

История, теория театра и драматургии

Сценическое действие

Б. ЗАХАВА,
народный артист РСФСР

1.

Стремясь раскрыть природу и специфические особенности актерского искусства (см. «Театр» № 12 за 1950 г.), мы установили, что действие, будучи материалом этого искусства, является носителем всего, что составляет актерскую игру, ибо в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое (телесное, внешнее) поведение актера — образа. Мы поняли также огромное значение учения К. С. Станиславского о действии, как возбудителе чувства: действие — как кан для чувства, — это положение мы признали основополагающим принципом внутренней техники актерского искусства.

Но что же такое само действие?

Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели.

Для действия характерны два признака: 1) волевое происхождение и 2) наличие цели. Цель действия всегда заключается в стремлении изменить предмет, на который оно направлено, так или иначе переделать его.

Указанные два признака коренным образом отличают действие от чувства.

Между тем, и действия, и чувства одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму. Поэтому очень важно с самого начала научиться отличать глаголы, обозначающие действия, от глаголов,

обозначающих чувства. Это тем более необходимо, что многие актеры очень часто путают одно с другим. На вопрос: что вы делаете в этой сцене? — они нередко отвечают: жалею, мучаюсь, радуюсь, негодую и т. п. Между тем, жалеть, мучиться, радоваться, негодовать и т. п. — это вовсе не действия, а чувства. Получив этот неправильный ответ, приходится разъяснять актеру: вас спрашивают не о том, что вы чувствуете, а о том, что вы делаете? И все же актер иной раз очень долго не может понять, чего от него хотят.

Вот почему так важно с самого начала установить, что глаголы, обозначающие такие акты человеческого поведения, в которых присутствуют, во-первых, волевое начало и, во-вторых, определенная цель, являются глаголами, выражающими действия (например, просить, упрекать, утешать, прогонять, приглашать, отказывать, объяснять и т. п.). При помощи этих глаголов актер не только имеет право, но и обязан выражать те задания, которые он ставит перед собою, выходя на сцену. Глаголы же, обозначающие акты, в которых указанные признаки (т. е. воля и цель) отсутствуют, являются глаголами, выражающими чувства (например, жалеть, гневаться, любить, презирать, отчаиваться и т. п.); эти глаголы не могут служить для обозначения творческих намерений актера.

Эти правила целиком вытекают из законов человеческой природы. В соответствии с этими законами, о всяком действии можно утверждать: чтобы начать действовать, достаточно этого захотеть (я хочу убеждать и убеждаю, я хочу утешать и

Печатается в порядке обсуждения вопросов творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

утешаю, я хочу упрекать и упрекаю и т. д.). Правда, выполняя то или иное действие, мы далеко не всегда достигаем поставленной при этом цели; поэтому убеждать — не значит убедить, утешать — не значит утешить и т. д., но убеждать, утешать и пр. мы можем всякий раз, как только мы этого захотим. Вот почему мы говорим, что всякое действие имеет волевое происхождение.

Диаметрально противоположное приходится сказать о человеческих чувствах, которые, как известно, возникают совершенно произвольно, а иногда даже и вопреки нашей воле (например, я не хочу гневаться, но гневаюсь; не хочу жалеть, но жалею; не хочу отчаиваться, но отчаиваюсь, и т. п.). По своей воле человек может только притворяться переживающим то или иное чувство, а не на самом деле переживать его. Но мы, воспринимая со стороны поведение такого человека, обычно без больших усилий разоблачаем его лицемерие и говорим: он хочет казаться растроганным, а не на самом деле растроган; он хочет казаться разгневанным, а не на самом деле гневается.

Но ведь то же самое происходит и с актером на сцене, когда он старается переживать, требует от себя чувства, принуждает себя к нему, или, как говорят актеры, «накачивает» себя тем или иным чувством: зритель без труда разоблачает притворство такого актера и отказывается ему верить. И это вполне естественно, так как актер в этом случае вступает в конфликт с законами самой природы, делает нечто прямо противоположное тому, чего требуют от него природа и школа К. С. Станиславского.

В самом деле. Разве рыдающий от горя человек хочет рыдать? Наоборот, он хочет перестать рыдать. Что же делает актер-ремесленник? Он старается рыдать, выдавливая из себя слезы. Мудрено ли, что зрители ему не верят? Или, разве хохочущий человек старается хохотать? Напротив того, он большей частью стремится сдерживать смех, остановить хохот. Актер же поступает как раз наоборот: он выжимает из себя смех; насилуя свою природу, он принуждает себя хохотать. Мудрено ли, что деланный, искусственный актерский хохот звучит так неестественно и

фальшиво? Ведь мы по собственному жизненному опыту очень хорошо знаем, что никогда так мучительно не хочется смеяться, как именно в тех случаях, когда почему-либо нельзя смеяться, и что рыдания тем сильнее душат нас, чем больше мы стараемся их подавить.

Поэтому, если актер хочет следовать законам природы, а не вступать в безнадежную борьбу с этими законами, пусть он не требует от себя чувств, не выжимает их из себя насильственно, не «накачивает» себя этими чувствами и не пытается «играть» эти чувства, имитировать их внешнюю форму; но пусть он точно определит свои отношения, оправдывает эти отношения при помощи своей фантазии и, вызвав в себе таким путем желание действовать (позывы к действию), действует, не ожидая чувств, в полной уверенности, что чувства эти сами придут к нему в процессе действия и сами найдут для себя нужную форму выявления.

Здесь следует заметить, что отношение между силой чувства и его внешним выявлением подчиняется в реальной жизни следующему закону: чем больше человек удерживает себя от внешнего выявления чувства, тем это чувство сильнее и ярче разгорается в нем. В результате стремления человека подавить чувство, не дать ему вылиться во-вне, оно постепенно накапливается до такой степени, что нередко потом вырывается наружу с такой огромной силой, что опрокидывает все преграды.

Актер-ремесленник, стремящийся с первой же репетиции выявлять свои чувства, делает нечто диаметрально противоположное тому, чего требует от него этот закон.

Всякий актер, разумеется, хочет чувствовать на сцене сильно и выявлять себя ярко. Однако как-раз именно ради этого он и должен научиться удерживать себя от преждевременного выявления, показывать не больше, а меньше того, что он чувствует, — тогда чувство будет накапливаться, и когда актер решит, наконец, открыть шлюзы и дать волю своему чувству, оно выветрится в форме яркой и мощной реакции.

Итак: не играть чувств, а действовать; не «накачивать» себя чувствами, а копить их; не стараться выявить их, а удерживать себя от выявления — таковы требования метода, основанного на подлинных законах человеческой природы.

2.

