова — Д. Л.) роль готова, идет хорошо. Пси­хологию и линию роли мне объяснять нечего... — пишет К. С. Станиславский в режиссерском плане "Отелло". — Моя задача— помочь вам зафиксировать то, что уже сде­лано, подсказать вам такую простую партитуру, которую вы могли бы легко усвоить... Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами вас только запу­тает. У меня есть эта простейшая линия физических и эле­ментарно-психологических задач и действий. Для того, чтобы не запугивать чувства (обратим внимание на ход Станиславского—Д. Л.), будем эту линию называть схемой физических задач и действий и при игре относиться к ней как к таковой, но предварительно однажды и навсегда ус­ловимся, что скрытая суть, конечно, не в Физической зада­че, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из под­сознательных ощущений. В подсознательный мешок чело­веческих чувствований нельзя залезать и рыться в нем, как в кошельке; с подсознанием нужно обращаться иначе, как охотник с дичью, которую он выманивает из лесной чащи. Вы не найдете этой птицы, если будете искать ее, нужны охотничьи манки, на которые птица сама приле­тит. Вот эти-то манки в образе физических и элементар­но-психологических задач и действий я и хочу вам дать"2.

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т 4. С 356.**

**2 *Станиславский К. С.* Режиссерский план "Отелло". С. 265-266.**

**Стр. 95**

Следует отметить, что часто слишком буквально вос­принимается неоднократное определение К. С. Станислав­ским "линии действий" как "простой", "простейшей" и т. д. Станиславский-педагог подчеркивал, что под простотой он имеет в виду уловимость, конкретность, возможность фик­сации, по сравнению со сложностью фиксации линии чув­ствований. А не ту утилитарность, к которой иногда прихо­дят при разработке "линии действий" роли, — заглянул в дверь, резко открыл ее, подошел к женщине, посмотрел ей в глаза и т. д. (однажды пришлось наблюдать, как таким образом строилась "линия действий" сцены Пети и г-жи Соколовой из "Последних" М. Горького). Схему совершен­но иных действий предлагает К. С. Станиславский для за­крепления исполнителю роли Отелло Л. М. Леонидову (сцена "Башня"). У Шекспира текст:

*"Входит Отелло.*

Отелло. Ага, меня обманывать! Меня!

*Пауза".*

Этот первый кусок текста Станиславский выделяет. И дает задачу актеру: решить, почему Дездемона меня обма­нывает. Далее он подробнейшим образом объясняет, что актер перед поднятием занавеса должен продумать факти­чески свою историю (Отелло), объяснить — для чего, ради какой цели могла так поступить порядочная девушка? Для чего ей это надо? Эту задачу, это действие К. С. Стани­славский называет элементарно-психологической задачей, которой занят Отелло в начале картины и которую актер должен разрешать на каждом спектакле и каждый раз заново, как будто в первый раз.

Такова же вся схема роли по этой сцене у Станислав­ского. Вот в итоге какая получилась "линия действий":

А. Разрешить заданную задачу: почему, для чего?

Б. Уйти от Яго (не просто физически, естественно).

В. Заставить почувствовать Яго, что он с ним (Отелло) сделал.

Г. Предупредить Яго: берегись, так шутить нельзя.

**Стр. 96**

Д. Скрыться, чтоб не видеть ни себя, ни других.

Е. Разжалобить Яго, чтоб он помог.

Ж. Разобраться во всех тонкостях, понять.

3. Иллюстрировать происшедшую перемену.

И. Отрезать все пути к отступлению.

К. Передать ужасную, сокровеннейшую тайну, в кото­рой трудно признаться даже самому себе1.

Но ведь это и есть "действия в предлагаемых обстоя­тельствах роли", а не примитивные простейшие действия, доведенные, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, до "упражнений для начинающих", до "таблицы умножения".

Когда в процессе публичного творчества актер идет по крепко зафиксированной им "линии действий" в обстановке спектакля, общения с партнерами, в присутствии зрителя, который придает "высокий градус каления", по выражению К.С.Станиславского, эта "линия" явится тем манком для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актера живет в его душе. Естественно, если в процессе работы над ролью накоплено, нафантазировано, найдено, выходя на сцену и выполняя одну за другой ближайшие зада­чи созданной им "линии" (остальные логически после­довательно придут сами собой) актер, "...помимо своей воли, вспоминает о всех "магических если б" и предлагаемых об­стоятельствах, которые создавались в длинном процессе работы (разр. моя—Д.Л.)... конечно, все дело в этих обстоятельствах: они глав­ный манок (разр. моя—*Д. Л.).* Физические действия, которые так хорошо фиксируются и потому удобны для сцены, помимо воли актера, уже скрывают в себе все пред­лагаемые обстоятельства и "магические если б". Они-то и есть подтекст физическим действиям. Поэтому, идя по фи­зическим действиям, актер одновременно с этим невольно идет по предлагаемым обстоятельствам"2.

**1 См. *Станиславский К. С.* Режиссерский план "Отелло". С. 265-266.**

***2 Там же.* С. 231.**

**Стр. 97**

Таким образом, возникшая во время работы над ролью из предлагаемых обстоятельств "линия действий" в момент публичного творчества помогает актеру в его погружении в комплекс обстоятельств роли, найденный ранее.

А ведь в них, в третий раз вспомним слова К. С. Ста­ниславского, и заключается "суть".

В дополнение надо отметить организующую роль в ре­петиционном периоде "линии действий" и всей действен­ной основы роли, включающей сверхзадачу, сквозное дей­ствие и действия.

Вся огромная работа по раскрытию и освоению пред­лагаемых обстоятельств, по созданию "второго плана", по­иску физического самочувствия, верных темпо-ритмов, внешней характерности и других компонентов роли, мно­гие из которых с трудом поддаются фиксации, идет па­раллельно.

Организационно же почти весь репетиционный процесс строится вокруг поиска действия, построения "линии дейст­вий" и всей действенной основы спектакля как более кон­кретной и фиксируемой области работы по созданию образа.

Действенная основа роли — это путь, которым идет ее освоение, путь, обозначенный в емкой формуле К.С.Ста­ниславского, — от сверхзадачи через сквозное действие и действия к овладению сверхзадачей, что означает: от эмо­ционального ощущения и умозрительно проверенного оп­ределения сверхзадачи — к финалу работы, когда каждый раз заново артист ощущает в себе эту сверхзадачу и актив­но, с полной отдачей идет к ее осуществлению во взаимо­действии с партнерами.

**ВОСПРИЯТИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ**

Психологи определяют восприятие как совокупность "психических процессов, с помощью которых мы можем непосредственно осознать явления, находящиеся вне нас,

**Стр. 98**

на основе деятельности наших органов чувств"1. Из опре­деления ясно, что жизнь человека невозможна вне вос­приятия.

При этом особенно подчеркивается, что восприятие ни в коем случае не является просто суммой различных ощу­щений, но в нем "отражается вся биопсихосоциальная лич­ность" человека. То есть в восприятии любого предмета или явления обязательно сказывается прошлый опыт чело­века, участвует его эмоциональная память и, наконец, лю­бой предмет или явление воспринимаются человеком в све­те тех его устремлений, целей и конфликтов, среди которых он существует. А значит, восприятие питается воображени­ем и неразрывно переплетено с ним. Очевидно, что чем значимей для нашей жизни воспринимаемое нами, тем ак­тивнее подключается и наша эмоциональная память и пи­таемое ею воображение, придавая воспринимаемому обо­стренно-личностный характер. Неудивительно, что одно и то же явление — даже самое простое — разные люди вос­принимают различно, а его восприятие у одного и того же человека может меняться со временем в соответствии с пе­ременой жизненной ситуации, изменением жизненных це­лей и направленности внимания.

Эмоциональная сторона восприятия и его личностный оттенок имеют особое значение для актерского творчества.

Употребляя термин "восприятие" в актерской практике, мы придаем ему несколько другое, более широкое, нежели это принято в психологии, значение, соединяя его с такими понятиями, как представление (которое иногда определяют как "восприятие без внешнего раздражителя"), ассоциации и даже фантазия. В актерском творчестве без работы вооб­ражения— восприятия нет. Поэтому в данной статье мы иногда будем соединять два понятия в одно: восприятие-воображение. Разумеется, эти элементы активно включают­ся в работу уже в момент первого знакомства актера

**1 *Конечный Р., Боухал М.* Психология в медицине. Прага, 1983.**

**Стр. 99**

с ролью (то есть ее прочтения), или, как мы говорим "первого восприятия" актером драматургического материала.

Способность не только логически понять, проанализи­ровать драматургический материал, но эмоционально вос­принять его, проникнуться им, увлекаясь и ощущая пьесу (ситуации, характеры, конфликты, атмосферу) во всей поч­ти чувственной конкретности, — необходимейшее качество артистического дарования.

Основные обстоятельства роли, конечно, предложены автором, но актер развивает, обогащает, оживляет их своим воображением. Устремления, вкусы, пристрастия, привыч­ки действующего лица, уклад и атмосфера его жизни — все это создается воображением артиста. А для этого каждый артист ищет среди обстоятельств пьесы прежде всего те, восприятие которых находит отклик в его эмоциональной памяти и дает толчок работе его воображения. Только тогда он может, овладев мыслями и чувствами своего героя, ощу­тить насущную потребность в том или ином его поступке.

Поиски эмоциональных стимулов к активным сцениче­ским действиям невозможны без напряженной, насыщен­ной работы восприятия-воображения.

Волшебная власть творческого воображения позволяет артисту не просто изучить, освоить обстоятельства роли, но, восприняв их обостренно-личностно, как бы "присво­ить" их себе, сделав их "своими".

Восприятие, окрашенное воображением, фантазией, об­разным мышлением, сближает "я" актера и "я" действую­щего лица, создавая чудо сценического перевоплощения.

Вот как описывала В. Пашенная свое сценическое су­ществование в роли Вассы Железновой в трудной драмати­ческой сцене отравления мужа: "Надо убрать гнилую, гряз­ную фигуру некогда страстно любимого мужа: только его смерть избавит дом Вассы от позора. И она хладнокровно и твердо решает его отравить... Когда из своей комнаты вы­ходит вызванный ко мне муж и медленно идет к столу, в это время вся жизнь Вассы, ее опозоренная любовь,

**Стр. 100**

ушедшая молодость — все так остро и ярко проходит уже пере­до мной, что я не в силах отвести взгляд от отекшей, груз­ной, еще не протрезвившейся после ночного пьянства фи­гуры капитана Железнова.

..."Прими порошок!" Оставаясь внешне холодной, она неумолимо подчиняет себе безвольного, физически осла­бевшего Железнова... Я не сомневаюсь, что фактически Васса сама отравляет мужа, быстро всыпав порошок в воду, которую он в ужасе пьет, подчиняясь воле жены.

...Я же после этой сцены сажусь в уголок на заранее при­готовленный стул и еще продолжаю сжимать коробочку с ядом... Выходя после сцены отравления, я всякий раз физи­чески ощущаю, как холодная дрожь пробегает у меня по спине, и почти чувствую "тепло" печки, около которой "грею" свои похолодевшие руки... И хотя я твердо верю в то что я, Васса, поступила правильно, мое сердце полно муки"1.

Что больше всего поражает в рассказе Пашенной? Невозможность отделить мысли и чувства актрисы от мыслей и чувств Вассы. "Она", — начинает актриса, рас­сказывая о своей героине, "Я", — кончает она уже от лица некоей Вассы — Пашенной. "Она" и "Я" в этом рассказе слиты воедино.

Кто обессиленный после совершенного убийства са­дится на стул, машинально сжимая коробочку с ядом? Кто греет у печки похолодевшие руки? Актриса. Пашенная или Васса? Это удивительное слияние себя с образом, к кото­рому стремится каждый серьезный артист, следующий принципам театра переживания, — результат смелого, сильного творческого воображения, позволяющего "при­своить" обстоятельства роли.

Не менее поражает в рассказе актрисы и момент ост­рейшего, подробнейшего восприятия ею своего партнера, когда, глядя на него, она вспоминает, как свою собствен­ную, всю жизнь Вассы с мужем.

**1 Пашенная В. Искусство актрисы. М-, 1954. С. 232-235.**

**Стр. 101**

А. Гончаров пишет, что "одно из основных актерских качеств — способность аккумулировать в себе предлагае­мые обстоятельства спектакля. Акт восприятия, акт опенки становится сегодня столь же важным, как и акт отдачи"1. Разумеется, это качество — эмоциональная наполненность восприятия, которое А. Гончаров справедливо считает столь важным сегодня, — всегда присутствует в лучших актерских работах.

Богатое, гибкое воображение и как следствие этого эмоциональная возбудимость и подлинный сценический темперамент— это редкий и счастливый дар. Одни наде­лены им меньше, другие больше. Тех, у кого воображение вообще не способно подхватить и развить данное автором и режиссером, Станиславский считал непригодными к актер­скому творчеству.

Но речь, разумеется, не о них. Речь о тех, кому дана счастливая способность, воспринимая, волноваться, пу­гаться, радоваться, бледнеть или краснеть при мысли о том или ином поступке, восхищаться или негодовать.

Но даже они — эти счастливчики — иногда чувствуют себя такими беспомощными! И они, остановившись в изумлении перед какой-то ситуацией или поступком, ино­гда говорят с отчаяньем: не вижу, не могу представить, не ощущаю! Или: все я головой, рассудком понимаю, да не мое это, не про меня: знаю, что в слезах должен бы захлеб­нуться (или, наоборот, от счастья задохнуться), знаю, да не могу... Даже этим "счастливчикам" бывают очень нужны и помощь, и время... И снова помощь, и опять время...

Станиславский писал, что воображение актеров обла­дает разной степенью инициативы. Инициативное, актив­ное воображение будоражит артиста, легко увлекая его за собой, а иногда и мучая, не отпуская ни днем ни ночью. Воображение, лишенное инициативы, включается в работу медленнее, ему нужны постоянные режиссерские

**1. *Гончаров А.* Режиссерские тетради. С. 330.**

**Стр. 102**

подсказки, его надо как бы ''подстегивать". Но надежды на подсказки режиссера не всегда оправдываются, а тогда — ту­пик, неудача, творческий срыв, наносящий иногда тяжелую травму.

Воображение капризно. Ведь даже в жизни оно иногда подводит нас, и мы не в силах бываем не только вообразить себе некое неожиданное или таинственное будущее, но и представить себе наше вполне реальное конкретное про­шлое и чувствуем себя, как старик профессор из "Скучной истории" Чехова, который, разговаривая со своей женой, в недоумении спрашивает себя: "Неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина, с тупым выражением мелоч­ной заботы и страха перед куском хлеба, со взглядом, оту­маненным постоянными мыслями о долгах и нужде, умею­щая говорить только о расходах и улыбаться только деше­визне, — неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варею, которую я страстно полюбил за хороший ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отелло Дезде­мону, за "состраданье" к моей науке? ...Мне больно смот­реть на нее, и, чтобы утешить ее хоть немного, я позволяю ей говорить что угодно, и даже молчу, когда она неспра­ведливо судит о людях или журит меня за то, что я не за­нимаюсь практикой и не издаю учебников"1.

Итак, воображение актера капризно, как наши чувства, оно не подвластно прямым приказам нашей воли. Как и воображение поэта, о котором писала Ахматова:

...тайное бродит вокруг

Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —

Гранится, меняется, вьется,

А в руки живым не дается.

Большой профессиональный опыт дает, конечно, неко­торые преимущества, артист постепенно познает свои тай­ные приемы, возбуждающие и направляющие воображение, благодаря чему восприятие становится более острым.

**1 *Чехов А. П.* Собр. соч. М, 1977. Т. 7. С. 255.**

**Стр. 103**

Молодой же актер зачастую испытывает в этом смысле труд­ности поистине мучительные.

А между тем рядом сознательных приемов актер может сделать свое воображение более инициативным и смелым, соблюдая при этом, как учил Станиславский, "основной принцип нашего направления: "подсознательное через соз­нательное"1.

Станиславский говорил о трех главных условиях, необ­ходимых для активизации творческого воображения. Пер­вое условие заключается в том, что воображение нельзя насиловать, его можно только увлекать.

Не случайно для Станиславского принципиально важ­но, чтобы процесс восприятия предлагаемых обстоятельств начинался с магического "если бы", дающего актеру ощу­щение внутренней свободы.

Воображение каждого актера обладает своими особен­ностями, только ему свойственными причудами. Из широ­кого круга предлагаемых обстоятельств, из многочисленных "если бы" актер выбирает свои, наиболее близкие. Одному легче сначала ощутить физическое самочувствие роли, дру­гой остро воспринимает атмосферу той или иной сцены, третий прежде всего ухватится за конкретную бытовую де­таль, четвертый "слышит" звуки, голоса, шумы и только по­том постепенно обживает весь емкий сложный мир предла­гаемых обстоятельств роли. Каждый актер ищет в этом ми­ре свои "манки", возбуждающие его образное мышление.

Это объясняется тем, что память и соответственно во­ображение каждого человека неповторимо индивидуальны. В зависимости от большего развития тех или иных органов чувств, то есть особенностей восприятия, у каждого чело­века преобладает тот или иной вид памяти, а значит и ха­рактер воображения. Психологи определяют три основных типа памяти и воображения, обусловленных особенностями восприятия:

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 226.**

**Стр. 104**

1. Зрительный тип: при восприятии окружающего мира человек прежде всего запоминает и сохраняет зрительные образы, а, следовательно, в работе его воображения главную роль играют зрительные представления: цвет, свет,объем, линии, пространственные соотношения и т. д.

2.Слуховой тип: воображая какое-либо событие, человек прежде всего слышит его во всем многообразии голосов, интонаций, ритмов, мелодий и т. д.

3. Моторный тип: воображение человека неразрывно связано с движением, пластикой, физическими ощущениями.

Разумеется, жесткое разделение на типы возможно только в теории. На практике наиболее распространенным является смешанный тип, в котором объединены все три начала, но при этом, как подчеркивают психологи, "всегда имеет место преобладание одной области при умеренном распределении остальных"1.

Трудно, конечно, представить себе актера с невоспри­имчивым физическим аппаратом и потому логично пред­положить, что у большинства актеров "моторный" тип восприятия, а следовательно, воображения является либо хорошо развитым, либо ведущим. А между тем недоста­точная восприимчивость всего психофизического аппарата студентов— вот то, с чем приходится сталкиваться на первых уроках по мастерству актера. Мы боремся с ней как можем, практикуя многочисленные упражнения на различ­ные виды внимания и придумывая новые. Говорю студен­ту: "Нет, ты не видишь и не слышишь партнера" (того са­мого, который уселся с ним рядом на лавочке, насвисты­вая какую-то мелодию, в незатейливом этюде под названи­ем "Знакомство"). "Да все я вижу и все слышу", — париру­ет студент. — "Нет, смотришь, но не видишь, и слушаешь, но не слышишь".

Впрочем, все начинается раньше с простых моментов восприятия: вот я кладу перед студентами палку,

***Конечный Р., Боухал М.* Психология в медицине. С. 65-66.**

**Стр. 105**

обыкновенную деревянную палку длинною в метр или полтора, или мяч, простой волейбольный мяч... Затем спрашиваю, что интересного они в них заметили? Каковы впечатления? Но еще до ответов уже вижу, кто получил впечатления, а кто просто смотрел, потому что тело любого человека всегда "подключено" к восприятию и потому "прозрачно", а пред­лагаемый предмет воспринимается не только глазом, но и телом. Любой объект— звуковой, обонятельный, тактиль­ный, воспринимается не только ухом, носом или рукой, но и всем телом. Если оно, конечно, свободно от зажи­мов как физических, так и психологических — тело вбирает в себя информацию, получаемую от разных органов чувств.

Для доказательства этой истины, обычно неизвестной студентам или известной чисто теоретически, имеет смысл обратиться к методике М. Чехова. Ученик великого Стани­славского рассмотрел вопрос внимания более подробно, чем учитель, во всяком случае, сформулировал некоторые положения более отчетливо. Внимание, т.е. восприятие, по М. Чехову, есть "деятельность". "В процессе внимания вы внутренне совершаете четыре действия одновременно. Во-первых, вы незримо держите объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в не го... Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания, как образ фантазии, так и конкрет­ный физический предмет, как события прошлого, так и бу­дущего"1. Впрочем, М. Чехов далее оговаривает, что каж­дое из этих действий совершается поочередно при первых попытках овладения данным процессом в упражнениях и только постепенно одно соединяется с другими, обретая одновременность.

Итак, совершаемые на первом этапе отдельно эти дей­ствия легко объяснимы. Мы "держим" объект (зримо, если

**1 Михаил Чехов: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 184.**

**Стр. 106**

он реален, и незримо, если он существует в нашем вообра­жении), не переключаясь на другие объекты. Мы "при­тягиваем" его к себе, стремясь рассмотреть его получ­ше, как обычно берем в руки что-то, заинтересовавшее нас, если это возможно. Взять же в руки, например, летающую красавицу бабочку нельзя, и мы можем только мысленно приблизить, "п р и т я н у т ь" ее к себе. А чтобы еще точнее познать предмет, мы должны понять (наверное, лучше ска­зать, почувствовать) его взаимоотношения с пространст­вом, для чего мы и "устремляемся к нем у", в его пространство. И наконец, самое важное для нас, хотя и са­мое трудное,— мы должны "проникнуть" в предмет, "как бы стараясь слиться с ним". В жизни эти процессы протекают органично, быстрой обычно подсознательно (не­осознанно), вернее, почти не фиксируясь в нашем сознании, и уж реже всего мы фиксируем последний процесс "про­никновения". Особенно когда речь идет о проникновении не в важное событие, а во что-то обыденное, не слишком интересное для нас, к примеру, в звук, мяч или палку, как в упражнениях, помянутых выше. Однако данный процесс неизбежен и в этих случаях, и именно "проникновение" в предмет меняет, пусть чуть-чуть и незаметно для сознания, состояние энергетики нашего тела. И это изменение энерге­тики в свободном, "прозрачном" теле студента становится очевидным безо всяких уверений: "увидел", "услышал" ит.п.

И вот студенты, ощутившие эту перемену энергетики, уже увлеченно обсуждают подробности, особенности и да­же незначительные нюансы этой перемены (своего нового актерского самочувствия). Так методика М. Чехова с ее обилием упражнений на различные виды внимания-восприятия становится, начиная с первых уроков, важной и еще более важной для дальнейшей работы над значительно более сложными элементами актерской психотехники, свя­занными с воображением, ритмом, характерностью и т.д.

Отсюда уже легко протягивается нить ко многим инте­ресным импровизациям, в частности, к такому

**Стр. 107**

увлекательному и полезному для начала тренингу, как "игра в предме­ты", и хотя это всего лишь "игра", она основана, тем не менее, на определенном интересе к энергетическим особенно­стям предмета, а главное — на интересе к познанию собст­венных возможностей. Возможностей, требующих посто­янного развития, совершенствования, и столь необходимых во многих моментах работы над ролью. Соответственно, "проникновение", как последнее действие процесса воспри­ятия, дает возможность понять уже на первом этапе обуче­ния, почему оно (восприятие) всегда влияет на тело актера независимо от того, какие органы — глаз, ухо или что-то еще — срабатывают в первую очередь, независимо от того идет ли речь о восприятии партнера, события или какой-либо важной мысли.

Итак, восприятие — это действие, меняющее энергети­ку актера, как и любое активное (сценическое) действие. И чем раньше студент не головой, не только разумом своим осознает (ощутит) этот непреложный закон, тем быстрее он начнет проникать в тайны актерского творчества.

В целом, разговор о методике М. Чехова, развивающей восприятие и воображение, требует изложения, значитель­но более подробного, но и совсем умолчать о ней было бы неверно даже в рамках данной статьи. Из всего сказанного ясно, что "моторный" (хотя это определение весьма услов­но в контексте наших рассуждений) тип воображения имеет особое значение и непосредственно связан со зрительными и слуховыми восприятиями, влияя одновременно с ними на энергетику тела актера. Но это совсем не означает, что из­начальным толчком к работе актерского восприятия и во­ображения не могут послужить ассоциации зрительные, слуховые и даже обонятельные.

Вот актриса репетирует выход Раневской в первом действии "Вишневого сада" Чехова. Возвращение в дом после многолетней разлуки, встреча с прошлым, с молодо­стью, с детством... Что-то, вероятно, поразительно из­менилось, что-то осталось до удивления, до нелепости

**Стр. 108**

прежним, вопреки всем происшедшим переменам... Идет обычная репетиция в рабочей выгородке...

Актриса входит, осматривается, припоминает, узнает... Она действует, казалось бы, логично и последовательно, но явно спешит, "заторапливая" и лишь обозначая процесс восприятия. И разве можно, оставаясь только в рамках ло­гики, поцеловать шкап и сказать: "Шкапик мой родной"? И актриса снова и снова повторяет сцену, каждый раз оста­навливаясь перед этой репликой, потому что знает— сей­час сфальшивит... Повторяет до тех пор, пока, остановив­шись в очередной раз, вдруг не вспоминает, как сама, вер­нувшись в дом, где когда-то жила девочкой, была прежде всего поражена его знакомыми (хотя и давно забытыми) запахами, запахами своего детства и своего дома, который ничем не напоминал, разумеется, усадьбу Раневской. Но воспоминание о своем детском впечатлении дает неожи­данный толчок воображению. И тут же почему-то ей вспо­минается полузабытое стихотворение Бунина:

Люблю цветные стекла окон

И сумрак от столетних лип,

Звенящей люстры серый кокон

И половиц прогнивших скрип.

Люблю неясный винный запах

Из шифоньерок и от книг

В стеклянных невысоких шкапах,

Где рядом Сю и Патерик.

И тогда в воображении актрисы вдруг возникает ряд живых, конкретных деталей комнаты, в которую входит Раневская. Восприятие всего окружающего становится ост­рым, свежим и подробным. Уходит спешка... И уже нуж­ными оказываются паузы, по-другому вдыхается воздух "своего" дома и неожиданно легко возникают слезы и сло­ва: "Шкапик мой родной... Столик мой".

Умение воспринять в обстоятельствах роли лично тебя касающееся, тем самым увлекая, подключая свое вообра­жение— чрезвычайно важно. Это отнюдь не значит, что

**Стр. 109**

толчком к работе воображения не могут послужить наблю­дения над каким-то другим человеком (такое случается очень часто), над его характерными особенностями, укла­дом жизни, внешностью, манерами, привычками и т. д. Но и эти чужие, подсмотренные черты актер в результате "прилаживает" на себя, пропускает через себя. В сопоста­влении "чужого" со своим, в примерке "чужого" на себя и есть особый интерес, возбуждающий любопытство и увле­кающий воображение.

Станиславский говорил, что для актера неизбежно "всегда, вечно играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых об­стоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. Они — лучший и единственный материал для внутреннего творчества"1. Но в этой неизбежности обращения к себе, восприятия себя "внове" и тем самым познания себя и ле­жит, возможно, главная причина увлеченности актера, скрывается источник его темперамента.

Каждый актер, опираясь на свой жизненный опыт и эмоциональную память, находит свои "манки", увлекающие его воображение, в результате чего возникает внутренняя динамика и насыщенность впечатлений.

Одним из моментов, позволяющих актеру, не насилуя воображения, увлечься восприятием роли, преодолеть барь­ер между собой и образом, является создание внутренних монологов от имени действующего лица, в которых место­имения "Он" и "Она" заменяются словом "Я".

