дуктом деятельности фантазии. Подсмотрит актер какой-нибудь жест у человека на улице, почему бы им не воспользоваться, если жест сам по себе интересен (обращает на себя внимание). Нужно актеру мотивировать тот или иной поступок, то или иное действие — начинает работать фантазия, и если подсказанная фантазией мотивировка покажет актеру убедительной с точки зрения жизненной правды («так бывает»), она принята и начинает определять собой поведение актера. Отсюда обилие мелочей, деталей, пристрастие к «характерному», отличительному, индивидуальному: «характерный говорок» (какая-нибудь особая дикционная манера), характерная походка, характерный жест и т. п. Если все это органически срослось одно с другим, получился «образ», но не как обобщение, а как нечто индивидуальное, и зритель, таким образом, к списку своих добрых знакомых может прибавить еще одного — он познакомился с ним в театре, познакомился очень хорошо, очень коротко, знает все его привычки, его характер, его мысли, его радости и огорчения. Но что из этого? Вряд ли мы скажем, что тот человек лучше и глубже других понимает жизнь и ее сущность, у которого большее количество добрых знакомых.

В нашем же понимании не только текст пьесы и чувство жизненной правды определяют деятельность фантазии и творческую наблюдательность художника. Главным компасом, основным критерием, с точки зрения которого сознание художника принимает или отвергает материал, предлагаемый натурщикой, является его чувство-мысль, т. е. во-первых, идеологическая оценка образа или его идея и, во-вторых, вытекающее из этой идеи эмоциональное отношение к нему актера.

Если социальный анализ роли, вскрытие ее сущности привели актера, например, к презрительно-насмешливому отношению к образу, то это отношение, волей-неволей, будет направлять как деятельность его фантазии, так и его творческую наблюдательность. Нужно ли актеру решить вопрос о том, как обставлена комната, в которой живет образ, или какие у него взаимоотношения с женой, или какой у него костюм; нужно ли актеру мотивировать то или иное действие образа или найти его мимику, жеста и речи, — во всех этих случаях отношение к образу будет определять выбор ответа. Всякий ответ будет в данном случае, так сказать, презрительно усмехаться по адресу героя. У него, у героя, в комнате, — скажет актер, — эротического содержания картинка на стене, — вы чувствуете: насмешка. Жена бьет его ночной туфлей по лысине, — насмешка. Он носит такой высокий воротник, что нельзя повернуть шею, — опять насмешка. При этом, разумеется, ни одно из этих ответов не должно противоречить чувству жизненной правды, т. е. в данном случае мы должны иметь возможность сказать, что у человека, принадлежащего к данной социальной среде, могут быть и скабрезные картинки, и жена, дерущаяся туфлей и очень высокий воротник. Могут быть. Но ведь не у всех же. Значит, могут и не быть.

Право выбора из всей массы возможного и вероятного принадлежит актеру, и этот выбор актер осуществляет, руководствуясь не случайным капризом, а своим отношением к образу.

**9**

Переходим к следующему этапу творческого процесса.

Когда творческий материал накопится в достаточном количестве, он сам начинает требовать себе выявления в форме сценических красок (так называемых приспособлений актера). Начинается период накопления красок, возникает новый этап работы.

Он возникает незаметно, как бы сам собой. Еще во время застольных бесед, когда заняты анализом, то у одного, то у другого возникают различного рода предположения: мне кажется, что он здесь смеется, здесь быстрыми шагами ходит по комнате, а на этих словах опрокинул графин. Это уже краски. Но существуют они еще пока только в форме предположений. Эти краски-предположения требуют проверки: они не могут считаться окончательными, пока они не прошли испытания в акте сценического общения партнера с партнером.

Но вот актеры стали завязывать общение, — пока еще за столом. И тут наступает момент, когда опять-таки сами собой начинают приходить краски, но уже не в форме предположений, а в форме намеков. Жесты и интонации еще не реализуются во всей полноте своего звучания, мы имеем здесь еще пока только зародыши будущих жестов и интонаций, актеры еще только пробуют, нащупывают, примериваются к отдельным местам своих ролей. Но чем дальше, тем легче, свободней и шире идут краски. Они приобретают все большую заучность и полноту. Наконец, актеры не выдерживают, встают с мест и начинают двигаться. Это знак, что можно переходить на сцену. Новый этап работы наступил окончательно. Материал, который накапливался в предыдущем периоде работы, сам собой реализуется в процессе накопления сценических красок.

Каким же образом происходит акт рождения сценической краски, каким образом актер «вдруг», неожиданно для самого себя, находит нужный (верный) жест и нужную (верную) интонацию?

