

Захава Борис Евгеньевич

**Мастерство актера и
режиссера**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45
ББК 85.38
3-38

3-38 **Захава Борис Евгеньевич**
Мастерство актера и режиссера / Захава Борис Евгеньевич – М.: Книга
по Требованию, 2024. – 187 с.

ISBN 978-5-458-32063-4

Учебное пособие обобщает опыт работы со студентами по актерскому и режиссерскому мастерству в Театральном училище им. Б. В. Щукина; дана система упражнения, помогающих начинающему актеру в создании сценического образа. Рассматриваются вопросы накопления материала для роли, прослеживаются основные этапы репетиционного процесса. Работа Б. Е. Захавы адресована не только студентам театральных вузов, институтов культуры и искусств, но и действующим практикам театра, а также широкому кругу любителей сценического искусства.

ISBN 978-5-458-32063-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

чувством. Ими должны быть насыщены каждое слово пьесы, каждое движение актера, каждая мизансцена, созданная режиссером. Все это — проявления жизни того единого, целостного, живого организма, который, будучи рожден творческими усилиями всего театрального коллектива, получает право называться подлинным произведением театрального искусства — спектаклем. Творчество каждого отдельного художника, участвующего в создании спектакля, есть не что иное, как выражение идейно-творческих устремлений всего коллектива в целом. Без объединенного, идейно сплоченного, увлеченного общими творческими задачами коллектива не может быть полноценного спектакля. Полноценное театральное творчество предполагает наличие коллектива, обладающего общностью мировоззрения, общими идейно-художественными устремлениями, единым для всех своих членов творческим методом и подчиненного строжайшей дисциплине. «Коллективное творчество», — писал К. С. Станиславский, — на котором основано наше искусство, обязательно требует ансамбля, и те, кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и против самого искусства, которому они служат». Задача воспитания актера в духе коллективизма, вытекающая из самой природы театрального искусства, сливается с задачей коммунистического воспитания, которое предполагает и всемерное развитие чувства преданности интересам коллектива, и самую ожесточенную борьбу со всеми проявлениями буржуазного индивидуализма.

Театр — искусство синтетическое
Актер — носитель специфики театра

В самой тесной связи с коллективным началом в театральном искусстве находится другая специфическая особенность театра: его синтетическая природа. Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д. В числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру. Это — искусство актера. Актер неотделим от театра, и театр неотделим от актера. Вот почему мы можем сказать, что актер — носитель специфики театра. Синтез искусств в театре — их органическое соединение в спектакле — возможен только в том случае, если каждое из этих искусств будет выполнять определенную театральную функцию. При выполнении этой театральной функции произведение любого из искусств приобретает новое для него театральное качество. Ибо театральная живопись не то же самое, что просто живопись, театральная музыка не то же самое, что просто музыка, и т.д. Только актерское искусство театрально по своей природе. Разумеется, значение пьесы для спектакля несоизмеримо со значением декорации. Декорация призвана выполнять вспомогательную роль, тогда как пьеса — это идейно-художественная первооснова будущего спектакля. И все же пьеса — не то же самое, что поэма или повесть, хотя бы и написанная в форме диалога. В чем же наиболее существенное (в интересующем нас смысле) отличие пьесы от поэмы, декорации от картины, сценической конструкции от архитектурной постройки? Поэма, картина имеют самостоятельное значение. Поэт, живописец обращаются непосредственно к читателю или зрителю. Автор пьесы как произведения литературы тоже может обратиться к своему читателю непосредственно, но только вне театра. В театре же и драматург, и режиссер, и декоратор, и музыкант говорят со зрителем через актера или в связи с актером. В самом деле, разве звучащее на сцене слово драматурга, которое автор не наполнил жизнью, не сделал своим словом, воспринимается как живое? Может ли формально выполненное указание режиссера или предложенная режиссером, но не пережитая актером мизансцена оказаться убедительной для зрителя? Конечно, нет! Может показаться, что с декоративным оформлением и музыкой дело обстоит иначе. Представьте себе, что начинается спектакль, раскрывается занавес, и, хотя на сцене нет ни одного актера, зрительный зал бурно аплодирует великолепной декорации, созданной художником. Получается, что художником адресуется к зрителю совершенно непосредственно, а вовсе не через актера. Но вот выходят действующие лица, возникает диалог. И вы начинаете чувствовать, что по мере того как разворачивается действие, внутри вас постепенно нарастает глухое раздражение против декорации, которой вы только что восхищались. Вы чувствуете, что она отвлекает вас от сценического действия, мешает вам воспринимать актерскую игру. Вы начинаете понимать, что между декорацией и актерской игрой есть какой-то внутренний конфликт: либо актеры ведут себя не так, как нужно себя вести в условиях, связанных с данной декорацией, либо декорация неправильно характеризует место действия. Одно с другим не согласуется, нет синтеза искусств, без которого нет театра.