Вл. И. Немирович-Данченко видел в таких монологах путь к овладению обстоятельствами роли, которые при этом конкретизируются, углубляются, оживают и посте­пенно становятся "своими". Он советовал актерам постоян­но наговаривать себе мысли действующего лица. Он гово­рил Хмелеву на репетициях "Трех сестер": "Не знаю, как

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 227.**

**Стр. 110**

вы работаете. Мой путь: я начинаю себе говорить монолог. Я, а не он. Я, может быть, буду убит. Вот наконец-то я до­жил до того, что могу по-настоящему работать: она согла­силась быть моей женой... Она меня не любит... Она чудес­ная.., но любить меня все-таки не любит... Как это я возьму и убью человека? Умру, а она останется жить... Да нет, я не хочу умирать, я жить хочу!"2 и т. д. Важно подчеркнуть, что в приеме Немировича-Данченко нет никакого насилия над воображением. Он не предлагает актеру сказать себе: "Я — Тузенбах". Он только подсказывает ему ход мыслей, которые в определенных обстоятельствах посещают каждо­го человека и каждому должны быть понятны, свойствен­ны, щемяще-близки.

Не случайно многие режиссеры придают принципиаль­ное значение казалось бы простому технологическому прие­му: разбирая на репетиции роль, актер сразу начинает гово­рить о своем герое в первом лице, то есть не "он хочет", "он думает", "он пытается", но "я хочу", "я думаю", "я пытаюсь".

Вторым важнейшим условием, необходимым для того, чтобы, разбудив воображение, сделать восприятие наибо­лее острым, Станиславский считает наличие важной цели, мобилизующей способности и возможности человека. То есть речь идет о теснейшей взаимосвязи воображения и об­разного мышления со сверхзадачей всей роли и зависящи­ми от нее задачами и целями каждой отдельной сцены.

В жизни человека наличие необходимой цели, состав­ляющей его ведущую потребность, определяет его воспри­ятие, объекты его внимания и воображения. Доминирую­щая на данном этапе жизни цель заставляет видеть мир особыми глазами.

Единственной целью жизни Акакия Акакиевича Баш-мачкина, героя гоголевской "Шинели", была переписка слу­жебных бумаг, "вне этого переписыванья для него ничего не

**1 *Немирович-Данченко Вл. И.* "Три сестры" в постановке МХАТ 1940 года. М., 1965. С. 280-281.**

**Стр. 111**

существовало". "Ни один раз в жизни не обратил он внима­ния нато,что делается и происходит всякий день на улице...

Акакий Акакиевич, если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве, если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями це­лый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы".

Причем самое поразительное, что, будучи единствен­ной целью жизни, даже скучнейшее занятие — переписы-ванье бумаг— становится делом важнейшим и возбуж­дающим воображение: "Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир", в котором "некоторые буквы у него были фавориты, до кото­рых, если он добирался, то был сам не свой и подсмеивал­ся, и подмигивал, и помогал губами..."1.

Так, свойственная человеку потребность служения, творчества, пусть даже такого нелепого, как идеальнейшее переписывание бумаг (о содержании которых сам человек имеет самое смутное понятие), волнует его воображение, заставляя каждую букву видеть, ощущать, то есть воспри­нимать по-особому.

Но вот у Акакия Акакиевича возникает другая жизнен­но необходимая цель — новая шинель. И все меняется — воображение, внимание немедленно переключаются на но­вые объекты. Он "приучился голодать по вечерам, но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею бу­дущей шинели". Образ шинели уже не отпускает от себя, воображение взбудоражено: цена, цвет, подкладка, пугови­цы, воротник — сколько проблем, вопросов, догадок, сооб­ражений. "Он уделался как-то живее, даже тверже характе­ром, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомне­ние, нерешительность, словом — все колеблющиеся и

**1 *Гоголь Н. В.* Избр. произв. М.-Л., 1947. С. 266.**

**Стр. 112**

неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник"1. Так, доминирующая цель меняет направленность и восприятия, и воображения.

Сверхзадача роли, не просто сформулированная, но "нашедшая отклик в душе артиста" (по выражению Стани­славского), дает мощный толчок творческому воображе­нию, активизируя восприятие и рождая эмоциональную оценку каждого связанного с ней события и даже мельчай­шего факта. И наоборот, постепенное накопление необхо­димейших деталей, их обработка с помощью эмоциональ­ной памяти делают сверхзадачу "личной", жизненно-ва­жной целью. От частного воображения актер идет к обще­му, от общего возвращается к частностям, но уже более подробно, остро, пристрастно воспринимая их.

Главное, чтобы взаимосвязь между образным воспри­ятием каждого конкретного факта и сверхзадачей не пре­рывалась, не нарушалась, так как именно в момент нару­шения воображение актера тормозится или направляется не в ту сторону, ломая логику восприятия и подталкивая к действиям, уводящим от достижения сверхзадачи.

Естественно, чем больший отклик находит сверхзадача в душе артиста, тем увлеченнее и во все больших подроб­ностях, воспринимает он питающие ее обстоятельства и события.

Итак, сверхзадача, главная эмоционально-действенная цель роли, неразрывно связанная в сознании с цепью слож­ных образных ассоциаций, мобилизует и активизирует вос­приятие-воображение актера. Кстати, вернувшись к воспо­минаниям Пашенной о роли Вассы, приведенным выше, от­метим, каким огромным эмоциональным стимулом являет­ся для нее цель, определяющая законы и нюансы воспри­ятия ею всего происходящего и, в частности,

**1 *Гоголь Н. В.* Избр. произв. М.-Л., 1947. С. 270.**

**Стр. 113**

непристойного поведения мужа — спасти честь семьи и тем самым дело всей своей жизни. Оговоримся, конечно, что это определе­ние сверхзадачи Вассы в значительной степени условно, так как "определить сверхзадачу словами можно только приблизительно, — как справедливо отмечает П. В. Симо­нов, — потому что в целом она непереводима с языка об­разов на язык понятий. Отсюда проистекает множествен­ность — практически неисчерпаемость — толкований свер­хзадачи одного и того же произведения" . Здесь же инте­ресно еще раз отметить роль воображения в восприятии сверхзадачи как сугубо личностного фактора, зависящего от индивидуальной специфики органов чувств.

И, наконец, третьим важнейшим условием работы творческого воображения Станиславский считал его дей­ственность, оно "должно толкать, вызывать сначала внут­реннее, а потом и внешнее действие" .

Воображение, которое не рождает у актера побуждений к активным сценическим действиям, хаотично и творчески бесплодно. Такое неорганизованное хаотичное воображе­ние, к сожалению, не редкость. Как правило, им страдают актеры — говоруны, тратящие огромную часть репетици­онного времени на воспоминания, догадки, предположения. Актер может много и занимательно говорить о роли, пере­скакивая с одной яркой подробности на другую, рассказы­вать те или иные факты биографии своего героя, со­поставлять их со своими жизненными наблюдениями, но при этом целостное восприятие основного конфликта у ак­тера отсутствует, а следовательно эмоционального стимула к конкретному поступку не возникает. Восприятие актера сумбурно: разнообразные сведения, видения, воспоминания не оформлены в стройную систему образов, питающих сквозное действие роли.

**1.*Симонов П. В.* Сверхзадача художника в свете психологии и нейрофизиологии.// Сб. Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 35.**

***2.Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 74.**

**Стр. 114**

Воображение актера должно быть направлено на про­тивопоставление главной эмоциональной действенной цели роли с обстоятельствами, мешающими ее осуществлению. Этот конфликт, воспринятый, "впитанный", и вызывает у актера внутренние побуждения к активным действиям. И одновременно нет лучшего способа растревожить вообра­жение, чем столкнуть его с ситуацией трудноразрешимой, загадочной, опасной или мучительной.

Ведь и в жизни именно в ситуации конфликта вооб­ражение, часто помимо нашей воли, работает особенно интенсивно. Что заставляет старого профессора из "Скуч­ной истории" настойчиво пытаться вообразить жену пре­жней, любимой, душевно близкой? То одиночество, кото­рое он так трагически остро ощущает в последнее время. Одиночество среди знаков славы, известности, признания заслуг, вежливого уважения учеников и коллег, но глав­ное среди самых близких: мучительное одиночество ря­дом с женой и дочерью. И недаром разговор профессора с женой кончается тем, что, испытывая боль, он пытается утешить ее хоть немного и позволяет ей "говорить что угодно", и молчит, "когда она несправедливо судит о лю­дях" или "журит" его. "Утешить" — это тоже действие, скупо выражаемое внешне, но требующее внутреннего напряжения и, естественно, внутренних эмоциональных побуждений.

Актеру нужно нащупать самые главные, узловые мо­менты конфликта, главные, "ранящие" его "болевые точки", и тогда его воображение включается в работу с удвоенной энергией.

Что явится "болевой точкой" конфликта, острее всего воспринимаемой данной актерской индивидуальностью, режиссеру угадать трудно. Актер обычно нащупывает их сам (в предложенном автором и режиссером конфликтном комплексе предлагаемых обстоятельств), призывая на по­мощь все ту же эмоциональную память, погружаясь в поток собственных ассоциаций.

**Стр. 115**

Воображение, растревоженное конфликтом, побуждает актера к действиям активным и эмоциональным.

Итак, знание трех важнейших предпосылок, служащих для активизации творческого воображения (особо выделен­ных Станиславским в той главе "Работы актера над собой", которая так и называется: "Воображение"), это необходи­мое условие воспитания молодого артиста.

Но и в каждом из других элементов актерской психо­техники, разработанных в этой замечательной книге, во­прос развитого воображения (подчеркиваем, неразрывно соединенного с восприятием), имеет огромное значение. Работа над этими элементами позволяет сделать воображе­ние актера более подвижным, гибким, смелым, так как "ка­ждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения"1.

Развитие воображения тесно связано с воспитанием импровизационности как одной из важнейших, необходи­мейших граней актерского дарования.

Подлинная импровизационность, то есть острота вос­приятия, свобода воображения, легкая эмоциональная воз-Пудимость, богатство образных ассоциаций, — это уже свидетельство высокого профессионализма, путь к ко­торому долог и нелегок. Начинается он с самых простей­ших упражнений и этюдов. По сути, овладение каждым элементом актерской психотехники есть шаг к развитию восприятия-воображения и овладению импровизационным самочувствием.

Уже первые простые упражнения на освобождение мышц — необходимый этап в этом сложном и долгом пути. () какой подробности восприятия и богатстве воображения может идти речь, если человек физически зажат, напряжен, скован, чувствует себя неловким, нескладным, если ноги и руки его плохо слушаются? В этих упражнениях актер сам становится объектом своего исследования, воспринимая во

***Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 94**

**Стр. 116**

всех нюансах свое собственное тело, направляя внимание на каждую группу мышц. (Разумеется, надо и здесь обога­тить процесс восприятия воображением, введя в упражне­ние элемент какой-либо игры).

Вообще наблюдение за собой (восприятие себя, позна­ние себя), начиная от поисков собственных мышечных за­жимов и кончая включением в эмоциональную память сложнейших, иногда парадоксальных психологических ре­акций и состояний, — необходимая составная часть работы воображения. Рассказывая о творческом методе Стендаля, один из его исследователей приводит следующее высказы­вание писателя, высказывание возможно слегка полемиче­ское, но во многом раскрывающее характер его творческой индивидуальности: "Я слишком занят наблюдениями над самим собой, чтобы иметь еще время видеть других"1. По­этому, говоря о значении наблюдательности, не стоит за­бывать о подробном восприятии себя самого в различных условиях, о том, какой богатый материал это может дать в работе над ролью.

Не меньшее значение имеет тренировка различных ви­дов внимания, особенно зрительного и слухового. Обра­тимся для примера к простейшему упражнению на зри­тельное внимание. Перед студентами ставится на стол стеклянный графин с водой, через минуту графин убирает­ся — они должны успеть рассмотреть предмет и подробно о нем рассказать.

Один очень точно и внятно характеризует форму сосу­да, определяет объем жидкости, замечает, что кусочек стекла на горлышке отбит и... растерянно умолкает...

Другой добавляет к этому свои наблюдения: сиреневый блик на одной стороне графина и зеленоватую тень на дру­гой, отражение окна на его поверхности, прозрачную полу­тень, которую он отбрасывает на коричневую плоскость стола, мелкие брызги влаги на стекле. Он говорит, что он,

**1 *Грифцов Б. А.* Психология писателя. М., 1988. С. 157.**

**Стр. 117**

не будучи художником, захотел нарисовать этот графин (отметим опять наличие цели, столь важной для работы во-ображния), и он задумался, можно ли и как передать в жи­вописи ощущение холода и свежести только что налитой воды, а затем о том, каким увидели и нарисовали бы этот предмет такие разные художники, как Ван Гог и Матисс.

Внимание одного ограничивается рассмотрением про­стейших, очевидных фактов. Другого оно уводит в сложный мир живописи. Первому предложенной минуты более чем достаточно, второй мог бы воспринимать объект еще долго, так как в наблюдение активно включилось воображение.

И наконец, третий из наблюдавших объявляет: "я луч­ше покажу этот графин, покажу, какой он". И мгновенно что-то происходит с его фигурой и лицом, и нельзя не при­знать, что нечто "похожее на графин" возникает под общий смех присутствующих. Видимо, к вниманию зрительному этот студент подключает внимание мышечное, а значит к восприятию подключается и соответствующее воображе­ние. (Из таких неожиданно возникающих маленьких им­провизаций и родились, вероятно, когда-то известные уп­ражнения, когда студенты "играют" различные предметы.)

Таким же моментом, когда восприятие и воображение связаны воедино, являются этюды-упражнения на зверей. Это одновременно и тренировка внимания, и уже попытка овладения "зерном" образа. Нужна острота восприятия, чтобы изучить пластику зверя, способ и ритм его передви­жения, подсмотреть, как он ест, слушает, реагирует на ок­ружающее. Но надо ухватить и суть зверя, его "зерно", его "характер", по выражению М. О. Кнебель, "влезть в шкуру изображаемого зверя": жирафа, петуха, собаки, змеи, орла... Надо передать активность его поведения, а значит понять, чего он хочет, добивается, как и какие препятствия преодо­левает для этого, а главное — понять его "звериный" спо­соб восприятия окружающего мира.

Этюды на цирковые номера, из которых потом может возникнуть целая цирковая программа, — это уже

**Стр. 118**

некоторый итог на пути овладения свободой воображения и им­провизационным самочувствием. (Не случайно цирковыми этюдами увлекаются не только студенты, но и многие мо­лодые профессиональные актеры, создающие на них инте­ресные, своеобразные спектакли). Скольжение по вообра­жаемому канату, жонглирование, фокусы, дрессировка, си­ловые аттракционы — все это требует комплексного вос­приятия, невозможного без собранности внимания, физиче­ской свободы и смелости воображения.

Словом, от упражнения к упражнению, от этюда к этю­ду (на те или иные темы, события, наблюдения), в которых восприятие-воображение всегда играет ведущую роль, ак­тер становится смелее, инициативнее, увереннее.

Но, конечно, в полной мере проблема импровизационно­го самочувствия и острого восприятия-воображения встает перед актером при работе над драматургией репетицион­ным методом действенного анализа.

Известно, что при этом методе уже в начальном репе­тиционном периоде пьеса анализируется непосредственно действием путем этюдов с импровизированным текстом. Разумеется, предварительно каждая сцена достаточно под­робно разбирается. Определяются события, задачи всех действующих лиц по отношению к данному событию, их линии поведения, взаимоотношения, конфликты. Только решив все эти узловые вопросы, актер поднимается из-за стола и выходит на этюд, чтобы проверить правильность своего разбора.

Существенным преимуществом такого метода репети­ций является пробуждение творческой инициативы самого актера. Актера, который знает, что ему предстоит уже на первых репетициях не просто читать сцены и рассуждать по поводу возможных действий, но попытаться хоть в ка­кой-то мере реализовать эти действия (причем важно отме­тить, что в этюде актер лишен возможности "спрятаться" за текст, занимаясь его "раскрашиванием", декламацией и за уже заранее намеченные мизансцены), по-другому работает

**Стр. 119**

на репетициях— более собранно, целенаправленно, актив­но. А следовательно более собрано, целенаправлено, актив­но его восприятие-воображение.

Другое важное достоинство метода действенного ана­лиза Станиславский видел в том, что с самого начала рабо­ты ликвидируется разрыв между психологией роли, ее внутренним содержанием и ее физической стороной, внеш­ним поведением артиста. "Устраняя этот разрыв, Стани­славский четко сформулировал закон о психофизическом единстве творческого процесса актера и поставил вопрос о реализации этого единства в повседневной практике театра, с тем чтобы оно охватило всю творческую деятельность актера от первоначального анализа роли и до бытия актера в спектакле.

Нельзя выйти на этюд, не восприняв с помощью вооб­ражения эмоционально-чувственно (а не просто зафиксиро­вав в памяти), хотя бы каких-то важнейших элементов "со­бытия", не сделав попытки "присвоить"' себе хотя бы одно из ведущих обстоятельств сцены. При этом, учитывая свойственные человеку особенности восприятия и памяти, о которых говорилось выше, каждый актер ищет в широком круге предлагаемых обстоятельств наиболее для себя близ­кие, то есть те, что будят его ассоциации зрительные, слу­ховые или пластические.

Кроме того этюд сразу ставит перед актером необхо­димость настоящего внимания к партнеру, подлинного, а не обозначенного восприятия всех оттенков его поведения: взгляда, пластики, интонаций, так как только в этом случае импровизационно нащупывается специфическая природа конфликта, связываются в живом общении конкретные ак­терские индивидуальности.

То обстоятельство, что этюд подключает уже всю фи-шческую природу артиста, имеет огромное значение, так как воображению помогает не только эмоциональная память, но и сиюминутный чувственный опыт тех или иных при­вычных движений, знакомых взаимоотношений, ощущений,

**Стр. 120**

взаимодействий с вещами, с атрибутами быта. Возникает целый ряд новых чувственных ассоциаций, комплекс новых возбудителей. Они в свою очередь тревожат, дразнят, акти­визируют воображение, помогая восприятию события.

Сколько ни разбирай за столом сцену на балконе из "Ро­мео и Джульетты", но в этюде моменты физического преодоления препятствий — вскарабкаться или нет, дотянуться или не дотянуться, прикоснуться или не прикоснуться — все эти элементы физического поведения, а также возникающие в связи с ними нюансы живого общения, явятся важными стимулами, подключающими воображение.

Подчеркиваем, что, говоря об импровизации в этюде, мы отнюдь не имеем в виду отсутствие подготовки. Повто­ряем, предварительный разбор текста предполагает обяза­тельное определение действенных целей, путей к их осуще­ствлению и группировку предлагаемых обстоятельств по линии основного конфликта. Таким образом, воображение актера уже затронуто, включено в работу, но этюд дает для него резкий и необходимый толчок и подключает импрови­зацию, сутью которой является умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти и все причуды воображения на одной, продиктованной кем-то специальной задаче. Да еще так, чтобы сразу превратить эту задачу в личную и насущную.

Момент неожиданности, непосредственности воспри­ятия, поведения, эмоциональных оценок и реакций в этюде неминуем, он, так сказать, запрограммирован. Этюд — всегда попытка подключения импровизационого самочувст­вия, попытка нащупать один из ходов к подсознанию. И именно элемент импровизации играет в нем огромную роль, недаром Станиславский считал, что "экспромт и не­ожиданность — лучшие возбудители творчества"'.

Воображение актера, систематически репетирующего методом действенного анализа, постоянно тренируется, оно

**1 *Станиславский К. С,* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 95.**

**Стр. 121**

приучается целенаправленно и быстро включаться в про­цесс "присвоения" себе предлагаемых обстоятельств роли. Этюд активизирует воображение, заставляя его сконцен­трироваться на превращении задачи действующего лица в "личную и насущную", здесь, сейчас, немедленно и вовле­кая в этот процесс всю физическую природу актера со все­ми органами восприятия.

Только активное, гибкое, развитое воображение, пи­тающее и обостряющее восприятие важнейших обстоя­тельств роли может привести в итоге к созданию живого, интересного сценического характера.

**ВОСПРИЯТИЕ И ВНИМАНИЕ**

Музыкальный инструмент, чтобы он не звучал фаль­шиво, предварительно настраивают. Точно так же и творческий аппарат актера нуждается в верной настройке. И преж­де всего в точно настроенном и организованном внимании и восприятии в условиях сценической жизни.

Но сначала о роли внимания и восприятия в реальной действительности.

Пробуждение сознания человека начинается с возник­новения внимания к окружающему, с восприятия и осмыс­ления реального мира. Ребенок начал следить за игрушкой в ваших руках, зажмурился от света лампы, услышал треск погремушки, узнал мать и улыбнулся, заплакал, когда она ушла. Он начал узнавать, радоваться, огорчаться, протесто­вать. Его внимание пока очень неустойчиво, оно легко пе­реключается на другой объект. Только что он плакал, но вот солнечный зайчик удивил его, и он уже улыбается.

Педагогическая наука разрабатывает различные методики для воспитания устойчивого внимания у детей, решает проблему пробуждения активного интереса к изучаемому материалу. Очевидно, без дисциплины внимания, его устойчивости, без осмысленного желания научиться, без

**Стр. 122**

активного интереса невозможно освоить накопленный до тебя человеческий опыт, знания людей, живших до тебя. А ведь все начинается в жизни человека с восприятия, усвое­ния, осмысления всего, что его окружает.

На сцене же нет реалий, есть те или иные "условия иг­ры", та или иная мера условности всего, что окружает че­ловека-актера. Эти "условия игры" — создание фантазии своей или чужой — необходимо "присвоить", "поверить" в них, отдаться им своими чувствами, мыслями, поступками. Но для того, чтобы это стало возможным, необходимо пре­жде всего найти верное качество своего сценического су­ществования, обрести свое сценическое "Я — семь". Это значит ощутить себя на сцене в полноте всех доступных человеку в жизни восприятий. Начать впитывать условное с такой же непосредственностью, с такой же подробностью, как реальное. А для этого потребуется вся острота внима­ния, зоркость глаза, точность слуха, тонкость и чуткость осязания, обоняния и вкуса.

Только ощутив себя на сцене в окружении плотной ат­мосферы вымышленной жизни, которую диктуют сцениче­ские предлагаемые обстоятельства, воспитав в себе потреб­ность каждую секунду сценического бытия прежде всего видеть, слышать, воспринимать всеми данными человеку способностями все с ним происходящее, человек-актер об­ретает сценическое "Я — есмь", близкое подлинному, орга--ническому. Причем, воспринимая не однолинейно, а как бы по многим параллельным каналам одновременно, с опреде-. ленной доминантой в сознании, разумеется, так как что-то всегда важнее остального, человек-актер обретает сцениче­скую свободу, раскрепощенность своей природы и пробуж­дает свое чувство правды и веры по отношению к условно­му сценическому миру. Тогда только он внутренне готов к подлинному взаимодействию на сцене.

Слово акт значит действие. Актер — значит действующий. Но известно, что в реальной жизни, чтобы начать действовать, надо сориентироваться в ситуации, надо ее

**Стр. 123**

понять, а для этого увидеть, услышать, ощутить. Соотнести свои наблюдения с личной целью и затем уже найти и со­вершить тот или иной поступок. Очевидно, чтобы быть убедительным, как для зрителя, так и для самого актера, этому же закону жизненного, органического поведения должно соответствовать и поведение на сцене.

Всякое действие начинается с восприятия. Действие, поступок— момент результативный. Чтобы быть подлин­ным, живым, не схемой, действие должно органически воз­никать как необходимость из восприятия, из оценки, из по­иска соответствующего поступка. Именно с восприятия, невозможного без элементарного внимания, начинается активное, сознательное поведение человека в жизни и че­ловека-актера на сцене.

И если обучение актера имеет своей целью привить на­выки к органическому, целеустремленному способу суще­ствования на сцене, то становится очевидной необходи­мость начинать обучение именно с тренировок внимания, с упражнений, помогающих управлять вниманием, развивать его эффективность и интенсивность. Цепкое, гибкое, ус­тойчивое и активное внимание — необходимое свойство актерской техники.

Современная наука утверждает, что возможности вос­приятия обусловлены строением органов слуха, зрения, ося­зания, обоняния, однако для того, чтобы в голове человека создался, возник образ предмета, характеризуемый опреде­ленными качествами и свойствами, необходимо, чтобы че­ловек вступил в определенные отношения с этим предметом.

Современная психология отвергает прежнее представ­ление о восприятии как процессе пассивном. Восприятие не есть результат одностороннего воздействия внешних пред­метов на пассивно слушающего и смотрящего субъекта.

Психическое отражение реальности в чувственных и мысленных образах есть процесс активный. Он происходит между активным, пристрастным субъектом и равнодуш­ным, пассивным по отношению к субъекту объектом.

**Стр. 124**

Психология изучает зависимость восприятия, пред­ставления, мышления от мотивов, потребностей восприни­мающего. Воспринимают не органы чувств, а человек при посредстве своего слухового или зрительного аппарата.

"В восприятии постоянно происходит активный про­цесс "вычерпывания" из реальной действительности ее свойств, отношений и т. д., их фиксация... и воспроизведе­ние этих свойств в актах формирования новых образов, в актах узнавания и припоминания объектов"1.

Картина мира складывается у человека "не только на непосредственно чувственном уровне, но и на высших по­знавательных уровнях — результате овладения индивидом опытом общественной практики, отраженным в языковой форме, в системе значений. Иначе говоря, "оператором" восприятия являются не просто накопленные прежде ассо­циации ощущений и не апперцепция в кантианском смыс­ле, а общественная практика"

Положения современной психологии об активности процесса восприятия представляются очень важными для восприятия актеров драматического театра.

Творчество немыслимо без волевого акта, без воспита­ния внутренней дисциплины, мобилизации душевных, нервных, психических сил для творческого процесса. Именно активная позиция творящего поможет верно ото­брать объекты восприятия. Поможет возникновению вер­ного отношения к объекту и реализации его на сцене поис­ком и осуществлением поступка, отвечающего цели, на­правленности темперамента действующего лица.

Актерское внимание в своей основе — это прежде все­го внимание "преобразующее". Оно тесно связано с активной жизнью воображения, фантазией, с предлагаемыми об­стоятельствами, рожденными "если бы" и конфликтом. Без увлекательного вымысла не может быть и активного

**1. *ЛеонтъевА. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. С.69.**

**2. Там же.**

**Стр. 125**

внимания и восприятия условного объекта как реального. Ак­терская фантазия предполагает способность создавать пре­пятствия, конфликтные ситуации и увлекаться поиском преодоления этого препятствия, поиском способа разрешения конфликта.

Положение науки о зависимости восприятия, представ­ления, мышления от мотивов и потребностей воспринимающего диктует необходимость обращаться в своей прак­тике прежде всего к отбору объектов внимания. Верно най­денная последовательность объектов внимания помогает актеру создать живую среду для своей фантазии, организу­ет его восприятие и как бы ведет его к цели. Объекты вни­мания, отобранные именно так, а не иначе, отвечают как раз позиции, мотивам и потребностям воспринимающего, тем самым реализуя зависимость процесса восприятия от личности. В самом деле, если у вас нет шапки для зимней погоды, то вы невольно отмечаете, какие на встречных прохожих попадаются хорошие шапки, и задаетесь вопро­сом, отчего же у них есть, а у вас нет? Ведь даже пройдя по одной и той же улице, разные люди вынесут разные впечатления. Один расскажет о магазинах, витринах, другой о забавном встреченном человеке, третий о мрачном доме на углу, поразившем его воображение. Даже один и тот же человек, но в разные дни своей жизни чутко, как антенна, принимает различные впечатления. Дискомфорт личности стимулирует отбор объектов внимания, обусловленный причинами, породившими этот дискомфорт. Наверное, именно потому так остро чувствует полковник Вершинин из "Трех сестер" Чехова уют дома трех сестер Прозоровых. Ведь у него нет настоящего дома, спокойной и доброжела­тельной семейной атмосферы. Как не хватает ему такого вот нежного, ласкового внимания, каким сестры окружают своего брата Андрея. Вечные ссоры с женой, ее недоверие, неналаженность, уродливость быта утомили Вершинина до предела, оттого так притягателен для него этот мир сестер Прозоровых. Оттого он мечтает о времени, когда такими,

**Стр. 126**

как они, станет большинство людей, исчезнет злое, мелоч­ное, глупое, унижающее и оскорбляющее человека.