Хотя всякое действие, как это уже неоднократно подчеркивалось, есть акт психофизический, т. е. имеет две стороны: физическую и психическую, и хотя физическая и психическая стороны во всяком действии неразрывно друг с другом связаны и образуют целостное единство, тем не менее есть, нам кажется, весьма серьезные методические основания различать два основных вида человеческих действий: а) физические и б) психические. При этом необходимо, во избежание недоразумений, еще раз подчеркнуть, что всякое физическое действие имеет психическую сторону и всякое психическое действие имеет физическую сторону.

В таком случае, в чем же мы усматриваем различие между физическими и психическими действиями?

Физическими действиями мы называем такие действия, которые для достижения своей цели требуют затраты преимущественно физической (мускульной) энергии.

Исходя из этого определения, к данному виду действий следует отнести все разновидности физической работы (пилить, строгать, рубить, копать, косить и т. п.); действия, носящие спортивно-тренировочный характер (грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения и т. п.); целый ряд бытовых действий (одеваться, умываться, причешиваться, ставить самовар, накрывать на стол, убирать комнату и т. п.); и, наконец, множество действий, совершаемых человеком по отношению к другому человеку (на сцене — по отношению к своему партнеру): отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться, выслеживать и т. п.

Не трудно заметить, что все эти действия имеют своей целью произвести то или иное физическое изменение в окружающей человека материальной среде, в том или ином предмете. Иногда этим предметом является сам действующий (например, при совершении гимнастических упражнений), а иногда им оказывается другой человек (партнер).

Психическими действиями мы называем такие, которые имеют своей целью изменение не материальной среды, а сознания (психики) человека.

Объектом воздействия в этом случае может быть не только сознание другого человека, но и собственное сознание действующего.

Психические действия — это наиболее важная для актера категория действий. Именно при помощи, главным образом, психических действий и осуществляется та борьба, которая составляет существенное содержание всякой роли и всякой пьесы.

Говоря о психических действиях, мы имеем в виду такие действия, которые любой человек совершает, в сущности говоря, по нескольку раз в день каждое.

В самом деле: едва ли в жизни какого-нибудь человека выдаться хотя бы один такой день, когда бы ему не пришлось кого-либо о чем-нибудь попросить (ну, хотя бы о каком-нибудь пустяке: дать спичку или подвинуться на скамье, чтобы сесть), что-либо кому-нибудь объяснить, попытаться в чем-либо кого-нибудь убедить, кого-то в чем-то упрекнуть, с кем-то пошутить, кого-то в чем-то утешить, кому-то отказать, чего-то потребовать, что-то обдумать (взвесить, оценить), в чем-то признаться, над кем-то подшутить (поиронизировать, подтрунить), кого-то о чем-то предупредить, самого себя от чего-то удерживать (что-то в себе подавить), одного похвалить, другого побранить (сделать выговор или даже распечь), за кем-то последить и т. д., и т. п.

Но просить, объяснять, убеждать, упрекать, шутить, скрывать, утешать, отказывать, требовать, обдумывать (решать, взвешивать, оценивать), предупреждать, удерживать себя от чего-либо (подавлять в себе какое-нибудь желание), хвалить, бранить (делать выговор, распекать), следить и т. д. и т. п. — все это как раз и есть не что иное, как самые обыкновенные психические действия. Именно из такого рода действий и складывается то, что мы называем актерской игрой или актерским искусством, подобно тому, как из звуков складывается то, что мы называем музыкой.

Ведь все дело в том, что любое из этих действий великолепно знакомо каждому человеку, но не всякий человек будет выполнять данное действие в данных обстоятельствах. Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один

похвалит, другой начнет бранить; там, где один будет требовать и угрожать, другой попросит; там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, наоборот, даст волю своему желанию и во всем признается. Это сочетание простого психического действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и решает, в сущности говоря, проблему сценического образа. Выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и создает основу заданного ему образа.

3.

Рассмотрим теперь различные варианты возможных взаимоотношений между физическими и психическими действиями.

Физические действия могут, во-первых, служить средством (или, как обычно выражается К. С. Станиславский, «приспособлением») для выполнения какого-нибудь психического действия. Например, для того, чтобы утешить человека, переживающего горе, т. е. выполнить психическое действие, нужно бывает войти в комнату, закрыть за собой дверь, взять стул, сесть, может быть, положить руку на плечо партнера (чтобы приласкать), поймать его взгляд и заглянуть ему в глаза (чтобы понять в каком он душевном состоянии) и т. п. — словом, совершить целый ряд физических действий.

Эти действия в подобных случаях носят подчиненный характер: для того, чтобы их верно и правдиво выполнить, актер должен подчинить их выполнение своей психической задаче.

Возьмем какое-нибудь самое простое физическое действие, например: войти в комнату и закрыть за собой дверь. Но войти в комнату можно для того, чтобы утешить, для того, чтобы призвать к ответу (сделать выговор); для того, чтобы попросить прощение; для того, чтобы объяснить в любви и т. п. Очевидно, что во всех этих случаях человек войдет в комнату по-разному — психическое действие непременно наложит свою печать на процесс выполнения физического действия, придав ему тот или иной характер, ту или иную окраску.

Однако, следует при этом отметить, что если психическое действие в подобных случаях определяет собою характер выполнения физической задачи, то и физическая задача влияет на процесс выполнения психического действия.

Например, представим себе, что дверь, которую надо за собой закрыть, никак не закрывается: ее закроешь, а она откроется. Разговор же предстоит секретный, и дверь надо закрыть во что бы то ни стало. Естественно, что у человека в процессе выполнения данного физического действия возникнет внутреннее раздражение, чувство досады, что, разумеется, не может потом не отразиться и на выполнении его основной психической задачи.

Рассмотрим второй вариант взаимоотношений между физическим и психическим действиями.

Очень часто случается, что оба они протекают параллельно. Например, убирая комнату, т. е. выполняя целый ряд физических действий, человек может одновременно доказывать что-либо своему партнеру, просить его, упрекать и т. д. — словом, выполнять то или иное психическое действие.

Прямой смысловой связи между физическим действием и психическим в данном случае нет никакой. Однако это не значит, что они не способны влиять друг на друга.

Допустим, что человек убирает комнату и спорит о чем-нибудь со своим партнером. Разве темперамент спора и возникающие в процессе этого спора различные чувства (раздражение, негодование, гнев) не отразятся на характере выполнения действий, связанных с уборкой комнаты? Конечно, отразятся. Физическое действие может в какой-то момент даже совсем приостановиться, и человек в раздражении так хватит об пол тряпкой, которой он только что вытирал пыль, что партнер испугается и поспешит прекратить спор.

Но возможно также и обратное влияние. Допустим, что человеку, убирающему комнату, понадобилось снять со шкафа тяжелый чемодан. Очень может быть, что, сняв чемодан, он на время прервет свой спор с партнером, и когда получит возможность снова к нему вернуться, то окажется, что пыл его в значительной степени уже остыл.

Или допустим, что человек, споря, выполняет какую-нибудь очень тонкую ювелир-

ную работу. Едва ли в этом случае можно вести спор с той степенью горячности, которая имела бы место, если бы человек не был связан с этой кропотливой работой.

