

КАК ОТОРВАТЬ актёра от его создания? А в театре представления возможны такая изоляция. И есть талантливые актёры, которые, играя, всегда беспокоятся: а оценит ли публика то, что они делают? И поэтому часто высвывают на сцене свой нос из образа и как бы подчеркивают свое авторство, хотя необходимости в этом нет.

А между тем, стремясь к глубокому перевоплощению в образ, актёр отнюдь не лишает себя ощущения радости творчества. Но актёрское сознание, учитывая все и даже реакцию зрительного зала, слышит их как бы издали, будучи поглощённым и увлечённым жизнью в образе. Следовательно, вопрос здесь заключается в целевой, направленности творческого существа актёра.

Органическое слияние актёра и образа, возникающего на сцене, является примером диалектического единства и взаимопроникновения.

На другой основе было бы невозможно перевоплощение актёра в «злодея» и раскрытие «жизни человеческого духа» в тех случаях, когда персонаж лишен всякого подобия духа, когда он ничтожен и духовно ограничен. Высокая идейность и одухотворенность человеческого «я» актёра, когда он перевоплощается в Фому Опискина из «Села Степанчиков» или генерала Крутицкого — «На всякого мудреца довольно простоты», только и способны оттенить, раскрыть все духовное ничтожество этих персонажей. Способность раскрывать жизнь человеческого духа, следовательно, распространяется на все роли, а не только на «положительных» героев, как думают некоторые. Среди причин, способствующих более глубокому проникновению актёра в образ, первое место принадлежит творческому воображению в глубокой оценке предлагаемых обстоятельств; оно рождает высокую степень актёрского вдохновения, когда возникает импровизационное самочувствие актёра.

Когда вспоминаешь образы, созданные Москвиным, Тархановым, Хмелевым, М. Чеховым, Леонидовым, Качаловым, Щукиным, Бучкой, то умом и сердцем понимаешь, что этот идеал в сценическом искусстве достигаем. И не только для тех, чьи имена стали великими. У этих актёров есть последователь и ученики, которые нас и сегодня радуют таким искусством. Думаю, что все это связано с тем, о чем говорил Немирович-Данченко.

Его волновало не то, как принимают спектакль. А то, с чем уйдет зритель из театра, перейдет ли спектакль в жизнь, долго ли будет он жить в умах и сердцах зрителей, смотревших его.

Окончание. Начало см. «Советскую культуру» №№ 106 и 107.

Здесь начиналось, по мысли Владимира Ивановича, глубокое искусство Художественного театра. Это бывает и в наши дни, когда спектакль не кончается с закрытием занавеса, а долго будоражит зрителя. Здесь, конечно, много всяких других «привходящих» обстоятельств — и сила драматургии, и автор, который ставит, а иногда и отвечает зрителю на волнующие его вопросы. Все это нельзя отделять от искусства актёров и режиссёров. И разве в нас самих какие-то моменты, пережитые в театре, не остались как глубокие ранения?

В БОРЬБЕ за эмоциональное искусство необходимо разбить легенду о том, что современный человек якобы закован в броню рационализма, и потому актёр может не беспокоить себя и выходить на сцену таким хладнокровным головастиком, претендуя на отображение нашего современника. Это на редкость вредная чепуха. Люди наши охвачены великим пафосом построения коммунизма, они увлекаются, горят, спорят, срываются, страдают, побеждают огромные трудности и т. д. и т. п. Великое недоразумение заключается в том, что скупое внешнее выявление эмоций современного советского человека связывается с температурой внутреннего накала. На самом же деле именно современный сценический образ требует от актёра неуклонного следования формуле Станиславского — максимум внутреннего и минимум внешнего в создании сценического образа.

Наши же режиссёры как в кино, так и в театре оперируют другой формулой, «ничего не играйте, разве вы не видите, как скуп во внешних выражениях современный человек». Но ведь из ничего и не вырастет ничего. Из формулы «максимум внутреннего, минимум внешнего» берется вторая половина фразы, то есть минимум внешнего. Отсюда и рождаются в театре безобразия и скука, а в кино — пресловутый кинотипаж, но не в старом обличье 20-х годов, а в новом, то есть кинотипаж с высшим актёрским образованием — с дипломом ВГИКа.