Очень интересным представляется подход современной психологии к процессу восприятия с точки зрения челове­ческих резервов воспринимающего субъекта. Мысль о за­висимости восприятия от богатства личности, от ее приоб­щенности к общечеловеческой культуре, от ее личного и общественного опыта— очень верная, подтверждающая за­висимость всего творческого процесса от личности творя­щего. Ведь восприятие—эта та энергия, которая питает весь дальнейший творческий процесс. Именно от богатства, мно­гомерности этого процесса зависят как качество оценки, ее глубина, тонкость, так и интенсивность поиска поступка, так же, как и степень эмоциональной активности и творче­ской энергии в осуществлении его человеком-актером.

Восприятие, его содержание, его смысл — это "горю­чее", на котором работает аппарат актера. Восприятие — это словно корни, питающие соком жизни все древо актер­ского творчества.

Можно говорить об актерском восприятии в двух смыслах. Один смысл этого термина в технологии творчества совпадает с наблюдательностью актера и режиссера в жизни. Со способностью схватывать приметы поведения современного человека, особенности психики, общения, которые до времени складываются в эмоциональной памя­ти и составляют своего рода кладовую или творческую за­писную книжку художника. Совершенно ясно, что чем бо­гаче эта кладовая, тем интереснее, содержательнее и сам художник.

Другой, более широкий смысл термина восприятие совпадает с умением по-настоящему, подлинно видеть, слышать, осязать, обонять, ощущать в каждую секунду сво­его сценического бытия. В этом качестве процесс воспри­ятия, его непосредственность, непрерывность, подвижность обеспечивает подлинность органической жизни человека-актера в сценических ситуациях. Все происходит для

**Стр. 127**

актера на сцене как будто бы в первый раз и, стало быть, непре­рывно требует обостренного восприятия развития ситуа­ции, происходящих событий, чтобы полноценно участво­вать в них, осуществляя свои намерения, цели. Чем лич­ность художника содержательнее, тем ярче, богаче, неожи­даннее процесс ее сиюминутных восприятий и, стало быть, тем заразительнее они для зрителя.

Очень важной для творческого процесса является и мысль о "вычерпывании" человеком из реальности ее "свойств", "отношений", их "фиксации" и "воспроизведе­нии этих свойств в актах формирования новых образов",

Фактически здесь наука определяет природу творчест­ва как отбора из реальности и конструирования на основе отобранного материала совершенно нового образа, таящего в себе приметы узнавания и припоминания образов жизни, реальности. Становится очевидной роль внимания, наблю­дательности как первоосновы творчества вообще и их зна­чение в формировании личности художника.

Именно с размышления о жизни, о людях начинается и режиссура, и актерское творчество. С наблюдения и сопос­тавления фактов действительности, нас окружающей, с по­стижения ее контрастов, неоднозначности, с интереса к че­ловеческой психологии, к ее неожиданностям и секретам начинается становление будущих режиссеров и актеров. С тренировки способности к наблюдению, с осмысления увиденного начинается обучение человековедению, если мож­но так сказать о нашей профессии в искусстве.

Актеры, с первых шагов в профессии постигая законы вовлечения своего человеческого "Я" в процесс творчества, должны все полнее открывать для себя значение подлинного восприятия как основы органического процесса сцениче­ской жизни, без которого невозможны "истина страстей и правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах".

Развивая наблюдательность, острый и точный глаз, тонкий слух, тренируя память, направляя свое внимание на

**Стр. 128**

то, как говорят, поют, танцуют, общаются сегодня его со­временники, актер приобретает навык проверять себя все­гда и во всем правдой жизни.

Конечно, эта работа актера начинается еще в театраль­ной школе, где делаются многочисленные упражнения, главными задачами которых являются: 1)Дать отчетливо почувствовать разницу между подлинным вниманием, дей­ствием и их обозначением, изображением. 2) Сориенти­ровать на чувственно-конкретное восприятие объектов, об­разное восприятие, апеллирующее к нашему подсознанию, ведущее к восприятию эмоциональному. Поэтому, делая упражнения, мы "дразним" воображение различными "если бы": нюхаем розу или рюмку коньяка, едим бутерброд с ветчиной, икрой, стоим под дождем, на сильном ветру, на солнечном берегу моря, слушаем шум его волн, крики чаек, вдыхаем его соленый запах, входим в прибой, следим за по­летом чаек, берем теплую, плоскую гальку, бросаем в море. Привыкаем воспринимать на сцене полноценно всеми пятью чувствами, окружать себя атмосферой, будить свое эмо­циональное отношение к объектам восприятия, вступать с ними в действенные отношения, вовлекать свое подсознание в свою творческую работу с самых первых шагов. Этому учил К. С. Станиславский.

Эти первые упражнения на внимание и восприятие по существу уже торят тропинку к органическому процессу поведения человека-актера на сцене. Они раскрывают че­ловеческую индивидуальность актера, присущую именно ему заразительность, содержательность и неожиданность в оценках и поведении.

Но чтобы добиться органического "Я — есмь" на сце­не, актеру надо воспринимать всеми пятью чувствами не только окружающую его внешнюю ситуацию, а и себя са­мого в каждую секунду сценического бытия, воспринимать и все те процессы, которые происходят в тебе самом. Будь то по сценическим обстоятельствам головная боль, прият­ная усталость, изнеможение или нервная дрожь, озноб или

**Стр. 129**

прилив сил, бодрость, опьянение или голод, жажда. Ведь наше восприятие действительности бывает и чисто физио­логическим. Нам бывает холодно, у нас смерзаются ресни­цы на сильном морозе, снег колет лицо. Мы попадаем под дождь, ощущаем натиск сильного ветра. Мы приходим ле­том с жаркой городской улицы в комнату на теневой сто­роне и вздыхаем облегченно или попадаем в перегретое помещение, где буквально нечем дышать.

Все эти "если бы" могут и должны стать основой того или другого физического самочувствия. Чтобы навсегда воспитать у актера отвращение к штампованному изоб­ражению, наигрышу, работая над этими упражнениями, необходимо подробно разобраться в природе данного фи­зического самочувствия, понять, какие именно ощущения испытывает человек, как воспринимает их и какова логика его поведения, какой внутренний темпо-ритм, отчего чело­век ведет себя именно так, а не иначе в этом физическом самочувствии. Верно понятое, найденное, а значит воспри­нятое физическое самочувствие рождает внутреннюю по­требность в том или ином действии, делает поведение оп­равданным, необходимым, убедительным.

Так, с самого начала обучения актеров, с упражнений, закладывается прочный фундамент для всей дальнейшей работы над драматургией, над характером, где проблема восприятия стоит не менее остро. В самом деле, главное в спектакле — взаимодействие персонажей. Всякое взаимо­действие начинается с восприятия, с ориентировки в ситуа­ции, в поведении и самочувствии партнера. Без восприятия невозможно подлинное органическое общение, а значит и взаимодействие. В процессе подлинного действия, то есть воздействия на партнера всегда присутствует ожидание его контрдействия или содействия. А что такое ожидание? Это тоже восприятие или такая готовность к нему, которую трудно от него отделить.

Так в жизни, так должно быть и на сцене. Но часто, от­работав все упражнения на восприятие на первом курсе, в

**Стр. 130**

дальнейшем начинают отрывать действие от восприятия, а иногда и забывать о последнем. Тогда воцаряется театр без подлинного органического процесса, населенный мертвы­ми поставленными голосами, бойко действующими вне всякого смысла актерами, и поэзия искусства покидает его. Актеру жизненно необходимо вырабатывать навык быть на сцене всегда в процессе восприятия развивающихся отно­шений, событий, в процессе поиска нужных ему слов и по­ступков, в непрерывном ожидании ответа, реакции партне­ра. Ради нее он на сцене. Часто же актер не держит этой перспективы, тогда ситуация не развивается органично и тонко, а сколачивается топорно, приблизительно. Актер на сцене должен быть подобен игроку на площадке, готовому к ответному мячу противника. Для актера готовность номер один — в ожидании поступка, слова партнера. Партнер может поступить или ответить, как ожидается или совсем неожиданно. И тогда снова— восприятие, стремительная ориентировка, поиск и осуществление следующего воздей­ствия на партнера. Восприятие выступает как необходимое условие органики поведения, обеспечивающее подлинный внутренний импульс к осуществлению поступка, действия, не "заданного" актеру режиссером, драматургом, а рожден­ного актером здесь, сейчас. Поэтому так важно развивать потребность не формального, а подлинного, личного вос­приятия у студента-актера каждую секунду его сцениче­ской жизни.

Чем же обогащается внимание и восприятие человека-актера в спектакле? Прежде всего открытием для себя лич­ности драматурга, постижением мира его фантазии, мира его персонажей, мира его размышлений о жизни, людях, их прошлом, настоящем и будущем.

Встреча с драматургией предполагает заражение актер­ской фантазии темой, ситуацией, событиями, жанром, предлагаемым автором. Перед артистом возникает необхо­димость открытий в содержании, необходимость догадаться о сущности роли, природе ее темперамента,

**Стр. 131**

особенностях мышления персонажа, присущей ему логике поведе­ния, его жизненных целях.

Да и в процессе самого спектакля, в роли актеру преж­де всего необходимо быть открытым восприятию. Так же, как и в этюдах, все видеть, все слышать, понимать, что про­исходит с ним и вокруг него, рождая ко всему, что видит и слышит, искреннее эмоциональное отношение, которое за­крепляется в поступках, в поведении, в том или ином воз­действии на партнера. При этом само восприятие будет скор­ректировано сутью события, предлагаемыми обстоя­тельствами пьесы и сутью предложенного характера. А зна­чит будет отражать до м и нанту жизни духа роли, образа, будет отражать перспективу той или иной ситуации.

Как же соотносится собственно личность актера, его "Я" с интересами, устремлениями, желаниями образа? Ка­ков путь к присвоению себе чужих устремлений? Кроме кропотливого "въедливого" обдумывания всех предлагае­мых обстоятельств пьесы, своеобразного "погружения", "вгрызания" в мир ее образов, необходимы и пробы, ре-петиционныый действенный анализ, кото­рый вовлекает весь актерский аппарат в процесс постиже­ния. Здесь вступает в силу открытие природы конфликтов, их глубинной сущности, живой для нас и сегодня, ранящей человека-артиста, какие бы временные и пространственные параметры не отделяли нас сегодняшних от героев пьесы.

Чем точнее знание, понимание, постижение аппаратом актера сути происходящего в пьесе, тем легче осуществить отбор объектов внимания для каждого действующего лица в каждую секунду его сценической жизни, отбор объекта-доминанты как препятствия в достижении желаемого либо угрозы на пути к цели. При комплексном восприятии всей ситуации, которое дает разбор по событиям и отбор пред­лагаемых обстоятельств у каждого действующего лица есть всегда доминанта его восприятия момента, тесно спа­янная с объектом внимания. Выстраивается такая цепочка: объект-доминанта, мое восприятие объекта, рождение

**Стр. 132**

эмоционального отношения к нему через вовлечение всех ор­ганов чувств (а значит чувственное восприятие объекта), подключение внутреннего монолога в его адрес, поиск и осуществление поступка-действия физического или сло­весного для достижения желаемого изменения в поведении партнера. При таком восприятии осуществляется пре­творение предлагаемых обстоятельств пьесы в действенную партитуру пове­дения актера.

Но для того, чтобы выстроить непрерывную последо­вательность объектов-доминант своего героя, артисту приходится найти в себе те струны, на которых можно сыграть мелодию образа. Как говорил Вл. И. Немирович-Данченко: затронуть в человеке-артисте именно те нервы, которые резонируют в жизни на подобную ситуацию, событие, вы­звать их вибрацию.

Знаменитый русский артист Певцов, репетируя роль следователя в "Преступлении и наказании" Достоевского, изматывал своих домочадцев пристальностью, придирчи­востью, подозрительностью, воспитывая в себе харак­тер восприятия и мышления, ища способ об­щения преследователя с преследуемым, профессиональную хватку Порфирия Петровича. Это помогало актеру потом в спектакле находить объекты-доминанты в поведении парт­нера, которыми он "питался": ускользающий либо чересчур упорный взгляд, внезапную бледность, напряженность ли­ца, нервные срывы Раскольникова — все, что упрочило ин­туитивные догадки Порфирия, понуждал к дальнейшим броскам, обманным ходам и новым наскокам на партне­ра — Раскольникова. Схватка с Раскольниковым могла со­стояться при острой наблюдательности, внимании к мель­чайшим подробностям поведения партнера, наблюдатель­ности, которая питалась доминантами роли.

Объект-доминанта отбирается и в разборе, и в пробах методом действенного анализа и может возникнуть внезапно, как счастливое озарение, рождаясь в репетиции, в

**Стр. 133**

обдумывании, во сне и даже в уже давно идущем спектакле, неожиданно появляясь в поведении импровизационно су­ществующего актера.

От качества восприятия и его богатства зависит глуби­на мотивировок и филигранность отделки сценического поведения, что и есть собственно художественность. Вос­приятие, длящееся ежесекундно, без разрывов, обеспечива­ет органику и перспективу в поведении актера в роли. Вос­принимаю, соотношу новое с тем, что уже имею, ищу спо­соб преодолеть или подключить это новое к тому, чем я обладаю, ищу поступок, разрешающий этот конфликт, и снова воспринимаю очередной объект-доминанту.

Компас в этом постоянном движении — это тема спек­такля, тема роли, суть события, его сокровенное зерно, его внутренний смысл.

Классический пример емкости, тонкости восприятия — внутренний монолог А. С. Пушкина, вылившийся в стихо­творение:

Цветок засохший, безуханный,

Забытый в книге вижу я;

И вот уже мечтою странной

Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?

И долго ль цвел? И сорван кем,

Чужой, знакомой ли рукою?

И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,

Или разлуки роковой,

Иль одинокого гулянья

В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?

И нынче где их уголок?

Или уже они увяли,

Как сей неведомый цветок?

Качество восприятий, их богатство, содержательность определяют смысл творчества.

**Стр. 134**

**"ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ" И "ВТОРОЙ ПЛАН"**

На пути артиста к "живому человеку" на сцене, не вообще "органичному", просто, от себя говорящему авторские слова лицу, а к "живому человеку" во всей его непо­вторимости — к образу — существенную роль играет рабо­та по освоению "физического самочувствия" и "второго плана" роли.

Понятия "самочувствие простоты" Вл. И. Немировича-Данченко и "сценическое самочувствие" К. С. Станислав­ского, которые обозначают верное творческое самочув­ствие свободы актера как условия его работы, и понятие "физическое самочувствие" не идентичны, поскольку под последним мы имеем в виду самочувствие роли, которую предстоит актеру воплотить.

"...Что значит— живой человек? Это значит: когда ви­жу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то вы­пил; когда он молчит, — я понимаю, почему он молчит, когда он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; когда он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение, когда он го­ворит, что сегодня жара, я вижу, что жарко и ему, или когда он говорит, что холодно, я вижу, что холодно и ему; когда он испугался, я вижу, что он испугался, а не сыграл этот испуг..." "Я вижу перед собой,— продолжает Вл. И. Не­мирович-Данченко, — живого человека в определен­ном данной минутой физическом само­чувствии"1 (разр. моя —Д. Л.).

Трудно представить себе живого человека и в жизни, и на сцене вне движения, в широком смысле этого слова. Так же невозможно его представить вне какого-либо самочув­ствия, — ив узком, бытовом плане, и в плане общего само-

**1. Немирович-Данченко Вл. Я.Театральное наследие:В2т.Т. 1.С. 191.**

**Стр. 135**

ощущения. Именно поэтому наживание актером психофи­зического самочувствия, условно называемого "физиче­ским самочувствием" Вл. И. Немирович-Данченко считал основным процессом нахождения образа.

Вот несколько замечаний актерам в процессе работы над "Тремя сестрами"

(1940 г).

Ольге— К.Н.Еланской: "Когда самочувствие не схвачено, тогда приходится играть слова и головную боль. А если схвачено, тогда достаточно просто констати­ровать. В этом и есть наше искусство... Если самочувствие верно схвачено, тогда просто скажешь: "голова болит" — и дойдет"1.

Соленому — Б. Н. Ливанову: "Если вы это самочувст­вие найдете, все пойдет верно. Если образ синтетически не схвачен, все будет искусственно"2.

Вершинину — М. Е. Болдуману: "Самое важное в моем представлении о нашем актерском искусстве, это — само­чувствие синтетического образа, или синтетическое само­чувствие образа... Когда все это будет схвачено,— роль готова, остается техника" .

И так же, как с понятием "зерна" у Вл. И. Немировича-Данченко было рядом "сквозное действие", так и с поняти­ем "физическое самочувствие" — рядом "второй план".

"Что же нужно актеру, чтобы получился не только хо­рошо схваченный внешний рисунок, но и целый образ, что­бы исполнение... приближалось к большому искусству. Нужно то, что я называю вторым планом. Вот как будто хороший спектакль, хорошие актеры с верной интонацией говорящие слова, хорошая дикция. А вот актеры, говоря­щие эти же слова, но пропускающие их через какие-то там жернова и каналы подводные, и уже на сцене что-то другое. Сперва может показаться, как будто и разницы никакой

**1. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 400.**

**2. *Там же. С.* 407.**

**3. *Там же.* С. 458.**

**Стр. 136**

нет. Но разница в том, с чем зритель уйдет из театра... Зри­тель уходит из театра — и то, что он уносит с собой из те­атра,— начинает жить в душе зрителя... Послушали, по­смеялись, поплакали, пошли домой— и этим все кончи­лось. Или: послушали, посмеялись, поплакали — и унесли все это с собой в жизнь. Вероятно, потому, что в игре акте­ров был тот самый второй план"'.

Искреннее выполнение задач, "линии действий" еще не создает образа. Часто в человеке можно больше узнать совсем не тогда, когда он себя активно выявляет словом или каким-либо другим внешним способом. Вл. И. Неми­рович-Данченко на репетиции "Половчанских садов" Л. Леонова высказал великолепную мысль: "Что птица умеет летать— это видно даже тогда, когда она ходит"2. Вот образное определение "второго плана". Применительно к актерскому искусству это возможно, если артист овладеет всей полнотой внутренней жизни роли.

Понятия "физическое самочувствие" и "второй план" очень подробно и настойчиво разрабатывал в своей практи­ке и теоретических высказываниях Вл. И. Немирович-Дан­ченко в последние годы жизни. Степень готовности роли он связывал с возникновением "внутреннего груза" у акте­ра, который он и называл вторым планом, с освоением ак­тером того, как персонаж молчит, каков он в паузах, какова его "зерновая" мысль, с которой он молчит. Надо сказать, что в последние годы Вл. И. Немирович-Данченко все больше внимания уделял "физическому самочувствию" и "второму плану". Это в какой-то степени было связано с его беспокойством относительно "метода физических действий": он боялся снижения эмоциональной стихии в творче­стве актера за счет голого, рационального выполнения це­почки действий.

**1. Немирович-Данченко Вл. И. Репетиции "Кремлевских курантов". С. 157-158.**

**2. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 152.**

**Стр. 137**

Проблема "второго плана" и "самочувствия роли" вол­новала основоположников МХАТа всю их жизнь, хотя и не были еще введены в обиход соответствующие термины, И никакого различия в позиции по этому вопросу у К. С. Ста­ниславского и Вл.И. Немировича-Данченко нет. Еще в 900-х годах Вл.И. Немировича-Данченко беспокоило, что даже у первых актеров МХТ нет умения носить на сцене скрытую драму, жить своим затаенным. Об этом он писал в письмах А. П Чехову. Можно привести множество примеров, когда К. С. Станиславский говорит о "подводном течении" роли, сцены,отдельного куска—то есть о "втором плане".

А как много Станиславский уделяет внимания предла­гаемым обстоятельствам, диктующим самочувствие, кото­рое должен найти исполнитель в сцене. В режиссерском плане "Отелло" он, оторванный от процесса репетиций, особенно подробно останавливался на этом. Анализируя обстоятельства актера и создавая свои, Станиславский под­робно определяет самочувствия, в которых действуют пер­сонажи. Так, в сцене "Башня" (с Яго) Отелло находится, по мысли режиссера, в самочувствии "высшей степени любов­ной страсти". Вот отрывок из режиссерского плана: "Возь­мем природу того состояния, которое переживает Отелло. Он был неимоверно счастлив с Дездемоной. Его медовые дни — это сон, высшая степень любовной страсти. Вот эту высшую степень как-то мало передают при исполнении Отелло... а между тем она важна для того, чтобы показать то, что теряет Отелло, то, с чем он прощается в сцене "башня". Можно ли сразу проститься с блаженством, кото­рое испытал и с которым уже сжился? Разве легко сознать свою потерю? Когда у человека выдергивают то, чем он жил, сначала он оглушен, теряет равновесие, а потом мучи­тельно начинает его искать... В мучениях, в бессонные ночи человек, переживающий кризис, перебирает всю свою жизнь... Ему нужно внутренне уйти в себя, чтоб пересмот­реть прошлое и увидеть будущее. Это момент огромного самоуглубления. Неудивительно поэтому, что человек в

**Стр. 138**

таком состоянии не замечает того, что происходит кругом, становится рассеянным, странным, а когда вновь возвраща­ется от мечты к действительности, еще больше приходит в ужас, волнение и ищет предлога, чтоб излить накопленные во время самоуглубления горечь и боль. Вот, по-моему, приблизительно природа того состояния, в котором нахо­дится Отелло в этой сцене"1. Так подробно и эмоционально определив самочувствие Отелло, К. С. Станиславский пе­реходит к определению линии действий сцены.

Таким образом, огромная по значению работа Вл. И. Немировича-Данченко, теоретическая и практиче­ская, по разработке понятий "физического самочувствия" и "второго плана", была подготовлена всей деятельностью основателей МХАТа. Причем, как и во всех своих поисках, они исходили не только из своей практической деятельнос­ти, но и из опыта всех выдающихся русских актеров, с творчеством которых они были знакомы. Вспоминая вели­колепные актерские создания прошлого, Вл. И. Немирович-Данченко утверждал, что там всегда был "второй план". И если его не было, ничего не выходило. По его мнению, Ла­риса в "Бесприданнице" А. Н. Островского ни у Г. Федото­вой, ни у М. Ермоловой не получилась, потому что они не почувствовали громадного "второго плана" этой роли.

Следует подчеркнуть, что "второй план" и "физическое самочувствие" необходимы не только при реализации оп­ределенной драматургии, например, чеховской и горьков-ской. Хотя на практике часто связывают поиск "второго плана" только с пьесами некоторых авторов, внутренний груз и наживание верного самочувствия определяют успех в любой роли на основе драматургии любого автора любой эпохи, если речь идет о стремлении создать "жизнь живого человека" на сцене.

В письме к режиссерам спектакля "Русские люди" Вл. И. Немирович-Данченко писал в 1942 году, что в

**1 Станиславский К. С. Режиссерский план "Отелло". С. 264-265.**

**Стр. 139**

дальнейшем собирается "широко и глубоко" развернуть во­просы "физического самочувствия" и "второго плана" и теоретически, и практически. По его мысли, от "физиче­ского самочувствия" роли бегут линии к психофизике, а стало быть, их созданию образа. Разработка в тео­рии и практике проблем "физического самочувствия" яв­ляется борьбой за образное искусство актера. "Второй план" и "физическое самочувствие" надо рассматривать не как нечто, что должно самостоятельно существовать в роли, а как путь к созданию образа. К сущности образа актера ведут сверхзадача и "физическое самочувствие" — это то, что, главным образом, отличает одного человека от другого в жизни, а следовательно, должно отличать и на сцене.

Понятия "физическое самочувствие" и "второй план" находятся в неразрывной связи. У Вл. И. Немировича-Дан­ченко, который ввел их широко в театральную практику, в каждом обращении к актерам они соседствуют.

А очень часто он прямо соединяет их, говоря о "само­чувствии второго плана": "...Никогда нельзя терять атмос­феру, самочувствие второго плана, без чего Чехов никак невозможен. Да и Островский, и Шекспир" - или наобо­рот—- "второй план" "психофизического самочувствия"-"...Если я вижу талантливого актера, но "голого" (без "вто­рого плана" психофизического самочувствия) — это для меня не то"2.

Пытаться сформулировать научные определения этих понятий, впрочем, как и других в такой практической об­ласти, как создание роли, очевидно, не имеет смысла, по­скольку ни одно из них не будет точным и исчерпываю­щим. Также трудно и разграничить их, эти понятия, не только в практической работе, но и в теоретических рассу­ждениях, ибо взаимопроникновение их, невозможность

**1. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 295.**

**2. *Там же.***

**Стр. 140**

существования в практике одного без другого очевидны и не требуют дополнительных примеров.

По-видимому, "второй план", тот психофизический груз, с которым актер живет в роли, подспудный ход жиз­ни, непрерывный, что очень важно, ход мысли и чув­ства образа, — можно считать скорее результатом деятель­ности актера, который сказывается, проявляется при ис­полнении роли, на заключительном этапе процесса перево­площения, в момент публичного творчества, когда из от­дельных сцен и эпизодов складывается новое существо — образ.

"Второй план" не играется, он проявляется, "выплески­вается", в отдельных местах более явно, в других менее, но в идеальных случаях течет непрерывно, как бы (в результа­те!) помимо воли исполнителя, так, как это происходит в жизни: человек несет внутри себя что-то свое, позитивное или негативное, непрерывно.

"Этот полковник1 (Вершинин из "Трех сестер") — ин­тересный, обаятельный человек и великолепный военный2 (разр. моя —Д. Л.), отлично держится как во­енный. Он, наверно, отлично выполняет свой воинский долг иотносится к своей работе как к долгу (разр. моя —Д. Л.) перед "верой, царем и отечеством", перед женой, перед детьми. Но не всей душой принадлежит (разр. моя — Д. Л.) он своему долгу — и воинскому, и семейному... И какое-то у него тяготение к другой жизни (разр. моя — Д. Л.). Он любит жизнь в цветении. Он н о -сит в себе еще какой-то мир (разр. моя — Д. Л.), который и есть для меня то, что я на репетиции на­зываю вторым планом (разр. моя —Д. Л.)**3**.

**1. В "Трех сестрах" у Л. Чехова Вершинин — подполковник, но Немирович-Данченко часто называет его полковником.**

**2. Нами выделены обстоятельства, которые во многом определяют внешнее поведение Вершинина.**

**3. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 159-160.**

**Стр. 141**

"Физическое самочувствие" — нечто более осязаемое, конкретно выраженное в поведении артиста. Его можно искать на каждой конкретной репетиции, добиваться, тре­нировать, воспитать в себе для данной роли, сцены, нау­читься непосредственно ощущать его, дабы не изображать ощущений. Вл. И. Немирович-Данченко считал, что в шко­ле надо огромное внимание уделять проблеме "физического самочувствия", придавая ему исключительное значение в творчестве актера. Он неоднократно восклицал на репетициях: "Почему это ("физическое самочувствие" — *Д. Л.)* не входит в программу обучения"? Много раз в процессе ре­петиций "Трех сестер" обращался к В. А. Орлову, который "пошел по педагогической части", по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, и настаивал, что "физическое самочувствие" — один из самых существенных разделов, которому в школе должно быть уделено особенное внима­ние. Проработав более десяти лет с выдающимся артистом и педагогом, профессором В. А. Орловым, могу констати­ровать, что мысли великого режиссера упали на плодо­творную почву. Василий Александрович Орлов блестяще умел подсказать начинающему актеру ходы, которые вели бы его к верно схваченному "физическому самочувствию". Условно можно сказать, что "физическое самочувст­вие" является конкретно осязаемым выражением "второго плана" роли. Вот что говорил артистам в своих замечаниях по спектаклю"Последние дни" М. Булгакова (1943 г.) Вл. И. Немирович-Данченко: "Его (психофизическое само­чувствие — *Д. Л.)* нужно находить во всех ролях, и тогда ярче будет вскрыт тот груз, который называется вторым планом и зерном образа"1.

