

должен был потерять свою театральную природу, отказавшись от принципов театральности и от требования театральной формы. Вспомним Вахтангова: «Тот опосол разрешения быта, который давал Художественный театр, не рождает художественного произведения, потому что там нет творчества. Там есть только тонкий, умелый острый результат наблюдений над жизнью». И еще: «Все натуралисты равны друг другу — постановки одного можно принять за постановки другого».

Подлинный образ искусства — непременно обобщение. Обобщение же — это квинт-эссенция конкретного. «Надо брать только то, что имеет значение и пользоваться этим осторожно», — говорит Коклян. Надо воздерживаться от всего чисто индивидуального; нельзя воспроизводить какого-нибудь конкретного, лично вам знакомого, но неизвестного публике, когда мы должны изобразить Гарпагона, в котором сошлись все скучные и которого, следовательно, зритель должен сразу узнать». Натуралист же не может уйти от воспроизведения «чисто индивидуального», ибо ничего, кроме отдельного, находящегося на поверхности бытия, лежащего подле друг друга, и не в связи друг с другом, он в действительности не видит и увидеть не может.

Теперь мы можем понять, каким образом, актер, добивающийся художественного творческого обобщения на основе своей собственной мысли об образе (или идеи) и своего собственного чувства по отношению к нему (или отношения) неизбежно придет не к натурально-бытовому образу, а к образу театральному.

Действительность театральная не то же самое, что действительность реальная, данная нам в жизни. Театр, как и всякое искусство, есть выход за пределы данной действительности.

Вопрос — куда?

Вахтанговский ответ мы находим в следующих его словах: «Мейерхольд никогда не чувствовал. Сегодня, он чувствовал Завтра; Константин Сергеевич (Станиславский) никогда не чувствовал Завтра, он чувствовал Сегодня. А нужно чувствовать Сегодня а завтрашнем дне и Завтра — в сегодняшнем».

Вот формула, из которой рождается вахтанговская театральность, вахтанговское инобытие образов действительности. Вахтанговский «фантастический реализм», в котором работа фантазии направлена не на бесприметную игру, уводящую от действительности, а на создание образов, сквозь которые просвечивал бы реальный «образ будущего».

Оставляя в стороне вопрос о взаимоотношениях между собой различных компонентов, участвующих в создании спектакля (актер, режиссер, художник и т. д.), мы будем рассматривать работу театрального коллектива в целом, полагая, что субъектом творчества в театре является именно коллектив. Соответственно этому чувство-мысль, вкладываемая в свой образ каждым компонентом в отдельности, должна быть подчинена чувству-мысли коллективного целого.

За процессом познания действительности в практике театрального творчества следует идеологический анализ в свете данных, которые получены в результате непосредственного рассмотрения самой действительности. А из идеологического анализа пьесы возникает ее театральный разбор.

Начинается сложная и кропотливая работа. Пьеса сначала как бы «раздвигается», постепенно обнажается ее скелет, ее схема, ее скелет, чтобы потом снова ее одеть, но уже не в литературно-словесные одежды, а в одежды театральные. Прежде чем приступить к релетиционной работе, нужно рассказать пьесу театральным языком. Язык театра — не слово, а действие. Нужно перевести пьесу с языка слов на язык действий. Нужно вскрыть действие, проходящее через всю пьесу (так называемое «сквозное действие»), разбить пьесу на части, части на куски и «тематическое название» каждой части и каждого куска — и при этом такое «название», которое выражало бы действительную сущность куска (что нужно сыграть в данном куске и при этом не порознь сыграть, а всем вместе); далее, необходимо в каждом куске найти действительную задачу для каждого исполнителя, нужно вскрыть текст и понять тот внутренний смысл («подтекст»), который скрывается за прямым смыслом слов; наконец, нужно осознать и твердо установить все отношения между действующими лицами.