Часто бывает, что публика, восторженно встретившая ту или иную декорацию в начале акта, бранит ее, когда действие кончилось. Это означает, что публика положительно оценила работу художника безотносительно к данному спектаклю как произведению искусства живописи, но не приняла ее как театральную декорацию, как элемент спектакля. Это означает, что декорация не выполнила своей театральной функции. Чтобы выполнить свое театральное назначение, она должна отразиться в актерской игре, в поведении действующих лиц на сцене. Если художник повесит в глубине сцены великолепный задник, превосходно изображающий море, а актеры будут вести себя на сцене так, как это свойственно людям, находящимся в комнате, а не на морском берегу, задник останется мертвым. Любая часть декорации, любой предмет, помещенный на сцену, но не оживленный выраженным через действие отношением стера, остается мертвым и должен быть удален со сцены. Любой звук, прозвучавший по воле режиссера или музыканта, но никак не воспринятый актером и не отразившийся в его сценическом поведении, должен умолкнуть, ибо он не приобрел театрального качества. Театральное бытие всему, что находится на сцене, сообщает актер. Все, что создается в театре в расчете на то, чтобы получить полноту своей жизни через актера, театрально. Все, что претендует на самостоятельное значение, на самодовлеющее бытие, антитеатрально. Вот признак, по которому мы отличаем пьесу от поэмы или повести, декорацию от картины, сценическую конструкцию от архитектурного сооружения.

Действие — основной материал театрального искусства

Итак, актер является главным носителем специфики театра. Но в чем же заключается эта специфика? Мы показали, что театральное искусство есть искусство коллективное и синтетическое. Но эти свойства, будучи очень важными, не являются исключительной принадлежностью театра, их можно найти и в некоторых других искусствах. Речь идет о таком признаке, который принадлежал бы только театру. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, которым художник пользуется для создания художественных образов. В литературе таким материалом является слово, в живописи — цвет и линия, в музыке — звук, в скульптуре — пластическая форма. Но что же является материалом в актерском искусстве? При помощи чего актер создает свои образы? Этот вопрос не получал должного разрешения до тех пор, пока не сложилась система К.С. Станиславского с ее основополагающим принципом, гласящим, что главным возбудителем сценических переживаний актера является действие. Именно в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа. Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. В нем участвует весь человек. Поэтому действие и служит основным материалом в актерском искусстве, определяющим его специфику. Живое наглядное человеческое действие и является материалом актерского искусства, ибо именно из действий актер творит свои образы (недаром они называются действующими лицами); на языке человеческих действий актер рассказывает зрителю о людях, которых он изображает. Поскольку же эти действия он извлекает из самого себя. т.е. сам их производит и при этом таким образом, что в осуществлении их принимает участие весь его организм как единое психофизическое целое, мы вправе сказать, что актер сам для себя является инструментом. Итак, актер одновременно и творец, и инструмент своего искусства, а осуществляемые им человеческие действия служат ему материалом для создания образа. Поскольку актер является носителем театральной специфики, мы имеем право сказать, что действие — основной материал театрального искусства. Иначе говоря, театр — это такое искусство, в котором человеческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии. В самом деле, что может быть конкретнее, нагляднее и в то же время богаче по своему содержанию, чем живое человеческое действие! Если в литературе о человеческих действиях писатель рассказывает, а в живописи художник эти действия изображает, и то лишь в неподвижной, застывшей форме, то в театральном искусстве актер тут же, на сцене, реально их осуществляет. Если при этом учесть, что в театре действие выражается в непрерывном потоке живой человеческой речи и живых человеческих движений, если оценить свойственную театру непосредственность эмоционального воздействия актерской игры, то станет совершенно понятным то необыкновенное могущество идейно-художественного воздействия, которым обладает театр. В театре идея, художественное обобщение, смысл произведения находят для себя такое жизненно конкретное, такое