Узнав, что А. О. Степанова чувствует себя неуверенно в роли Натали, он просил передать ей: "Самое важное — глубоко захватить ее физическое самочувствие. Какой ее второй план? Крепко скрываемая жуткая преступная -

**1 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 331.**

**Стр. 142**

радость. Чем скрытнее, тем жутче. А физическое самочувствие — и некоего равнодушия к этому дому, к тому, что в нем происходит, и с мороза приехала, и он там держал ее в санях за талию... Входит в полутемную комнату и щурится. Полутемнота тянет к прищуриванию, пришла; узнала: Пушкин вернулся больной, он — в кабинете... Ко всему равнодушная... то ли устала, то ли думает о своем. И второй план выползет, когда она видит, что одна осталась"1.

Но главное, определяющее в рассматриваемых поняти­ях — не их различия, а родство, их связь, которые видятся прежде всего в том, что источником, дающим им рост, пи­тающим процесс их наживания актером, являются предла­гаемые обстоятельства роли, которые и определяют харак­тер "физического самочувствия" и "второго плана" и их глубину. Далее. "Физическое самочувствие", используемое не только как сценическая краска, но доведенное до "синте­тического" (очень удачное, мало используемое выражение Вл. И. Немировича-Данченко), единого, главного для всей роли, уже трудно отделимо от "второго плана" ее. Кроме того, пути и средства воспитания в себе "второго плана" и наживания "физического самочувствия", как мы увидим ниже, одни и те же: главным образом, через освоение пред­лагаемых обстоятельств и через внутренний монолог.

Исходя из перечисленных сходств и различий этих понятий, считаем, что определяющим являются сходства, прежде всего по линии источников "возникновения" и средств достижения. Поэтому, говоря о путях к перево­площению, а не о уже созданной роли, мы будем, в основ­ном, касаться вопросов, связанных с поисками верного "физического самочувствия", которые больше всего помо­гают актеру в акте перевоплощения в образ...

Прежде всего следует сказать, что термин "физическое самочувствие" не должен пониматься только в качестве обозначения чисто физического, в буквальном смысле,

**1. В л. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 113.**

**Стр. 143**

состояния— тепло, холодно, больно, голодно и т. д. Хотя безусловно, даже такие физические ощущения, творчески, а не физиологически воспроизведенные, часто помогают проникновению во внутренний мир образа и развитию сце­ны. Вл. И. Немирович-Данченко задавался вопросом, пра­вильно ли это определение — "физическое самочувствие", — точно ли оно передает сущность, которая за ним стоит. И он в своей практической работе варьировал его, называя то "сквозным самочувствием", то "синтетическим", то просто "самочувствием" образа. Но в любом слу­чае следует считать, что "физическое самочувствие" всегда является психофизическим самочувствием, ибо даже простейшее "холодно", "жарко" никогда не существуют изоли­рованно от других ощущений человека.

Изучение большого количества стенограмм и бесед Вл. И. Немировича-Данченко приводит к выводу, что при­менительно к отдельно взятому эпизоду он чаще говорил о "физическом самочувствии" в сцене; когда же речь шла о всей роли, то употреблялись термины "сквозное" и, осо­бенно, "синтетическое самочувствие". Почему нам кажется последний термин очень удачным? Потому что он ориенти­рует актера на воспитание в себе глубинного ощущения, с которым живет человек, синтеза всех пластов его жизни. За ним стоит понимание театрального искусства не как мозаи­ки — "здесь я красный, здесь — зеленый, здесь — зеленовато-красный, здесь камешек такой-то..."1, за ним стоит стремление схватить образ в целом. "Надо найти настоящее синтетическое самочувствие, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко исполнителю роли Андрея Прозорова В. Я. Станицыну в "Трех сестрах", — в котором будет что-то и от характера, и от интеллигентного воспитания, и от деликатности всей семьи, и от бунтарства, однако далекого от активного действия"2.

**1. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 218.**

**2. *Там же.* С. 303.**

**Стр. 144**

Конечно, дело не в самих терминах, не стоит, очевид­но, настаивать на введении в обиход того, что не привилось само, но необходимо подчеркнуть, что в понятие "физиче­ского самочувствия" укладываются все стадии "наживания" его, от простейших самочувствий до охвата основного са­мочувствия всей роли, синтетического самочувствия. При­чем наличие синтетического, общего для всей роли само­чувствия, не исключает, а наоборот, предполагает разные самочувствия персонажа в каждой отдельно взятой сцене. Хотя "физическое самочувствие" всей роли не складывает­ся механически из самочувствий в отдельных сценах. В ка­ждой сцене самочувствие рождается как в зависимости от характера самой сцены, так и от основного для всей роли. Вот классический пример, хорошо известный: третий акт "Трех сестер" в постановке МХАТ 1940 г. "Улица в огне, большой пожар... Время близится к четырем часам утра. Пожар стихает. Переполох в доме Прозоровых, который не горел, проходит. Всех охватывает какое-то предутреннее утомление после пережитого... Этим самочувствием долж­ны быть охвачены актер ы..." (разр. моя — *Д. Л.), —* дает режиссер общее самочувствие сцены. И тут же он ука­зывает, что у каждого по-своему преломляется это общее: "...одним хочется спать, другие уже дремлют, а третий (Вершинин), наоборот, взвинчен, ему все хочется говорить, крепко жить..."1

На разных репетициях по-разному станет будить фан­тазию актеров Вл. И. Немирович-Данченко, но отталкива­ясь от этого общего для всех самочувствия в этой сцене.

Способность верно угадывать "самочувствие" Вл. И. Не­мирович-Данченко ставил так высоко, что сводил к ней "ак­терскую интеллектуальность" и "все понимание психологии".

Он не знал, точно ли название — "физическое самочув­ствие"? Но это самое важное, что получается как синтез всех задач, — говорил он.

**1. *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие:В2т. Т. 1. С. 192.**

**Стр. 145**

"Физическое самочувствие" является результатом тща­тельного проникновения в предлагаемые обстоятельства, ими определяется, из них рождается, из них вытекает.

Из примеров анализа "физического самочувствия", ко­торые приводит Вл. И. Немирович-Данченко в своих бесе­дах с актрисой МХАТа, доцентом ГИТИСа О. А. Якубов­ской (взято нами из ее архива1) видно, что основным для него в этом процессе являются предлагаемые обстоятельст­ва, в которых находится действующее лицо. Ищет он, пре­жде всего, у автора. "Лес" Островского, начало первого ак­та. Несчастливцев — кто он по внешнему виду? Купец? — Как будто нет. Бродяга? - • Нет, лицо одухотворенное. Идет с котомкой и т. д. Разбирая и анализируя дальше, он приходит к его "физическому самочувствию": усталость, усталость от дороги, от жизни, от неудовлетворенности, от непонимания. Или, например, анализируя "Гамлета" Шек­спира, Вл. И. Немирович-Данченко обращает внимание на одно очень существенное обстоятельство: Гамлет не спит по ночам, не может спать от мучительных дум. Когда че­ловек не досыпает целый ряд ночей от мучительных дум, он возбужден, он нервен, глаза воспалены и т. д.

Очень интересен пример анализа обстоятельств автора в чеховских "Трех сестрах". Вл. И. Немирович-Данченко, говоря, что театр, борясь с банальностью, иногда искажает замысел автора, приводит пример первой и второй поста­новок "Трех сестер" во МХАТе. "Станиславскому в указа­ниях автора,—- рассказывает он,— многое казалось ба­нальным, и многое он планировал по-своему". В начале первого акта Маша лежала спиной к зрителю на кушетке. Ольга с Ириной стояли у распахнутого окна, в которое врывался весенний воздух. В то же время Чехов дает указа­ние: "Ольга в синем форменном платье учительницы жен­ской гимназии все поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу", "Маша в черном платье со шляпкой на коленях

**1. Хранится у автора.**

**Стр. 146**

сидит и читает книжку", "Ирина в белом платье стоит, за­думавшись". Вл. И. Немирович-Данченко, вчитываясь еще и еще раз в пьесу, решил, ставя заново "Трех сестер", учи­тывать все указания Чехова, в которых открывал все новые и новые глубины. Разбираясь во всем, что дает автор, Вл. И. Немирович-Данченко приходит к следующему: Оль­га занята делом, ей нужно кончить работу, мысли вокруг именин Ирины. Именины Ирины памятны смертью отца год назад — с этими мыслями Ольга работает, ей грустно, она полна воспоминаний. Ее самочувствие связано с вос­поминаниями. Они, эти воспоминания, овладели сестрами. У каждой преломляются по-своему, потому что у каждой есть еще и свои обстоятельства.

Верное самочувствие родило великолепную паузу. За­навес открылся — Маша сидит, на коленях у нее шляпка, открыта книга, которую она пытается читать. Ирина стоит, задумавшись, а Ольга, стоя и на ходу, поправляет тетради, все сестры далеко друг от друга по мизансцене. Долгая пау­за, наполненная тремя самочувствиями: Ольга— "хочу вспомнить". Маша— "как хочется плакать", Ирина— "как хочется жить". Этот пример приводится, естественно, не для того, чтобы сравнивать два решения. Он ярко показы­вает, как режиссер уловил в указаниях автора предлагаемые обстоятельства, которое дали ему возможность пронизать сцену, причем начальную сцену пьесы, всегда очень трудную, тонко схваченными самочувствиями основных геро­инь спектакля.

"Физическое самочувствие" включает в себя не только обстоятельства данной минуты, данной сцены. Оно включает в себя все прошлое действующего лица. Модно гово­рить, что "физическое самочувствие" роли есть освоенное, нажитое актером в периоде репетиций ощущение комплек­са предлагаемых обстоятельств жизни действующего лица, оно включает в себя его прошлое, мысли о будущем, всю жизнь, вплоть до минуты, в которую актер действует от лица своего героя.

**Стр. 147**

Можно, в конечном счете, и не употреблять термин "физическое самочувствие", дело не в нем самом. Если об­ратиться к формуле идеального поведения актера в роли — "органически действующий актер в предлагаемых обстоя­тельствах роли", — то "физическое самочувствие" это и есть, очевидно, "в предлагаемых обстоятельствах роли".

Что дает актеру верное ощущение "физического само­чувствия" и умение жить в нем? Прежде всего, "физическое самочувствие" рождает желание действовать и во многом определяет, как выполняется то или иное действие (имеют­ся в виду не только внешние выразители, но вообще харак­тер поведения).

Вл. И. Немирович-Данченко, во всяком случае, в по­следние годы своей творческой жизни, считал, что только нажив "физическое самочувствие", актер готов к тому, что­бы начать поиск действия. В этом смысле "поиски физиче­ского самочувствия... одни из методов репетирования"1.

Второе, что дает актеру "физическое самочувствие", — жизненность исполнения, жизненность роли. Настоящее самочувствие Вл. И. Немирович-Данченко и считал про­стотой. Не сжившись с "физическим самочувствием", не осуществишь и глубины замысла, ибо он может завоевать зрителя только при условии наиболее полного и глубокого воспроизведения жизни живого человека на сцене. Работая с артисткой О. Лабзиной над ролью торговки куклами в "Кремлевских курантах" Н. Погодина, Вл. И. Немирович-Данченко пытался увести талантливую темпераментную артистку от прямолинейного действия — "спорю", — счи­тая, что в этом случае есть просто горячо, на голом темпе­раменте поданный текст, что и создает ощущение отсутст­вия основного элемента— жизненности. "Только если вы заживете этим самочувствием, что вы этими куклами тор­гуете, — говорил он актрисе, — родится жизнь, исчезнет голый текст".

**1 *Попов А. Д.* Из режиссерских записей. С. 54.**

**Стр. 148**

Третье. "Физическое самочувствие" помогает исполни­телю найти верный ритм сцены и всей роли, а отсюда возникает мостик и к образу, поскольку человека во мно­гом определяют его темпоритмы.

Разбирая роль Натали (артистка А. О. Степанова) в "Последних днях" М. Булгакова, Вл. И. Немирович-Данчен­ко приходит к выводу, что ритм у исполнительницы не со­ответствует тому "физическому самочувствию", которое вытекает из ее предлагаемых обстоятельств. "У вас очень много улыбки, много любовной радости. Почему такой лю­бовный экстаз. ...Она взволнована и ей немного страшно. А не легкомысленная женщина, полная радости", — опреде­ляет он самочувствие Натали. И начинает развивать свою мысль, опираясь на предлагаемые обстоятельства ее приез­да с бала (шел разбор именно этой сцены: если и была из­мена — это первая измена, это не так легко, она несет в душе что-то страшное и с этим приходит, она вернулась с бала с образом Дантеса в душе, в дом, где ее ждет Пушкин, она приходит в дом, где Пушкин, где ее дети. Александри-на, которая ее осуждает, Никита, который ее не любит и осуждает, дом кажется ей от этого скучным; приходит она с мороза, прежде всего ее интересует, есть ли кто дома; это вошла светская усталая женщина, и тут ей говорят, что он (Пушкин) приехал больной; далее— опять анонимное письмо, опять Александрина начинает разговор о беде, ко­торая ей и ее семье грозит. Нарисовав такой серьезный комплекс обстоятельств, Вл. И. Немирович-Данченко дела­ет вывод, что это "физическое самочувствие" должно при­вести совершенно к иному ритму сцены и даже образа в целом: "...Видите, у вас— порхающая, а у меня— вот ка­кая. Общий ритм у нее не тот. Именно оттого, что я много в себе ношу, чего не показываю, — не показываю довольст­ва, каким я живу, не показываю недовольства, не показы­ваю моих подозрений, не показываю моего женского рав­нодушия к мужу, не показываю мою влюбленность, не по­казываю, что я красавица, — это все ношу в себе, и это все

**Стр. 149**

делает ритм не легковесным, а, наоборот солидным: я мать четверых детей, жена, не позволю себе изменять мужу... Дантес влюблен?.. Мало ли что влюблен, я его оттолкну. И действительно отталкивает..."**1.**

Последнее, что следует сказать о роли "физического самочувствия" и "второго плана" — это главнейшее средст­во борьбы со штампами в искусстве актера. Идет ли речь о штампах классических— штампованных приемах игры, штампованных выражениях любви, ненависти, волнения, страха, — или о штампах исполнения у того или иного ар­тиста лучших мест роли — все равно. Прежде всего вся ра­бота по вскрытию пьесы и ее предлагаемых обстоятельств, имея целью создание полнокровного неповторимого харак­тера, помогает избежать исполнения "вообще". Но и "удач­ные пятна роли" (выражение Вл. И. Немировича-Данченко) могут превратиться в механические трюки, лишенные жиз­ненного содержания, если потерять "физическое самочув­ствие", что очень часто бывает. Сегодня схватил на репети­ции, а завтра оно ушло, пока актер не зацепил его глубоко. Окунуть мысль во "второй план", создать тот внутренний багаж роли, которым будешь жить на каждой репетиции, находя все новые и новые тайники нераскрытого еще пси­хологического "груза", — вот средство воспитания в себе крепкого "самочувствия" роли. Оно-то и станет лучшим средством, оберегающим исполнение от штампов.

Трудность поиска "физического самочувствия" и воз­никновения в исполнении "второго плана" безусловны. Это есть высшая математика актерского искусства, основной путь движения актера к образу (как часто мы встречаем в замечаниях Вл. И. Немировича-Данченко: "Задача есть, а образа нет"). Конечно, верное "физическое самочувствие" поможет появлению тонких ходов и приспособлений в ро­ли и приведет к эмоциональности, уведя от рассудочности.

**1. *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 336-337.**

**Стр. 150**

Но главное все-таки, что эта работа "...направлена... не на утверждение отдельного элемента или приема в работе ак­тера и режиссера, а на борьбу за углубление само­го творческого процесса работы актера и режиссера над сценическим образом (разр. моя — Д. Л.). Так что здесь одного простого рецепта ждать трудно. Поэтому нас и интересует данная проблема, что она целиком находится в фарватере нашего движения к образной сути нашего искусства"**1** (разр. моя—Д. Л.).

Касаясь сложнейшего процесса поиска "физического самочувствия", мы остановимся на двух вопросах: поиск "физического самочувствия" конкретной роли и воспита­ние в актере умения пользоваться "физическим самочув­ствием".

Формирование "второго плана" и поиск "физического самочувствия" всей роли ("синтетического") происходит непременно в связи со сверхзадачей роли и темой, которую артист хочет в роли донести.

Для художественного решения всего спектакля при анализе обстоятельств, диктующих "второй план" и "физи­ческое самочувствие", как компас, без которого немыслим путь, необходима сверхзадача роли, связанная со сверхза­дачей спектакля. Интересный пример работы Б. Н. Лива­нова над ролью Соленого ("Три сестры" А. П. Чехова, 1940 г.) приводит в своих "Заметках о творчестве актера" Вл. И. Немирович-Данченко. Б. Н. Ливанов начал с харак­терности, с рисунка— бретер, воображающий себя Лер­монтовым. Когда было установлено "зерно" спектакля — "тоска по лучшей жизни" — он, очевидно, даже растерялся, а затем сделал Соленого курносым, разобравшись, что ав­тор относится к его герою отрицательно, что видно из от­ношения к нему других действующих лиц и из того, что Чехов связывает с Соленым один из трагических эпизодов

**1 *Попов А. Д.* Из режиссерских записей. С. 57.**

**Стр. 151**

пьесы — дуэль и смерть Тузенбаха, персонажа, очень симпатичного автору. Сделав Соленого курносым, Б. Ли­ванов попадает в суть авторского отношения. Из персона­жа, похожего на Печорина, он становится печоринствую-щим персонажем (прямо скажем, не без серьезной борьбы режиссера за это, что видно из стенограмм репетиций). Но этот воображающий себя Лермонтовым офицер в то же время трогательно влюблен в Ирину, влюблен без ума. Рождается сложность характера, целиком оправдываемая "зерном" спектакля — "тоска по лучшей жизни", — рожда­ется один из лучших образов постановки 1940 года, чего, по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, не было в старой постановке МХАТа. Верно воспринятое "зерно" спектакля дало актеру направление поиска внутреннего багажа, давшего в результате интереснейший "второй план" роли.

Определить, понять "физическое самочувствие" и при­роду "второго плана" роли— это еще не все. Мало того, можно даже найти и однажды воплотить на сцене верное самочувствие, но это еще не значит, что оно стало плотью и кровью артиста для данной роли. Оно может рассеяться среди множества других задач, которые встают перед акте­ром, особенно в сценических репетициях, когда появляются грим, костюм, декорация, и все это надо освоить. Только в результате постоянного процесса наживания, для этого и нужны длительные репетиции, может возникнуть чело­век с "крепким" самочувствием, нажитым "вторым пла­ном". "Как настойку из апельсиновых корок ставят на солн­це, чтобы настоялась, так и здесь. Нет, не умом только, а целиком, весь отдайтесь этому, — горячее займитесь во­просами вашего существования, вашей заботой об Алек­сандре Сергеевиче, отношением к Наталье Николаевне, к Александрине; на хорошем темпераменте! Тогда это созре­ет и в конце концов — самое важное — на хорошем темпе­раменте! — приведет к правильному актерскому самочувст­вию, даст одно синтетическое самочувствие на весь

**Стр. 152**

спектакль"1. В той схеме отыскивания образа, которая приводи­лась в статье "Действенная основа роли", Вл. И. Немирович-Данченко определяет круг вопросов, которые надо решить. И если актер начнет, например, с характерности (Вершинин в "Трех сестрах" — военный), все равно он вернется к зер­ну, к сверхзадаче, к сквозному действию, к анализу предла­гаемых обстоятельств, которые определяют содержание образа и т. д. Поэтому поиск "физического самочувствия" есть поиск синтеза всех этих определяющих образ "раз­мышлений", как называет их Вл. И. Немирович-Данченко.

Каких-либо рецептов, технических приемов освоения предлагаемых обстоятельств для нахождения и наживания "физического самочувствия" и "второго плана", к счастью, нет. Конечно, все происходит у разных артистов по-разному. Каждый артист вырабатывает свой прием работы, исходя из общей методологии. Универсального хода быть не может, потому что процесс освоения обстоятельств оп­ределяется прежде всего жизненным опытом артиста, об­ращен, в основном, к его эмоциональной памяти, к его спо­собности откликнуться на чужие поначалу раздражители, данные автором, предложенные режиссером или приду­манные им самим. От каждого обстоятельства, например, от долгого недосыпания, каждый человек ведет себя по-разному: один киснет, другой возбуждается и т. д. Поэтому вредно, когда "самочувствие" и "второй план" задаются ак­теру или самому себе актером в виде законченного словес­ного определения. Только подталкивание по пути нарабатывания этих тончайших ощущений может привести к же­лаемому результату. Красной нитью через все замечания и высказывания Вл. И. Немировича-Данченко по этому во­просу проходит мысль о том, что ни в коем случае не сле­дует играть "второй план", играть "физическое самочувст­вие". Только непрерывно поддерживаемая мысль о заду­манном ведет артиста к цели. И в этом нам видится четкое

**1 *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В2т.Т. 1.С. 333.**

**Стр. 153**

следование принципам "системы", основным средством которой является: идти через сознательное к подсознанию.

Главная задача состоит в том, чтобы актер в процессе репетиций нашел "физическое самочувстввие" в своей соб­ственной природе. Когда оно, исходя из обстоятельств, вер­но определено аналитически, все еще есть опасность, что актер, начав репетировать, станет его играть результативно.

Когда артист Н. Свободин, репетируя Тузенбаха, резко проявил в сцене с Ириной (она заговорила о труде) свой интерес к тому, что она сказала, проявил тем, что кинулся к ней, заходил энергично, то есть открыто, уверенно, Вл. И. Немировичу-Данченко показалось, что это сделано все-таки по-актерски, а не по жизни, хотя без наигрыша и по содержанию хорошо и верно. И он поставил вопрос: так ли надо искать второй план? Путем вскрытия ли? А не про­исходит ли это больше внутри, не мешают ли такие внеш­ние выражения?

Процесс поиска "физического самочувствия" конкрет­ной роли был бы менее трудоемок и более результативен, если бы актер, попадающий в театр, был крепко оснащен умением при работе над ролью воспитывать его в себе, был научен просто, непосредственно ощущать, а не изображать, не "играть" ощущения.

Главнейшим способом воспитания в себе "второго пла­на" и "физического самочувствия" является внутренний монолог. "Наговорите себе монологи, и этими монологами вы свою внутреннюю физику наладите на нужное самочув­ствие"1,— говорил Вл. И. Немирович-Данченко на репети­циях "Кремлевских курантов".

Вообще для него это средство было важнейшим для наживания и общего "самочувствия" и "самочувствия сце­ны". Он говорил, что как у него что-то неясно, сейчас же — внутренний монолог.

**1. *Немирович-Данченко Вл. И.* Репетиция "Кремлевских курантов". С. 83.**

**Стр. 154**

Из многочисленных примеров работы Немировича-Данченко с внутренним монологом следует, что во-первых, монолог, о котором идет речь, это не тот внутренний мо­нолог, который рождается от верного существования в об­разе непосредственно в процессе исполнения, уже от лица самой роли, возникает интуитивно, как следствие заранее проделанной работы. Это монолог — наговаривание, кото­рый есть пока еще только средство воспитания в себе "фи­зического самочувствия" и "второго плана", работа, помогающая артисту на пути к образу.

Во-вторых, наговаривание это обязательно должно но­сить не рассудочный, а эмоциональный характер. Мыслям своим артист должен отдаваться со всем темпераментом, любя и ненавидя, страстно желая добра или мести и т. д. Ибо задача монолога— заразить себя не логикой, а эмо­циональностью.

Практика показывает, что очень подробно оговорив об­стоятельства персонажа, прекрасно их нафантазировав и взяв у автора, еще нельзя быть уверенными, что они станут той питательной почвой для возникновения эмоций, кото­рой они должны стать.

Путь к возникновению у актера эмоционального от­клика на нафантазированные предлагаемые обстоятельства сложен.

В повседневной жизни любое обстоятельство, только на­званное, хотя бы одним словом, одной фразой, превращается в ту или иную эмоционально окрашенную картину того, что с нами было, о чем мы читали, о чем фантазировали во время чтения. Это происходит само, рефлекторно.

Для того, чтобы обстоятельства, которые сыграли или играют какую-то роль в судьбе героя, вошли в его "второй план", определили его самочувствие, необходима большая волевая работа, направленная на превращение фактов био­графии героя, отобранных аналитическим путем, в развер­нутые внутренние видения как эпизоды его жизни. Причем такие, воспоминания о которых вызывают у данного

**Стр. 155**

исполнителя эмоциональную реакцию. Только в этом случае возникнет взволнованность в поведении персонажа, без которой нет жизни "живого человека" на сцене.

Артист в период подготовки спектакля сам, наедине со своим героем, бередит воображение, фантазирует для того, чтобы обстоятельства, которыми он окружает своего героя, стали чувственными картинами.

И в этой работе серьезным подспорьем могут стать этюды "на прошлое" персонажей или отдельного персона­жа, которые в театральной работе применяются очень редко, в педагогической практике чаще, но очевидно, что не­достаточно.

Главная цель таких этюдов — перевод фактов прошло­го героев в эмоциональную память исполнителей.

В педагогической практике очень важно приучить сту­дента — будущего артиста — не к умозрительной анкетной биографии, а к умению проигрывать картины прошлого реально, в этюде, с тем чтобы потом он мог проигрывать их в своей фантазии.

Но и для профессионального актера, умеющего фанта­зировать целыми сценами, проигрывать их в своем вообра­жении, будоражить эмоциональную сферу и оставлять в ней заметаны, которые от перечисления, от перечня об­стоятельств никогда не останутся, работа над этюдами "на прошлое" может оказаться сильным средством нажи-вания общего самочувствия роли и воспитания ее "второго пла­на". Следует отметить, что опасно начинать такие репети­ции без подробного знания роли и даже ее текста.

Актер, воспитавший в себе свои приемы поиска "физи­ческого самочувствия", всегда будет на сцене живым чело­веком со своей внутренней жизнью, он будет разнообразен в своих выразительных средствах, творчеству его будут чужды штампы, усилия его на пути к перевоплощению всегда будут более результативны, нежели у актера, пре­небрегающего этим важнейшим средством постижения и создания образа.

**Стр. 156**

**"ВТОРОЙ ПЛАН" РОЛИ**

"Второй план" — одна из самых сложных, тонких, трудноуловимых категорий актерского и режиссерского творчества.

Определяя природу актерской заразительности, Вл. И. Немирович-Данченко писал: "Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актера не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я (зритель) в какой-то мо­мент вдруг скажу себе: "Ага, разгадал его!" И вот это раз­гадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно это "я унесу из театра в жизнь"1.

Чем богаче внутренний мир актера в роли, там инте­реснее процесс разгадывания, тем напряженнее и при­стальнее следит зритель за сценическим поведением актера и тем глубже след, который оно оставляет в его сознании.

Так, вглядываться подолгу в портреты Рембрандта, Гойи, Боровиковского или Серова нас заставляет не только неповторимая игра света и тени, своеобразие колорита, гармония линий или красота модели, но прежде всего внут­ренний мир изображаемого лица, который мы пытаемся отгадать.

