

Март 1954 г.

История, теория театра и драматургии

Жизненная правда сценического действия

В. ТОПОРКОВ,
народный артист СССР

«Идите от самой жизни».

Станиславский.

«Изучайте азы науки прежде чем пытаться взойти на ее вершины. Никогда не беритесь за последующее, не усвоив предыдущего».

Павлов.

Творческое мастерство 1.

Природу творческого процесса актера К. С. Станиславский изучал, наблюдая работу величайших актеров своего времени; в их искусстве он видел подлинную жизненную правду. Эту правду, а не «театральные представления», он и стал кропотливо и упорно изучать. Сам гениальный актер, он угадал, что именно в ней, в жизненной правде, заключена сущность актерского таланта и природа актерского творчества.

Константин Сергеевич превратился в своеобразного «естествоиспытателя», и избранный им путь оказался необычайно плодотворным. Неукоснительно держаться этого пути — важнейшее условие как для изучения его «системы», так и для дальнейшего развития ее.

Направив свои искания в сторону живой жизни, разгадывая тайны органической природы таланта, Станиславский положил начало науке о театре, науке, раскрывающей объективные законы творческой реализации передовых идей в искусстве театра. Он показал, каким путем должен идти актер к выполнению своего общественного

долга в искусстве (и почему именно этим путем); как он должен работать, чтобы в своей практике, действительно, а не на словах, служить своему народу; он показал, каким путем можно достичь наибольших творческих результатов, как повысить производительность своего творческого труда, как максимально использовать свою волю, мысль, дарование в борьбе за высокие общественные идеалы.

Но К. С. Станиславский не был волшебником; создать такую науку он смог лишь в длительном труде и в результате многолетних исканий.

Подобно тому, как И. П. Павлов создал новую физиологию и новую психологию, впервые последовательно материалистически объяснив суть изучаемых им явлений, так же и К. С. Станиславский дал начало науке о мастерстве актера, материалистически объяснив природу его искусства. Так же, как когда-то противников Павлова возмущала мысль о физиологическом объяснении душевных явлений, так же и сейчас некоторых деятелей театрального искусства возмущает тот простой факт, что идея и мысль человека не только руководят прак-

тикой, но прежде всего возникают из практики, и что на сцене они могут быть выражены только в действиях и поступках человека, в логике его поведения, что только через деятельность человеческой личности идея и мысль делаются доступными пониманию зрителей, становятся средством воздействия на зрителя, средством его воспитания.

Эта простая материалистическая истина, получившая разработку в трудах Сеченова и Павлова, ставит на прочные научные основы современную советскую теорию театрального искусства и обязывает практиков театра перевооружаться, пересматривать свои старые представления о театре, ибо они, эти старые представления, не имеют прочных научных основ и потому в большей или меньшей степени грешат субъективизмом, эклектикой и идеализмом независимо от намерений тех, кто их еще придерживается.

К. С. Станиславский безжалостно и беспощадно боролся со всякими попытками нарушить природу театрального искусства, обойти его законы, подменить их выдуманными, устаревшими, ремесленными, ведущими по пути наименьшего сопротивления; но он был далек от какой бы то ни было рецептуры, напротив, он допускал бесконечное разнообразие приемов применения открытого им метода. Более того, он требовал постоянного развития и совершенствования способов и приемов работы, исходя из того, что способы и приемы эти в каждом отдельном случае должны диктоваться конкретными условиями практики и задачей, т. е. соображениями цели — воспитательной, творческой, общественной.

Высокие взлеты творческого вдохновения, высшая свобода творческого гения, как правило, — награда за длительный, упорный и верно организованный труд. Так думали все великие художники, так думал и К. С. Станиславский. Поэтому предложенный им метод — это метод работы, метод творческого труда; а это значит, что он содержит в себе научно обоснованный порядок, последовательность в работе, последовательность наиболее целесообразную, доказанную, проверенную опытом гениального актера, режиссера и воспитателя лучшего в мире актерского ансамбля.

Изучение науки, созданной Станислав-

ским, как и всякое изучение, следует начинать с «азов», с азбуки, следуя известному совету академика Павлова: «Изучайте азбуку науки прежде чем пытаться взойти на ее вершины. Никогда не беритесь за последующее, не усвоив предыдущего». Я сознательно подчеркиваю эту, казалось бы, общеизвестную истину, потому что редакция газеты «Советское искусство» в своей заключительной, «итоговой» статье по дискуссии наглядно продемонстрировала, что понять это положение вовсе не так легко, как это может показаться с первого взгляда.

2.

Основа всякого искусства — стремление к подлинной художественной правде.

Создание роли — создание жизни человеческого духа на сцене.

В нашей стране театр не имеет права лгать, он должен быть внутренне правдивым.

И т. д. и т. д.

Эти и многие другие высказывания К. С. Станиславского говорят нам о смысле его стремлений в искусстве. Правда жизни — на сцене. Подлинные чувства, мысли, переживания, сопровождающие сценическое действие, — это непрерывное требование, которое предъявлял К. С. Станиславский действующему на сцене актеру.

Ощущение правды, умение легко, с верой и полной искренностью отдаться событиям пьесы, искренно верить в важность и серьезность их, усвоить логику действий сценического образа до степени полной веры в нее, как в свою собственную, — вот качества, которые должны лечь в основу нашего мастерства. Это, конечно, далеко еще не исчерпывает всего, из чего складывается процесс создания сценического образа, однако это является необходимой предпосылкой творческого процесса. Ничего не может быть достигнуто ценного в нашем искусстве без умения создавать ткань нормального поведения в условиях сцены. Этим в высшей степени владели наши прославленные мастера, к этому должны стремиться и мы через упорную и длительную работу над усовершенствованием своей техники. Качества, о которых идет речь, не столь легко и просто постижимы, как может показаться со стороны людям, не осведомленным во всех слож-

стях и тонкостях подлинно высокого сценического искусства.