В этом периоде работы так же, как и в предыдущей фазе, мы имеем возможность наблюдать сложное переплетение сознательной и интуитивной мозговой деятельности. Но, в отличие от предыдущего этапа, доминирующая, господствующая роль принадлежит теперь интуиции. Художественную краску нельзя сделать сознательно, ее нельзя придумать, ее нужно родить. Актерская же краска может быть рождена только на репетиции, только в процессе действования, в процессе непосредственного общения актера с актером. Только из взаимодействия, происходящем на сцене между актерами, рождаются убедительные и заразительные краски. Когда краска рождена, сознание актера постфактум констатирует: хорошо годится. Но попробуйте вы в процессе общения с партнерами мешать творческому акту своим сознанием, и вы увидите, что это вмешательство окажется гибельным: краски перестанут приходить, и вы вынуждены будете обратиться к актерскому штампу. Если у вас в запасе есть «краска-предположение», остерегайтесь себя насиловать, сознательно принуждая себя к выполнению этой краски, т. е. к выполнению заранее надуманного жеста, заранее приготовленной интонации. Ничего не выйдет. Если вы заготовили верную краску, постарайтесь утвердить в себе (до конца осознать) те внутренние причины, которые обусловили ее появление в первый раз (в виде предположения), и забудьте о ней: она сама придет к вам в нужный момент на сцене и при этом в форме всегда несколько видоизмененной процессом общения с партнером и именно поэтому окажется живой и убедительной.

И. М. Толчанов рассказал мне недавно интересный случай из своей педагогической практики на театральном отделении рабфака искусств: он занимался с одним талантливым студентом, репетировал с ним какой-то отрывок; все шло великолепно, студент обнаруживал незаурядные способности, находил совершенно самостоятельные, верные неожиданные и яркие краски. Вдруг, что-то случилось: у парня ничего не выходит. Узнать нельзя человека, — жаловался мне Толчанов, — точно подменили». Что же оказалось? Оказалось, что этот студент, наслушавшись творческих дискуссий, и всякого рода критических оценок системы Станиславского как системы буржуазной, идеалистической и, следовательно, подлежащей беспощадному искоренению, решил, что интуиции — зловредный буржуазный предрассудок, что пролетарский артист должен работать до конца сознательно, и стал тщательнейшим образом контролировать каждый свой шаг на сцене в процессе репетиции. В результате он потерял сосредоточенное внимание к сценическому об'екту, которым от партнера (ибо об'ектом его внимания стало теперь не поведение партнера, а его собственное поведение) и, таким образом, утратил всякую возможность сценического общения. Разумеется, получился творческий зажим, и краски перестали приходить. Испугавшись «страшных» «контрреволюционных», «буржуазных» красок, он, таким образом, лишился всякой творческой потенции.

Отсюда вывод: критиковать и отрицать можно и должно, но непременно со знанием дела («в связи с обстоятельствами дела», как советовал Энгельс).

Каждый актер из опыте знает, что если он сознательно и вдумчиво проанализировал то или иное место роли, если он сознательно подобрал необходимый «питательный», корящий интуицию, творческий материал и сделал, таким образом, все для себя ясным и понятным, а потом выходит на сцену репетировать, то продуманное и накопленное само реализуется в форме сценических красок. Если же не реализуется, значит недостаточно продумано, мало накоплено и, следовательно, нужно опять вернуться к сознательной работе с тем, чтобы потом снова дождаться опять-таки бессознательного творческого результата в момент сценического общения со своим партнером.

Это процесс может быть нами наилучшим образом понят как проявление диалектического закона о переходе количества в качество. На это совершенно правильно указал на художественном совещании вахтанговского театра И. М. Рапопорт: «Не есть ли это закономерное явление», — спрашивает он, — «сознательно мы накопляем одно, другое, третье — и в результате это разрешается рождением краски или рождением образа: и это не «вдруг» пришло, не из темных глубин неведомого подсознания, а по принципу перехода количества в качество. Мы накопляли, накопляли и в какой-то момент поняли, как это должно воплотиться. То же самое, как если выпал один волос — человек не лысый, выпал другой — не лысый и т. д. и «вдруг» — человек лысый».

Итак, накопление красок, бессознательно рожденных и в то же время верных, — таковы задачи художника на втором этапе творческого процесса. Обнаруженный К. С. Станиславским закон о бессознательном непроизвольном возникновении актерского чувства и актерского приспособления (сценической краски) в процессе действования, этот закон остается верным и для нас.