наглядное, такое чувственно убедительное выражение, что кажется, будто бы это вовсе не спектакль, а сама жизнь. Именно в этом секрет той необычайной власти над человеческими сердцами, которой обладает театральное искусство. Не многие искусства способны вызывать такой подъем, такое воодушевление и объединять всех в одном страстном порыве, в одной мысли, в одном чувстве, как это способен сделать театр. К вопросу о действии как основном материале театрального искусства и главном возбудителе актерских переживаний мы не раз будем еще возвращаться.

Драматургия — ведущий компонент театра

Как в идеологическом, так и в художественном отношении ведущая роль в театральном искусстве несомненно принадлежит драматургии. Принимая пьесу, театр тем самым заявляет о своем интересе — к данной теме, берет на себя обязательство средствами своего искусства раскрыть идейное содержание произведения. Без увлечения всего театрального коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в театральной работе. Никакой режиссер не сможет добиться творческой удачи, если пьеса не стала кровным делом всего коллектива. Необходимо, чтобы пьеса увлекла коллектив, захватила его, проникла во все поры сознания каждого участника общей работы, — только тогда в коллективе может возникнуть то страстное желание выразить дорогу для всех идею, без которого невозможен полноценный творческий успех. Драматургия, вооружая театр идейным содержанием будущего спектакля и важнейшим средством театральной выразительности — художественным словом, — тем самым приобретает ведущее идейно-художественное значение в театральном искусстве. Необходимо при этом отметить, что и драматургия в свою очередь подвергается в своем развитии воздействию театра. Драматургия воздействует на театр, театр воздействует на драматургию. Образуется, таким образом, взаимодействие, в котором ведущая роль все же принадлежит драматургии. Каким же образом драматургия осуществляет свою ведущую роль не только идейном, но и в художественном отношении? Всякое драматическое произведение непременно принадлежит к тому или иному жанру, имеет определенный стиль и носит на себе печать индивидуальной манеры автора. И чем произведение талантливее, тем оно своеобразнее и тем более сложные требования предъявляет оно к театру. Чтобы выявить живущую в нем идею, театр должен понять стиль и творческую манеру автора, найти соответствующие средства театральной выразительности, определенную манеру актерской игры, определенную сценическую форму. Следовательно, драматургический материал определяет не только идейное содержание творческой деятельности данного театра, но влияет также и на его художественную технологию, содействует развитию определенных творческих навыков, формирует его творческий метод. Ведущая роль драматургии в идейно-творческом формировании театра подтверждается всем ходом исторического развития театрального искусства. Достаточно вспомнить ту огромную роль, которую сыграли в идейно-творческом формировании стиля и метода Художественного театра А.П. Чехов и А.М. Горький или же драматургия А.Н. Островского в творческом развитии Малого театра. Трудно переоценить огромную роль в развитии советского театрального искусства таких выдающихся произведений советских драматургов, отразивших события гражданской войны, как «Шторм» В. Билль-Белоцерковского (1925), «Виринея» Л. Сейфуллиной (1925), «Любовь Яровая» К. Тренева (1926), «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (1927), «Разлом» Б. Лавренева (1927). Именно с этими произведениями неразрывно связано становление метода социалистического реализма на советской сцене. Например, постановка пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» на сцене МХАТ оказалась этапом не только в истории самого Художественного театра, но явилась также событием огромного значения и в истории развития советского театра в целом. Несомненно важнейшее значение в истории Малого театра постановки пьесы К. Тренева «Любовь Яровая», а в развитии Театра имени Вахтангова постановки «Виринеи» Л. Сейфуллиной. Общеизвестным является влияние этих спектаклей на творческое развитие других театров. Ни с чем не сравнимо в истории советского театра значение драматургии М. Горького, пьесы которого, начиная с «Егора Булычева», поставленного в 1932 году Театром имени Вахтангова, широким потоком вливаются в репертуар советских театров. Ныне пьесы родоначальника советской литературы занимают почетное место в репертуаре. Они оказывают огромное влияние не только на дальнейшее развитие советской драматургии, но также и на формирование режиссерского и актерского мастерства, содействуя укреплению принципов социалистического реализма в советском театральном искусстве. И разве можно понять историю советского театра, не уяснив себе