Когда кто-то из актеров посетовал на то, что сроки работы над спектаклем в Художественном театре чрезмерно велики, К. С. Станиславский ответил: «Это происходит от вашей слабой актерской техники: до того, как приступить к работе, собственно, над постановкой спектакля, я принужден тратить много времени на усовершенствование вашей техники, я не могу играть на расстроенном рояле, мне нужно прежде настроить его, а это отнимает время. Представьте себе: ко мне приходит певец и просит разучить с ним арию или романс; это дело нескольких уроков, но если окажется, что у него еще не поставлен голос, то я должен буду потратить несколько лет на его постановку и только потом приступить к разучиванию романса. Портной не может сшить хорошего костюма, если не получит для этого соответствующий материал. Если бы вы хорошо владели элементарными приемами техники органического поведения на сцене, сроки работы над спектаклем у нас свелись бы к минимуму».

Ошибкой некоторых театральных работников является убеждение, что область техники, о которой в данном случае идет речь, не столь уж значительна, не заслуживает такого пристального внимания и может даже стать тормозом творческого устремления художника к его высоким целям, что в наше время это уже пройденный этап, «давно прочитанная книга», что техникой у нас уже владеет якобы всякий мало-мальски опытный актер. Это — величайшее заблуждение, происходящее от недостаточно вдумчивого отношения к выдвинутому К. С. Станиславским положению.

Речь здесь идет совсем не о том, что имеют в виду эти товарищи, чем они действительно в совершенстве владеют и чем орудуют в искусстве. Речь идет не о примитивной ремесленной технике, способной лишь условно, приблизительно изображать на сцене подобие жизненной простоты и правды.

К. С. Станиславский имеет в виду высокую артистическую технику. Технику, не приблизительного подобия правды, а точного и подлинно живого бытия на сцене в образе.

Только не понимающий меры требований Станиславского к правде на сцене, только

невзыскательный к правде критик, просмотрев тот или иной спектакль, может заявить:

— Да, все просто, правдиво, но—скучно!
А мы скажем:

— Значит, это не просто и не правдиво. Наоборот, это — фальшиво и неверно, но вы не видите, в чем скрывается эта фальшь, вы не видите, как бы все это выглядело, если бы было действительно просто и правдиво.

К. С. Станиславский недаром прославился умением всегда и всюду разоблачать малейшую ложь. Он учил причину всякой скуки и серости искать прежде всего именно в неправде.

Вот что, например, происходило на одной из репетиций спектакля «Дни Турбиных», которая шла под руководством К. С. Станиславского. Репетировали сцену, называвшуюся «Принос Николки». Содержание эпизода полно сильного драматизма и заключается в следующем: в Киеве, в семье белого офицера Алексея Турбина, царит тревога и смятение; большевики подошли к самому Киеву и вот-вот должны с боем взять город; оба брата—старший, Алексей Турбин, и младший, Николка, 18-летний юноша, а с ними другие белые офицеры, их друзья, ютящиеся в их доме, вышли для того, чтобы оказать вооруженное сопротивление наступающим красногвардейцам. В доме осталась одна Елена Тальберг — сестра Турбиных. Укрывшись в своей комнате, полная тяжелых предчувствий, она нетерпеливо ожидает известий. Но их нет, слышен лишь отдаленный гул артиллерии. Вдруг в гостиную входят растерянные офицеры, друзья Турбиных, без своего командира Алексея Турбина и его брата Николки. Командир отослал их домой, так как понял, что сопротивление бесполезно, но сам задержался. Елена не слышала, как вошли офицеры, и не вышла из своей комнаты. В разгар взволнованной беседы офицеров кто-то постучал в окно — это оказался подползший к дому, тяжело раненный Николка Турбин. Офицеры выбегают из дому, подбирают раненого и вносят его в комнату. Пока его укладывают, появляется Елена, услышавшая шум. Она видит истекающего кровью младшего брата, впавшего уже в бесчувственное состояние, ищет старшего брата Алексея, — но его нет среди присутствующих. Она сразу понимает, что произошло непо-

правимое: старший ее брат, горячо ею любимый, опора всей семьи, убит.

— Где Алексей? Где Алексей? — спрашивает она. Все начинают ее успокаивать, она никому не верит и в упор спрашивает пришедшего в себя Николку:

— Где Алексей?

Его молчание подтвердило ее тяжелые предчувствия, для нее стало все ясно.

— Этого не может быть, не может... — старается уверить один из офицеров, но она ему не верит:

— Все понятно! Убили Алексея!

— Что ты, что ты, Лена, с чего ты взяла? — утешает ее другой офицер.

— А ты посмотри на его лицо (указывает на Николку). Да что мне лицо, я ведь знала, я чувствовала, когда он уходил, знала, что так кончится. Ларион! Алешу убили, Ларион! Алешу убили! Он с вами в карты играл, помните? А его убили... а вы, старшие офицеры! Старшие офицеры! Все домой пришли, а командира убили...

Эта сцена была уже сретирована до показа К. С. Станиславскому, и все в ней как-будто удавалось актерам. Они со свойственной им правдой и простотой вносили осторожно в комнату тяжело раненного, укладывали на диван, сохраняя на лице и неся в душе торжественную мрачность, соответствующую тяжелому событию. Затем входила в комнату встревоженная Елена. Увидев раненого Николку, она схватывалась за сердце, металась по комнате от одного офицера к другому с раздирающим душу воплем: «Где Алексей?» и когда понимала катастрофу, истерически заливаясь слезами, не слушая никаких утешений, не обращая на них внимания, с рыданиями произносила до конца свой монолог.