Так, закрывая книгу, мы продолжаем думать о даль­нейшей судьбе Наташи Ростовой, Раскольникова или Гри­гория Мелехова. И недаром в течение многих лет пушки­нисты спорили о том, что стало бы с Владимиром Ленским, не погибни он в возрасте восемнадцати лет на дуэли с Оне­гиным? Какой из двух "уделов", подсказанных самим Пуш­киным, ждал его: героический или прозаически-бытовой? Пока не сошлись, наконец, на том, что оба варианта заклю­чены в виде возможности в этом характере, и "для Пушки­на важна мысль о том, что жизнь человека — лишь одна из возможностей реализации его внутренних данных и что

**1 *Немирович-Данченко Вл. И.*Театральное наследие: В2т. Т. 1.С.332.**

**Стр. 157**

подлинная основа характера раскрывается только в сово­купности реализованных и нереализованный возмож­ностей"1, и в этом заключается таинственное очарование характера, заставляющее его разгадывать.

Психологический, эмоциональный груз роли, который не находит прямого, непосредственного выражения в сло­вах и поступках действующего лица, принято называть "вторым планом". По ходу развития сценического действия какая-то часть этого внутреннего мира выступает на пер­вый план, непосредственно выражаясь в том или ином тек­сте или в поведении актера, но большая его часть так и ос­тается скрытой для зрителя. Он может о ней только раз­мышлять, догадываться, фантазировать.

Г. А. Товстоногов писал, что "современный способ иг­ры обязательно предполагает максимальное участие зрите­ля в процессе спектакля... Как только зрителю не над чем думать, игра артистов становится несовременной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев. Но зритель не участвует в спектакле в том смысле, что мысль его остается пассивной... Если артист перестал ставить все новые загадки зрителю, его творчест­во лишается интереса. Я говорю сейчас не о сюжете, не о том, что буквально случится с кем-то из героев, а о внут­реннем процессе, потому что сегодня зрителя процесс ин­тересует больше, чем конечный результат"2.

Мир "второго плана" необъятен, он включает в себя ог­ромное количество предлагаемых обстоятельств. Актер проживает на сцене всего несколько часов из жизни своего героя, но ему многое необходимо знать о его судьбе, ос­тавшейся за пределами спектакля.

Это прошлое действующего лица: среда, в которой он вырос, его воспитание, привычки, вкусы, наклонности,

**1. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин". Коммен­тарий. Л., 1980. С. 308.**

***2. Товстоногов Г.* О профессии режиссера. М., 1967. С. 241-242.**

**Стр. 158**

цепь пережитых им событий; это его настоящее: отношения с людьми, обществом, профессией, бытом, его пристрастия и антипатии; это его виды на будущее, планы, проекты, мечты, которым суждено или не суждено осуществиться впоследствии.

"Постигается человеческий характер, который мы хо­тим реализовать на сцене, не только по тем звеньям его жизни, какие даны в пьесе, но и творческим прозрением актера в те годы, какие он прожил до пьесы, внутри пьесы и после пьесы, ибо мы обязаны знать, как и чем он кончит свою жизнь, независимо от того, кончается ли эта жизнь в пьесе"1.

Создавая внутренний мир роли, актер должен ответить на множество вопросов, касающихся судьбы своего героя, причем большая часть этих вопросов, казалось бы, не свя­зана впрямую с тем, что будет происходить на сцене. Како­во, например, прошлое Пети Трофимова? То прошлое, о котором он сам говорит загадочно скупо: "...Я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и — куда только судьба не гоняла меня, где я только не был!" И что преобладает в его отношении к Ане? Бескорыстная дружеская помощь? Восхищение? Влюблен­ность? И что ждет в будущем этого странного человека, над которым Раневская ласково подсмеивается, которого Варя дразнит "облезлым барином", а Лопахин "вечным студен­том", а сам он уверен, что находится "в первых рядах" лю­дей, идущих "к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле"?

Каждая роль полна загадок, требующих своего разре­шения.

Постепенно погружаясь в обстоятельства пьесы, изучая их, развивая, обогащая и дополняя своим воображением, актер познает биографию роли и ее внутренний мир. При этом актеру важно не запутаться в деталях и частностях, не

**1 *Попов А.* Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 141.**

**Стр. 159**

потерять основного, ведущего направления в создании "второго плана" роли.

Сложность работы над "вторым планом" заключается в том, что режиссер не может "выстроить" его актеру с той точностью, с какой он "выстраивает" мизансценный рисунок или определенную линию внешнего поведения. "Второй план" невозможно ни навязать актеру, ни предложить в "готовом" виде.

"Второй план", как ни один другой элемент актерской психотехники, создается самим артистом, его воображени­ем, интеллектом, эмоциональной памятью. Особенности возникновения и развития "второго плана" в каждом кон­кретном случае диктуются характером творческой индиви­дуальности актера, особенностями его психики, темпера­мента, богатством его жизненного опыта, тем, какие ассо­циации с пережитым будоражит драматургический матери­ал. Два актера, играющие одну и ту же роль в одном и том же спектакле, существующие в рамках одинакового режис­серского рисунка, каждый по-своему творят и проживают интимно-неповторимый внутренний мир образа. Их внеш­нее поведение почти одинаково, но тот груз, который зри­тель "унесет из театра в жизнь", у каждого индивидуален и своеобразен.

Однако при всем неповторимом своеобразии творческой работы актера над образом основное направление в создании "второго плана" определяется прежде всего ре­жиссерским замыслом спектакля.

Режиссерский замысел спектакля, та цель, во имя кото­рой он создается, диктует направление фантазии актера в области предлагаемых обстоятельств "второго плана".

Формулируя "первое важнейшее положение", которым должны руководствоваться актер и режиссер при создании "второго плана" роли, Вл. И. Немирович-Данченко писал: "Второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, нельзя до­пускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера,

**Стр. 160**

диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой вто­рой план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, прони­занной основной идеей, исходящей от зерна"1.

Определяя в соответствии с замыслом сверхзадачу ро­ли и ее эмоциональное "зерно", актер перестает блуждать в дебрях случайных догадок, версий, предположений, в неор­ганизованном хаосе деталей, дат и событий жизни своего героя.

Из полуслучайного, часто интуитивного соединения предположений, догадок, переживаний, различных предла­гаемых обстоятельств, привносимых воображением актера, должна возникнуть целостная биография образа. К сожале­нию, работа актера над биографией образа часто проходит весьма формально. Иногда биография, сочиняемая актером, носит рациональный анкетно-хронологический характер и состоит из перечня фактов, логически сухо и часто прими­тивно объясняющих основные поступки действующего ли­ца. Иногда же актер с удовольствием, ярко, подробно и ув­лекательно рассказывает о тех или иных эпизодах внесце-нической жизни своего героя, но эти увлекательные сами по себе истории не создают целостного ощущения характе­ра. В обоих случаях не возникает эмоциональных импуль­сов, побуждающих актера совершать цепь необходимых действий, активно стремиться к осуществлению сверхзада­чи роли.

Без биографии, без груза прошлого, который должен существовать у актера с первого его появления на сцене, лю­бые его действия окажутся формальными и схематичными.

А. С. Выготский писал: "Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отхо­дит только один, из пяти прибывающих на эту станцию по­ездов только один, и то после жестокой борьбы, может

**' *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В2т.Т.1.С. 164.**

**Стр. 161**

прорваться наружу - четыре остаются на станции. Нервная сис­тема, таким образом, напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально за­ключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано дать к. жизни, но не нашло себе выхода"1.

Но человеческая личность характеризуется не только той одной пятой своей, которая проявляется в поведении, в поступках, но и теми четырьмя пятыми, что остаются до поры до времени, а чаще навсегда, скрытыми, не находя­щими своего выражения. И, что особенно важно отметить, эти скрытые, нереализованные мысли, чувства, побужде­ния, желания, наклонности находятся в постоянном столк­новении и между собой, и с другой осуществившейся ча­стью поведения, в постоянной борьбе за свое право на реа­лизацию.

Конфликтность "второго плана" создает его многослойность, емкость, глубину.

Прошлое человека— это и то, что он сумел осущест­вить, и то, что осталось неосуществленным, то, что было, и то, чего не было, но могло быть. Прошлое всегда противо­речиво по сути своей. В прошлом действующего лица актер должен выявить основной эмоциональный и действенный конфликт, питающий "зерно" характера. Не найдя его, не­возможно действовать на сцене так, чтобы держать зрителя в состоянии интенсивного напряженного разгадывания того внутреннего мира, который кроется за текстом и непосред­ственно осуществляемым действием.

Таким образом, поиск "зерна" образа неразрывно связан не только с умением нафантазировать обстоятельства прошлой жизни действующего лица, но и с умением выявить в этих обстоятельствах основной действенный и эмо­циональный конфликт.

***1. Выготский Л. С.* Психология искусства. М, 1963. С. 323.**

**Стр. 162**

М. О. Кнебель, вспоминая о работе с М. М. Штраухом над ролью Нарокова в "Талантах и поклонниках", расска­зывает, как ее поразило, что уже в первом этюде "Максим Максимович, не зная слов, твердо знает историю нароков-ской жизни, знает ее досконально, поэтому рассказ о себе в этюде никакой сложности для него не представлял". Длин­ный сложный диалог с Домной в первой картине пьесы вы­страивался уже в этюде неожиданно легко, потому что Штрауху "была ясна позиция Нарокова, и он приводил один за другим веские убедительные доводы за право лю­бить искусство и отдавать ему жизнь"1.

Обдумывая прошлое Нарокова, всю его жизнь, Штраух исходил из общего замысла спектакля, основной темой ко­торого стала самозабвенная, почти фанатическая предан­ность театру, тема одержимости театром, одержимости од­новременно счастливой и трагической. Вопросы о прошлой и настоящей жизни Нарокова, которые Штраух задавал на репетициях (автор данной работы помогал М. О. Кнебель в постановке спектакля и был участником репетиционного процесса), свидетельствовали о стремлении актера подчи­нить актерский замысел общему замыслу спектакля.

Отталкиваясь от фактов пьесы, данных Островским, Штраух создавал для себя ту жизнь роли, которая была ему необходима, создавал свою версию нароковской биографии и судьбы.

Ведь, казалось бы, Нарокова можно считать неудачни­ком. Театр сломал его жизнь. В прошлом богатый барин, продавший свое имение и ставший антрепренером, Наро­ков разорился, потому что не хотел подделываться под вку­сы публики, а кроме того, вопреки собственной выгоде, платил актерам большое жалованье. В старости он вынуж­ден жить на нищенский заработок помощника режиссера, подрабатывая перепиской ролей и случайными уроками.

**1 *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 480.**

**Стр. 163**

Он сделался посмешищем города, неким "местным сума­сшедшим", у которого, к счастью, тихое помешательство — театр.

Но ни режиссер, ни артист не хотели воспринимать Нарокова как смирившегося неудачника. Нароков верит, что прожил счастливую жизнь, потому что "делал любимое дело". В тоне, каким он рассказывал Домне о своем про­шлом ("Вижу, деньги мои под исход; по окончании сезона рассчитал всех артистов, сделал им обед прощальный, пре­поднес каждому по дорогому подарку на память обо мне... А потом Гаврюшка снял мой театр, а я пошел в службу к нему..."), не было и намека на сожаление. Нароков этим прошлым гордился, он его любил. В этом прошлом, в его судьбе были серьезные поражения, но не было постыдных неудач.

И одновременно в боязни хоть на секунду вызвать жа­лость к себе, в потребности еще раз доказать другим и себе, что он счастлив, в чуть подчеркнутой независимости пове­дения, в неожиданно прорывающейся, вызывающей гордо­сти вдруг угадывалось грустное одиночество старости, ус­талость, тоска по несостоявшемуся, сожаление о том, что сделано меньше, много меньше, чем хотелось и думалось.

Но это был уже как бы следующий пласт "второго пла­на" Нарокова, следующий "пласт сознания" (по выражению самого Штрауха), в который не позволялось заглядывать никому и о котором Штраух почти не заговаривал на репе­тициях. Этот интимный, тщательно охраняемый от слу­чайных, болезненных прикосновений мир тоже существо­вал в Нарокове — Штраухе, но его он отказывался считать главным. Главным было другое: хотя жизнь и не сложилась так, как мечталось когда-то, нельзя опуститься, озлобиться, потерять чувство собственного достоинства, влюбленность и свое дело. Нароков по-прежнему предан театру, гордится его удачными спектаклями, влюблен в его кулисы, в волне­нье театральных премьер и бенефисов, в тишину пустой сцены с полуразобранными декорациями.

**Стр. 164**

В нем жив художник, преданный театру и счастливый своим присутст­вием в нем. Нароков — романтик и поэт как в своем покло­нении театру, так и в своей любви к Негиной.

Появляясь на сцене, Штраух— Нароков вносил с со­бой особую атмосферу, которая окружала его, отгораживая от удивления, насмешек, непонимания.

По замыслу М. О. Кнебель, Штраух должен был играть роль помощника режиссера не только внутри пьесы, но и в самом спектакле. По знаку руки Нарокова— Штрауха во время переходов от картины к картине опускались и подни­мались занавеси, вставки, зажигался и менялся свет, возни­кала музыка. Он должен был стать, по словам М. О. Кнебель, "поэтическим хозяином спектакля, воспевавшим магию те­атра". Двигаясь среди поворачивающихся на кругу декора­ций, вслушиваясь в нервную, сложную по ритму музыку (композитор Г. Фрид), Штраух искал "разные состояния в движениях. Одно — покойно-волевое, когда он зажигает свет и дает знак подняться и опуститься декорациям. Дру­гое— метущееся, не находящее себе места, как бы защи­щающееся"'.В этих сценических паузах через сложную пла­стику и контрастные ритмы движения приоткрывался глубо­кий, трагически противоречивый внутренний мир роли.

Конфликтная емкость "второго плана" совпадала в сво­ей главной эмоциональной направленности с общим замыс­лом спектакля, усиливая драматическую тему фанатической преданности театру, одновременно счастливой и трагиче­ской, требующей от человека порой непосильных жертв.

Создавая в соответствии со сверхзадачей образа его биографию, актер обязательно задумывается о том, что бу­дет дальше с человеком, судьбой которого ему дано про­жить всего несколько часов. Что еще суждено ему пере­жить? И, может быть, одним из самых верных доказа­тельств подлинности актерского существования и наличия "второго плана" роли является то, что зритель, выходя по-

**1 *Кнебель МО. О* том, что мне кажется особенно важным.С. 483^184.**

**Стр. 165**

еле спектакля, тоже пытается разгадать это будущее дейст­вующего лица, и разгадывать ему интересно.

Сумеет ли, например, стать "большой актрисой" Нина Заречная? Или, устав от "грубой жизни" провинциальной актерской среды, постепенно сдастся, потеряет веру и отой­дет от театра? И суждена ли ей еще хоть когда-нибудь и при каких обстоятельствах встреча с Тригориным? И что почувствует она, узнав о самоубийстве Треплева, как по­влияет оно на ее духовный мир?

Но в данном случае мы говорим об одной из сложней­ших и поистине загадочных ролей чеховского репертуара. Но вот, казалось бы, нет причин долго раздумывать о бу­дущем Тани, героини известной пьесы А. Арбузова. Каза­лось бы, оно ясно, это будущее, потому что в финале пьесы она обретает веру в себя, в свои силы, обретает любимую профессию, и — наконец-то — в жизнь ее, кажется, снова входит любовь. Обычный вариант счастливо-ясного конца.

Но М. Туровская в статье, посвященной исполнению роли Тани М. И. Бабановой, пишет, что было нечто в ха­рактере, который создавала актриса, не позволявшее наив­но довольствоваться счастливым финалом. "Бабанова не умела принять "великого утешительства", на котором сто­ял и стоит весь театр Арбузова. Ее личный вариант "Тани" был жестче и неутешительнее... Для бабановской Тани Иг­натов мог стать собеседником, советчиком, другом, мужем, наконец, но любовью — никогда. Любить она могла однаж­ды в жизни — такова была ее натура... Это не значит, что се Татьяна Алексеевна уходила из пьесы этакой "бедняжкой" — уж чего-чего, а сентиментальности не было в арсена­ле Марьи Ивановны... Таня принимала свое одиночество с достоинством, может быть, даже с облегчением... То, с чем выходила она из пьесы, была ее духовная личность, проступившая сквозь привычные черты полудетского облика"1.

***Туровская М.* Мария Ивановна Бабанова и Таня Рябинина. // Театр.. С. 72.**

**Стр. 166**

Творческая личность Бабановой обогащала материал пьесы. Актриса вносила в роль свой сложный духовный мир. Ее своеобразно неповторимая человеческая и актер­ская индивидуальность создавала удивительно глубокий, загадочно-манкий "второй план" роли.

Режиссер в соответствии с замыслом спектакля может подсказать актеру общее направление в создании внутрен­него эмоционального груза роли, но глубина проникнове­ния в мир "второго плана", то количество пластов его, ко­торое поднимается в роли, зависит от эмоциональности и содержательности личности самого артиста и, наконец, от его творческой отдачи делу.

Если одним из важнейших путей к развитию "второго плана" должно стать создание биографии роли, то другим параллельным и совершенно необходимым путем является овладение ее внутренними монологами. "По существу, в современном театре основным свойством создаваемого ха­рактера, — пишет Г. А. Товстоногов, — должен стать осо­бый индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать"1.

Найти "зерно" роли невозможно, не овладев логикой мышления действующего лица, не найдя тот угол зрения, под которым данный человек воспринимает окружающий мир, не поняв и не приняв, хоть на какое-то время, ту "шка­лу оценок", с помощью которой он в нем ориентируется. Одним из средств постижения логики мышления, системы взглядов действующего лица может стать наговаривание его "внутренних монологов".

Речь идет не только о "внутренних монологах", которыми живет действующее лицо в тех или иных конкретных ситуациях пьесы, в паузах роли, в "зонах молчания". Речь идет о тех монологах, с помощью которых человек утвер­ждается в своих взглядах, позициях, принципах. Человек особенно склонен к таким активным внутренним

**1 *Товстоногов Г.* О профессии режиссера. С. 240.**

**Стр. 167**

монологам в критические событийные моменты жизни, когда ситуация требует принятия решения, выбора, осмысления, Это те мысли, которые нередко преследуют человека в ночные часы, в минуты одиночества, в мгновения предель­ного откровения с самим собой, когда человек "ведет пе­реговоры с неукротимой совестью своей". Но мучаясь уг­рызениями совести и творя суд над самим собой, человек склонен себя оправдывать даже в поступках, не слишком привлекательных с точки зрения стороннего наблюдателя. Потребность оправдания себя свойственна каждому чело­веку, именно она позволяет обосновывать любую, даже са­мую, казалось бы, уязвимую жизненную позицию.

Не каждому действующему лицу пьесы автор дает воз­можность во всей полноте высказать вслух свою систему взглядов или сформулировать свое мировоззрение, боль­шей частью все это остается за пределами текста. Но толь­ко наличие "жизненной позиции" в роли позволяет актеру обрести то внутреннее право на поступки, которое всегда ощущается зрителем. Не обязательно, конечно, заставлять актера на репетициях произносить подобные внутренние монологи вслух, да и не всякий захочет их "обнародовать", ведь они могут носить сугубо личный, интимный характер. Но это должно стать важнейшей частью домашней работы актера над ролью.

Сформулировав для себя систему взглядов и убежде­ний, утвердившись в ней, временно как бы "присвоив" ее себе, актер легче овладевает конкретным внутренним мо­нологом и подтекстом в каждой отдельной ситуации пье­сы. И наконец, он обретает способность с легкостью им­провизировать внутренние монологи, выражающие "ин­дивидуальный стиль мышления", присущий данному пер­сонажу, по отношению почти к любым событиям и об­стоятельствам, даже выходящим за рамки сюжета пьесы. Эта способность есть одно из верных доказательств на­личия разработанного "второго плана" роли, связанного с ее "зерном".

**Стр. 168**

М. О. Кнебель вспоминает, что именно такого моноло­га Карпухиной из "Дядюшкиного сна" потребовал от нее однажды Станиславский, желая понять, в какой мере ею освоен и обжит внутренний мир роли и имеет ли актриса право на гротеск, требующий "огромного внутреннего со­держания". "Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего: "Я, Софья Петровна..." А расска­зывая, смотрите на меня ее глазами... Поставьте себя в цен­тре происходящих в Мордасове событий и расскажите мне о них. Вставайте, двигайтесь, садитесь, делайте что угод­но — я хочу понять, что вы почувствовали в роли"1.

Создавая "второй план" с помощью пережитой биогра­фии героя, овладения его способом мышления и особенно­стями восприятия, актер подключает к творческому процессу работы над ролью свою чувственно-эмоциональную приро­ду. Это чрезвычайно важно, так как ограничиваясь рацио­нальным, логическим и часто поверхностным анализом ро­ли, актер неминуемо скатывается к схематизму и сцениче­ским штампам.

"Холодный, рассудочный анализ действия может объ­яснить поступок, но не зажжет переживаний, которые по­родили определенные действия. Слова и действия — это только приметы на поверхности роли, по которым актеру и режиссеру надлежит начинать глубокое бурение, доколе не забьет у него горячий фонтан чувств. Забвение всего этого актерами и режиссерами и породило за последнее время холодный рассудочный процесс работы в театре"2.

Умение разбередить свою эмоциональную природу особенно важно, когда актер имеет дело с глубоким драма­тургическим материалом, дающим все возможности для создания емких человеческих характеров. Обратимся для примера к знаменитой "Бесприданнице" Островского и

**1 Цит. по кн.: *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным. С.32-33.**

**2 *Попов А.* Художественная целостность спектакля. С. 149.**

**Стр. 169**

попытаемся (хотя бы вкратце, на примере одной сцены) рас­смотреть в связи с проблемой решения "второго плана" два таких немаловажных образа пьесы, как Кнуров и особенно Вожеватов.

О "Бесприданнице" часто писали и пишут как о драме главным образом одной личности — драме Ларисы. Но чем серьезнее обдумываешь пьесу, там яснее понимаешь, что каждое из центральных действующих лиц, не только Лари­са или Карандышев, но и Паратов и даже Кнуров и Вожеватов есть личности драматически незаурядные по силе испы­тываемых ими страстей и обуреваемые жесточайшими внутренними противоречиями.

Столкновения сложных, запутавшихся в собственных противоречиях человеческих характеров, вкладывающих в борьбу всю силу своего темперамента, определяют пре­дельную напряженность развития сценического действия пьесы.

Трудно поверить, что современная Островскому кри­тика упрекала его в замедленности развития действия пье­сы, "движущегося по-черепашьи", особенно в первом акте, состоящем якобы в основном из длинных и утомительных разговоров.

Можно, конечно, сыграть большую сцену из первого действия между Кнуровым и Вожеватовым как обычную легкую болтовню двух мужчин, мирно попивающих шам­панское на террасе летнего кафе, обсуждающих городские новости и слегка сплетничающих о своих близких знакомых. Внешне спокойное течение этого разговора, казалось бы, всего лишь на мгновение прерывается сообщением Вожеватова о замужестве Ларисы, вызывающем у Кнурова откровенное волнение: "Как замуж? Что вы! За кого?" Но он тут же спохватывается, и снова идет вполне спокойный раз­говор о семье Огудаловых, о Ларисе, о том, что Каранды­шев "ей не пара", но что ж делать, если она "бесприданни­ца", а кроме того, Кнуров, например, женат, а Вожеватова мысль о женитьбе не привлекает, но все же

**Стр. 170**

"хорошо бы с такой барышней в Париж прокатиться на выставку" и т. д. Словом, идет обычный, чуть циничный мужской разговор, в котором прикидывается, во сколько обошлась бы поездка в Париж, причем Кнуров утверждает, что у Вожеватова больше шансов на успех, так как он молод, а Вожеватов, скромничая, отвечает, что у него "смелости не хватает с женщинами", а главное, он в себе совсем не замечает того, "что любовью-то называют".

Но за первым планом этого разговора существует дру­гой, значительно более сложный. Нет в этой, казалось бы, откровенной болтовне ни слова искреннего или необду­манного. Разговаривают два соперника, давно и с опаской приглядывающихся друг к другу и стремящихся разгадать планы друг друга. И потому в этой экспозиционной сцене уже начинается сквозное действие пьесы — борьба за Ла­рису. Именно отсюда протягивается прямая нить к послед­нему трагическому возгласу Ларисы: *"...Я* вещь!"

Приходилось видеть спектакли, где роли Кнурова и Вожеватова игрались, как это ни странно, актерами, почти одного возраста — один чуть постарше, другой чуть помо­ложе. Но у Островского соперничают друг с другом маль­чик и старик. Старик боится показаться мальчику смешным, боится обнаружить свое волнение, степень своего ув­лечения, то, что он "увяз", что им движут уже не интерес и любопытство, но страсть и ревность.

А Вожеватов? В какой мере он искренен, уверяя Кну­рова в отсутствии у себя "того, что любовью-то называют", что он, хоть и молод, а "не зарвется", потому что "всякому товару цена есть"?

В оценке характера Вожеватова сходятся, кажется, все исследователи пьесы. Б. Костелянец пишет в книге "Бес­приданница" А. Н. Островского": "Вожеватов искренен. Ему действительно неизвестна потребность в том, что "лю­бовью-то называют"... Здравомыслящему Вожеватову чув­ство, названное Стендалем "безумием, доставляющим че­ловеку величайшее наслаждение", вовсе незнакомо, и он по

**Стр. 171**

этому поводу нисколько не сокрушается. Однако заполу­чить Ларису, не думая при этом ни о какой любви, Вожева­тов вовсе не прочь"1.

Но так ли это? Не упрощается ли здесь и во многих по­добных высказываниях образ Вожеватова? Вернемся к сцене Вожеватова с Кнуровым и посмотрим, нет ли в ней оснований для характеристики более емкой.

Удивляет цинизм Вожеватова в разговоре его с Кнуро­вым. Он, мальчик, разговаривающий с человеком, годя­щимся ему по возрасту в отцы, выглядит и циничнее, и жестче, и пошлее. Он даже бравирует своим цинизмом.

Удивительно и то, как много он смеется в этой сцене. Вот он, "смеясь" — ремарка Островского, — рассказывает о Карандышеве в роли жениха Ларисы, смеется зло, изде­ваясь, с удовольствием смакуя нелепые подробности (о том, что тот "очки надел зачем-то", и "лошадь из деревни выписал, клячу какую-то разношерстную", и "возит на этом верблюде Ларису Дмитриевну"). И это еще можно понять и объяснить его отношением к Карандышеву. Но вот он вспоминает о том, как Лариса после внезапного исчезнове­ния Паратова "чуть не умерла с горя", и снова у Островско­го ремарка: "смеется". И чуть дальше, через несколько фраз он скажет о жалком положении Ларисы: "Смешно даже. У ней иногда слезинки на глазах, видно, поплакать задумала, а маменька улыбаться велит". И сразу за этим будет, "сме­ясь" — снова ремарка Островского, — рассказывать о "здо­ровом скандалище" в доме Огудаловых, связанных с аре­стом проворовавшегося кассира.

Можно, пожалуй, поверить Вожеватову, что вся ситуа­ция с Ларисой и ее замужеством его искренне смешит и за­бавляет. Но и шутит и смеется он слишком много и слиш­ком зло. И поверить ему трудно. К тому же он весьма осве­домлен во всем, что касается жизни Огудаловых. Он слиш­ком осведомлен, слишком заинтересован, чересчур

**1 Костелянец Б. "Бесприданница" А,Н. Островского. Л., 1973. С. 28.**

**Стр. 172**

веселится и чересчур зол, чтобы быть равнодушным, — и Кну­ров ему не верит.