Пока происходит эта тщательная и вдумчивая работа над анализом пьесы и ее текста в целом, каждый актер в отдельности работает над своей ролью: он прежде всего ищет свое отношение ко всему, что его окружает по пьесе, осознает свои сценические действительные задачи, создает биографию образа или так называемое «прошлое», пробует в своем воображении ставить образ в различные положения, не указанные в пьесе, с тем, чтобы найти ответ на вопрос: как поступил бы образ, что он стал бы делать (именно не чувствовать, а делать) в таких-то и таких-то обстоятельствах; ищет черты внешней характеристики образа (для этого пользуется материалом своих собственных жизненных наблюдений и, когда его не хватает, ищет его в литературе, в живописи, в скульптуре); пробует дома, наедине с самим собой, проигрывать отдельные места роли, но не вслух, а про себя, чтобы не навязывать самому себе случайных штампов, ибо, то, что актер найдет дома — это не может считаться окончательным, это требует проверки при непосредственном общении с партнером (неизвестно еще, какую неожиданность подожмет партнер).

Но вот начинаются релетиции. Пока еще за столом. Актеры пробуют завязать между собой установленное отношение, пробуют овладеть сценическими задачами, добиваются органики сценического общения, и вот, мало помалу, описываемый этап работы, содержанием которого является анализ пьесы и накопление материала, начинается переходить в новую фазу. Этот новый этап имеет своей задачей накопление сценических красок.

Но остановимся пока на первом этапе и попробуем дать общую ха-

рактеристику творческому процессу в данной его фазе.

Работа в течение этого периода неосит, как мы видели, главным образом, аналитический характер и характеризуется преобладанием сознательной мозговой деятельности.

Однако участие интуиции в этом периоде работы отнюдь не устраняется. Интуиция выполняет заказы сознания по отысканию ответов на различные отдельные творческие вопросы, вроде того: какая в этом месте у меня (актера) задача, какая наружность у моего покойного отца или какого цвета пальто носит играемый мною образ. Интуиция показывает эти ответы сознанию. Сознание проверяет, выверяет, принимает или отвергает. Если нужного ответа, т. е. верной, правильной «догадки» еще нет, актер снова и снова размышляет, анализирует, сознательно ищет материалов для соответствующих наблюдений и т. д. И вот вдруг — иной раз в момент, когда актер меньше всего этого ожидает, — интуиция подает: готово! Заготовленный сознательным анализом творческий материал переварился без ведома сознания, и интуиция выбрасывает в поле сознания этот результат неподсчитанной деятельности мозга в виде уже оформившегося готового решения, в котором контролирующее сознание находит синтетически-объединенным все элементы своего предварительного анализа. И так с каждым вопросом и вопросиком.

Таким образом сознательная и интуитивная деятельность здесь тесно переплетены. Но все-таки господствующее положение остается всецело за сознанием. Поэтому каждый режиссер и каждый актер должны твердо помнить, что на этом этапе работы на деятельность интуиции полагаться нельзя; каждый участок работы должен принуждать себя к сознательному размышлению, обдумыванию и всестороннему анализу, ибо этим определяется, успех всей дальнейшей работы.

И здесь необходимо отметить, что азбука системы Станиславского на этом этапе работы оказывает актеру незаменимые услуги. Его учение о сценических отношениях, о действии (о сценической задаче), о мотивировке сценического поведения (о сценическом «оправдании»), о работе фантазии, о вскрытии текста, о способах борьбы со штампом, о сценическом общении и т. д. — словом, целый ряд его методологических указаний находят здесь свое применение. Но мы знаем уже, что азбука Станиславского в нашем театре должна применяться ради иных целей и иными способами. В чем же разница?

Во-первых, в том, что и анализ пьесы, и накопление материала у Станиславского в значительной степени подчинены субъективному произволу и воздействию случая. Субъективный произвол и роль случайности ограничены здесь только текстом пьесы и чувством жизненной правды; то, что не находится в противоречии с текстом пьесы и ее «сквозным действием» и в то же время может встретиться в действительности, — все это годится, все это на потребу, — будет ли оно подсмотрено в действительной жизни или явится случайным про-