Такое исполнение, соответствующее всем канонам исполнения драматических сцен, казалось, вполне могло удовлетворить даже квалифицированного зрителя. Но не таков был К. С. Станиславский: его никогда не могли удовлетворить какие бы то ни было каноны, в искусстве он искал не канонов, а дыхания самой жизни.

— Ну-с! — обратился к присутствующим Станиславский, — что тут неверно? Вы играли чувства, играли свои страдания, а это неверно, мне нужно видеть событие и как в этом событии действовали люди — действовали, а не страдали, не переживали. В том, что делали вы, нет под-

линной логики, а значит, нет и правды. Вы медленно вносите раненого и стараетесь показать свои тяжелые переживания по этому поводу, а на самом деле вы должны вбежать в комнату, кое-как ухватив раненого, для того, чтобы спасти его, так как по городу уже разыскивают белых. Внеся его, вы должны не знать, что с ним делать. Куда положить? Мечетесь по комнате, в растерянности кладете его прямо на пол, потом соображаете, что нельзя его оставить на полу... но куда положить? Из него хлещет кровь, все перепачкались ею, боясь прикоснуться к чему-либо окровавленными руками; наконец, решают все же перенести и положить его на диван, но диван загроможден подушками и всяким хламом. Надо все это разобрать, и все наперебой бросаются к дивану, мешают друг другу, нервничают, чуть не ругаются и т. д. и т. д. Видите, сколько тут дела. А вы так вносите его, как-будто здесь хирургическое отделение, где все приготовлено для операции. А должна быть полная бестолковщина. До переживаний ли тут? И естественно, что шум, поднятый этой бестолковщиной, привлек внимание Елены и она выбежала из своей комнаты. Вы чувствуете, какой ритм в этой сцене? А вы начали играть ее в ритме торжественных похорон. Ну, а дальше, что представляет собой дальнейшее развитие этой сцены? Вы играете сцену, в которой собрались милые, добрые, чувствительные друзья дома. Они у вас утешают бьющуюся в истерике, рыдающую хозяйку дома, которую все очень любят. При этом сами вы льете слезы сострадания. А это совсем неверное решение сцены, это сентиментализм. Здесь происходит страстный, горячий спор. Елена уверяет всех, что Алексей убит, а остальные яростно вступают с ней в пререкания, пытаются доказать ей, что этого не может быть. И когда Елена по ответу Николки убеждается в том, что она права, то даже с какой-то радостью, — да, с радостью, не бойтесь этого, — обращается ко всем.

— Ну, все понятно! Убили Алексея! (видите, я права, а не вы), — и торжествующе:

— Я ведь знала, я чувствовала, когда он уходил, знала, что так кончится (видите, какая я догадливая). — И вот теперь попробуйте не плачущую, не рыдающую женщину успокаивать, а вот такую, кото-

рая при данных обстоятельствах улыбается. Да ведь это страшно, к ней подойти невозможно, жутко. В следующий момент она, как это свойственно всем, попавшим в несчастье, ищет виновников его и, как разъяренная тигрица, набрасывается на своих друзей, бросая им жестокие обвинения, требуя от них ответа:

— А вы, старшие офицеры! Старшие офицеры! Все домой пришли, а командира убили... — и дальше теряет сознание.

Какие тут переживания? Да не думайте о них, думайте сперва о том, что делать с тяжело раненным, истекающим кровью. Куда его деть? Как спасти? Вот о чем ваша забота! Затем старайтесь все скрыть от Елены, вступите с ней в спор. Спорьте, кричите на нее, а Елена должна доказать во что бы то ни стало, что она права, а не они, и что ее предчувствия накануне были правильными; и, когда это доказано, она должна торжествовать свою победу, а не рыдать, потом жестоко расправиться с виновниками несчастья. Все это вместе и составит ту подлинно жизненную логику поведения людей, переживающих внезапно свалившееся на них тяжелое горе. В этом будет правда.

Когда удалось при помощи К. С. Станиславского со всей правдой и тонкостью воплотить этот его замысел, впечатление получилось грандиозное. Никто, смотря эту сцену, не усомнился в том, что все участвующие в событии люди тяжело переживали его и искренно страдали. Но актеры не играли страдания, как такового, не старались переживать и страдать, а активно действовали в тех тяжелых обстоятельствах, которые ворвались в их жизнь, и только через это, через их действия и можно было догадываться об их чувствах.

Кажущаяся парадоксальность указаний К. С. Станиславского (улыбается, торжествует при известии о смерти брата, хвастает своей догадливостью и т. д.) может вызвать недоумение только у людей, привыкших к малой мере сценической правды, к сценическим канонам, к ремесленным штампам. Однако К. С. Станиславский, взыскательный художник, черпал свой творческий материал исключительно из самой жизни, и то, чего ему удалось достигнуть в описываемой сцене, можно назвать шедевром реалистического искусства, вполне убеждающим нас в могущественнейшей силе воз-

действия подлинно реалистического мастерства, подлинной жизненной правды и логики действующих на сцене артистов.

Вполне вероятно, что эту сцену можно было бы трактовать совсем иначе, может быть, ее можно было и просто опустить, но это уже другой вопрос, вопрос трактовки сцены и всей пьесы в целом. К. С. Станиславский хотел показать в пьесе несокрушимую силу пролетарской революции и трагизм положения всех тех, кто сопротивлялся ей, кто не был в состоянии понять закономерность и неотвратимость развития исторических событий. Поэтому в его художественный замысел входило намерение возможно ярче и жизненно правдоподобнее показать драматическую ситуацию в семье белого офицера, и этот свой замысел К. С. Станиславский воплотил в совершенстве в своем режиссерском рисунке, построенном исключительно на логике жизненной правды.