Кнуров понимает, что мальчик тоже "увяз", "увяз" уже очень давно, и только безумное самолюбие не позволяет ему показать, что он долго и безнадежно увлечен женщи­ной, которая его совсем не любит. Самолюбие и воля, на­верное. Воля не меньшая, чем самолюбие.

Итак, "сквозное действие пьесы — борьба за Ларису" прослеживается в этой сцене уже достаточно четко, хотя при всей своей остроте конфликт почти не проявляется внешне. Соперники пьют шампанское и мирно беседуют. (Интересно, что и Кнуров и Вожеватов, хорошо понимаю­щие то, насколько предстоящий приезд Паратова может неожиданно круто изменить всю ситуацию, именно об этой возможности не говорят совсем, не считая нужным обсуж­дать вслух всю значимость этого события.) Но что ни слово в этой беседе — то ложь, подвох, ловушка, намек, предос­тережение. А еще глубже за всем этим и страх, и ревность, и растерянность, и раненое самолюбие, и даже тоска.

Нельзя не вспомнить в связи с этим прекрасное высказывание В. Г. Сахновского: "Нужно быть на редкость невосприимчивым читателем, чтобы не заметить, что люди Островского живут часто не тем, что говорят, и что на этом пестром житейском базаре не только торгуют и прицени­ваются, но маются тою настоящей, всем людям свойствен­ной горькой жизнью, которая привлекает к себе читателей всего мира"1.

И этот следующий план сцены, существующий за ее внешней безмятежностью, поднимает новые важные во­просы и выявляет, возможно, существенные противоречия в ...характерах Кнурова и Вожеватова.

Понимают ли, например, оба участника ожесточенной "борьбы за Ларису", что борьба эта в любом случае обрече­на для каждого из них на поражение? Ведь если женщина

**1.  *Сахновский В. Г.* Театр А. Н. Островского. М., 1920. С. 11.**

**Стр. 173**

так любит другого, так опалена своей любовью к нему, как Лариса, эту женщину можно только заполучить "по случаю", воспользовавшись безвыходностью ее положения, заполу­чить именно как "вещь". (Это не значит, вероятно, что каж­дый из них не верит в возможность со временем заслужить любовь Ларисы, но это потом, а пока надо просто ее не упустить, закрепить "вещь" за собой, не отдать другому.) И Кнуров и Вожеватов (да и Карандышев, конечно) всего лишь участники схватки, которая выявит первого и самого лов­кого, но и ему не принесет желанного ощущения победы.

В какой мере каждый сознает собственную обречен­ность в этой борьбе? И в какой мере она трагична для каж­дого? И для кого трагичней? И почему?

Что, например, делает для Вожеватова невозможным брак с Ларисой? Строгое, патриархальное воспитание? Протесты родителей? Отсутствие приданого? Или плюс ко всему еще горькое и трезвое понимание, что он никогда не будет любим ею, и она даже скрыть этого (по характеру своему) не сумеет, да и не захочет. А трезвость и сдержан­ность Вожеватова, которыми он так гордится? Ведь сдер­жанность только тогда сдержанность, когда есть что сдер­живать. А если нет, так это уже не сдержанность, а — ту­пость. Тут уж гордиться нечем. Что преобладает в Вожеватове над любовью — самолюбие, воля, расчет, азарт, осто­рожность, гордыня?

Естественно, что каждый актер, работающий над ро­лью Вожеватова и проживающий в своем воображении его биографию, имеет право на собственное решение этих вопросов. Важно, что в этом характере существует своя борьба между возможностями осуществившимися и не­осуществившимися, но тоже "вызванными к жизни".

Л. С. Выготский, ссылаясь на мнение исследователей живописи, писал о том, что подлинного мастерства в портрете художник достигает лишь тогда, когда умеет придать отдельным чертам лица разные, часто контрастные нюансы душевной жизни, гармонически сочетая их друг с другом.

**Стр. 174**

"Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различ­ное настроение, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, кото­рая в противоположность оцепенению неподвижности со­ставляет отличительную черту портрета... Нам думается, — продолжает Выготский, — что совершенно аналогично зритель подходит к проблеме характера трагедии... Так же точно, как в портрете физиономическое несовпадение раз­ных факторов выражения лица есть основа нашего пережи­вания, — в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства"1. Так, поиск "второго плана", не совпадающего с внешними "факторами выражения характера", может стать основой для создания сложного драматического конфликта в работе над ролью.

В "Бесприданнице" Островский дает большие возмож­ности для создания емкого, насыщенного "второго плана" жизни действующих лиц, часто конфликтного их непосред­ственно осуществляемому поведению, что способно при­дать характерам пьесы, даже таким, как Кнуров и Во­жеватов (не говоря уже о Ларисе или Карандышеве), дра­матическое звучание. В "Бесприданнице" густота, напря­женность порой мучительного "второго плана" жизни каж­дого из главных действующих лиц ощущается иногда с та­кой силой, что невольно напрашивается сравнение их с ге­роями Достоевского. (Хотя в исследованиях, посвященных пьесе, это сравнение проводится довольно часто только по отношению к Карандышеву.)

Одна из важных особенностей "второго плана" заклю­чается в том, что "второй план" нельзя даже слегка подчер­кивать, демонстрировать, "играть". Играется именно пер­вый план поведения, а второй, будучи часто значительнее, важнее первого, лишь "просвечивает", угадывается

**1. ВыготскийЛ*. С.* Психология искусства. С. 249-250.**

**Стр. 175**

в нюансах. Это тот внутренний эмоциональный груз, который че­ловек в силу определенных причин не хочет или не может позволить себе выявить. Но актер, боясь, что до зрителя не дойдет какая-то существенная часть духовной жизни роли, часто стремится так или иначе (а иногда весьма назойливо и примитивно) выразить ее. "Второй план" надо, пользуясь терминологией Немировича-Данченко, "нажить", но его нельзя откровенно демонстрировать.

'Второго плана" невозможно добиться без создания биографии роли, "внутренних монологов", "подтекста", психофизического самочувствия, нюансов общения с ок­ружающими и т. д. 11о каждый из этих конкретных элемен­тов актерской психотехники лишь крохотная частица "вто­рого плана".

"Мторой план" является "эмоциональным итогом, чув­ственным ощущением, которое вызывает произведение в целом. Практически это необычайно трудно достижимая вещь, — пишет Г. Л. Товстоногов. — Вот почему я считаю его высшей математикой сценического искусства"1.

**ВОПРОСЫ ВЫ РАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ. ВНЕШНЯЯ**

**ХАРАКТЕРНОСТЬ**

Если первый период творческой работы над ролью — период познавания —К. С. Станиславский уподоблял встре­че и знакомству будущих влюбленных, второй — слиянию и зачатию, то третий период— воплощения -- он сравнивал с рождением и ростом молодого создания.

К вопросам воплощения К. С. Станиславский подходил диалектически. С одной стороны, он видел большую и дав­нишнюю ошибку артистов "в том, что они считают сценич­ным только то, что доступно слуху и зрению толпы в об-

**' *Товстоногов Г.* О профессии режиссера. С. 234.**

**Стр. 176**

ширном здании театра, в рассеивающей обстановке пуб­личного творчества. Но разве театр, — задает он свой глав­ный вопрос, — существует только для услаждения глаза и уха? Разве все, чем живет наша душа, может быть передано только словом, звуком, жестом и движением? Разве един­ственный путь общения людей между собой — зрительный и слуховой?" И отвечает: "Неотразимость, заразительность, сила непосредственного общения через невидимое излуче­ние человеческой воли и чувства очень велики (в жизни — Д. *Л.}.* ...Артисты же наполняют невидимыми лучами и то­ками своего чувства все здание зрительного зала и покоря­ют толпу1.

И в то же время К. С. Станиславский исходит в своих поисках и теоретических обобщениях из следующего: что­бы приводить в исполнение создавшиеся "хотения, задачи и стремления", необходимо говорить, действовать, чтоб пе­редавать словами или движениями свои мысли и чувства или просто выполнять чисто физические внешние задачи: ходить, здороваться, переставлять вещи, пить, есть, пи­сать — все это ради какой-то цели"2.

К. С. Станиславский утверждал, что девять десятых ра­боты артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувство­вать роль духовно, зажить ею, одну десятую (соотношение, очевидно, для каждого артиста в этом вопросе будет свое) оставляя на сознательную работу по воплощению. Считал исключением, редким исключением, когда живая жизнь че­ловеческого духа, зафиксированная в партитуре, сама со­бой выявляется в мимике, слове и движении. "Гораздо ча­ще,— пишет он,— приходится возбуждать физическую природу, помогать ей воплощать (разр. наша — *Д. Л.)* то, что создало творческое чувство"3. Как в жизни, считает Станиславский, есть немало гениальных открытий,

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 183-184.**

**2. *Там же. С.* 161.**

**3. *Там же.***

**стр. 177**

которые погибают, потому что изобретатель не умеет так же гениально, как придумал, выполнять свое изобретение, так и в искусстве. Не только пережить роль, этого мало, но и воплотить ее в прекрасной форме—такова задача артиста.

В понимании вопросов воплощения Станиславский ис­ходит из взаимозависимости тела и души, что соответству­ет вообще отношениям формы и содержания. Тело, физи­ческий аппарат должны быть в постоянной и "неразъеди­нимой" связи и "рабском подчинении" у души и творческой воли артиста. Беду видит он, если инициатива перейдет к телу — наступит "анархия мышц", разлад между внутрен­ним миром и телом. Но вместе с тем ратует за художественное, увлекательное, возвышающее воплощение. Для этого же нужен тренированный аппарат— не только внут­ренне, но и внешне. И чем больше талант, говорил Стани­славский, тем больше обработки и техники он требует... Когда орут и фальшивят в пении с маленьким голоском — неприятно, но если бы стал фальшивить Таманьо со своим громоподобным голосом, было бы страшно .

Результативность труда, затраченного в период вопло­щения, обусловлена, пожалуй, двумя причинами творче­ского характера.

Во-первых, богатством выразительности самого актера, степенью владения им словом, пластикой и другими средствами внешнего воздействия на зрителя, как говорил Стани­славский, "видимыми и слышимыми".

А, во-вторых, той эмоциональной окраской процесса поиска, которую дает взволнованность художника своей "сверх-сверхзадачей", мыслью произведения, темой своей роли.

В повествовании в письмах "Опять название не при­думывается" писатель В. Конецкий, рассказывая о своем пути литературного поиска, в котором главную роль отво­дит волнению от обдумывания рассказа, приводит слова

**1 Приводится вкн.: *Орлов В.* /(.Творческое наследие.М., 1980.С. 107.**

**Стр. 178**

Спенсера, содержание которых сохраняет свое значение и для искусства актера. "Но если бы и не было доказано, что речь ритмическая происходит от языка волнения, то несо­мненно, она ведет к волнению — к чувству эстетического наслаждения, зависящего от той легкости, с которой вос­принимаются сознанием объединенные ритмом элементы речи, от той экономии энергии, которая достигается при этой работе".

Эти слова Спенсера могут быть отнесены не только к речи актера, но ко всем его средствам выразительности. Рожденные, во многом, благодаря волнению творца, они, прежде всего, выявляют внутренний мир персонажа.

В соответствующих статьях уже отмечалось влияние на форму, в которой предстает образ, на его выразительность, художественность воплощения верного и глубоко схвачен­ного артистом "физического самочувствия" роли и сцены, а также характера общения, возникающего у взаимодейст­вующих актеров.

К основам создания образа, которые непосредственно определяют поиск выразительных средств для роли, хоте­лось бы отнести и процесс восприятия.

Эта проблема очень волновала крупнейшего нашего артиста и педагога В. А. Орлова. Он считал, что восприятие и "выражение" неразрывно связаны и составляют единый процесс. И то, что в практике театра упускается диалекти­ческое единство двух сторон этого органического процесса, сказывается и на результате — снижается сила воздействия спектакля.

Воспринимая партнера, человек непрерывно выражает не свои эмоции, не свои мысли сами по себе, а его, своего партнера. По поведению человека в жизни, даже по тому, как он слушает, можно читать линию поведения его контр­агента: в каждую данную секунду восприятия человек яв­ляется своеобразным регистратором всех импульсов, полу­чаемых извне, в том числе и от партнера. Эти импульсы не только перерабатываются в решения, но "выражаются"

**Стр. 179**

определенным образом в его поведении, в том числе и внеш­нем. Это означает, что и на сцене непрерывной линии "вос­приятия" должна соответствовать непрерывная линия "вы­ражения", возникающая, как и в жизни, в зависимости от характера и образа мышления воспринимающего персона­жа. Этой линии "выражения" артисты еще очень мало уде­ляют внимания в творческом процессе подготовки роли. Подчеркнем, что речь идет не о формальных поисках жес­та, мимики и т. д. Имеется в виду органический процесс, который зачастую обрывается на половине пути — только на первом моменте, на попытке осознания происходящего. Но не продолженный, не доведенный до стадии "выраже­ния", процесс перестает быть органическим: артист не по­сылает партнеру обратных импульсов, которыми являются по жични не только направленное действие, но и внешние выразители его. Человек в процессе взаимодействия не только ловит обращенное к нему действие, но и видит, слышит, и т. д. отражение в партнере посланного ему сво­его действия. Если он не видит и не слышит, как оно оце­нивается, то нет полноты восприятия, происходит наруше­ние настоящей взаимосвязи, свойственной человеку в жиз­ни. Органическая линия "выражения" есть показатель на­личия подлинного восприятия. И она должна стать предме­том постоянной заботы артиста.

Хотя процесс "выражения" — это прежде всего про­цесс органический, происходящий импульсивно при взаи­модействии с партнером, линия "выражения" в значитель­ной степени должна быть результатом и сознательного по­иска артистом в своей природе "выразителей", которые наилучшим образом могут увенчать линию "восприятия" партнера. В. А. Орлов всегда приводил в пример Шаляпи­на, который из сотен возникавших в различные моменты репетиций "выразителей", выбирал три-четыре, которые ярче проявляли восприятие его героем происходящего.

Процесс поисков внешнего строго индивидуален для каждого актера. Но этот процесс должен обязательно

**Стр. 180**

происходить. В. А. Орлов в своей статье "О "десятой доле" ра­боты актера" приводит в пример своих великих товарищей по МХАТу. Так, Н. Хмелеву было необходимо увидеть сво­его героя со стороны и проникнуть внутрь через внешнее. Б. Добронравов — наоборот: погружался в глубь пережи­ваний своего Федора и Войницкого. Выражение обретенно­го было у него часто не осознанным им до конца процес­сом. Хотя в роли Тихона в "Грозе", вспоминает В. А. Ор­лов, и в некоторых других своих работах, он тщательно ис­кал внешние средства выражения. О себе он пишет так: "Я стараюсь, как только правильно построена внутренняя жизнь героя, давать, даже "навязывать" ей определенные выразители, "толкать" свое тело, свой голос на определен­ные действия и не фиксирую их раз и навсегда, а изменяю в соответствии с дальнейшим углублением в роль, с откры­тием новых особенностей характера и чувств героя"1.

Внешнее должно не только выражать внутренний об­раз, внутреннее движение, переживание, но и быть его опо­рой. Здесь очень интересен ход, которым шел Вл. И. Неми­рович-Данченко, заботясь о "выращивании" изнутри внеш­них форм и непрерывно следя за тем, чтобы не происходи­ло насилия над телесным аппаратом актеров. Он как бы возбуждал поиск актеров, раззадоривал их — вспоминает В. А. Орлов. К. С. Станиславский чаще помогал отыскать кон­кретное выражение— голосом, жестом,— предлагал десятки вариантов, от которых было "трудно отказаться". Им дви­гал его щедрый режиссерский и, особенно, актерский талант.

Точность выражения состояния героя, его характера — главная задача всей работы по внешнему воплощению. Интересен пример помощи артисту Вл. И. Немировичем-Данченко в репетициях "Трех сестер" (1940г.), когда ма­ленькая деталь, небольшая поправка все ставит на место. "Помню, мне довольно долго не удавалось исчерпывающе определить один жест Кулыгина в четвертом акте

**1 *Орлов В. А.* Творческое наследие. С. 97.**

**Стр. 181**

"Трех сестер",—- пишет В.А.Орлов,— Кулыгин сжимает лоб рукой, будто сдерживает все те противоречивые чувства, что нахлынули сейчас на него: любовь к Маше, тоска по разбитой жизни, страх перед будущим, радость, что уходит Вершинин, и тут же удивление и раздражение тем, что он, учитель гимназии, образец сдержанности и покоя, вдруг отдался во власть переживаний. Вот это-то раздражение на самого себя, желание подавить свои чувства ускользали от меня — слишком очеловечивал, оживлял Федора Ильича, и четкий "педагогический" рисунок, намеченный еще разме­ренной, ритмичной, чисто учительской походкой в первом акте, смазывался... И вдруг— подсказка Немировича-Данченко: руку прижимать не ко лбу, а к тулье фуражки. И срачу жест, сохраняя свою выразительность (внутреннего— *Д.* У/.), приобрел недостаточную ему суховатую опре­деленное и, учитель внешне будто поправлял фуражку. Истинный смысл, скрываясь за дополнительную мотивировку жеста, усложнялся и углублялся"1.

Но не только точность, а и образность выразителя, соответствие его поэтическому строю произведения всегда волновала и Станиславского и Немировича-Данченко. Во "Врагах" М. Горького В.Орлов играл Якова, человека, постоянно думающего свою думу: с кем же он? В ответ Яков видел перед собой "широкую, неумытую морду с огромны­ми глазами, которые спрашивают: "Ну?". Репетируя эту сцену — "Понимаешь, она спрашивает только одно слово: "Ну?" - Яков— Орлов отшатывался назад И прикрывал глаза рукой. Хотя это было в рисунке образа, соответство­вало внутреннему состоянию Якова, но недоставало в этом художественного отображения символа, стоящего за этой "мордой": "жизнь требует ответа". И Немирович-Данченко попросил Орлова не отшатываться, а потянуться вперед, навстречу таинственному "рылу". Сразу пришло ощущение, что Яков не властен над собой, есть общие законы,

**1. *Орлов В. А.* Творческое наследие. С. 98.**

**Стр. 182**

какая-то неосознанная им необходимость ухода со сцены "комиков и забавников", тех, среди которых он живет. И то же ощутили, не могли не ощутить зрители, потому что в выразительной, хотя и в скупой форме отразились и жизнь человека и художественный символ.

Внешний выразитель может не только верно передать сущность внутренней жизни, состояния героя, но и помочь найти более точное и эмоциональное объяснение действия или пропуск в действенной линии, когда она еще не крепка или не выверена. Пробы различных выразителей в репети­ционной работе могут привести артиста и к более полному пониманию ("а в творчестве понимать— значит чувствовать") персонажа, которого он играет.

В. А. Орлов вводился в спектакль "Царь Федор Иоанно-вич" А.Толстого. Он должен был сменить в роли Шуйского самого Станиславского. Находясь под обаянием поистине светлой личности, созданной великим артистом, под обая­нием русской старины, В. А. Орлов видел в князе величаво­го и бескомпромиссного защитника старой Руси, что меша­ло ему понять другие стороны этого характера, его недос­татки: ограниченность и сентиментальную патриархаль­ность. Поначалу он пытался воплотить только цельный и прекрасный образ сурового, честного воина, который сло­жился у него и от пьесы при первом прочтении и от внеш­него рисунка Станиславского. "Но мне не давалась,— пишет В.А.Орлов,— сцена, когда непримиримый Шуйский, грозя "вырвать Русь из рук у Годунова", кричал Федору: "Я на тебя встал мятежом!". А через мгновение опускался перед царем увенчать линию "восприятия" на колени со словами:

- Нет! он святой!

Бог не велит подняться на него —

Бог не велит!

Я все это проделывал, говорил текст, опускался на ко­лени, но никак не мог заполнить внутренней пустоты, образовавшейся во мне вследствие "несогласия" с этим поступком моего героя. Образное видение заслоняло

**Стр. 183**

в моем сознании реальность человеческого в герое, непрерывную и необходимую логику характера. И я бы еще долго бился над этой сценой да и над верным пониманием всей роли Шуйского, если бы не неожиданный внешний импульс, воспринятый мною и разом все прояснивший. Однажды я но опустился, а упал на колени, низко наклонился к ногам пари Федора, некоторое время лежал неподвижный, рас­прямился наконец, вздохнул и сказал: "Нет, он святой!". Выдержал новую паузу: "Бог не велит подняться на него", снопа научи: "Бог не велит!"

Дли меня объяснялось сразу многое: и мнимая цельность, Шуйскою, и далеко не всепобеждающая его воля, и все волнение, которое охватило его патриархальную душу при встрече с всепрощением Федора (то есть раскрытие характера и предлагаемых обстоятельствах). Одним словом, неожиданно найденный точный выразитель помог мне проникнуть, вглубь характера, разбил скорлупу предвзятости, помог постановить непрерывность внутреннего развития и дал толчок новым поискам».

Идти от внутреннего к поискам внешнего выражения это не значит ждать. "Толкать" свое тело, свой аппарат – без этого не родится внешний образ и, следовательно, не произойдет полного перевоплощения. Но нет перевоплощения и тогда, когда внешний образ остается на уровне изображения.

Нарушение диалектической связи внутреннего и внешнего в ту или иную сторону ведет к штампам. Если не создана внутренняя жизнь, у артиста возникают общие штампы – вообще плачет, вообще радуется, вообще переживает. Если же он освоил внутреннюю жизнь своего героя, по­нял его неповторимость, но помещает это содержание в привычную, удобную для себя и, что еще страшнее, выгодную для показа себя зрителю, одинаковую для всех ролей форму, рождается не менее страшный штамп — штамп

**1. Орлов В. А. Творческое наследие. С. 100-101.**

**Стр. 184**

индивидуальный. Иногда он опаснее, потому что не сразу за­метен. Одна, вторая роль при таланте артиста, его напол­ненности проходят, имеют успех. И только со временем становится заметно, что актер "вывихнул" свою природу, ибо на разные роли воздействовала (а она воздействует) одинаковая Форма, хотя может быть, во многом благодаря ей он имел первоначальный успех. Даже глубокое чувство— не гарантия повторения, ибо внутренняя правда не может быть без внешней, а она также у каждого воплощае­мого героя - разная. "Внутреннее становится ценным, лишь делаясь достоянием хозяина театра — зрителя, а это может быть только при предельно выразительной, всегда новой игре актера на сцене".

Одно из сильнейших выразительных средств актера, которым, к сожалению, в последнее время мало пользуются, — внешняя характерность. Сила ее не только в том, что она проявляет одновременно внутренний мир персонажа и рисует его внешний образ, но и в том, что внешняя харак­терность помогает актеру создать, а зрителю понять и ощу­тить весь образ в целом, в его диалектическом единстве; соединяет актера и материал роли, в большой мере создает эмоциональный тон зрительского восприятия.

Безусловно, для этой стороны творческой работы ак­тера — поиска и осуществления в роли внешней харак­терности — остаются непреложными требования и пра­вила, общие для всех видов актерской выразительности: сама по себе, если она не отражает внутреннего мира че­ловека-роли, характерность не нужна и даже обедняет искусство артиста, но исключение ее из средств создания образа сильно обедняет театр, ослабляет силу его воздействия.

"Актер должен владеть искусством перевоплощения не только внутреннего, но и внешнего. С некоторых пор у нас вспыхнула "мода" пренебрегать важнейшей проблемой пластической лепки образа. Некоторые актеры с изрядной дозой самодовольства играют из пьесы в пьесу самих себя.

**Стр. 185**

Получается, как говаривал Эйзенштейн, — безобразно и безобразно!"1

К. С. Станиславский же вообще считал, крепко связы­вая перевоплощение и характерность, что те артисты, кото­рые уходят от нее, больше любят с е б я в роли, чем роль в себе, выставляют свои данные напоказ, страшась всего, что закрывает от зрителей их человеческую — а не актерскую-- индивидуальность. Отрицая "чудодействен­ное превращение", настаивая на том, что артист всегда дей­ствует от своего имени, перевоплощаясь ("сродняясь с ро­лью") незаметно для самого себя, он обозначает основные вехи этого пути: обстоятельства жизни сценического пер­сонажа и вера в них, овладение новой для тебя сверхзада­чей и т. д. — о чем мы уже говорили. И в ряду с этим ос­новным - "развивать в себе для роли несвойственные при­вычки, приемы воплощения, менять манеры, внешность и проч." . Обратим внимание: не только внешность, но ма­неры, привычки — а это уже нечто гораздо более тонкое, не рассчитанное на внешнее резкое впечатление, возникающее изнутри, хотя конечно, и относится к форме, в которой предстает роль.

Главным всегда, во все времена, в поисках внешней характерности было и остается понимание ее как "тропы" к созданию образа, в театре "живого человека" — к перево­площению, "тропы", ведущей свое начало от внутреннего.

Подытоживая свой более чем тридцатилетний путь ар­тистических исканий в книге "Моя жизнь в искусстве", Станиславский так выражает выношенное годами: "...Я — характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, — конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что

**1. *Штраух М. М.* Дело всейжизни//Искусствокино. 1974.№2. С. 122.**

***2. Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 162.**

**Стр. 186**

он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое — что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим"1.

Цель поисков внешней характерности не в том, чтобы оказаться в очередной раз неузнанным зрителем, а в том, чтобы найти в ней опору для внутреннего содержания.

Поскольку "оттолкновением", как говорил А. Д. Попов, для перехода психофизического материала актера в новое качество — образ — будет всегда "прозрение" в суть об­раза, в его сверхзадачу, в авторский мир, в чицо автора, то и истоки физического воплощения роли надо искать в этом процессе постижения роли.

Требуя осторожности в пользовании внешней харак­терностью, Вл. И. Немирович-Данченко считал, что "внеш­ние характерные черточки всегда полезны, если очень креп­ко зерно, то есть, если они оправданы основным замыслом образа. Выбирая эти детали, актер должен всегда ощущать свою ответственность перед автором, перед пьесой, перед зерном спектакля... Так вот, если зерно крепко схвачено,— говорил Вл. И. Немирович-Данченко В. Я. Станицыну — Андрею ("Три сестры", 1940 г.),—то оно может выразиться и в застенчивости, в том, что Андрей пуговицу теребит"2.