Итак, физические действия могут осуществляться, во-первых, как средство выполнения психической задачи, и, во-вторых, параллельно с психической задачей.

Как в том, так и в другом случае налицо взаимодействие между физическим и психическим действиями; однако в первом случае ведущая роль в этом взаимодействии все время сохраняется за психическим действием, как основным и главным, а во втором случае она может переходить от одного действия к другому (от психического к физическому и обратно), в зависимости от того, какая цель в данный момент является для человека более важной (например, убрать комнату или убедить своего партнера).

В зависимости от средств, при помощи которых осуществляются психические действия, они могут быть: а) мимическими и б) словесными.

Иногда для того, чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно бывает посмотреть на него с укоризной и покачать головой, — это и есть мимическое действие.

Мимику действий, однако, необходимо решительным образом отличать от мимики чувств. Различие между ними заключается в волевом происхождении первой и произвольном характере второй. Необходимо, чтобы всякий актер это хорошо понял и усвоил на всю жизнь. Можно принять решение упрекнуть человека, не пользуясь для этого словами, речью, упрекнуть его одними глазами (т. е. мимически), и, приняв это решение, выполнить его. Мимика при этом может оказаться очень живой, искренней и убедительной. Это относится также и ко всякому другому действию: можно захотеть мимически что-то приказать, о чем-то попросить, на что-то намекнуть и т. п. и осуществить эту задачу, — это будет вполне законно. Но нельзя захотеть мимически отчаиваться, мимически гневаться, мимически презирать и т. п., — это всегда будет выглядеть фальшиво.

Искать мимическую форму для выражения действий актер имеет полное право, но искать мимическую форму для выражения чувств он ни в коем случае не должен, — иначе он рискует оказаться во власти

жесточайших врагов истинного искусства — во власти актерского ремесла и штампа. Мимическая форма для выражения чувств должна родиться сама в процессе действия.

Рассмотренные нами мимические действия играют весьма существенную роль в качестве одного из очень важных средств человеческого общения. Однако высшей формой этого общения являются не физические и не мимические действия, а словесные.

Слово — выразитель мысли, а мысль — это то, чем человек отличается от животного. Слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств и поступков имеет величайшую силу, огромную, ни с чем несравнимую власть. По сравнению со всеми остальными видами человеческих (а следовательно, и сценических) действий словесные действия имеют преимущественное значение.

В зависимости от объекта воздействия психические действия можно разделить на а) внешние и б) внутренние.

Внешними действиями могут быть названы действия, направленные на внешний объект, т. е. на сознание партнера (с целью его изменения). Внутренними действиями мы будем называть такие, которые имеют своей целью изменение собственного сознания действующего.

Примеров внешних психических действий было нами приведено вполне достаточно. Примерами внутренних психических действий могут служить такие действия, как обдумывать, решать, взвешивать, изучать, стараться понять, анализировать, оценивать, наблюдать, подавлять свои собственные чувства (желания, порывы) и т. п. Словом, всякое действие, в результате которого человек достигает определенного изменения в своем собственном сознании (в своей психике), может быть названо внутренним действием.

Внутренние действия в человеческой жизни, а следовательно, и в актерском искусстве, имеют огромнейшее значение. В реальной действительности почти ни одно внешнее действие не начинается без того, чтобы ему не предшествовало внутреннее действие. В самом деле: прежде чем начать осуществлять какое-нибудь внешнее

действие (психическое или физическое), человек должен ориентироваться в обстановке и принять решение осуществить данное действие. Больше того: почти всякая реплика партнера — материал для оценки, для размышлений, для обдумывания ответа. Только актеры-ремесленники этого не понимают и «действуют» на сцене, не думая. Слово «действуют» мы взяли в кавычки, потому что, по сути дела, сценическое поведение актера-ремесленника действием никак нельзя назвать: он говорит, двигается, жестикулирует, но не действует, ибо действовать, не думая, человек не может. Способность думать на сцене отличает настоящего художника от жалкого ремесленника, артиста от дилеганта.

Устанавливая классификацию человеческих действий, необходимо указать на ее весьма условный характер. В действительности очень редко встречаются отдельные виды действий в их чистой форме. На практике преобладают сложные действия, носящие смешанный характер: физические действия сочетаются в них с психическими, словесные с мимическими, внутренние с внешними, сознательные с импульсивными. Кроме того, непрерывная линия сценических действий актера вызывает к жизни и включает в себя целый ряд других процессов: линию внимания, линию «хотений», линию воображения (эту непрерывную киноленту видений, проносящихся перед внутренним зрением человека) и, наконец, линию мысли, которая складывается из внутренних монологов и диалогов. Все эти отдельные линии являются нитями, из которых актер, обладающий мастерством внутренней техники, непрерывно плетет тугой и крепкий шнур своей сценической жизни.

Физические действия сами по себе представляют весьма незначительный интерес для демонстрации их со сцены. В самом деле, попробуйте в течение длительного времени занимать внимание зрителей, скажем, колкой дров, — едва ли они будут довольны. Вспомним, какую неудачу неизменно терпели одно время широко распространенные попытки показывать со сцены всякого рода производственные процессы. Физические действия оказываются весьма интересными для зрителей только тогда, когда они находятся в том или ином сочетании с психическими и словесными действиями, т. е.

тогда, когда они либо являются средством выполнения психической задачи, либо, когда они, протекая параллельно с психическим действием, оказывают свое влияние на процесс выполнения этого действия (испытывая при этом, разумеется, и на себе обратное влияние психической задачи).

Однако ни одно психическое действие не может реализоваться само по себе: оно реализуется либо через физические действия, либо при помощи слов. Поэтому если средства осуществления психического действия — физические действия и словесный материал — являются с точки зрения чувства правды недоброкачественными, психическое действие не может быть выполнено правдиво. Не поверив в правду физического действия, актер не поверит и в свою психическую задачу. А не поверит актер, не поверит и зритель.

Допустим, актер выходит на сцену, чтобы объясниться в любви. Но как он может поверить в эту свою задачу, если он не поверил в самое простое: в то, что он вошел в комнату? И поверит ли зритель в правду его объяснения с любимой девушкой, если он увидит перед этим, что актер вышел на сцену не так, как обычно люди входят в комнату, а так, как актеры (и только актеры!) выходят из-за кулис на сцену? Следовательно, не решив правдиво простейшую физическую задачу — войти из передней в комнату, актер не сможет решить и свою основную, бесконечно важную для него психическую задачу: объясниться в любви.

Предположим, что актер должен вести на сцене очень важный разговор с партнером, ставя самовар. Спрашивается, сможет ли он поверить в правду своей большой психической задачи (и возбудить эту веру в зрителе), если он при этом так будет ставить самовар, как никто никогда в реальной жизни этого не делает?