Невозможно усомниться в силе воздействия подлинно глубокой, органической правды в искусстве, переданной наиболее простыми, ясными средствами, но не следует путать эти понятия с серостью и обыденностью на сцене, с приблизительным изображением «простоты» и «правдёнки», не имеющими никакого отношения к высокому реалистическому искусству.

В стремлении обрести более мощные средства выразительности, но не умея найти их в правде, разочарованные в реализме товарищи прибегают к преувеличениям, искажающим подлинную правду, ко всевозможным украшениям, погрешкам, уводящим в сторону от правды и от самого содержания художественного произведения, в сторону внешней занимательности. Эти приемы, часто вытянутые из ассортимента других смежных с театром искусств, незаконно именуются ими приемами «высокой театральности»...

Театральность—действительно необходимейшее качество нашего искусства — никогда не была отвергаема и игнорируема К. С. Станиславским в его творчестве, но путь к театральности он мыслил только и исключительно через углубление правды, через обострение предлагаемых обстоятельств, через предельную простоту выражения правды жизни на сцене.

И если актер требователен к себе, если он предъявляет к своему искусству требования подлинной правды, то он должен от-

есть со всей серьезностью к вопросу об усовершенствовании своей техники, он должен стремиться к наиболее полному овладению техникой, о которой говорит К. С. Станиславский. Причем, повторяю, нужно понять, что техника К. С. Станиславского направлена не к изучению ремесленных приемов, условно, приблизительно способных изображать жизнь, а к раскрытию и освобождению творческой природы артиста, способной создавать подлинную органическую жизнь на сцене во всех ее тончайших проявлениях, во всей ее яркости, неповторимости и сложнейших психологических нюансах.

— Для решения той или иной сценической задачи, — говорил К. С. Станиславский, — у ремесла имеются 5—10 приемов, у природы — их неисчислимое количество.

Техника раскрытия творческой природы актера должна лечь в основу нашего мастерства; она не дается даром и может быть достигнута лишь трудом — упорной, каждодневной работой актера над собой в течение всей его жизни.

«Эта техника должна помогать воспроизведению живой органической ткани человеческого поведения, она не терпит застывших, хотя бы и прекрасных, форм и традиций. Созданное ею искусство — живое искусство, оно находится в непрерывном развитии и движении; то, что вчера было хорошо, сегодня уже не годится. Один и тот же спектакль — завтра не тот, что сегодня. Для такого искусства требуется особая техника, техника овладения законами творческой природы, умение воздействовать на эту природу, управлять ею, умение раскрывать на каждом спектакле свои творческие возможности. Это техника артистическая, или, как мы ее называем, психотехника, порожденные этой техникой качества должны лечь в основу нашего искусства».

Вот что не раз говорил К. С. Станиславский группе актеров, отобранных им для экспериментальной работы над мольеровским «Тартюфом». Эта работа была его творческим завещанием, и нужно прежде всего до конца понять подлинный смысл этого творческого завещания великого мастера сцены, чтобы не впадать в ошибки и заблуждения.

Для овладения техникой, о которой у нас идет речь, нужно пристально изучать

жизнь, наблюдая ее профессиональным взглядом.

Постоянно и неотступно изучая течение и развитие сложнейших жизненных процессов и овладевая техникой их внешнего воплощения, актер постигнет мастерство воссоздания ткани нормальной человеческой жизни на сцене.

3.

Только тот может сказать, что он изучил жизнь, кто сумеет вернуть нарушенный ход ее к норме.

Эти слова, высказанные великим нашим физиологом И. П. Павловым, могут быть в известной степени отнесены к художнику сцены высокого реалистического искусства.

Условия сцены — подмостки, рампа, зрительный зал, с одной стороны, штампы театральное ремесла, за которые цепляется не только профессиональный актер, но и начинающий любитель, с другой, — два главных фактора, которые, влияя на самочувствие актера, приводят его к нарушению жизненных человеческих норм поведения на сцене. Вернуть это поведение к норме и является одной из главных задач техники, непременно предварительным условием дальнейшего развития творческого процесса в сценическом искусстве.

А чтобы вернуть свое поведение на сцене к этой норме, нужно изучать самую жизнь, надо знать ее.

Но что значит для актера «знать жизнь»?

Конечно, к актеру в полной мере относится все то, что необходимо знать любому художнику, не желающему отставать от жизни. Как и всякий художник, актер должен быть передовым человеком своего времени, должен участвовать в общей жизни своего народа и быть активным борцом за его идеалы. Это относится к советскому художнику любой профессии, да и не только к художнику, а вообще к советскому человеку, желающему приносить пользу своей стране.

Но профессиональная принадлежность накладывает на каждого, кто хочет быть специалистом своего дела, еще и дополнительные обязанности. Изучая жизнь, живописец, например, особенно внимателен к цвету, линиям и формам предметов, — ведь только изучив в самой жизни цвета и формы, он сумеет потом выразить в картине

116

свое понимание грандиозных событий, происходящих в нашей стране, и тем самым принять участие в этих событиях; музыкант особенно внимателен к звукам по тем же соображениям; скульптор — к формам человеческого тела, и т. д.

Подобно тому и актер обязан изучать жизнь не только в общем, широком смысле этого слова, но, кроме того, еще и в специальном, профессиональном смысле, так как без профессиональных наблюдений, без интереса к жизни в специальном смысле слова не может быть и речи о той технике, которую завещал нам К. С. Станиславский.