Стремление актёра к органической жизни в образе должно прежде всего породить особый, острый интерес к так называемым «зонам молчания» в любой роли.

Поступки, поведение человека и, наконец, его слова порождают взаимоотношения и взаимодействие людей. В этом процессе борьбы, то есть процессе взаимодействия, легко различить у актёров моменты восприятия поведения и слов партнёров, оценку их и, наконец, как итог, мы различаем отношение к ним или реакцию на окружающие возбудители, моменты оборонительные и наступательные. У каждого актёра различная степень возбудимости, то есть темперамента.

Существует ошибочное мнение среди режиссёров о том, что степень и силу субъективного темперамента актёра можно ощутить главным образом тогда, когда он раздражается словесным монологом, и в слове, в жесте выявляется его возбудимость. К. С. Станиславский часто подчеркивал невозможность такой проверки. Актёр, говорил он, всегда нас обманет в моментах выявления темперамента. Если мы хотим действительно измерить силу его возбудимости, мы должны направить свое внимание на то, как воспринимает актёр факты и события, как оценивает мысли партнёра, проследить за ним в моменты восприятия, а не в моменты реакции, то есть «отдачи» в словах.

Итак, подлинный органический темперамент актёра скорее сказывается в моментах восприятия, а не «отдачи». Другой вопрос — в какие формы облекается этот темперамент.

А. ПОПОВ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Здесь мы вторгаемся в область замысла, в сферу авторского стиля. Ибо выявление темперамента у человека из чеховской драмы одно, гоголевской комедии — другое, у героев Достоевского — третье.

Процесс восприятия имеет, как мы видим, огромное и принципиальное значение для всего творчества актёра.

«Зоны молчания» органическим и теснейшим образом связаны с процессом восприятия, с накоплением эмоциональной энергии перед тем, как наступает момент «растрачивания» этой энергии.

Поэтому, прежде чем начать разговор о «зонах молчания», я остановился на процессе восприятия.

«Зоны молчания» я называю те моменты — короткие или длительные, — когда актёр по воле автора пребывает в молчании. Главным образом, разумеется, это молчание актёра во время реплик его партнёра, но сюда входят также паузы внутри текста его собственной роли. Вот эти периоды мы и назовем условно «зонами молчания». Легко установить, что актёр молчит на сцене больше, нежели говорит.

Таким образом, существование актёра в роли условно можно подразделить на два чередующихся процесса, — когда актёр говорит, и когда он молчит. Я сейчас сознательно обхожу понятие действия. Действовать или бездействовать можно в любом случае — и на тексте, и в «зонах молчания».

В «зонах молчания» актёр не говорит, а наблюдает, слушает, воспринимает, оценивает, накапливает познание, затем готовится к возмущениям или к поправкам, которые он не может не сделать; одним словом, он готовится к тому, чтобы начать говорить, попытаться перебить партнёра. Жизнь актёра в «зонах молчания» непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, «грузом» (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и «зерном». Все это входит в «зоны молчания» и пронизывает их точно так же, как в моментах его речи.

«Зоны молчания» — наименее разработанная область в актёрском творчестве. О них как бы не принято говорить, ибо считается, что они входят в процесс органической жизни актёра в образе: если вы живёте органической жизнью в роли, то вы правильно действуете и в «зонах молчания».

Но наследие Станиславского и Немировича-Данченко существует не только теоретически. Оно воплощается в практике театра, и именно поэтому оно нуждается в непрерывном развитии. Это наследие сталкивается с укореившимися вредными привычками, ставшими для нас рефлекторными, я бы назвал их вредными условными рефлексами. Они-то и ютятся главным образом в «зонах молчания».

К. С. Станиславский в речи, которая называется «Искусство и искусственность», говорил: «Нельзя жить ролью скачками, то есть только тогда, когда говоришь».

Приходилось ли вам встречать в вашей жизни таких фе-

номенов, которые живут только тогда, когда говорят, а замолчал — умер. Не кажется ли вам такая ненормальность уродством? Таких людей нет в жизни, их не должно быть и на сцене». И далее: «Но актёры так привыкли заполнять пустые места роли своими личными актёрскими ощущениями, что они уже не замечают той смеси, которая образуется в их душе от сплетения чувств роли с их личными чувствами».