Нет, пусть он сначала научится ставить самовар на сцене точно так же, как он делает это в жизни, — тогда ему удастся (может быть!) правдиво и убедительно выполнить и то важное в жизни образа психическое действие, которое в данном случае является основным предметом творческого интереса актера, но которое по ходу роли должно протекать параллельно с такой неинтересной, казалось бы, задачей («неинтересной» для ремесленника, но очень инте-

ресной для артиста), как задача — правдиво поставить самовар.

Актеры-ремесленники обычно презирают такие низменные творческие задачи, как простые физические действия. Поэтому они и бывают до такой степени преступно небрежными в их осуществлении. Кто не знает этой фальшивой, условной актерской манеры писать со сверхестественной быстротой письма на сцене; или, играя в исторических пьесах, так пить вино из роскошных кубков, что даже самый наивный зритель не поверит, что в кубках есть какая-нибудь жидкость; или наливать чай из явно пустого самовара; или подметать пол, ничего не подметая, т. е. без толку вода щеткой по одному и тому же месту; или, играя военачальника, смотреть в подзорную трубу или в бинокль, ничего на самом деле не видя; или, играя кокетку, такими же невидящими актерскими глазами разглядывать свое предполагаемое отражение, бессмысленно вертеться перед бутафорским зеркалом.

Впрочем, актер-ремесленник так поступает по очень простой причине: это ведь очень трудно — правдиво выполнять на сцене все эти, казалось бы, такие простые, такие привычные, такие повседневные физические действия, и актер-ремесленник, просто-напросто, этого не умеет.

Все дело в том, что человек, попадая на сцену в качестве актера, первоначально разучивается делать самые простые действия, даже такие, которые в жизни он выполняет рефлекторно, не думая, автоматически. И актер вынужден снова учиться их выполнять, подобно тому, как человек, несколько месяцев пролежавший в постели, вынужден снова учиться ходить.

Трудно переоценить эту стоящую перед актером задачу: научиться, находясь на сцене, ходить, садиться, вставать, открывать и закрывать дверь, одеваться, раздеваться, пить чай, закуривать папиросу, читать, писать, раскланиваться, снимать галюши и т. п. Ведь все это нужно делать так, как это делается в жизни. Но в жизни все это делается только тогда, когда это на самом деле нужно человеку, а на сцене актер должен поверить, что ему это нужно; кроме того, в жизни нет публики, а в театре за поведением актера следит тысячная толпа зрителей. И вот, несмотря на все это, нужно добиться, чтобы всякое простое физическое действие совершалось на сцене в

том же ритме, в том же темпе, в той же последовательности, с тем же мускульным напряжением (не больше и не меньше) и в том же самочувствии, с которыми актер привык делать это в жизни. Нужно добиться, чтобы действия, которые в жизни требуют к себе внимания, и на сцене совершались с участием активной сосредоточенности, а действия, которые совершаются в жизни автоматически, так же совершались бы и на сцене. Ведь если актер сделал что-нибудь на сцене чуть скорее или чуть медленнее, чем он сделал бы это в жизни, — конечно: он и сам себе не верит, и зритель ему не верит.

Только добившись органической правды в выполнении самых простых физических действий, актер может рассчитывать на нахождение глубокой правды психических задач и связанных с ними душевных переживаний. К. С. Станиславский учит, что «малая правда» физического поведения влечет за собой «большую правду» идей, чувств и переживаний, а «малая неправда» физических действий порождает «большую неправду» в области чувства, мысли и воображения.

Поэтому, воспитывая молодых актеров, необходимо с самых первых шагов предъявлять к учащимся самые суровые требования в отношении правды их физического поведения на сцене, не допуская в этой области никаких компромиссов, не прощая ученикам даже самой маленькой неточности, небрежности, фальши или условности при выполнении простейших физических задач. Только при этом условии они подойдут в достаточной степени вооруженными к практическому изучению словесных действий.

4.

Каким же законам подчиняется словесное действие?

Мы знаем, что слово — выразитель мысли. Однако в реальной действительности человек никогда не высказывает своих мыслей только для того, чтобы их высказать. В жизни не существует разговора для разговора. Даже тогда, когда люди беседуют «так себе», от скуки, у них есть задача, цель: скоротать время, развлечься, позабавиться.

Слово в жизни — всегда средство, при помощи которого человек действует, стремясь произвести то или иное изменение в сознании своего собеседника. Это только в театре, на сцене актеры очень часто говорят лишь для того, чтобы говорить, болтают, или, еще того хуже, декламируют, сами не зная зачем. Если же они хотят, чтобы произносимые ими слова зазвучали содержательно, глубоко, интересно, увлекательно (для них самих, для их партнеров и для зрителей), — пусть они научатся при помощи слов действовать.

Сценическое слово должно быть волевым, действенным. Актер должен рассматривать его как средство борьбы за достижение тех целей, которыми живет данное действующее лицо.

Действенное слово — всегда содержательно и многогранно. Различными своими гранями оно воздействует на различные стороны человеческой психики: на интеллект, на воображение, на чувство. Актер, произнося слова своей роли, должен хорошо знать, на какую именно сторону сознания своего партнера он преимущественно в данном случае хочет подействовать: обращается ли он главным образом к уму партнера или к его воображению, или к его чувству.

Если актер (в качестве образа) хочет подействовать преимущественно на ум партнера, пусть он добивается того, чтобы его речь была неотразимой по своей логике и чтобы логика его речи была железной. Для этого он должен идеально разобрать текст каждого куска своей роли по логике мысли: он должен понять, какая мысль в данном куске текста, подчиненном тому или иному действию (например, доказать, объяснить, успокоить, утешить, опровергнуть и т. п.) является основной, главной, ведущей мыслью куска; при помощи каких суждений эта основная мысль доказывается; какие из доводов являются главными, а какие второстепенными; какие мысли оказываются отвлечениями от основной темы и поэтому должны быть взяты в скобки; какие фразы текста выражают главную мысль, а какие служат для выражения второстепенных суждений; какое слово в каждой фразе является наиболее существенным для выражения мысли этой фразы и т. д., и т. п.

Для этого актер должен очень хорошо знать, чего именно добивается он от своего партнера, — только при этом усло-

вии его мысли не повиснут в воздухе, а превратятся в целеустремленное словесное действие, которое в свою очередь разбудит темперамент актера, воспламенит его чувства, зажжет страсть. Так, идя от логики мысли, актер через действие придет к чувству, которое превратит его речь из рассудочной в эмоциональную, из холодной в страстную.

Но человек может адресоваться не только к уму партнера, но и к его воображению.

Когда мы в действительной жизни произносим те или иные слова, мы так или иначе представляем себе то, о чем говорим, более или менее отчетливо видим это в своем воображении. Этими образными представлениями, или, как любил выражаться К. С. Станиславский, видениями, мы стараемся заразить также и наших собеседников. Это всегда делается для достижения той цели, ради которой мы осуществляем данное словесное действие.