Он говорил: «Важно знать, как действует наше физическое тело при тех или иных действиях внутренних. Если вы знаете, на опыте жизни, всю физическую работу организма, вы непременно раскроете зрительно правду вашего чувства, он поверит вам и разделит жизнь вашего человека — роли. Идите от самой жизни»¹.

Овладевание подлинным мастерством, усвоение техники актера и начинается, по существу, с такого профессионально внимательного, придирчивого изучения жизни.

Старая, ремесленная техника ориентировала начинающего актера на изучение театральных приемов, замыкала его в кругу театральных условностей; новая техника обращает взор актера в противоположную сторону — к самой действительности, к жизни. Прежде чем ставить перед собой вопрос, «как сыграть такую-то сцену в такой-то пьесе», потрудитесь ответить на вопрос — как в действительной жизни ведут себя разные люди в подобной ситуации? Потрудитесь изучить реальное человеческое поведение в самых разнообразных житейских обстоятельствах.

Это нужно, разумеется, вовсе не для того, чтобы потом копировать на сцене частные случаи увиденного в жизни. Это нужно, чтобы знать и понимать законы и нормы реального жизненного поведения, те нормы и законы, которые обязательно должны выполняться актером на сцене, чтобы его поведение было искренним, правдивым, чтобы на сцене он мог жить по законам человеческой природы, а не по правилам театральных представлений.

Естественно, что жизнь, созданная воображением драматурга и актера, воплощенная на сцене по законам органической при-

роды, не является жизнью повседневной, это жизнь художественная, она имеет ярко выраженное идейное содержание; отобранная художником, избавленная от всего лишнего, случайного, она крепко держит наше внимание постепенным стройным развитием своего сюжета и в единстве с ним — развитием мысли, идеи произведения.

Мы с волнением следим за логикой борьбы двух противоборствующих сил основного события пьесы, за мельчайшими ее перипетиями и через них воспринимаем волнующую нас идею произведения.

Это вершина, к которой стремится актер. Тем выше он со временем поднимется на нее, чем внимательней будет он в начале своего творческого восхождения к наблюдению «мелочей» человеческого поведения в жизни. Как писатель любит свою записную книжку, куда он заносит не только наброски сюжетов и мыслей, но и отдельные слова и словесные обороты, найденные в жизни, так же и актер должен любить сбор своих наблюдений — изучение закономерностей, обуславливающих тончайшую нюансировку человеческого поведения.

Когда приходится случайно увидеть в освещенном окне повседневную жизнь незнакомых нам людей, невольно задерживаешься, так как все происходящее за окном неизменно вызывает в нас живой интерес: хочется разгадать, какое событие в данный момент переживают эти люди, о чем они говорят, каковы их взаимоотношения и т. д. и т. д. В большинстве случаев никаких острых, ярких событий и конфликтов там не происходит — это не театр, — да и те, которые происходят, не могут дойти до нас, так как мы отделены стеной и ничего не слышим, но все же мы не можем отказать себе в удовольствии постоять у окна и последить за поведением наших знакомцев в их самых обыденных житейских делах и событиях. То, что мы видим в комнате, полно для нас неизъяснимого очарования. Это очарование идет к нам только от жизненной правды, логики и органичности в поведении находящихся в комнате людей: как естественны и непринужденны их позы, как последовательны и целесообразны их движения, как собранно, сосредоточенно бывает порой их внимание. Вот один, желая что-то показать присутствующим, может быть, фотографию или письмо, начинает разыскивать его по карманам и

¹ Журнал «Театр» № 5, 1951 г.

не может найти. Как логичны и осмысленны все его движения, сколько подлинного беспокойства в его глазах и как заинтересованно внимательны к нему глаза окружающих. Но это жизнь, а не сцена; действующим в ней людям не нужны ни техника, ни мастерство для того, чтобы так правдиво и органично себя вести, они не заботятся о впечатлении, которое произведут на зрителя, они не знают и не подозревают о присутствии зрителя в нашем лице, их поведение диктуется интересами самой жизни, чего нет у актера, изображающего жизнь, созданную воображением драматурга. Поэтому каждому актеру надлежит самому создать непрерывную линию этих интересов.

Ваше внимание, возбужденное происходящим за окном, однако, через известный промежуток времени начинает несколько ослабевать. Сама по себе ткань жизненного процесса, проходящая перед вашим взором, сколь ни была она очаровательна для вас, как для артиста, не заставит вас наблюдать ее с возрастающим интересом в продолжение трех-четырех часов, как это бывает в театре, когда вы смотрите хорошую пьесу в прекрасном актерском исполнении, если события этой пьесы талантливо отображены драматургом и органично воплощены актерами.

Мы иногда слышим, что человек, возвратившийся с какого-нибудь делового свидания, говорит: я почувствовал, что мой собеседник был неискренен, у него какие-то другие намерения, он меня обманывает.

«Почувствовал» — понятие неопределенное. Вернее: он не «почувствовал», а вывел известные заключения на основе своих наблюдений за действиями собеседника, но эти наблюдения его были безотчетны. Он не привык всматриваться, наблюдать, запоминать поведение человека, проявляющееся иногда в еле уловимых тонкостях и нюансах, он не может запомнить и рассказать о них и потому просто говорит: «я почувствовал».

Актер, присматривающийся к жизни профессиональным взглядом, привыкший собирать, коллекционировать примеры поведения человека, всегда рассмотрит, запомнит все эти тонкости и при случае использует их в своей практике. Он не только сможет сказать: «я почувствовал», а точно укажет,

по каким признакам он убедился в неискренности своего собеседника, и тут же сумеет наглядно показать всю линию его физического поведения, по которой можно догадаться о подлинных мыслях, чувствах и намерениях собеседника.