Слова Станиславского находятся в полном согласии с мыслями М. С. Щепкина, который считал, что на сцене нет совершенного молчания. Когда актёру на сцене что-либо говорят, то он слушает, но не молчит: он отвечает на услышанное всем своим существом. И Станиславский это подтверждает: «Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы».

Следовательно, борьба за активную творческую жизнь в «зонах молчания» — это и есть борьба за органический процесс жизни в роли, это борьба за целостность сценического образа. Органика, непрерывность и целостность жизни актёра в роли — эти три фактора находятся в самой непосредственной связи между собой. Но с этими-то факторами чаще всего оказывается неблагополучно именно в «зонах молчания». Разумеется, и во время речи актёр иногда бывает творчески не активен, но нас интересуют факты наиболее частого отклонения от нормы. нас интересует вопрос: почему ослабляется творческое напряжение в «зонах молчания»?

Одна из причин покоится в бессознательной убежденности актёра в том, что, только начав говорить, он попадает в фокус внимания зрительного зала. Когда же он перестает говорить, то он якобы выходит из круга зрительского внимания. Но ведь это и так, и не так. Конечно, звук голоса актёра является дополнительным возбудителем внимания зрителя, но ошибочно думать, что в «зонах молчания» актёр не в фокусе внимания. С другой стороны, у актёра, начинающего говорить, помимо его воли, кровь приливает к мозгу, нервы напрягаются, воля мобилизуется. Перед нами, несомненно, два совершенно отличных друг от друга самочувствия — одно более активное, а другое более ослабленное (в «зонах молчания»). Это вошло в плоть и кровь актёра с его первых шагов на сцене. С годами у него уже образуются устойчивые рефлексы: по повышенный тонус его психической жизни на сцене (когда он говорит), то пониженный, когда он молчит. Конечно, если это «игровая» пауза в тексте его роли, то актёр ощущает себя как бы говорящим, а значит, и находящимся в фокусе зрительского внимания.

Почему же с переходом в «зону молчания» ослабляется творческая активность актёра и теряется сосредоточенность на авторской мысли?

Происходит это потому, что с переходом на текст автора появляется и так называемая пресловутая «реплика партнёра», то есть внешний условный знак для того, чтобы актёру начать говорить. В «зонах молчания» за репликой следит си-

дящий в актёре «дежурный автомат». А внимание актёра всецело отдается самоанализу. «Собаки самоанализа» вгрызаются в мозг актёра. Он начинает проверять себя в прошедших кусках текста, готовиться к следующим кускам и, следовательно, ослабляет свое внимание к партнёру, к его мыслям и его поведению, к тому подтексту, который идет от него. Следовательно, «реплики», напечатанные в наших ролях (обычно это оборванные окончания фраз, не имеющие смысла), становятся могучим фактором к тому, чтобы не слушать партнёра, не следить за ходом его мысли, не чувствовать подтекста, не оценивать самочувствия партнёра, а вместо всего этого погружаться в себя, в свои ощущения, связанные с анализом сегодняшнего исполнения роли. (Я сознательно отбрасываю возможность посторонних мыслей). Прозвывая возбудителей, идущих от партнёра, мы с помощью автомата, следящего за репликой, «выдаём» свой текст и... конечно, всегда невпопад.

Только этим можно объяснить, почему такая, казалось бы, простая вещь, как «перебивка» партнёра, никогда не удаётся на сцене. Даже если есть авторская ремарка «перебивает» или в тексте роли написано «не перебивайте меня!», то все равно актёры бессильны выполнить требования автора. Наш партнёр тоже знает, что его опоздадут перебить, и заранее начинает замедлять темп своей речи и идет «игра в поддавки» — он поддается нам, чтобы мы его перебили. В том, что «перебивка» так часто не удаётся, для меня таится глубокий смысл. Подумать только: актёры успешно освоили тонкие элементы так называемой внутренней техники. У актёра могут опечалиться глаза; он может улыбнуться глазами, актёр научился думать на сцене, и это умеет не только талант, но и актёр просто средне одаренный, чего не было еще лет 40 тому назад. Но многие из этих актёров, искусство которых так выросло, все же перебить друг друга на сцене не могут; они обычно опаздывают, какой парадокс! Диалог на сцене нередко превращается в условность — якобы разговор, якобы спор. И происходит это потому, что актёр делает вид, что слушает и оценивает, на самом же деле механически ждёт реплику для своего вступления в диалог.