Допустим, я осуществляю действие, выражаемое глаголом «угрожать». Для чего мне это нужно? Ну, например, для того, чтобы партнер, испугавшись моих угроз, отказался от какого-то своего, весьма неугодного мне намерения. Естественно, я захочу, чтобы он очень ярко представил себе все то, что я намерен обрушить на его голову, если он будет упорствовать. Мне очень важно, чтобы он отчетливо и ярко увидел эти губительные для него последствия в своем воображении. Следовательно, я приму все меры, чтобы вызвать в нем эти видения. А для того, чтобы вызвать их в своем партнере, я сначала должен увидеть их сам.

То же самое можно сказать и по поводу всякого другого действия. «Утешая» человека, я буду стараться вызвать в его воображении такие видения, которые способны его утешить, «обманывая» — такие, которые могут ввести в заблуждение, «умоляя» — такие, которыми можно его разжалобить, и т. п.

«Говорить — значит действовать», — настаивает К. С. Станиславский. Действовать же при помощи слов, это значит «внедрять в других свои видения».

«Природа, — пишет К. С. Станиславский, — устроила так, что мы при словесном общении с другими людьми

сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы.

«Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько ко уху, сколько глазу».

Итак, словесные действия могут осуществляться, во-первых, путем воздействия на ум человека при помощи логических доводов и, во-вторых, путем воздействия на воображение партнера при помощи возбуждения в нем зрительных представлений (видений).

На практике ни тот, ни другой вид словесных действий не встречаются в чистом виде. Вопрос о принадлежности словесного действия к тому или иному виду в каждом отдельном случае решается в зависимости от преобладания того или другого способа воздействия на сознание партнера. Поэтому актер должен любой текст тщательно прорабатывать как с той, так и с другой стороны, т. е. как со стороны его логического смысла, так и со стороны его образного содержания. Только тогда он сможет при помощи этого текста свободно и уверенно действовать.

Только в плохих пьесах текст по своему содержанию бывает равен самому себе и ничего, помимо прямого (логического) смысла слов и фраз, в себе не заключает. Но в реальной жизни и во всяком истинно художественном драматическом произведении скрытое содержание каждой фразы, т. е. ее «подтекст», всегда во много раз богаче ее прямого логического смысла.

Творческая задача актера в том и заключается, чтобы, во-первых, вскрыть этот подтекст, и, во-вторых, выявить его в своем сценическом поведении при помощи интонаций, движений, жестов, мимики, — словом, всего того, что составляет внешнюю (физическую) сторону сценических действий.

Первое, на что следует обратить внимание, раскрывая подтекст, — это отношение говорящего к тому, о чем он говорит.

Представьте себе, что ваш приятель рассказывает вам о товарищеской вечеринке, на которой он присутствовал. Вы интересуетесь: а кто там был? И вот он начинает перечислять. Он не дает никаких характеристик, а только называет имена, отчества, фамилии. Но по тому, как он произносит те или иные имена, можно легко догадаться, как он относится к данному человеку. Так в интонациях человека раскрывается подтекст его отношений.

Далее. Мы прекрасно знаем, в какой огромной степени поведение человека определяется той целью, которую он преследует и ради достижения которой он определенным образом действует. Но пока эта цель прямо не высказана, она живет в подтексте и, опять-таки, проявляется не в прямом (логическом) смысле произносимых слов, а в том, как эти слова произносятся.

Даже «который час?» — человек никогда не спрашивает только для того, чтобы узнать, который час. Этот вопрос он может задавать ради множества самых разнообразных целей, — например: пожурить за опоздание; намекнуть, что пора уходить; пожаловаться на скуку; попросить сочувствия и т. д., и т. п. Соответственно различным целям вопроса, будут различаться между собой и те скрытые за словами мысли или подтексты, которые должны найти свое выражение в интонации.

Возьмем еще один пример. Человек собирается идти гулять. Другой не сочувствует его намерению и, взглянув в окно, говорит: «Пошел дождь!». А в другом случае человек, собравшийся идти гулять, сам произносит эту фразу: «Пошел дождь!». В первом случае подтекст будет такой: «Ага, не удалось!». А во втором: «Эх, не удалось!». Интонации и жесты будут разные.

Если бы этого не было, если бы актер за прямым смыслом слов, данных ему драматургом, не должен был бы вскрывать их второй, иногда глубоко скрытый действительный смысл, то едва ли была бы необходимость и в самом актерском искусстве.

Ошибочно думать, что этот двойной смысл текста (прямой и скрытый) имеет место только в случаях лицемерия, обмана или притворства. Всякая живая вполне искрен-

няя речь бывает полна этими первоначально скрытыми смыслами своих подтекстов. Ведь в большинстве случаев каждая фраза произносимого текста, помимо своего прямого смысла, внутренне живет еще и той мыслью, которая в ней самой непосредственно не содержится, но будет высказана в дальнейшем. В этом случае прямой смысл последующего текста пока служит подтекстом для тех фраз, которые произносятся в данный момент.

Чем отличается хороший оратор от плохого? Тем, что у первого каждое слово открыто смыслом, который еще прямо не высказан. Слушая такого оратора, вы все время чувствуете, что он живет какой-то основной мыслью, к раскрытию, доказательству и утверждению которой он и клонит свою речь. Вы чувствуете, что он всякое слово говорит не спроста, что он вас ведет к чему-то важному и интересному. Стремление узнать, к чему же именно он клонит, и подогревает ваш интерес на протяжении всей его речи.

Кроме того, человек никогда не высказывает всего, что он в данный момент думает. Это просто физически невозможно. В самом деле: если предположить, что человеку, сказавшему ту или иную фразу, больше репителиво нечего сказать, т. е., что у него больше не осталось в запасе абсолютно никаких мыслей, то не в праве ли мы обвинить такого человека в полнейшем умственном убожестве? К счастью, даже у самого умственно ограниченного человека всегда остается, помимо высказанного, достаточное количество мыслей, которых он еще не высказал. Вот эти-то еще не высказанные мысли и делают весомым то, что высказывается, они-то в качестве подтекста и освещают изнутри (через интонацию, текст, мимику, вплоть до выражения глаз говорящего) человеческую речь, сообщая ей естественную живость и выразительность.

Следовательно, даже в тех случаях, когда человек совсем не хочет скрывать свои мысли, он все же бывает вынужден это делать, хотя бы до поры до времени. А прибавьте сюда все случаи намеренно-парадоксальной формы (ирония, насмешка, шутка и т. п.), и вы убедитесь, что живая речь всегда чревата смыслами, которые в прямом ее значении непосредственно не содержатся. Эти смыслы и составляют содержание тех «внутренних» монологов и диалогов,

которым К. С. Станиславский придавал такое большое значение.

Но, разумеется, прямой смысл человеческой речи и ее подтексты вовсе не живут независимо и изолированно друг от друга. Они находятся во взаимодействии и образуют единство. Это единство текста и подтекста реализуется в словесном действии и в его внешних проявлениях (в интонации, движении, жесте, мимике).