Предметом специального (профессионального) наблюдения и изучения для артиста является физическая жизнь — логически целесообразная и закономерно обусловленная жизнь человеческого тела. Но значит ли это, что духовная жизнь, переживания, психика людей игнорируются нами?

Поведение человека представляет собой сложный клубок элементов единого процесса человеческой жизни, при распутывании которого мы умеем различать и условно делить единый процесс на составные его элементы и изучаем каждый из них в отдельности с тем, чтобы в конечном итоге прийти к полному пониманию процесса человеческого поведения, выраженного в действиях. Повторяю — дробление единого процесса, производимое нами, всегда условно: ни один из элементов его ни при каких обстоятельствах неотделим от другого, и в действиях человека все они участвуют сообща; нельзя совершить простейшего физического действия без участия мысли, воли, хотения, чувства, воображения и пр., вопрос сводится лишь к тому, на какой из элементов в том или ином случае мы обращаем свое сугубое внимание при изучении целого.

Советский солдат, движимый высокими патриотическими чувствами, совершает великий героический поступок. В этом его действии есть и любовь к Родине, и чувство долга, и мужество, и, порой, чувство страха, и многое, многое другое. Но в момент совершения подвига герой не думает о своих чувствах, он выключается из них для того, чтобы сосредоточить все свое внимание на быстром решении плана внезапного нападения на врага. Он решает задачу: как целесообразнее совершить это нападение — нанести возможно больший ущерб врагу. Очевидцы этого героического поступка будут рассказывать нам не о чувствах героя, а о его действиях. Они расскажут все подробности, каждую мелочь из совершенного, тем самым они расскажут и о чувствах. Чувства и переживания героя видны в его действиях.

Так же и на сцене. Если нужно воплотить героический поступок, нужно прежде всего создать линию действий героя, линию жизни его тела во всех ее тонкостях; только тогда зритель увидит высокие патристические чувства героя.

Освоение техники всякого искусства, как показывает практика, начинается с изучения простейших его элементов — с его «гаммы». Не овладев первой, простейшей ступенью познания, нельзя переходить к последующим, более сложным. Сценическое искусство, естественно, не может в этом отношении представлять собой какое-либо исключение. Вопрос лишь в том, как определить то простейшее, ту первую ступень, с которой следует начать практическое изучение техники нашего искусства.

Прежде чем решить этот вопрос, следует ответить на другой: что является главным элементом нашего искусства, т. е. материалом, из которого оно создается?

К. С. Станиславский определяет его для современного реалистического искусства, как целесообразное и органическое психофизическое действие, т. е. действие, направленное к достижению определенной цели, выполненное по законам органической природы, видимое или слышимое.

Отсюда следует, что элементарной грамотой нашего искусства является знание законов органического действия, и дальше — умение совершать эти же действия в условиях сцены.

Драматург выражает идею своего произведения в слове — это его материал; актер воплощает идею в своем материале — в действии.

Вот почему актер должен всемерно развивать в себе способность к ощущению правды своих действий на сцене, совершенствовать свой аппарат, утончать свой сценический «слух», без которого он будет бессилен в своем творчестве. Скрупулезное практическое изучение простейших физических действий, постоянная тренировка в них актера заслуживают самого пристального внимания. Кто игнорирует это положение, совершает ошибку, он нарушает этим правильное развитие в себе и рост художника-мастера.

Воспитание актера по линии его сценического мастерства должно начинаться с упражнений в простейших физических дей-

ствиях. Задачи должны быть поставлены на первых порах предельно простые, не осложненные никакими предлагаемыми обстоятельствами, пусть они будут вначале даже не более как проверкой целесообразного распределения мускульной силы: открыть дверь, наполнить стакан, очистить мандарин, вдеть иголку, повернуть мясо в мясорубке и т. д. и т. п., но в выполнении предложенных задач следует придерживаться предельной точности, ясности, абсолютной правды. В этом смысле упражнения — это лишь начало организации тела, целесообразности и логики его поведения. Все упражнения в простейших физических действиях продельваются с воображаемыми предметами — отсутствие вещественных предметов действия сосредоточивает внимание актера и развивает его воображение.

В дальнейшем действия должны быть увеличиваемы в своей протяженности и осложнены предлагаемыми обстоятельствами, незаметно привлекающими к участию в упражнении весь комплекс элементов органического действия. Так, например: открыть дверь, войти в комнату, отыскать затерянную пуговицу, найти ее и пришить к сорочке. Затем то же самое, но при различных обстоятельствах: когда есть много свободного времени (наиболее легкая задача) и наоборот, когда времени в обрез (задача значительно труднее) и т. д. и т. п. Я не буду здесь останавливаться на перечне всех тех упражнений, которые должны войти в обиход занятий актера; об этом можно многое узнать в трудах К. С. Станиславского; кроме того, вопрос этот разрабатывается в данный момент в школе-студии Художественного театра, и, возможно, удастся создать тот сборник упражнений для актера, о котором мечтал К. С. Станиславский. Главная цель всех этих упражнений — развитие у актера чувства правды, умение логически и целесообразно действовать на сцене при различных обстоятельствах, умение сосредоточить все свое внимание на объекте действия и с предельной точностью выполнять его.

Неуклонно развивая в себе способность правильно совершать элементарные физические действия, актер идет к дальнейшим усложнениям практических упражнений и в меру сил подходит ко все более и более сложным. Эти упражнения не заканчиваются на каком-либо этапе учебы, а должны

стать ежедневными на протяжении всей профессиональной деятельности актера, как для музыканта его гаммы и этюды. К. С. Станиславский называет это ежедневным актерским туалетом.