определяющего значения в его развитии творчества таких драматургов, как К. Тренев, А. Афиногенов, Вс. Вишневский, Л. Леонов, А. Корнейчук, Н. Погодин, К. Симонов, Б. Лавренев, А. Крон, А. Арбузов, В. Розов, С. Алешин, А. Штейн и другие? С другой стороны, разве развитие советского театра не тормозилось постановками безыдейных и малохудожественных произведений? И разве в процессе работы над этими пьесами не искажалось, не опустошалось и временно не останавливалось в своем развитии мастерство актеров и режиссеров? Итак, драматургия играет ведущую роль в развитии театрального искусства. Эту роль за ней отказывались признавать только режиссеры формалистического толка, рассматривавшие любую пьесу лишь как сырье для своих режиссерских построений. Такого типа режиссеры нередко брали в работу слабый в идейно-художественном отношении драматургический материал в расчете на то, что они преодолеют его недостатки «театральными средствами». Но, как правило, такая самонадеянность не вознаграждалась творческим успехом, и, наоборот, значительные события в области театрального искусства всегда были связаны с крупными достижениями в области драматургии. Все выдающиеся деятели театра придавали огромное значение драматургии, ибо пьеса — основа спектакля, драматургия — основа театра. Однако исходя из признания ведущей роли драматургии нельзя ставить театр в служебное положение по отношению к драматургии и считать, что задача театра при постановке спектакля сводится лишь к тому, чтобы воспроизвести на сцене пьесу, или, как говорят, «выразить драматурга». Воспроизвести па сцене пьесу театр, разумеется, обязан, но не это является его конечной целью. Задача театра при постановке спектакля заключается прежде всего в том, чтобы, пользуясь пьесой, в творческом содружестве с драматургом воспроизвести действительную жизнь и раскрыть ее наиболее существенные стороны. Театр нисколько не меньше драматурга отвечает за правдивость, точность и глубину отражения жизни в спектакле и за его идейную направленность. Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что большинство творческих неудач у режиссеров, превосходно владеющих техникой своего мастерства, объясняется недостаточным знанием той жизни, которую они призваны отобразить. К сожалению, они не всегда это осознают и ищут причины своих поражений совсем не там, где следует. Неверно утверждение, будто задача драматурга — воспроизвести действительность, а задача театра — воспроизвести пьесу. Согласно этому взгляду процесс, в результате которого создается спектакль, представляется весьма несложным: действительная жизнь воздействует на драматурга; драматург создает пьесу, в которой так или иначе отражается жизнь; пьеса воздействует на театр; театр создает спектакль, в котором отражается пьеса. Действительность, с этой точки зрения, воздействует на театр не непосредственно, а только опосредованно, через пьесу. Можем ли мы согласиться с такой точкой зрения? Разумеется, нет. Разве в пьесе указаны жесты, интонации, мизансцены и движения, тембры голосов, костюмы и гримы, ритмы и темпы, манера поведения и другие характерные особенности актерских образов? Все это создается театром — актерами, режиссером, художником. Откуда же театр берет материал для создания всего этого, как не из жизни, не из самой действительности? Самостоятельно, а не только через драматурга должен театр (актеры, режиссер, художник) воспринимать жизнь для того, чтобы создавать подлинное искусство. Только исходя из своего собственного знания жизни, они могут определенным образом истолковать пьесу, найти нужные сценические формы. И у драматурга и у театра один и тот же предмет творческого отображения: жизнь, действительность. Необходимо, чтобы образы пьесы и ее идея жили в сознании актеров и режиссера, насыщенные богатством их собственных жизненных наблюдений, подкрепленные множеством впечатлений, извлеченных из самой действительности. Только на этой основе может быть построено правильное творческое сотрудничество и взаимодействие между театром и драматургом.