5.

В сущности говоря, ни одно действие, которое должен актер осуществить на сцене в качестве образа, не может быть надежно установлено, если до этого не проделана громадная работа. Для правильного построения непрерывной линии действий актер должен, во-первых, глубоко понять и прочувствовать идейное содержание пьесы и будущего спектакля; во-вторых, понять идею своей роли и определить ее сверхзадачу (то главное хотение героя, которому подчинено все его жизнь, поведение); в-третьих, установить сквозное действие роли (то действие, которое он осуществляет на протяжении всей пьесы и которому, следовательно, должны быть подчинены все его остальные действия; и, наконец, в-четвертых, понять и прочувствовать (оправдать) взаимосвязи и отношения образа с окружающей его средой. Словом, для того, чтобы получить право производить отбор действий, из которых должна составиться линия сценического поведения актера-образа, в сознании актера уже должен находиться более или менее отчетливый идейно-художественный замысел роли.

В самом деле, что значит выбрать нужное действие для того или иного момента роли? Это значит ответить на вопрос: что делает данный персонаж в данных (предлагаемых автором пьесы) обстоятельствах? Но чтобы иметь возможность ответить на этот вопрос, необходимо наличие двух условий: нужно, во-первых, хорошо знать, что собой представляет данный персонаж, и, во-вторых, тщательно разобраться в предлагаемых автором обстоятельствах, хорошенько проанализировать и оценить эти обстоятельства.

Ведь сценический образ, как мы знаем, рождается из сочетания действий с пред-

лагаемыми обстоятельствами. Поэтому для того, чтобы найти нужное (верное) для данного образа действие и вызвать в себе внутренний органический позыв к этому действию, необходимо воспринять и оценить предлагаемые обстоятельства пьесы с точки зрения образа, взглянуть на эти обстоятельства глазами образа. А разве можно это сделать, не зная, что же представляет собой этот образ, т. е. не имея никакого идейно-творческого замысла роли? Разумеется, идейно-творческий замысел должен предшествовать процессу отбора действий и определять этот процесс. Только при этом условии найденная актером непрерывная линия действий способна будет при ее выполнении «вовлечь в процесс творчества всю органическую природу актера, его мысль, чувство, воображение». (В. Топорков).

Все, что сказано нами о сценическом действии, получило великолепную разработку в книге о сценической задаче.

Мы знаем, что всякое действие является ответом на вопрос: что делаю?

Кроме того, мы знаем, что никакое действие не осуществляется человеком ради самого действия. Всякое действие имеет определенную цель, лежащую за пределами самого действия. Цель отвечает на вопрос: для чего делаю?

Осуществляя данное действие, человек сталкивается с внешней средой и, преодолевая сопротивление этой среды, так или иначе приспосабливается к ней, используя для этого самые разнообразные средства воздействия на эту среду (физические, словесные, мимические). Эти средства воздействия К. С. Станиславский назвал «приспособлениями». Приспособления отвечают на вопрос: как я делаю? Все это вместе взятое, —

- а) действие (что я делаю),
- б) цель (для чего я делаю) и
- в) приспособление (как я делаю), —

образует сценическую задачу, которая, таким образом, складывается из трех элементов.

Первые два элемента (действие и цель) существенно отличаются от третьего (от приспособления). Отличие это состоит в том, что действие и цель носят вполне сознательный характер и поэтому могут быть

определены заранее: еще не начав действовать, человек может вполне отчетливо поставить перед собой определенную цель и заранее установить, что именно он будет делать для ее достижения. Правда, он может наметить и приспособления, но эта метка будет носить весьма условный характер, так как еще неизвестно, с какими препятствиями ему придется встретиться в процессе борьбы, и какие неожиданности подстерегают его на пути к поставленной цели. Главное, он не знает, как поведет себя партнер.

Кроме того, нужно учесть, что в процессе столкновения с партнером неизбежно возникнут всякого рода чувства, эти чувства могут столь же неизбежно найти для себя самую неожиданную внешнюю форму выражения, и все это вместе взятое может совершенно сбить человека с намеченных заранее приспособлений.

Именно так большей частью и происходит в жизни: человек отправляется к другому человеку, отлично сознавая, что он намерен делать и чего он будет добиваться, но как он это будет делать, — каких-либо слов не скажет, с какими интонациями, жестами, выражением лица, — этого он не знает. А если он иногда и пытается все это заранее подготовить, то потом, при столкновении с партнером все это обычно разлетается в пух и прах.

Но то же самое происходит и на сцене. Огромнейшую ошибку делают актеры, которые дома, вне репетиций, в процессе своей кабинетной работы над ролью не только устанавливают действия с их целями, но и отрабатывают также и приспособления, — интонации, жесты, мимику, — ибо все это потом, на репетиции, при живом столкновении с партнером, оказывается невыносимой помехой для истинного творчества, которое заключается в свободном и произвольном рождении сценических красок (актерских приспособлений) в процессе живого общения с партнером.

Итак: действие и цель могут устанавливаться заранее, приспособления ищутся в процессе действия.

Возьмем пример. Допустим, актер определил свою задачу так: упрекаю, чтобы устыдить. Действие: упрекаю. Цель: устыдить. Но возникает законный вопрос: а для чего ему нужно устыдить

своего партнера? Допустим, актер отвечает, чтобы партнер никогда больше не делал того, что он себе позволил сделать. Ну, а это для чего? Чтобы самому не испытывать за него чувства стыда.

Вот мы и произвели анализ сценической задачи и добрались до ее корня. Корнем задачи является хотение. Человек никогда не хочет испытывать что-либо неприятное и всегда хочет пережить чувство удовлетворения, удовольствия, радости. Правда, люди далеко не одинаково решают вопрос о том, что для них служит источником удовлетворения. Человек примитивный, грубый, будет искать удовлетворения в грубых чувственных наслаждениях. Человек, обладающий высокими духовными потребностями, найдет его в процессе выполнения своих культурных, моральных и общественных обязанностей. Но во всех случаях человек будет стремиться избежать страданий и достигнуть удовлетворения, пережить радость, испытать счастье. На этой почве внутри человека иногда происходит жесточайшая борьба. Она может происходить, например, между естественным желанием жить и чувством долга, который повелевает умереть. Вспомним, например, подвиги героев Великой Отечественной войны, вспомним деяния героев испанской революции: лучше умереть стоя, чем жить на коленях. Очевидно, счастье умереть за родной народ и стыд жалкого существования рабов переживались этими людьми неизмеримо сильнее, чем стремление сохранить свою жизнь.

Анализ сценической задачи, следовательно, состоит в том, чтобы, пользуясь вопросом «для чего?», докопаться постепенно до самого дна задачи, до того «хотения», которое лежит в самом ее корне: чего данное действующее лицо, добываясь поставленной цели, не хочет испытывать или, наоборот, что оно хочет пережить, — вот вопрос, который путем этого анализа следует разрешить. Ответ на этот вопрос мы будем называть «хотением».