Не случайно М. Н. Ермолова на каком-то этапе отказалась от рукописных ролей с бессмысленными репликами, а потребовала, чтобы ей давали всю пьесу. Она говорила о том, что самое основное — не свой текст, а текст партнёра, что надо изучать текст партнёров в первую очередь. Она видела в этом возможность дальнейшего самосовершенствования. Быстрота речи на сцене или ее плавность и кантиленность имеют решающее значение в реализации актёрского образа, и они тоже формируются, слагаются в «зонах молчания». Темпо-ритм жизни и, конкретно, ритм дыхания в роли находятся и осваиваются в «зонах молчания» легче и скорее, нежели на тексте роли.

Борьба за активную жизнь в «зонах молчания» — это, по существу, борьба за непрерывную жизнь в образе, за внутренние монологи, за нахождение темпо-ритма, это борьба за верное и точное физическое самочувствие, за более полное ощущение «зерна» образа.

Я убежден, что в педагогике в ближайшем будущем произойдет переакцентировка внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания».

Все, что я говорил, не есть акая-либо «Америка». Все это очевидно, и... К. С. Стани-

славского. По его мнению, процесс органической жизни актёра един как на тексте, так и в паузах. Хочу только отметить, что мысли Станиславского требуют непрерывной проверки практикой. А практика говорит, что на сегодня в пренебрежении находится молчаливый актёр.

Пора нам понять, что преступно верхоглядство по отношению к учению К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, пора понять, что их идеи не стесняют, а способствуют многообразию творческих индивидуальностей в театре и являются гордостью нашей национальной школы сценического искусства.

Сценический образ, созданный актёром и наполненный его личным горячим отношением, будет вечной опорой театра, всегда будет волновать зрителя, как нас всегда волнует знакомство с новым интересным человеком.

В МОИХ «воспоминаниях и размышлениях» пора ставить многоточие... Многоточие потому, что моя педагогическо-воспитательная работа в ГИТИСе продолжается, идет и теоретическое обобщение многолетней режиссёрской практики. Работы впереди много, и точку ставить еще рано.

Художники моего поколения, вступившие в сознательную творческую жизнь лет пятьдесят назад, представляют, как мне кажется, особый интерес. Я бы, например, не хотел родиться на пятьдесят лет раньше. Я счастлив, что жил и работал на рубеже двух эпох. Моему поколению открыты неограниченные горизонты нашего будущего и одновременно с этим, если оно, мое поколение, оглянется назад, в истоках его пути жили и творили: Лев Толстой, Антон Чехов, Максим Горький, Шалапин, Станиславский, Немирович-Данченко...

На наших глазах Родина совершила гигантский скачок в своем развитии и выросла в самые передовые страны мира; с рубежа моего поколения удивительно ясно выступает в его подлинном масштабе прошлое, настоящее и будущее. Вот почему я бы не хотел жить и работать в другие годы. Сожалеть я могу только об одном — за прожитую жизнь можно было и надо было сделать в театре больше. Но когда я думаю о сознательно принятых мной решениях и поворотах в моей творческой жизни, то коррективы получаются незначительные, и мне кажется, что если бы можно было попятиться назад и начать жизнь в тех же условиях сначала, то я бы ее прожил в общих чертах так же.

Не хотел бы я иметь и другого характера, хотя характер доставлял мне и другим людям немало неприятностей. Когда я оглядываюсь кой на кого из моих сверстников, которые живут спокойнее и которых житейское море отшлифовало, как коктейльские камешки, и они стали гладкие и приятные, то я думаю, что это хорошо для них, но не для меня. От этой гладкости я бы страдал, наверное, больше, чем от своей шершавости. Каждая порода имеет свой удел и им по-своему счастливо. Иногда, правда, я мечтал о другом характере, но потом понимал, что это были минуты моей слабости, а не силы.

И еще мне хочется сказать о том, что я любил и люблю свою профессию и по-настоящему жалею щемящей жалостью тех, кто прожил всю жизнь в обнимку с нелюбимым делом. Как это должно быть невыносимо тяжело.

Куда ни кинь, получается, что я человек, счастливо проживший свою жизнь. Так оно, по-видимому, и есть...

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

12 сентября 1961 г. стр.