Но может показаться, что Станиславский противоречит самому себе, когда говорит актеру: умей оправдать все, что тебе дадут. Что это значит? Это значит, что актер должен уметь оправдать предложенную режиссером мизансцену, указанный режиссером раккурс тела, мест, интонацию и т. п. Получается на первый взгляд, что Станиславский требует в этом случае от актера сознательного выполнения готовой краски, данной ему со стороны, и что, следовательно, ни о каком самостоятельном ее рождения в процессе бессознательного приспособления к партнеру здесь и речи быть не может. Но это не так. Противоречие здесь кажущееся. Тот, кто его усматривает, не понимает, что значит, с точки зрения Станиславского, «оправдать». «Оправдать» задание — это не значит скопировать режиссерский показ, это значит заново найти, то, что показано режиссером, и найти непременно по-своему. А это сделать можно, только поняв внутренние причины («оправдания») данной мизансцены, раккурса, жеста или интонации. Следовательно, то, что показано режиссером, подлежит еще самостоятельному внутреннему анализу со стороны актера, а этот анализ и будет служить тем материалом, на основе которого актер заново родит указанное ему приспособление, и самый процесс этого рождения все-таки окажется бессознательным. Тот актер, который сознательно скопирует то, что ему показал режиссер, не удовлетворит Станиславского. Станиславский, в качестве режиссера, скорей откажется от показанной актеру краски, как бы она ему ни была дорога, чем удовлетворится механическим (не творческим) ее воспроизведением.

Однако, соглашаясь с тезисом Станиславского о непроизвольном возникновении на сцене чувства и непроизвольном рождении красок, мы в то же время должны констатировать и некоторую разницу между нашим взглядом и Станиславского на природу сценической краски.

Для натуралистического театра качество краски определяется, с одной стороны, степенью ее яркости и заразительности, а, с другой стороны, степенью ее жизненной убедительности или соответствия ее чувству жизненной правды, ибо для художника-натуралиста верное в искусстве тождественно жизненно-правдивому. Но и только. Больше никаких требований качественного порядка к своим художественным краскам натуралистическая школа не предъявляет. Нам же этого мало. Мы хотим, чтобы каждая краска была выразительной с точки зрения чувства-мысли художника (в данном случае актера) об образе. Другими словами, каждая краска должна с той или другой стороны, в том или другом отношении вскрывать идеологическую сущность образа и выявлять отношение к нему актера.

Соответственно этому отношение актера к образу является непременным и постоянным его спутником и в этой стадии его творческой работы, т. е. определяет собой также и процесс накопления сценических красок.

Но ошибочно было бы думать, что требование жизненной правды этим уничтожается. Неправильно представлять себе дело так, как будто жизненная правда упраздняется и на ее место ставится театральная правда. Ничего подобного на самом деле не происходит. Жизненная правда не уничтожается, а переходит в театральную правду, становится театральной правдой, деформируется в нее. Причем этот переход, это становление или деформация совершается под воздействием отношения художника к об'екту изображения.

**10**

Существуют два способа реализации своего отношения к изображаемому об'екту через сценическую краску.

Спектакль, стоящий на Вахтанговских рельсах «ЛЕВ ГУРЫЧ СИНИЧКИН»

Один — это тот, когда актер непосредственно не демонстрирует зрителю своего отношения. Это отношение проявляется косвенно, во-первых, в выборе краски и, во-вторых, в способе (в форме) ее подачи. Отношение в этом случае, так сказать, просвечивает сквозь игру актера, не будучи непосредственно данным содержанием игры. Непосредственно зритель воспринимает образ, а не отношение актера, отношение же овладевает зрителем незаметно в процессе восприятия образа.

И есть другой способ, когда актер откровенно демонстрирует свое отношение, или, как говорят, «играет отношение», и это отношение становится, таким образом, содержанием игры актера, — актер непосредственно заражает им зрителя. Образ же, в этом случае актер только показывает. он не пребывает в нем, он максимально себя от него отделяет. Игра при этом деется на общении актера с зрительным залом, актер разоблачает иллюзорную магию театра, и спектакль, соответственно этому, принимает предельно выраженный театральный характер.

Мы видим, что в первом случае на переднем плане образ, а за ним определяющее его отношение, а во втором случае — на переднем плане отношение, а за ним образ, как об'ект этого отношения.

Мы не думаем, что какой-либо из этих двух приемов подачи образа и отношения был принципиально предпочтительнее другого. Каждый из них хорош на своем месте. Разумеется, первый из этих приемов обслуживает главную ветвь театра, широкую столбовую дорогу искусства: здесь требуется глубина раскрытия образа, вдумчивая мысль, тонкий и глубокий анализ действительности. Второй же путь — это подсобная боковая тропинка: искусство этого рода, главным образом, преследует цель быстрого и энергичного агитационного воздействия с расчетом на немедленный практический результат этого воздействия. На главной столбовой дороге — там