Как музыкант ежедневными упражнениями развивает и утончает свой слух, так и актеру надлежит в течение всей жизни развивать в себе способность к тончайшему ощущению правды своих действий на сцене, их органичности и логики. Не обладая этими качествами, актер подобен музыканту без тонкого слуха или художнику без точного глаза.

Если замысел актера, как бы интересен он ни был, выполняется средствами, не убеждающими зрителя в подлинности и жизненной правде происходящего, то он не заражает его, зритель остается холоден. Только актер, владеющий техникой органического действия, способен покорить зрителя и воздействовать на его душу, а потому первые шаги практического освоения элементарных понятий нашей техники — дело весьма ответственное, имеющее огромное значение, которого не следует недооценивать.

4.

Приобретая известное мастерство и навыки в выполнении простейших физических действий, все более и более совершенствуя и развивая их, мы постепенно подойдем к следующему этапу изучения нашего мастерства, где понятие действия переходит в не сколько иное качество, определяемое как взаимодействие или воздействие. Об этом следует помнить, и занимаясь предыдущими упражнениями.

Человек, активно действующий, воздействующий на окружающую среду, стремящийся переделать ее по-своему, является главным объектом внимательного изучения для мастеров современного сценического искусства, искусства социалистического реализма, для мастеров действия; поэтому взаимодействия и воздействия приобретают первостепенное значение в нашем мастерстве.

Если актеру чрезвычайно важно наблюдать поведение людей в жизни во всех разнообразнейших ее обстоятельствах, то особое значение приобретают для него наблюдения всех и всевозможных случаев активной борьбы. Причем, может быть,

наибольший интерес в этом отношении представляют для него те случаи, когда активная, напряженная борьба скрыта, замаскирована, когда она сложна, трудна, богата неожиданными приемами, требует ума, ловкости, находчивости и упорства. Наблюдения таких случаев в наибольшей степени обогащают эмоциональную память актера и дают материал для его «записной книжки», способствуют его пониманию закономерностей и логики борьбы.

После освоения простейших физических действий с неодушевленными предметами овладение умением подлинно, по-настоящему бороться на сцене — следующий шаг на пути к мастерству.

Плодотворность изучения борьбы в большой степени зависит от умения актера, наблюдая жизнь, следить именно за борьбой — за взаимодействиями и людьми, за тем, как в каждой мелочи поведение одного обусловлено действиями другого.

Вы направляетесь, например, к кому-то, чтобы получить ответ по волнующему вас вопросу, скажем, к доктору, который должен сообщить окончательный диагноз вашей болезни. По дороге вы полны всяких мыслей и предположений, в вас возникают попеременно то надежда на благоприятный ответ доктора, то вас берет отчаяние от возможности смертельного для вас приговора. Вы стучитесь и входите в дверь докторского кабинета и, прежде чем поздороваться с ним, вы по выражению глаз его, по той позе, в которой встречает вас доктор, по малейшим его движениям стараетесь угадать и до некоторой степени угадываете то, что вам собираются сообщить. Это уже начало вашей борьбы с доктором. По приглашению доктора вы садитесь, стараясь пристроиться наиболее удобно, чтобы получить возможность для наиболее тонкого наблюдения за поведением доктора, чтобы установить с ним ту «радиоволну», на которой вы сможете наиболее совершенно слушать его слова и улавливать малейшие изменения его интонаций. Разгадывая и оценивая все, что вы получаете от доктора, вы, в свою очередь, задаете ему ряд вопросов, чтобы спровоцировать его на большую откровенность о вашей болезни; он в свою очередь разгадывает ваши планы и ловко ускользает от прямых ответов, всячески маскируя их. Для более тщательного обдумывания ответов доктор делает остановки—

паузы, заполняя их какими-нибудь маскирующими его замешательство действиями: закуриванием папиросы, приведением в порядок письменного стола, соскабливанием пятнышек с костюма и пр. Между вами ведется все время непрерывная острая и тонкая борьба, где каждый добивается своей цели: один — узнать правду о своей болезни, другой — по возможности скрыть подлинную суть трагического положения своего пациента. Каждый для этого максимально мобилизует свое внимание и поддерживает непрерывное общение со своим партнером. На общежитейском языке это — «разговор с доктором», на нашем профессиональном — «борьба между доктором и пациентом».

В подходе к овладению этой частью нашей техники — техникой взаимодействия — также следует соблюдать постепенность и осторожность. На этом этапе изучения техники актер не ограничивается только выполнением физических действий, о которых речь шла выше, но начинает учиться воздействовать на другого и, следовательно, уже иметь дело с живым объектом своего воздействия — с партнером; помимо этого он совершенно неизбежно сталкивается с необходимостью действовать словом, и ему надлежит овладевать мастерством словесного действия (об этом речь будет идти в одном из следующих очерков).

К. С. Станиславский говорил:

«Если вы, окончив сцену и придя за кулисы, с восторгом рассказываете об игре своего партнера, передавая в подробности все тончайшие нюансы, которыми он отвечал на ваши действия и реплики, это верный показатель того, что вы сами очень хорошо играли».

Почему это так?

Потому, что ваш подробный рассказ о тончайших действиях партнера, о малейших изменениях его движений, мимики, сложных голосовых интонаций, выражения лица и т. д. свидетельствует о вашем обостренном внимании к объекту воздействия. А это есть одно из главных, основных качеств органического поведения.