К С. Станиславский, репетируя с молодым тогда Б.Я.Петкером Плюшкина в "Мертвых душах", при своей первой встрече с ним в работе над ролью, которую тот уже начал готовить с другими режиссерами, главной сделал за­дачу снять все внешние испытанные приемы, при помощи которых артист стремился изобразить дряхлого, скупого старика. Только заставив его погрузиться в круг забот Плюшкина, направив его на стезю верного, точного взаимо­действия с партнером, добившись того, что сцена стала на правильные рельсы, он осторожно подсказал: "Теперь

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 124.**

**2. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 371.**

**Стр. 187**

наигрывайте, наигрывайте лицом, сколько хотите наигрывайте. Вы получили право на это. Сморщите его, сколько можете, высуньте язык... больше...больше... Теперь не бойтесь..."1

В знаменитом "Горячем сердце" — ярчайшей работе Станиславского послереволюционного периода — "обалде­лая шутовская фигура" Москвина — Хлынова, его заплыв­шие мутные глазки, искавшие очередной объект для кура­жа, болтающиеся руки, ноги, выделывавшие сложные ан­траша, создавали не только самобытность фигуры в плане жизненном и театральном. "Постигая до предела, до по­следних глубин данную Островским характерность Хлыно­ва, он заставлял зрителей увидеть через нее нечто столь существенное и самодовлеющее в изображенной писателем жизни, что главной внутренней темой спектакля станови­лась хлыновщина, подчинившая себе тему горячего сердца. Его Хлынов как будто сосредоточивал в себе страшную и жестокую стихию, к разительному обнаружению которой театр и шел в этом спектакле Островского..."**2.**

У каждого актера в рамках единой методики выраба­тывается свой прием подхода к созданию образа. И есть актеры, которые в своем приеме чаще зависят от представ­ления о внешнем облике своего героя. Пока он не возник­нет в их воображении в определенных проявлениях, при самом детальном изучении и понимании внутреннего мира, работа не приводит к положительным результатам. Много написано на эту тему о Н. Хмелеве. Другая наша крупная актриса С. В. Гиацинтова в своей книге "С памятью наеди­не" просит прощения у своих великих учителей, "учивших искать сначала внутреннее существо образа", за то, что ей сперва "виделись" ее героини, а потом уже "слышались". При этом она совершенно права, когда считает, что не от­ходила от "системы", ибо Станиславский не требовал нико­гда формального следования букве ее

**1. Топорков В. О, Станиславский на репетиции. С. 107.**

**2. Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. С. 136.**

**Стр. 188**

Но и актерам, которые начинают путь к образу через постижение внутреннего его начала, внешняя характер­ность не заказана не только как средство воплощения, но и как путь проникновения в существо своего героя. М. О. Кнебель в статье о Михаиле Чехове отмечает, что, работая над ролью Мальволио в "Двенадцатой ночи" У. Шекспира в пору самого сильного увлечения и глубоко­го понимания "системы", отталкиваясь "от понимания ха­рактерности, которое ему было раскрыто в Художествен­ном театре", он был одержим задачей "найти связь между внутренним содержанием роли и наглядным, физическим выражением человеческого существа".

Разрабатывая свои приемы соединения внутреннего содержания и "видимости" роли М.Чехов помнил рассказы о жесте, открывшем Штокмана Станиславскому, перерабаты­вал впечатления от характерных ролей Москвина, Леонидо­ва и других корифеев-художественников.

Вводясь в "Двенадцатую ночь" после Н. Ф. Колина, со­храняя все мизансцены Станиславского для Колина, к пе­реживанию роли, к проникновению в роль он шел, по сви­детельству М. О. Кнебель, через поиск характерности. "В роли Мальволио он особенно упорно искал посадку голо­вы, движения шеи. Голова этого Мальволио была гордо закинута, а шея как будто застряла между узенькими, под­тянутыми вверх плечиками. Найдя эти как бы чисто физи­ческие особенности образа, Чехов пошел дальше. Ему от­крылась манера говорить, тембр голоса, общая пластика... Контрастность актерских красок была феноменальной. Зрители хохотали до стона, до изнеможения. Но когда Мальволио появлялся обиженный и оскорбленный, в зале смолкал смех. Возникала горячая волна сочувствия к уродливому, странному человеку, который при всем том умел глубоко и искренне любить"1.

**1 См.: *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 17.**

**Стр. 189**

В. Я. Виленкин приводит в статье о Москвине его рас­сказ о поисках внутреннего образа штабс-капитана Снеги­рева—- "Мочалки" ("Братья Карамазовы" Ф.М.Достоев­ского) через жест: "Достоевский писал о нем, что этот че­ловек "сотрясается", а это означало, что он должен быть болезненным и нервным. Тут надо было найти три-четыре жеста, определяющих военного, загнанного судьбой, ушиб­ленного навеки. Широких жестов у Снегирева не может быть, у него не может быть раскидистости. Вся его харак­терность мне казалась в нервных тонких пальцах и в нерв­ном блеске глаз... Жест скупой, мелкий... в работе это так"1.

Почерпнутые из творчества великих артистов примеры проникновения в суть образа посредством поисков харак­терности убеждают в том, что, разрабатывая внутренний мир — отправную точку на пути к созданию нового качест­ва на сцене, — артист должен устремиться и к вопросам внешнего, идти в своей работе над образом широким фрон­том. Ибо "...не всегда внутренняя жизнь так благодетельно подсказывает внешние формы для своего выявления. Большею частью приходится изобретать наиболее удобные и характерные внешние формы"2, — писал М. Чехов в 1919 году.

И тут тоже внешняя характерность может стать по­следней точкой, которая подведет артиста к диалекти­ческому скачку в другое качество, которая поставит на ме­сто все наработанное, все заложенное в подсознание в про­цессе репетицией.

Знаменитая роль Михаила Чехова— Фрэзер в "Пото­пе" Ю.Бергера— фактически окончательно родилась в момент выхода на сцену на генеральной репетиции от воз­никшего неожиданно даже для самого артиста акцента. М. О. Кнебель со слов М. Чехова и Е. Б. Вахтангова описы­вает этот выход на сцену и скачок артиста в роль: "На

**1. *Виленкин В. Я.* Воспоминания с комментариями. С. 160.**

**2 *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 46.**

**Стр. 190**

генеральной присутствовал Станиславский. Вахтангов за кули­сами увидел Чехова уже в гриме, смертельно бледного, трясущегося. Еле выговаривая слова, тот произнес: "Женя, не сердись, я не знаю, как играть Фрэзера". (Генеральная была после длительных, серьезных и трудных репетиций -*Д. Л.).* В это время на сцене уже прозвучала реплика, после которой должен появиться Фрэзер. Вахтангов говорил нам, что такой степени гнева он никогда не испытывал. Именно в гнев перешла, переплавилась его растерянность. Чехов же рассказывал, что глаза у Вахтангова были страшными. Кончилась эта безмолвная схватка тем, что Вахтангов по­вернул Чехова лицом к сцене и с силой его туда вытолкнул. После секундной паузы он услышал первую реплику Фрэ­зера — и замер в изумлении: Чехов — Фрэзер заговорил с явным еврейским акцентом. "Почему вдруг этот ак­цент?", — спросил Вахтангов Чехова в антракте. "Не знаю, Женечка", — отвечал уже спокойный и счастливый Чехов. Действительно, на репетиции не было речи о подобной ха­рактерности. "Это подсознание", — объяснил Станислав­ский. Чехов и Вахтангов долго обсуждали происшедшее" . Не наитие, а подсознание, сработавшее в результате долгой подготовительной работы сознания на репетициях. Здесь внешняя характерность все-таки была рождена подсозна­нием в результате большой работы и стала внутренним оп­ределяющим моментом становления образа. Но раз это возможно, то значит еще и в процессе подготовки спектак­ля возможен поиск внешнего, которое подтолкнуло бы уже готового к перевоплощению артиста, если что-то мешает обрести ему свободу существования в практически выстро­енном и проживаемом на репетиции образе.

Формула взаимодействия характерности и внутреннего характера точно выражена М. Чеховым в статье "О системе Станиславского" в 1919 году: "Но и изобретая их (внешние формы — *Д. Л.),* необходимо сроднить их с внутренней

**1 *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 13.**

**Стр. 191**

жизнью, необходимо как бы оправдать их. Играя, напри­мер, человека застенчивого и скромного, я могу взять в ви­де характеристики легкую, неслышную походку. Походку эту я должен сроднить с внутренним характером роли. Я должен найти, как образовалась такая походка, должен найти такие сцены или изобрести такие этюды, которые позволили бы мне совершенно оправдать, усвоить и почув­ствовать задуманную походку. Найдя таким способом про­исхождение и смысл характерности, нужно упражнять ее до тех пор, пока она станет не механической, но станет на­столько привычной и легкой, что не потребует большого внимания для своего выполнения. Характерность должна в конце концов настолько слиться с актером, что как только он заживет чувствами роли, то характерность появляется сама собой, и обратно: при выполнении характерности ак­тер тотчас же аффективно заживет чувствами роли" .

Создается ли внешняя характерность интуитивно, из­нутри или привносится в роль от выдумки артиста, режис­сера и потом "сроднится" с внутренней жизнью—питает ее в любом случае сама жизнь, происходящая в артисте и во­круг него. Будь то реальность, его окружающая или суще­ствующая в его воображении, наблюдения над собой или друзьями, знакомыми и незнакомыми людьми, житейский опыт, произведения искусства, литературы, происшедшие с артистом случайности, то, что ему рассказывали и т.д. Опыт выдающихся мастеров подтверждает, что это так. "Никогда не знала—случай ли даст волю фантазии, наблю­дательность ли фиксирует обстоятельства, не обращающие на себя внимание никого другого, кроме актера",— пишет С.В.Гиацинтова, рассказывая о том, как в работе над ро­лью Марины Мнишек в буффонно-комедийном, подчерк­нуто театральном спектакле по пьесе К. Липскерова "Митькино счастье" (МХАТ Н-й), выражение своего пони­мания сути образа она нашла, подробно разглядывая

***Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 46-47.**

**Стр. 192**

высокопоставленную иностранную даму, отвечающую на при­ветствия публики из "царской" ложи Большого театра, ко­торая "слегка поворачивая голову и сохраняя полную не­подвижность фигуры, чуть кивала в разные стороны — скромно и небрежно". За этими суховатыми движениями артистка увидела "ликующую радость от сознания своей значительности" и, ощутив родство этой дамы со своей Мариной, взяла на вооружение эти поклоны, перенесла эти короткие кивки в спектакль — в сцену, когда Марина идет/ по стене Московского Кремля и кланяется народу. Общее душевное и физическое состояние для той же роли, которое С. В. Гиацинтова назвала для себя "внутренней мазуркой", она обрела, наблюдая хорошеньких девушек-продавщиц в польской кондитерской на Тверской. Их постоянные по-смеивания при разговоре между собой, кокетливо-льстивая интонация при обращении с клиентами, в которых про­скальзывали царственные нотки, "создавало какую-то не­престанно льющуюся мелодию, кою,— вспоминает С.В.Гиацинтова, — -я и освоила, часто бывая в магазине и прислушиваясь к прелестным полькам"1.

Таким образом, внешняя характерность— одно из серь­езных средств связи артиста с жизнью в своей профессио­нальной деятельности.

Особенно важным представляется умение отбирать наиболее точное, емкое и выразительное решение внешнего проявления внутреннего рисунка роли. Без отбора—сущест­венного признака профессиональности — характерность не только не помогает, а мешает на пути образа к зрителю.

Но внешняя характерность может служить не только осуществлению акта перевоплощения и созданию образа.

Есть целый ряд других моментов актерского творчест­ва, в которых она может сыграть достаточно серьезную роль.

Проблема возникновения актерских штампов и борьбы с ними — одна из серьезнейших в профессиональной

**1 *Гиацинтова С. В. С* памятью наедине. М., 1985. С. 286-289.**

**стр. 193**

деятельности артиста и при подготовке роли и особенно в про­цессе ее длительного исполнения на зрителе. Не вдаваясь в подробности изложения причин их возникновения, их мно­гообразия, надо отметить здесь, что верно найденная и из­нутри освоенная характерность, как правило, уводит от штампа. Это заметил Станиславский еще в домхатовский период. Он пишет о своей работе над спектаклем "Много шума из ничего" (он играл Бенедикта) в 1897 году в Мос­ковском обществе любителей искусства и литературы: "Я надеялся найти характерность образа во внешней военной грубости... Но, к сожалению, характерности я не нашел и потому опять попал в трясину оперных привычек... Польза спектакля была... и в том, что я лишний раз сознал важ­ность характерности для ограждения себя от вредных ак­терских приемов игры"2.

М. Чехов, говоря о взаимоотношении характерности и штампа, определял штамп как мертвую форму для живого чувства, а характерность, тесно связанную с внутренней жизнью образа, считал помогающей последней, а не ме­шающей ей. Хотя и предупреждал об опасности, подстерегающей актера — принять характерность как готовую фор­му для чувства, как штамп. Единственный путь борьбы с этим — связать характерность с внутренним миром персо­нажа, прежде всего через возвращение актера в своем пове­дении к цели, задаче, с которой он взаимодействует с партнером.

Существенную роль может сыграть верно и точно найденная характерность как педагогический прием и в про­цессе обучения, и в театре — для ощущения актером "са­мочувствия простоты", с которого, как уже отмечалось, ос­нователи Художественного театра и начинали отыскание образа. Верно найденный жест, грим, дающий выразитель­ный внешний образ, могут создать условия, при которых наступает абсолютная раскованность, появляется

**2 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 173.**

**Стр. 194**

возможность совершенно просто говорить слова роли — и от име­ни найденного лица. "Побочным ходом к душе артиста" называл Константин Сергеевич ход от внешнего к внутрен­нему, от формы к содержанию, от воплощения к пережива­нию. Но ходом "к душе" — к хорошей простоте, к ощуще­нию "я есмь".

Идеальное состояние актера, которое с наибольшей ве­роятностью приведет его к акту перевоплощения на спек­такле, — взаимное проникновение внутреннего и внешне­го, в том числе и внешней характерности.

Верно выстроив душевную жизнь роли, актер сделал еще не все. Признавая за главное создание внутреннего об­раза, Станиславский на равных ставил и вопросы воссозда­ния. "Мучительно не быть в состоянии верно воспроизве­сти то, что красиво чувствуешь внутри себя. Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить люби­мой женщине о своем чувстве, испытывает такое же не­удовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство"1. Он мечтал об актере огромного таланта и силы, который возьмет все лучшее от вековой культуры и артистической техники. Без этой техники, и внутренней и внешней, ар­тист будет бессилен.

**РИТМ ОБРАЗА**

У великого русского поэта Ф. Тютчева есть замеча­тельные строки, написанные в 1836 году:

Тени сизые сместились,

Цвет поблекнул, звук уснул —

Жизнь, движенье разрешились

В сумрак зыбкий, в дальний гул...

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 367-368.**

**стр. 195**

Мотылька полет незримый

Слышен в воздухе ночном.

Час тоски невыразимой!

Все во мне и я во всем!..

Удивительны эти строки тем, что лирическое открове­ние поэта с поразительной силой выразило то напряжение жизни, которое создает ритмическая волна, ритмическая перемена...

Вслушаемся в эти строки:

...Жизнь, движенье разрешились

В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Динамика — статика, движение — остановка, жизнь — таинственный и страшный покой. Парадоксальная и вечная ритмическая структура: движение и напряжение, несущие лиши., ^меняются тишиной, остановкой и... еще большим напряжением "час тоски невыразимой", — когда вся природа мс поиска необычайно обострена, увеличена и мощно, загадочно вбирает к себя весь окружающий мир. Она начинает существовать на пределе человеческих возможностей: "Нес но мне и я «о ноем!" Лучше не скажешь о той великой силе внутреннего ритма, который делает нас восприимчи­выми до последней черты. Собственно, эта строка — лако­ничная формула жизни человеческого духа, а значит и сути актерского переживания: Все во мне и я во всем!

Через много лет другой великий русский поэт другими словами и по другому поводу напишет:

Гул затих. Я вышел на подмостки.

Прислонясь к дверному косяку,

Я ловлю в далеком отголоске,

Что случится на моем веку...

И опять — внешняя статика и невиданная концентрация внутренней жизни внутреннего ритма. Это уже перед нами как бы театральный персонаж, но персонаж, который стер границу между вымыслом и реальностью. В самом  
деле — о ком это? О Гамлете ли, герое пьесы Шекспира, об актере ли, который взял на себя бремя этой роли,

**Стр. 196**

о человеке ли, который взвалил на себя ни много ни мало ответственность за свой век?

Помимо всего прочего при чтении нас сразу останав­ливает внутренний ритмический перепад, заложенный в этих строках. Масштабы жизни с переменой ритма резко и неожиданно смещаются. От локального сиюминутного бы­тия прыжок в пространство целой жизни, целого века. Ме­няется все — время, среда, окружение. Границы исчезают и возникает космос, то есть способность включиться в совсем иные измерения жизни человека.

Но сразу, как ответ бытийный, реальный, — вопль о ми­лости, о спасении, ибо ноша сия чрезмерна и непосильна.

У Тютчева продолжение его стихотворения таково:

Сумрак тихий, сумрак сонный

Лейся вглубь моей души,

Тихий, томный, благовонный

Все залей и утиши.

Чувства мглой самозабвенья

Переполни через край!

Дай вкусить уничтоженья,

С миром дремлющим смешай!

У Б. Пастернака:

Если только можно, Авва Отче,

Чашу эту мимо пронеси...

Я — один, все тонет в фарисействе,

Жизнь прожить не поле перейти...

Другое время, другие сцепления человека с миром, другие выразительные средства — жесткие, сухие, лишенные поэтических красот прошлого века. Но суть одна — предел, отчаяние перед невозможностью выжить, противостоять какой-то огромной силе, окружающей человека, невозможность выдержать такое немыслимое напряжение.

Можно было бы и дальше попытаться проанализировать все компоненты состояния, выраженного этими двумя поэтами. Но для нас важно вывести исходные принципы, базируясь на этом материале:

**Стр. 197**

Ритм — это напряжение жизни.

Ритм — это динамика жизни.

Ритм — это непрерывное изменение жизни.

Ритм — широкая категория выражения жизни, охваты-илющая практически каждую сторону ее.

Не слишком ли глобально ставится эта проблема при­менительно к труду артиста? Есть ли в этим необходимость? Достаточно долго мы обходились в актерской деятельности узко прикладным пониманием этой категории, прежде всего, как показателем динамики исполнения. При что сама динамика трактовалась скорее как некий внешний •так скорости, физического времени, затрачиваемого на ту мни иную сцену, акт или спектакль. Сегодня практика театра еинден-т.стнует о значительно более глубоком и слож­ном ощущении ритма в исполнительском мастерстве. При­метнет,по к работе актера сейчас надо прежде всего гово­рим. о() огромной конструктивной роли ритма в сцениче­ской ценами, мости. Речь уже идет не о холодном технологи-чп к«м [1.1, чего скажем темпоритма роли, но об осмыслен­ном чуне темпом ответе живой природы артиста на воздействие и жизни, и условной театральной среды. Можно ска­чать иначе: ритм — это способ сопротивления и способ адаптации к многоуровневому воздействию окружающего мира.

В одном из разделов биологической науки — биоритмологии, — занимающейся именно воздействием ритма на человека и его ответной реакцией, этим способам придается решающее значение. Ученые установили парадоксальный факт: живой организм нуждается в стрессорных влияниях среды. Они стимулируют его двигательную активность. Стрессовая ситуация, которой мы так пытаемся избежать, является одновременно и благим началом. Источник стресса— элемент рассогласование организма с внешней средой, нарушение определенного баланса существования. Но такое рассогласование поддерживает организм в рабочем состоя­нии, тренирует его. Более того, при отсутствии или недостат­ке стрессовых ситуаций организм ищет их, известным

**Стр. 198**

образом провоцирует их возникновение. Оказывается, что живая природа человека постоянно нуждается, говоря нашим язы­ком, в конфликте со средой. Динамическое существование организма неизбежно вызывает ответную цепь стрессорных происшествий, которая обязательно толкает его на измене­ние поведения, преодоление препятствия, ликвидацию воз­никшего дисбаланса.

Наука предполагает, что активный поиск стресса при недостатке его — движущая сила эволюции. Французский психолог Г. Селье категорически утверждает, что полная свобода от стресса означает смерть!

Другое дело, что существует определенная граница стресса, за которой уже начинается разрушение организма. Напряжение непременно имеет свой предел. В науке его запредельное состояние называют дистресс. Нарастание стрессовой ситуации вызывает изменение всех параметров жизнедеятельности. Личность начинает пристраиваться к новым, резко изменившимся условиям. В первую очередь изменяется ритм жизни. В этом смысле мы можем говорить о ритме как инструменте адаптации к внешней среде, по­нимаемой как согласование и рассогласование, стабиль­ность и дестабилизация жизнедеятельности. Эта -адаптация выстраивается как движение от дестабилизации, рассогла­сования к стабильности, согласованию, гармонизации жиз­ненных процессов. Этот процесс бесконечен, пока живой организм функционирует. Ритм в этом безостановочном движении выступает как главный регулятор процесса. Строится он на достаточно простой схеме: изменение сре­ды мгновенно вызывает подвижку ритма, который в свою очередь резко изменяет и активизирует все остальные функции, заставляя их работать в новых условиях.

Эта жизненная схема чрезвычайно близка к сути актер­ского существования. И не только близка, она напрямую касается главного условия жизни человека на сцене — раз­вития, движения, складывающихся как непрерывная цепоч­ка мелких и крупных изменений.

**Стр. 199**

(Вспомним прекрасное сравнение А. В. Эфроса актерской линии с "проволочкой": чем больше на ней, "проволочке", изгибов, тем интереснее выстроена роль.)

Адаптационное качество ритма в этом смысле очень важно для понимания работы актера. Если говорить на языке театра, то в основе всех его "адаптационных" изме­нений лежит постоянно развивающийся, многоуровневый конфликт жизни сценического персонажа, связанный с непрерывным изменением предлагаемых обстоятельств роли и пьесы. Эта связь определяет в свою очередь изменение действия, самочувствия, характера общения, атмосферы. И и каждом этом элементе выражением изменения служит ритмическая структура жизнедеятельности,

Сонсем не нужно придавать глобального значения ка­тегории ритма. Но нельзя не отметить, что для всех этих достаточно неуловимых, "неосязаемых" элементов сцени­ческой жизни наиболее конкретным, "осязаемым", чувст-испнмм ш.фажением является ритм. Это категория, прежде пест предельно и непосредственно воздействующая на восприятии. Ома наиболее заразительна и для партнера, и для зрителя.

Ио'и.мим для примера пьесу А. П. Чехова "Вишневый сад". Не нрсмя ли определяет своеобразнейший ритм этой пьесы? Ритм и пси выступает и как хронологический фак­тор, но прежде пссго как смысловой в том плане, о котором говорит А. Тарковский, то есть как активнейшее давление времени на ситуацию, взаимоотношения людей и их пове­дение.

Хронологически "Вишневый сад" отчетливо делится на две части: до и после продажи вишневого сада. Более того, Чехов закладывает математически точную схему времени: Раневская приезжает за четыре месяца до продажи, в мае, а уезжает в октябре. Но не в этой арифметической хроноло­гии суть ритмического напряжения.

"Ритм не есть метрическое чередование кусков. Ритм слагается из временного напряжения внутри кадра и ...

**Стр. 200**

является главным формообразующим элемен­том в кино...", — сказал А. Тарковский в одном из своих интервью.

По аналогии — ритм в театре — это тоже не чередова­ние сцен или эпизодов фабулы пьесы, а напряжение внутри каждого эпизода. И напряжение это в театре, в большей степени, чем в кино, создает актер, выстраивая свою возрастающую линию давления времени в его раз­нообразнейших формах, о которых речь пойдет ниже. Два элемента его сценической жизни особенно чутко реагируют на это давление — психофизическое самочувствие и по­ведение, то есть действия, которые, главным образом, и создают этот формообразующий ритм.

Итак, ритмический "метр", если так можно выра­зиться, мы легко обнаруживаем. Членение идет по двум "горизонталям" метроритма: хронологической — четыре месяца до продажи и два месяца спустя — и природной: I акт — май, запоздалая весна, 4 акт — ок­тябрь, середина осени.

Цикл практически замкнулся, срок немногим меньше года воспринимается как целая жизнь, в которой есть своя строгая последовательность: начало связано с надеждой (весна), середина— напряжение этой надежды (лето) и крах ее (конец лета), финал — окончательное прощание, разрыв (осень).

Но две горизонтали— хронологическая и природная — не исчерпывают присутствия времени в пьесе. Су­ществует и "вертикаль" времени. Она-то и производит основное давление времени, создает основное глубинное напряжение сюжета. "Вертикаль" эта складывается из от­голосков "исторического" времени, в котором суще­ствует и автор, и его персонажи — время разора, исчезно­вения вишневых садов, появления дач и дачных участков... Это и время "драматическое" (субъективное время). Оно самое важное, трудноуловимое. Для каждого из героев оно весьма разнится в ощущениях. Но его присутствие

**Стр. 201**

в пьесе создает основное давление, организует внутреннюю значительность происходящего и позволяет выйти сюжету за сценические рамки. Именно оно острейшим образом воз­действует на эмоцию, чувственную природу артиста-роли.

Драматическое время героев строится на резких сопос­тавлениях прошлого и будущего. Из этого сопоставления рождается как бы относительность, зыбкость настоящего. Оно в определенном смысле иллюзорно, неустойчиво, промежуточно, хотя все герои пытаются его принять изо всех сил. Но для большинства из них основательно и вполне ощутимо только прошлое. Оно проросло в каждом из них цепко и прочно. Будущее как продолжение так же иллю­зорно, неустойчиво, как и настоящее, так же не имеет чет­ких рамок. Оно расплывается, дрожит, вибрирует, не укла­дывается в сознание и душу, как нечто реальное, ощутимое, можно сказать больше — все персонажи Чехова делятся по одной четкой линии: люди, имеющие прошлое и не имею­щие его. И сила давления настоящего определяется наличи­ем прошлого в жизни человека. Не только сила, но и глубина, объем, драматизм внутренней жизни связаны с этим прошлым. Исходя из этого, можно говорить и о характере внутреннего переживания чеховских героев. Они как бы делятся на людей сразномоментным переживанием, то есть драматическим, глубинным, и с одномоментным, то есть поверхностным, скользящим, косвенным. Или иначе — есть герои пьесы, испытывающие давление времени, в силу этого, приобретающие высокое и упругое напряжение жизни, а вместе с этим — прихотливое, колеб­лющееся движение ритма. И есть люди с ровной, монотонной линией ритма. Есть как бы две природы бытия — напряжение и раздражение, глубинная и поверхностная, проникающая и скользящая. Или, говоря языком театральной профессии, есть переживание и проживание. С разрывом связи времен человек превращается в одномерное сущест­во, проживающее свою жизнь на поверхности, в рамках "раздраженной", сиюминутной эмоции. В этом случае

**Стр. 202**

возникает жесткий водораздел между "тогда" и "сейчас". В подлинном драматическом переживании такой границы нет: "тогда" и "сейчас" накладываются друг на друга, све­тят одно через другое. Пограничная ситуация времени заключается не в том, чтобы их разнести по разные точки, а в том, чтобы их столкнуть, высечь из них искру, извлечь ко­рень бытия напряженного и противоречивого.

Как перевести эти достаточно общие рассуждения на язык актерского дела? Как ощутить исполнителю столкновение времени?

Прежде всего — сформировать для артиста природу восприятия. В практике обычно различаются в этом смысле две характеристики восприятия — объемное и плоское. Со второго — просто фиксирующего, скользящего восприятия — обычно начинает актер свою работу. К первому, объемному, надо уметь подойти, накапливая "груз" роли, на котором так всегда настаивал Вл. И. Немирович-Данченко. "Груз" роли это прежде всего разработанная и прожитая "биография" роли с четко выде­ленными эмоциональными узлами (а не просто жизнеописание, типа анкеты), которая укладывается главной составной частью во "второй план" роли. Можно сказать, что раз­витый и эмоционально усвоенный второй план и составит нужное нам столкновение с настоящим временем, обеспечит необходимое напряжение времени.