Выполняя цепь сценических задач и действуя таким образом по отношению к партнеру, актер неизбежно и сам подвергается воздействию со стороны партнера. В результате возникает взаимодействие, борьба.

Актер должен уметь общаться. Это не так просто. Для этого актер должен научиться не только действовать, но и вос-

принимать действия партнера, ставить себя в зависимость от партнера, быть чутким, податливым и отзывчивым по отношению ко всему, что исходит от партнера, подставлять себя под его воздействие и радоваться всякого рода неожиданностям, неизбежно возникающим при наличии настоящего общения.

Процесс настоящего живого общения тесно связан со способностью актера к подлинному вниманию на сцене. Мало смотреть на партнера, нужно его видеть. Нужно, чтобы живой зрачок живого глаза отмечал малейшие оттенки в мимике партнера. Мало слушать партнера, надо его слышать. Надо, чтобы ухо улавливало малейшие нюансы в интонации партнера. Недостаточно видеть и слышать, надо понимать партнера, отмечая непроизвольно в своем сознании малейшие оттенки его мысли. Мало понимать партнера, надо его чувствовать, улавливая своей душой тончайшие изменения в его чувствах.

Не так важно то, что происходит в душе каждого из актеров, как важно то, что происходит между ними. Это самое ценное в игре актеров и самое интересное для зрителя.

В чем проявляется общение? Во взаимозависимости приспособлений. Сценическое общение налицо тогда, когда едва заметное изменение в интонации одного вызывает соответствующее изменение в интонации другого. При наличии общения реплики двух актеров музыкально между собой связаны: раз один сказал так, другой ответил непременно этак, и никак не иначе. То же самое относится и к мимике. Чуть заметное изменение в лице одного влечет за собой ответное изменение в лице другого.

Искусственно, внешним путем, этой взаимозависимости сценических красок добиться невозможно. К этому можно притти только изнутри, путем подлинного внимания и органического действия со стороны обоих. Если не живет хотя бы один из партнеров, общения уже нет. Поэтому каждый из них заинтересован в хорошей игре другого. Это только жалкие ремесленники думают, что они выигрывают на фоне плохой игры своих товарищей. Большие актеры всегда заботились о хорошей игре своих партнеров и всячески помогали им; диктовал им эту заботу их собственный, разумно понятый творческий эгоизм.

168

Подлинной ценностью, — непосредственностью, яркостью, своеобразием, неожиданностью и обаянием, — обладает только такая сценическая краска (интонация, движение, жест), которая найдена в процессе живого общения с партнером. На приспособлениях, найденных вне общения, всегда лежит налет искусственности, техницизма, а иногда еще и того хуже, — шаблона, дурного вкуса и ремесла.

Приспособления, возникающие в процессе живого общения как непродуманная импровизация органической природы актера, переживаются актером, их родившим, как сюрприз, как неожиданность для самого актера. Его сознание в этом случае едва успевает с радостным удивлением отмечать: боже мой, что я делаю, что я делаю!..

Подобные моменты переживаются актером, как подлинное счастье. Именно эти моменты и имел в виду К. С. Станиславский, когда говорил о работе «сверхсознания» актера. К созданию условий, способствующих зарождению этих моментов, и были, в сущности говоря, направлены гениальные усилия К. С. Станиславского, когда он создавал свою «систему».

6.

Мы сказали, что приспособления (внешняя форма выявления, актерские краски) не должны готовиться заранее, а должны возникать непродуманно, импровизироваться в процессе сценического общения.

Но, с другой стороны, никакое искусство невозможно без фиксации внешней формы, без тщательного отбора найденных красок, без точного внешнего рисунка.

Как же примирить между собой эти два требования?

К. С. Станиславский утверждал, что если актер будет идти по линии (или по схеме, как он иногда выражался) простейших психологических, а главное — физических задач (действий), то все остальное (мысли, чувства, вымыслы воображения и т. п.), возникнет само собой, вместе с верой актера в правду сценической жизни.

Это совершенно правильно. Но как составить эту линию (или схему)? Как отобрать нужные действия?

Правда, иные физические действия очевидны с самого начала (например, действующее лицо входит в комнату, здоровается, садится и т. п.). Некоторые из них мо-

гут быть намечены еще в период застойной работы в результате анализа данной сцены. Но есть такие физические действия, которые, будучи «приспособлениями для выполнения психической задачи, должны возникнуть сами собой в процессе действия, а не определяться заранее умозрительным способом; они должны быть продуктом актерской импровизации, осуществляемой в процессе общения, а не продуктом кабинетной работы актера или режиссера.

Это может быть достигнуто, если работа начнется не с установления линии физического поведения, а с определения (режиссером и актером совместно) большой психической задачи, охватывающей собою более или менее значительный период сценической жизни данного действующего лица. Пусть исполнитель отчетливо ответит себе на вопрос, чего добивается данное действующее лицо от своего партнера на протяжении данного куска роли, установит очевидные для данного куска роли физические действия, т. е. такие, которые неизбежно должен выполнить в этом куске любой актер, играющий данную роль, и пусть он идет действовать, совершенно не беспокоясь о том, как именно (при помощи каких физических действий) он будет добиваться поставленной цели. Словом, пусть он идет на неожиданности, как это бывает в жизни с любым человеком, когда он идет на свидание, на деловой разговор, на ту или иную встречу. Пусть актер выходит на сцену с полнейшей готовностью принять любую неожиданность как от своего партнера, так и самого себя.

Допустим, что перед актером, играющим влюбленного юношу в бытовой комедии, стоит несложная психическая задача: добиться от своего партнера, чтобы тот дал ему взаймы небольшую сумму денег. В этом пока и будет заключаться действие. Для чего данному персонажу нужны эти деньги? Ну, например, чтобы купить себе новый галстук (это — цель).

Прежде чем начать действовать, актер должен при помощи многократной постановки вопроса «для чего» — произвести анализ данной задачи.

А для чего мне нужен новый галстук? Для того, чтобы пойти в театр. А для чего мне нужно пойти в театр? Чтобы встретиться

с любимой девушкой. А это для чего? Чтобы ей понравиться? Для чего? Чтобы испытать радость взаимной любви. Испытать радость взаимной любви — это корень задачи, — «хотение». Его актер должен укрепить в своей психике при помощи фантазии, т. е. при помощи ряда оправданий и создания прошлого.

Когда эта работа будет выполнена, актер может идти на сцену, чтобы действовать. Действуя, он будет стараться не соврать прежде всего в выполнении тех простейших физических действий, которые он установил, как очевидные (ибо он знает, что их правдивое выполнение укрепит в нем чувство правды и веру в подлинность сценической жизни и тем самым поможет правдиво выполнить основную психическую задачу).