Человеческие действия являются реакцией на полученное раздражение извне. Эта закономерность должна осуществляться и на сцене; актер получает свое питание от партнера, а если это так, то его обострен-

ное внимание к нему является необходимым элементом его сценического позеждения. Сценический диалог — это всегда борьба, и, естественно, она не может происходить без обостренного внимания друг к другу борющихся сторон, без четкого и точного учета действий противника, без умения не только разгадать и оценить его действия, но и предугадать их. Умение поставить себя в зависимость от действий партнера, ловко приспосабливаться к ним, отражать его удары и во-время наносить их ему, уйти целиком в процесс борьбы, отвлечься абсолютно от объектов, не имеющих отношения к происходящему на сцене событию и сосредоточиться только на них — это и значит добиться известной степени внимания и общения со своим партнером.

Таким образом мы устанавливаем два важных, вытекающих один из другого, элемента техники взаимодействия: внимание и общение.

В книге «Станиславский на репетиции» мною приведен случай встретившихся затруднений в работе над одним из эпизодов пьесы «Тартюф» Мольера. Я не буду целиком приводить описание его, извлеку лишь несколько мыслей, высказанных К. С. Станиславским в процессе работы, имеющих отношение к затронутому нами вопросу.

Напомню содержание сцены Оргона и Дорины из «Тартюфа»: вернувшийся из деревни Оргон расспрашивает свою служанку Дорину о событиях, происшедших в доме в его отсутствие. Выслушав подробно о тяжелом заболевании своей жены, он на все тревожные сообщения по этому поводу служанки неизменно задает один и тот же вопрос: «Ну, а Тартюф?» и, несмотря на самые утешительные сведения о своем любимце, каждый раз со скорбью восклицает: «Бедняжка!».

Эта сцена у нас никак не получалась.

— Ну-с, что вам тут мешает? — спросил К. С. Станиславский.

— Я не знаю, что мешает, но только ничего не получается, — ответил я.

— ...Прежде всего вы не слушаете Дорину... вы видите внешнюю сторону сцены, ее юмор, изящество и хотите это сразу сыграть... старайтесь понять мысли партнера, слушайте рассказ Дорины: «Супруга ваша захворала!..».

— Слушайте ее внимательно и никаких движений ни рук, ни головы не надо, а вот

глаз — верный внимательный глаз, высывающий от нее сведения, вот что вам нужно тренировать. Не думайте о том, как произнести свои слова, а слушайте, внимательно слушайте Дорину и сообразайте, что при таких обстоятельствах могло случиться с Тартюфом. На ваш вопрос: «Ну, а Тартюф?» Дорина отвечает: «Две куропатки съел и от баранины немного-то осталось». — Какие ваши мысли на эту реплику? — «Боже мой! До чего же человек измучился за ночь, раз у него появился такой аппетит», и ваша реплика: «Бедняжка!» органично вытечет как результат ваших мыслей. Вы слушайте ее и делайте свои предположения, те, которые не написаны в тексте, но результатом которых является текст.

В приведенном нами случае, как читатель может уяснить, неудача исполнителей произошла оттого, что они нарушали законы общения, не обрели подлинного внимания друг к другу. Обратив его на текст, на слова ролей, они упустили многое другое, что так же, как и слова, чередуется между собой в борьбе двух участников разговора и что следует полностью воссоздать каждому исполнителю сцены, на что и указал К. С. Станиславский.

Если бы в какой-нибудь комнате стоял аппарат, записывающий на пластинку все произносимые в ней слова, то мы, желая проверить, что произошло в комнате в наше отсутствие, прослушав звукозапись, могли бы только узнать, что говорили бывшие в наше отсутствие люди, а это только часть жизненного процесса, развивавшегося в комнате. Этой частью и является текст диалога, который дается нам автором пьесы. Всю же совокупность процесса актер и режиссер создают на основе смысла текста своим воображением, и воплощать на сцене они должны именно эту совокупность.

Из этих небольших примеров мы видим, что помимо слов, которыми обмениваются партнеры, т. е. словесного действия, о котором речь будет в следующем очерке, здесь наличествуют и другие, далеко еще не исчерпанные в нашем описании, элементы общения, как-то: ход мыслей, их взаимо-

зависимость, физические действия, ориентировки, приспособления, умение слышать, наблюдать, воспринимать. Все это необходимо для того, чтобы продуктивно воздействовать на партнера, и всем этим актер будет владеть, если он прежде всего добьется умения пользоваться органами своих чувств (зрение, слух, обоняние, осязание) в условиях сцены столь же естественно и целесообразно, а следовательно, и столь же совершенно, как он это делает в жизни. Обыкновенно этого не бывает, и актер на сцене делает все «приблизительно» и «вообще»: зрительно он воспринимает своего партнера как общее световое пятно, а до слуха его доносятся лишь общие звуковые модуляции.

В жизни, особенно в моменты напряженной борьбы, человеческое зрение способно наблюдать едва уловимые изменения в зрачке своего собеседника, а слух — улавливать почти не поддающиеся учету интонационные изменения тембра его голоса. Заинтересованный в деле человек всегда услышит, увидит, так или иначе заметит даже едва уловимые изменения в окружающей его среде, коль скоро эти изменения способны повлиять на успех его дела. И наоборот, незаинтересованный не заметит и самых существенных изменений, раз они ему безразличны.

Так же и актер-ремесленник: он заметит малейший шорох в зрительном зале, малейший намек на оживление, будет радоваться ему и при этом только скользнуть глазами по партнеру — безошибочный показатель того, что его мысль, воображение, чувства далеки от событий пьесы и целиком заняты вопросом успеха собственной персоны у зрительного зала.

Отвлечься от зала и сосредоточиться на событиях пьесы, жить мыслями, интересами и чувствами образа — этому как раз и служит та техника, о которой идет речь. Она помогает привести к норме нарушенную условиями сцены правду человеческого поведения во всей его сложности — сложности мыслей, чувств и переживаний, — во всех тех тончайших оттенках поведения, которые создает в конечном итоге «волшебница природа».