Особо надо сказать о времени будущем в пьесах А. П. Чехова. Оно у него никогда не бывает однозначным по смыслу. Кажется, что Чехов — писатель, невероятно остро и напряженно осмысливающий настоящее. Сама его человеческая и профессиональная природа медика, способного трезво оценить свою болезнь и, в силу этого, понять цену жизни, каждой секунды настоящего, заставляет, если не иронично, то достаточно настороженно относиться к будущему. Он прекрасно понимает, что человек смертен, что он бытиен в самом низком и в самом высоком смысле этого слова. Он закреплен в настоящем, и никогда быт, то

**Стр. 203**

есть сиюминутность бытия, физическое существование, не были для Чехова предметом насмешки. Напротив, земное, конкретное ценилось им весьма высоко. Его поэзия всегда вырастала из глубоко воспринятого быта-бытия, протекающего сейчас, здесь, в настоящем. Другое дело, что этот быт может быть испохаблен, изуродован, превращен в прочу и пошлость. Но он всегда прекрасно понимал, что самая высокая мечта о будущем и связанная с ней поэтичность жизни может вырасти только из самых глубинных недр этого быта-бытия, то есть из настоящего, из способности жадно и остро, целостно и глубоко воспринимать данность. Это особенно ярко проявляется в его понятии дом, который под его пером превращается в высочайший поэтический символ - ДОМ, в одном случае, и в знак рабства, тюрьмы, ограниченности человеческого пространства— в другом. Большой светлый, теплый дом Прозоровых, уставленный цветами, - начале "Трех сестер" и этот же дом, отошедший к Наташе и уже не с цветами, а "цветочками". Старый дом Ранеиской и Гаева со старинными шкафами из детства, окруженным цветущим громадным вишневым садом— и ю| же опустошенный дом, в котором заперт умирающий старик... Дом Аркадиной вблизи колдовского озера и дом-клетка, в котором пускает себе пулю в лоб Костя Треплев... Вообще дом, усадьба, земля, сад, парк— укорененность и высокая заземленность жизни его, Чехова, человека, про­жившего большую часть жизни без своей земли, без своих корней, привлекали необычайно. Как только появляются у него деньги, он покупает Дом в Ялте, Усадьбу в Мелихове. Они создают ощущение стабильности быта-бытия, органи­зуют нормальный ритм настоящей, подлинной жизни. Делая попытки как-то приблизить будущее к себе, вниматель­но рассмотреть его — он всегда эти попытки прикрывает флером иронии. Кажется, что заглядывать в будущее опас­но, как всегда опасно отрываться от корней настоящего.

Вчитаемся в монологи о будущем, скажем, Вершинина. Очень возвышенно, вдохновенно и поэтично.

**Стр. 204**

А что в итоге? Он наденет свою походную шинель и уйдет с бригадой в некое сказочно далекое Царство Польское. Или речи Тузенбаха, также пытающегося рассмотреть из своего време­ни будущее. Он в итоге сменит свой мундир на нелепый для него штатский костюм и будет устраиваться на стран­ном кирпичном заводе, и погибнет на нелепейшей дуэли от пули Соленого. Восторженно приподнятый Петя Трофи­мов, всячески отгоняющий прошлое и настоящее и целиком устремленный в прекрасное, по его мнению, будущее, обя­зательно потеряет галоши перед отъездом в такую же, чуть иллюзорную, как и Царство Польское, Москву. У Чехова есть и более зловещие варианты подобной устремленности в будущее. Лакей Яша. Для него вообще нет ничего сего­дня. Он весь нацелен в столь же иллюзорный Париж. И как символ этой немыслимой оторванности человека от на­стоящего, сидит в прихожей, кажется на всю оставшуюся жизнь, его старуха-мать. Укор? Напоминание? Обвинение?

Человек, устремленный только в будущее, обречен на обязательное поражение. Всегда за ним остается жертва. Все чеховские герои, живущие будущим, всегда немного "перекати-поле". Они все чуть легковесны и ненадежны. Сквозь них как бы светится некая пугающая химеричность, пустотность. Такое впечатление, что в какой-то момент вот-вот! — они сорвутся с места (или их что-то сорвет), и они исчезнут, растворятся в зыбком воздухе, который называется будущим. Но от размышлений о том, что ждет человека впереди, уйти никуда нельзя. Это отчетливо по­нимает Чехов. Поэтому его герои упрямо, настойчиво, по­стоянно возвращаются к этой теме. Она всегда с ними, она терзает их, и она же невероятно увлекает.

Так складывается определенное соотношение времен в драматургии Чехова. В их сопоставлении рождается странная, притягательная вибрация его поэтики. Он как бы все время "раскачивает" устойчивую реальность происходяще­го, что придает всему оттенок зыбкости, легкой "фантомности" действия. Это свойство его художественной манеры.

**Стр. 205**

И можно смело утверждать, что ощущение этой "фантомности" является следствием особого формального по­строения его драматургии. А форму в свою очередь вылеп­ливают виртуозно разработанные ритмы. Они выражают особую природу напряженности — давления времени на происходящее действие. С их помощью рамки пьесы без­гранично расширяются. Она начинает выходить из своих берегов и устремляться в особый чеховский космос.

Но и эта "фантомность" может быть разной в связи с особенностями мироощущения каждого из героев. Прозрачный силуэт матери Раневской на аллеях вишневого са­да может оказаться значительно более убедительным, чем фантастический Париж, город всевозможных удовольст­вий, лакея Яши. Видение будущего дома Наташи Прозоровой, где будут "цветочки, цветочки, цветочки", соотне­сенное с далеким Царством Польским, куда Вершинина движет долг, кажется более иллюзорным, хотя этот дом куда как реален.

Л. Н.Чехов от пьесы к пьесе ведет нас к главному смыслу, который может объединить эти несмыкающиеся миры. Во имя чего мы так упорно мечтаем о будущем? Ка­ким оно может быть? Таким, в котором, некая освежающая буря сметет с нас лень, предубеждение к труду? Или, что одно и то же, в будничной монотонной работе на каком-либо кирпичном заводе или в провинциальном банке? Или безответной любовью — служением Раневской? Похоже, что ни один из этих вариантов не может до конца устроить А. П. Чехова. Он не отдает ничему предпочтения. Будущее неведомо человеку, оно опасно и грозно, если ради него сегодня разрываются связи, уходит то, без чего жить нель­зя — Дом, земля, родные могилы... И как грозное предупреждение в последней пьесе Чехова возникает этот знаме­нитый звук лопнувшей струны. А может быть и не струны, может быть бадья в шахте оборвалась, или птица крикнула... Дело не в реальном источнике этого звука. Важно ус­лышать своим внутренним слухом это

**Стр. 206**

предупреждение о возможной грядущей беде, важно приготовиться к достой­ной встрече того, что ждет нас впереди. Важно не обманы­вать себя иллюзиями, не морочить голову ни себе ни дру­гим словесными фейерверками...

Так, на наш взгляд, складывается это давление времени на человеческую душу. Как она себя поведет? Как выдержит это иногда невыносимое давление?..

Попробуем в связи с этими размышлениями ввести еще одно понятие актерской техники — "перспектива", — весь­ма сложно понимаемую у Чехова. Кажется, что именно "перспектива" как категория актерского поведения на сцене более, что "сверхзадача", отвечает особенностям чеховской поэтики. Жестко сформулированная сверхзадача сразу на­чинает разрушать эту удивительную вибрацию жизни, стабилизирует и подсушивает жизнь чеховского героя. Кажется также, что перспектива более глубоко вбирает его своеобразную разнесенность времен. Но такая пер­спектива состоит, конечно, не из технического расчета в распределении психофизических усилий артиста в спек­такле. Перспектива— это некая дуга нервной энергии ар­тиста-роли, которая уходит за пределы пьесы в будущее и прошлое (а возврат назад у Чехова всегда необходим)! Тогда она создает определенную ритмическую волну, воз­никающую за текстом и, иногда, за действенным поступ­ком персонажа.

Возможно и обратное действие перспективы — сложное сопоставление времен выявляет в первую очередь принципиальная схема чеховских ритмов.

Из чего она складывается? В ней всегда присутствует стабильный ритм настоящего, реального времени. Подчас он очень трудно улавливается, поскольку может быть чрез­вычайно разнообразным, прихотливым, часто ломающим­ся. В "Вишневом саде" его определяет "хронологическое время" — время приближения торгов. Но отсчет его надо вести значительно раньше того момента, когда откроется занавес и начнется действие. Пульс пьесы надо

**Стр. 207**

прощупывать с самого первого отъезда Раневской, отъезда-бегства в Париж после гибели Гриши, сына Раневской.

В определении этого ритма важен учет характерной для Чехова повторяемости сюжетов жизни его персонажей практически во всех пьесах. Дважды бежит за границу Ра­невская. Ровно год прошел, как дом Прозоровых снова ожил и начал наполняться людьми после смерти отца.

Через определенные промежутки времени появляются в усадьбе Аркадина с Тригориным. Так же ритмично возникает в усадьбе профессор Серебряков. Ритмически строго организуется пребывание артиллерийской бригады Вершинина в городе. Есть и более мелкие ритмические членения, например, юбилеи гимназии Кулыгина и связанный с этим его повторяющийся подарок. Можно привести примеры и других повторов, взять хотя бы те же знаменитые телеграммы из Парижа в "Вишневом саду". "Каждая тема, мотив, связанный с главным образом, не выступает сразу, но ритмически, и даже можно сказать, мелодически повторяется нарастая»**1.**

Этот "хронологический" ритм связан, как правило, со строго организованным четырехчастным природным ритмом. Он у Чехова всегда легко просматривается — зима, весна, лето, осень. (Порядок может быть в каждой пьесе разным). Этот ритм, во-первых, строго организует конструкцию пьесы. Во-вторых, как это ни странно для Чехова, жестко ее закрывает, замыкает. Создается впечатление законченности, финитности пьесы как цельного, закрытого организма. Подобие замкнутого квадрата, за который, кажется, нет выхода. В самом деле, природный цикл — год (или больше, но все равно остается впечатление года как некоей исчерпанной формы) — рождает ощущение завер­шенного цикла и завершенной жизни. В чеховских финалах жизнь как бы ритмически замирает, ее пульс еле прощупывается: умирающий Фирс и стучащие по деревьям топоры.

**1. Паперный З. Попреки всем правилам. М., 1982. С. 23.**

**Стр. 208**

Или он приобретает мертвенно монотонный, даже не пульс, а метр: щелкает на счетах Иван Петрович Войницкий, запи­сывает расходы Соня. Замирают звуки военного марша и три женщины, застыв, слушают эту затухающую музыку былой жизни. Или монотонное лото в финале "Чайки".

Правда, всегда есть последний порыв одного из героев — попытка остановить эту истончающуюся жизнь: монолог Сони, монолог Ольги. Но они только острее подчер­кивают этот замирающий пульс. И, как правило, основной мотив этого порыва— если бы знать, если бы знать!.. Если бы знать это будущее, если бы можно было остановить наступающую темноту. Но... И в этом "но" — уникальное владение Чеховым внутренними ритмами, его огромное художественное открытие. Это ложная "финитность". Лож­ная замкнутость. Все равно главным остается принцип бес­предельно разомкнутого пространства— торжествующая "нон-финитность" как следствие особой природы чеховско­го времени. И главным выразителем этой разомкнутой структуры становится опять категория ритма.

Дело в том, что стабильный "хронологический" ритм каждой пьесы со всех сторон окружен, "прошит" разнооб­разно и виртуозно построенными ритмами, рожденными "историческим" и "драматическим" временем. Их сочетание и создает особый чеховский стиль, дает глубинную вре­менную перспективу и вперед и назад, о которой речь шла выше. Эта перспектива и размыкает пространство пьесы.

Попробуем сначала наметить соотношение выделен­ных нами типов времени. "Историческое" время легко со­единяется с "хронологическим". Более того, историческое время как бы составляет основу, несет на себе хронологию. Владельцы вишневого сада воспринимают и переживают настоящее время только с точки зрения своего прошлого, расцвета прошлой жизни, когда царила атмосфера большой и дружной семьи. Это прочно удерживается в их памяти и образует то "клише", в которое уже не может быть впечатано многое из того, что происходит сейчас. Не могут суще-

**Стр. 209**

ствовать дачные участки на месте прекрасного сада, не мо­жет лакей, от которого пахнет курицей и пачулями, суще­ствовать наравне с хозяевами; невозможно считать каждую копейку и не дать денег, когда тебя просят и т. д.

Значительно сложнее организовано взаимодействие хронологии с "драматическим" временем. Именно оно в первую очередь позволяет беспредельно расширить рамки ощущения жизни и ее переживания. Именно оно определяет к совокупности с другими то непереносимое давление времени, которое создает лихорадочные, подчас истериче­ские ритмы бытия. Стабильный ритм начинает разрушать­ся, раскачиваться, выявляя невиданную амплитуду ритмов.

В науке о ритмах, о которой мы упоминали выше, есть еще и такое понятие — "зона блуждания", то есть диапазон, в котором варьируется ритм какой-либо функции. ели мы определим на нашем языке как "основную функцию" характер поведения, то есть органичное соединение действия и психофизического самочувствия, то "зона блуждания" каждого из героев развернется во времени и пространстве чрезвычайно широко и конфликтно, благодаря тому, что драматическое время находится в остром конфликте с временам историческим и хронологическим. "Зо­на блуждания" также зависит от степени рассогласования со средой, то есть от степени нарастания стрессовой ситуации.

Попробуем, не рассматривая подробно, только обозна­чить основные узлы "зон блуждания" некоторых героев "Вишневого сада". Естественно, что они, эти узлы, сущест­вуют слитно, одномоментно, накладываясь друг на друга, создавая глубинную временную перспективу. Но их внут­реннее взаимодействие и создает искомый нами ритм жиз­ни. Раневская:

- Счастливое детство, большая дружная семья, мама...

- Погибший сын, развод с мужем, Париж, Он, проданная дача в Ментоне...

- Предстоящие торги Дома и Сада, близкие без крова, родные могилы, отсутствие денег, телеграммы из

**Стр. 210**

Парижа, нелепые, раздражающие предложения Лопахина...

Даже из этого беглого сопоставления основных собы­тийных и обстоятельственных узлов на разных уровнях времени ощутимо острое противостояние. Причем ни один из этих узлов не отошел в область спокойных воспомина­ний. Это будоражащие, эмоционально раскаленные зоны. Они постоянно и сильно воздействуют на психику, само­чувствие, поведение, сталкиваются, переорганизовываются, загоняются вглубь или выскакивают на поверхность созна­ния. Их чередование и рождает специфическую природу поведения Раневской и ее особый ритм. Собственно все эти три временных уровня создают базу для перманентно стрессового состояния героини. Соединить их органично она не может. Может попытаться обрубить что-то, но и то­гда возникает ощущение неизбывной муки, на которую она себя обрекает, отказываясь от своего настоящего и ныряя с головой в фантомное будущее.

Более того, постоянное и напряженное сосуществова­ние этих пластов порождает особое "галлюцинаторное" со­стояние Раневской и в связи с этим особый ритм ее жизни, опережающий ритмы всех остальных. Он рождает ее по­вышенную чувствительность. Она единственная видит си­луэт матери в саду, она быстро и резко реагирует на "отда­ленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, зами­рающий и печальный". (Этот звук, кстати, тоже своеобраз­ный ритмический аккорд, разрезающий на антихронологи­ческом уровне и в определенный момент собирающий во­едино все внутренние сюжетные (не фабульные) линии пьесы.) Он может восприниматься как реальный звук. Так его пытаются объяснить окружающие Раневскую домочад­цы. Она же воспринимает его иначе, почти на подсозна­тельном уровне. Этот странный звук возникает впервые в конце второго акта, акта исповедального, откровенного и ... акта абсолютного разобщения. Здесь каждый словно торо­пится свалить с себя груз прожитой жизни, очиститься и

**Стр. 211**

словно вымолить себе прощения и пощады, в надежде быть услышанным и понятым. И самой смелой, самой откровен­ной, самой открывшейся оказывается Любовь Андреевна. Но и самой опустошенной, а потому и необычайно воспри­имчивой. В этой ситуации разорванного круга людей и раз­дается звук, словно с неба, как ритмический аккорд давле­ния предупреждения. Второй раз он прозвучит в самом финале пьесы, как ритмический аккорд давления — предупреждения. Но его финальное звучание менее всего финальная точка пьесы. Он как бы развертывает пьесу в бесконечность,являясь знаком дальнейшего высочайшего драматического напряжения. Но его уж никто не слышит: дом закрыт, в нем остался умирающий человек, и стук топоров перекрывает все и вся. Так ничего и не понято, не до конца. Тягостное продление жизни обозначено в этом в разрешающе-неразрешимом звуке,

Но вернемся к другим персонажам.

Лопахин: - Мальчонка с разбитым носом, жестокий отец, молоденькая

Раневская...

- Ярмарка в Харькове, проданный мак, тор­говые каждодневные дела.

Ожидающая его предложения Варя...

- Предстоящий аукцион, покупка сада...

Гаев: - Родной дом, тепло и забота близких, биллиард, Фирс, теплое пальто...

- Служащий в городском банке, казенная квартира, одиночество...

Аня: - Странная поездка в Париж в сопровождении столь же странной Шарлотты,

прокуренная комната, брошенная любовником мать...

- Дом, ставший чужим, дряхлость и отжитость быта, увлекательные речи

Пети, жалость к обитателям этого дома, несво­бода, узда...

**Стр. 212**

- Большой город, полная свобода, университет, молодежь, рядом Петя...

Фирс: - Ленивая прислуга, ненужная свобода, распад, невозможность уследить

за близ­кими и любимыми людьми...

- А в прошлом — крепостное право как полное и сердечное единение

людей, сушеная вишня возами, изобилие, гармония...

Такую краткую и элементарную схему "зон блужда­ния" можно наметить для каждого из персонажей "Вишне­вого сада". Главным в ней будет жесткая оппозиция време­ни, рождающая напряжение-давление, а, следовательно, и широкую амплитуду ритмов. Это типично чеховские глу­бинные ритмико-временные объемы пьесы. Причем с ними происходит постоянная виртуозная работа: хронология сплетается с субъективным (драматическим) временем и рождается пульсирующая связь сиюминутного, в настоя­щем, ритма на всех уровнях пьес — в целом, в пределах акта и отдельной сцены.

Возьмем для примера первый акт "Вишневого сада". Попробуем в нем проследить хотя бы в основных чертах ритмические переходы некоторых персонажей пьесы, в связи с основными событийными узлами акта. Их понима­ние, а точнее надо бы сказать "звучание", может дать акте­ру не только определенный импульс к верному самочувст­вию, но и поможет услышать, именно услышать, целост­ный и своеобразный план акта, как ритмико-композицион-ную музыку чеховской пьесы. Событийно он базируется на приезде Раневской из Парижа в связи с предстоящей про­дажей усадьбы. Точно обозначено хронологическое вре­мя— "уже май, цветут вишневые деревья"... Точно так же проставлено время суток — "рассвет, скоро взойдет солн­це". Такая точность необычайно важна для Чехова. Здесь ключ к поиску строго определенного физического самочув­ствия людей - раннее утро, холодно, утренник,

**Стр. 213**

невыспавшиеся обитатели дома и приезжающие со станции, опоздавший на дна часа поезд... А от этого самочувствия легко перейти к первой ритмической доминанте акта. Она намечена в резких перепадах — то нервное возбуждение, стремительность, динамика, то остановка, затишье, полусон, полубодрствованиестатика. Диапазон ритмов сразу разведен по крайние точки. Такая темпо-ритмичеекая широта рождает тотальную неопределенность, зыбкость, неясность: уже не мочь, но и не утро, уже не темно, но и не гнети, еще пользуют свечи, но скоро взойдет солнце. Радость. возвращения домой — рядом с тревогой при мысли о торгах. Все знакомые, но и все как будто незнакомы, ведь прошло большое время, все приглядываются, присматриваются друг к другу — постарели, повзрослели, изменились. Хочется спать и спать не хочется, так как слишком велико побуждение, надо много рассказать, узнать. Все реально и все чуть нереально, как всегда бывает при большом нервном напряжении. Уютный, родной, просторный дом слегка закачался, чуть расплылся в этом полумраке, мм полусвете. Быт сразу оказался окутанным некоей мерцающем, подвижной пеленой, все слегка затушевавшей и все сместившей со своих обычных мест. И тогда становится вполне возможным увидеть на аллеях сада умершую мать, произнести нелепый монолог, обращенный к старому шкафу, попросить показать фокусы в четвертом часу утра, есть пригоршнями пилюли, или строить фантастические прожекты по поводу спасения вишневого сада... Все возможно в этом слегка галлюцинаторном акте. И возникающий в связи в этим странным состоянием людей такой не зыбкий, текучий ритм акта, тоже можно назвать в какой-то степени "галлюцинаторным".

Однако эта внутренняя зыбкость скреплена, как кажется, жестко! строгой композицией, которая не дает акту, да и всей пьесе в целом, распасться. Композиция эта очень на­поминает по построению музыкальную — сонатную форму.

**Стр. 214**

"Сонатной называется форма, основанная на противо­поставлении двух тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически и тонально. В основе сонатной формы лежит повторяющаяся двухтемность. Общий план сонатной формы в крупных чертах складывается следую­щим образом: экспозиция—разработка—реприза—кода..."

Не вдаваясь в музыкально-специфические подробно­сти, обратим внимание на конфликтность двух тем, лежа­щих в основе такой формы и, в связи с ними, двух, говоря театральным языком, сквозных действий. Они отчетливо прослеживаются у Чехова— возвращение домой, обрете­ние дома — первая тема, и угроза его потери — вторая. Все действие акта так или иначе нанизывается на эти две темы.

И формально акт достаточно точно членится на 4 больших части. Попробуем соотнести их с частями сонат­ной формы.

Первая часть, аналогичная экспозиции. Сюда входят следующие эпизоды: проспавший Лопахин, приезд Раневской, ее стремительное знакомство-воспоминание с домом, сцена Дуняши-Ани и сообщение о приезде Пети Трофимова (это одна из важных побочных тем пьесы), сцена Вари и Ани (намечается тоже как одна из побочных тема Вари и Лопахина), сцена Яши и Дуняши.

Кажется, что вся экспозиция крутится только вокруг приезда и мелких, "точечных" тем внутренней, домашней жизни. Идет освоение дома, привыкание к нему. Вторая тема— продажа дома— "загнана" внутрь, она как бы совсем не слышна в голосах приехавших и встречающих, хо­тя она внутренне присутствует практически в каждом слове каждого персонажа. И только один раз, очень осторожно, — ив этом колоссальная интуиция Чехова — она всплывет на поверхность в сцене молодежи:

Аня. Ну что, как? Заплатили проценты?

Варя. Где там.

Аня. Боже мой, боже мой!

Варя. В августе будут продавать имение.

**Стр. 215**

Всего четыре реплики отдано этому первому появле­нию важнейшей для всех темы. И все! Она снова ушла вглубь, ее задели мимоходом, не останавливаясь подробно на ней. От нее словно убегают, не хотят ее касаться. И, как ни странно, в этой легкости ее возникновения и в мимолет­ности прикосновения к ней, обнаруживается огромное на­пряжение каждого, имеющего к ней прямое отношение. Но посмотрим дальше.

Вторая часть акта напоминает разработку со­натной формы: "В тематическом отношении разработка преимущественно ограничивается материалом, заимство­ванным из экспозиции. Начало ее часто отталкивается от одной из крайних точек экспозиции, главной или заклю­чительной партии, взятых в несколько измененном, а чаще неполном виде"**1**.

В основе этой части у Чехова лежит утреннее кофепитие Раневской. (Сам по себе этот ритуал достаточно нелеп — в пятом часу утра, когда все валятся с ног от устало­сти, Любовь Андреевна садится за стол и Фирс в белом жилете и в перчатках — все по полной форме — сервирует ей стол. Вокруг же группируются все присутствующие, наблюдая, как хозяйка вкушает свой традиционный кофе.)

Вся эта часть действительно продолжает тему экспози­ции. Дом и его обживание заново. В этом смысле и утрен­ний кофе Раневской — вещь при всей нелепости просто необходимая не только для нее, но и для окружающих. Это как бы знак того, что все пойдет по-старому. В этой части также всплывают и другие приметы старого быта: билли­ардные привычки Гаева и совсем старый, глухой Фирс. Тут и "шкафик мой родной", "столик мой", и слуги— "Анаста­сий умер", "Петрушка Косой ушел"... Все и вся уравнено в своем значении— и шкафик и Петрушка Косой... Все вхо­дит в орбиту восприятия, привыкания, адаптации. Совер­шенно ощутимо, как лихорадочный, стремительный ритм

**1 Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1972. С. 205.**

**Стр. 216**

первой части успокоился, приобрел спокойное дыхание, окрасился домашним теплом и уютом. Первые динамичные проходы-пробеги по дому даже чисто внешне сменились спокойной и статичной мизансценой утреннего кофепития. Все начали еще внимательней вглядываться друг в друга, различать лица, дом и его обитатели стали вырисовываться много отчетливей. И темпоритмически это обозначилось в ритмических повторах-тавтологиях. Ритм как бы закружил­ся на месте, затормозился:

Гаев *(Ане).* Как ты похожа на свою мать...

Л. А. *(Варе).* Ты все такая же. Варя...

Л. А. *(Фирсу) Я* так рада, что ты еще жив...

Лопахин *(Л. А.)* Вы все такая же великолепная...

Симеонов-Пищик *(Л. А.).* Даже похорошела. Одета по-парижскому...

В разработке начинает усиленно накапливаться ощущение неизменяемости— люди словно уверяют себя и других в том, что ничего не случилось и нет никаких пово­дов для волнения.

Но в замедленном темпоритме этой части появляются зоны острого напряженного внутреннего ритмо-восприятия казалось бы незначительных деталей. Готовится первое крупное столкновение наших двух основных тем акта. В кругу людей, устремленных к обретению покоя, уверенно­сти в незыблемости своего бытия, один Лопахин живет другой жизнью. Он должен сейчас уезжать в Харьков, его время на исходе. Он-то и останавливает движение людей к друг другу, взрывает ситуацию. Вторая тема— продажи усадьбы — начинает входить в действие пьесы в разверну­том виде: Лопахин предлагает свой проект спасения Дома — сдавать землю под дачные участки. План реальный, практичный и могущий принести большой доход. Лопахин изо всех сил старается увлечь обитателей дома своим за­мыслом, который ему действительно представляется един­ственно возможным спасением. У него мало времени, план же требует детального объяснения. И опять возникает

**Стр. 217**

сдвиг ритма, обозначающий зону острого напряжения. Но... проект Лопахина с порога отвергается. Его даже не обсуж­дают: "Какая чепуха!"— скажет Гаев возмущенно. Замед­ленный, уютный ритм обитателей дома, встретившихся по­сле долгой разлуки, сглаживает, "разутюживает", утишает буйного фантазера. Две темы уже более подробно столкну­лись в разработке, и снова одержали верх первая тема и свя­занный с ней ритм.

Но Чехов не ограничивается этим прямолинейным столкновением. Уже здесь, во второй части акта, он начи­нает "оркестровать" течение действия, соединяя временные пласты. Проект Лопахина— это попытка заглянуть в бу­дущее. И сразу же за ней возникает новая тема, которая пройдет через всю пьесу, ритмически организуя острыми, жесткими акцентами всю линию поведения Раневской. Это знаменитые телеграммы из Парижа. Они не просто "аккомпанемент" сюжета, но своеобразное предметное вы­ражение того драматического времени, в котором пребы­вает Раневская. Эти телеграммы — из прошлого. И проект Лопахина (будущее) и телеграммы из Парижа (прошлое) пытаются "штурмовать" настоящее, которое с таким тру­дом обретает Любовь Андреевна и с ней все ее близкие. Чехов почти сразу организует контрапункт времен, кон­трапункт предельно конфликтный, и посильное ему проти­востояние героев пьесы.

В первый раз Любовь Андреевна "рвет телеграмму, не прочитав"; эта атака сейчас отбита—она имеет силы противостоять зову прошлого. Настоящее, теплое, уютное, родное пока окутывает, убаюкивает ее, вселяя нужную ей надежду.

(Румынский режиссер А. Щербан в своем "Вишневом саде" построит на этих телеграммах одну из самых эмоционально сильных сцен: Раневская второй раз будет медлен­но, нестерпимо медленно рвать эту телеграмму, стоя на ко­ленях на самой авансцене. И станет понятно, как это прошлое мучительно и неуклонно возвращается, влезает в душу, ломает человека.)