После каждой такой репетиции режиссер должен подробно разобрать игру актера, указав ему те моменты, где он был правдив и где он сфальшивил.

Допустим, что на третьей или четвертой репетиции актеру удалось верно и правдиво сыграть всю сцену.

При разборе его игры может быть установлено, что, активно добываясь от своего приятеля получения взаймы небольшой суммы денег, актер воспользовался целым рядом интересных «приспособлений». Так, например, в самом начале сцены он очень искусно польстил своему приятелю (чтобы привести его в хорошее настроение и расположить к себе), потом стал жаловаться партнеру на свое бедственное положение, всячески приbedняться (чтобы вызвать жалость и сочувствие), потом попробовал заговорить ему зубы (отвлечь внимание) и мимоходом, как бы невзначай, попросить (чтобы захватить врасплох); потом, когда это не подействовало, стал умолять (чтоб тронуть сердце своего друга); когда и это не дало нужного результата, стал укорять, потом стыдить, потом издеваться и, наконец, угрожать. Причем все это он делал ради сквозной задачи данного куска: получить нужную сумму денег, чтобы купить новый галстук. Активность же его при выполнении этой задачи стимулировалась его «хотением», его страстной мечтой о взаимной любви.

Заметим, что все эти простые психические действия (льстить, приbedняться,

заговаривать зубы, искать удобный момент, умолять, укорять, стыдить, издеваться и угрожать) возникли в данном случае не как нечто преднамеренное, а в порядке импровизации, т. е. как приспособления при выполнении основной психической задачи (добиться получения денег).

Но так как все это получилось очень хорошо и убедительно, то вполне естественно, что как у режиссера, так и у самого актера возникло желание зафиксировать найденное.

Для этого большой кусок роли делится теперь на девять маленьких кусков, и на следующей репетиции режиссер просит актера: в первом куске — льстить, во втором — приbedняться, в третьем — заговаривать зубы и т. д. Спрашивается: а как же с импровизацией приспособлений? Импровизация остается, но если на предыдущей репетиции приспособление должно было ответить всего на один вопрос: как актер будет добиваться нужных ему денег? — то теперь приспособления призваны ответить на ряд более узких вопросов, — сначала на вопрос, как он будет льстить; потом, как он будет приbedняться, потом, как он будет заговаривать зубы и т. д.

Таким образом, то, что раньше, на предыдущей репетиции, было приспособлением (льстить, приbedняться, заговаривать зубы и т. п.), теперь становится действием. Раньше сценическая задача формулировалась так: добиваюсь получения денег взаймы (действие), чтобы купить галстук (цель). Теперь она распалась на ряд более узких задач:

льщу, — чтобы расположить к себе; приbedняюсь, — чтоб пожалел; «заговариваю зубы», — чтобы захватить врасплох и т. д.

Но вопрос «как» все равно остается (как я сегодня буду льстить, как я сегодня буду приbedняться, как я сегодня буду «заговаривать зубы»), а раз вопрос «как» остается, значит будут и творческие неожиданности, и импровизация приспособлений.

Но вот в ходе следующей репетиции актер, импровизируя приспособления для выполнения задачи «льстить», нашел ряд очень интересных и выразительных физических действий. Так как его партнер, согласно сюжету пьесы, является художником-

живописцем и действие происходит в мастерской художника, то актер поступил так: он молча подошел к мольберту, на котором находилось последнее творение его приятеля, и долго с неммым восторгом пожег глазами картину; потом он, ни слова не говоря, подошел к партнеру и поцеловал его; потом он вынул платок, прижал его к глазам и, отвернувшись, отошел к окну, как будто для того, чтобы скрыть волнение, охватившее его в результате созерцания необыкновенного шедевра, созданного его приятелем. Причем все эти физические действия были подчинены его основной в данном случае задаче — льстить.

Так как все это оказалось выполненным превосходно, режиссер и сам актер захотели зафиксировать найденное. И вот на следующей репетиции режиссер говорит актеру: на прошлой репетиции вы в первом куске, чтобы польстить своему партнеру (цель), выполнили ряд физических задач: 1) пожегали глазами картину, 2) подошли к партнеру, 3) поцеловали его, 4) вынули из кармана платок и поднесли его к глазам и 5) отошли к окну. Все это было сделано органично и оправданно. Повторите это и сегодня.

И опять возникает вопрос: а как же с импровизацией приспособлений? И опять тот же ответ: импровизация остается, но она теперь будет осуществляться в еще более узких границах. Теперь приспособления должны будут ответить не на вопрос о том, как актер будет льстить, а на ряд более частных вопросов: как он будет пожегать глазами картину, как он подойдет к партнеру, как он его поцелует, как он поднесет платок к глазам (может быть, сегодня он будет долго и судорожно искать его по всем карманам, чего он совсем не делал прошлый раз) и т. д., и т. п.

Так, в процессе фиксации рисунка всякое приспособление превращается в действие: пределы, в которых актер может импровизировать, становятся благодаря этому все более и более узкими, но возможность и творческая обязанность актера импровизировать приспособления не только остаются в силе до конца работы над данным спектаклем, но со-

храняются и на все время существования этого спектакля на сцене данного театра.

При этом следует заметить, что, чем уже границы, в пределах которых актеру приходится импровизировать, тем больший требуется для этого талант, тем более богата и творчески изощренная нужна фантазия и тем более развитой должна быть внутренняя техника актера.

Итак, мы видели, как постепенно от большой психической задачи актер без всякого насилия со стороны режиссера (только направляемый и контролируемый режиссером) приходит к созданию линии своего физического поведения, к цели логически связанных между собой физических задач, а следовательно, и к фиксации внешнего рисунка роли. И в то же время мы поняли, что эта фиксация не только не убивает возможности актерской импровизации приспособлений, но, напротив того, предполагает эту импровизацию, но только импровизацию очень тонкую, искусную, требующую большого мастерства. Если же эта импровизация исчезнет совсем и актерская игра на каждом спектакле будет похожа одна на другую как пятак на пятак, то она станет восприниматься, как искусство сухое, механическое, лишённое всякой жизни, мертвое. Деизмом подлинного артиста должно быть. На каждом спектакле «чуть-чуть» иначе, чем на предыдущем. Это «чуть-чуть» и сообщает вечную молодость каждой роли большого артиста и наполняет жизнью каждую его сценическую краску.

И когда актер приходит к линии физических действий указанным выше путем, т. е. путем самостоятельного органического творчества на репетициях, то, действительно, эта линия физического (телесного) поведения актера оказывается наделенной той магической силой, о которой говорил К. С. Станиславский, утверждая, что если актер будет идти по линии верно найденных физических действий, то в процесс сценической жизни невольно вовлечется вся психо-физическая природа актера: и его чувства, и его мысли и его видения — словом, весь комплекс его переживаний, и возникнет таким образом подлинная «жизнь человеческого духа».