Творчество актера — основной материал режиссерского искусства

Основная задача, которую ставит перед режиссером современный театр, заключается в творческой организации целостного идейно-художественного единства спектакля. Советский режиссер не может и не должен быть диктатором, чей творческий произвол определяет лицо спектакля. Режиссер концентрирует в себе творческую волю всего коллектива. Он должен уметь угадывать потенциальные, скрытые возможности коллектива. Он вместе с автором отвечает за идейную направленность спектакля, за правдивость, точность и глубину отражения в нем действительности. Работа с актером составляет главную, самую большую часть режиссерской работы по созданию спектакля. Говорят, что актер является основным материалом в искусстве режиссера. Это

правильно, но не совсем точно. Ведь актер — живой человек, явление в высшей степени сложное: он обладает телом, мыслями, чувствами, ощущениями. Актер не только материал, но и творец. Он одновременно и творец и объект творчества режиссера. Так что же в актере служит материалом для режиссера? В каком смысле он является материалом режиссерского творчества? Актер как творец — вот настоящий материал для режиссера. Творческие мысли и мечты актера, его художественные замыслы и намерения, мысли и чувства, творческая фантазия, личный и социальный опыт, знания и жизненные наблюдения, вкус, темперамент, юмор, актерское обаяние, сценические действия и сценические краски — все это, вместе взятое, — материал для творчества режиссера, а вовсе не одно только тело актера или его способность по заданию режиссера вызывать в себе нужные чувства. Творческое взаимодействие между режиссером и актером является основой режиссерского метода в современном советском театральном искусстве. Всемерно создавать условия для развития актера — такова важнейшая задача, стоящая перед режиссером. Настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни. Он — мыслитель и общественно-политический деятель. Он — выразитель, вдохновитель и воспитатель того коллектива, с которым работает. Именно так подходили к своей профессии К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Е.Б. Вахтангов. Помогая актерам находить правильные ответы на все волнующие их творческие вопросы, увлекая их идейными задачами данного спектакля и объединяя вокруг этих задач мысли, чувства и творческие устремления всего коллектива, истинный режиссер неизбежно становится его идейным воспитателем. Характер каждой репетиции, ее направление и успех в значительной степени зависят от режиссера. Режиссер должен использовать все приемы и способы для того, чтобы разбудить органическую природу актера для полноценного, глубокого, самостоятельного творчества.

Зритель — творческий компонент театра

К числу важнейших особенностей театрального искусства относится тот факт, что его произведение — спектакль — окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя, который, находясь в театре, не только воспринимает произведение театрального искусства, но в известной степени участвует также и в его создании. Нам скажут, что и в других искусствах читатели и зрители воздействуют на творчество художника. Они осуществляют это воздействие через критику в печати, путем публичных обсуждений и диспутов, при помощи писем, адресованных непосредственно автору того или иного произведения, и т.д. Однако в других видах искусства воздействие людей, воспринимающих искусство, на людей, творящих его, осуществляется в основном не в процессе самого творчества. В театре же происходит прямое, непосредственное взаимодействие между актером и зрителем. Этим, между прочим, театральное искусство существенным образом отличается от кино. Огромное наслаждение испытывает актер театра вследствие того, что каждое его слово и движение тут же находят отклик в зрительном зале. Это чувство связи со зрителем, этот эмоциональный контакт в огромной степени стимулируют как процесс самого творчества, так и процесс его восприятия. Зритель, испытывая на себе воздействие актера, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актера своим живым непосредственным откликом на сценическое действие. Быть не только свидетелем, но и участником того необыкновенного праздника, который называется творческим переживанием, вдохновением артиста, — что может доставить зрителю большее духовное наслаждение? Именно к этому сознательно или инстинктивно стремится каждый зритель, направляясь в театр. «Жизнь человеческого духа» роли — вот что наглядно и непосредственно должно разворачиваться перед театральным зрителем. Не результат переживания роли дома или на репетициях в виде тех или иных внешних его признаков, а самое переживание «здесь, сейчас, сегодня», как любил говорить Станиславский, на глазах у зрителей, — вот что делает театр тем удивительным искусством, которое решительно ничем невозможно заменить. При этом следует отметить, что все чувства, которые переживает зритель, находящийся в театре, он переживает в гораздо более сильной степени, в несравненно более интенсивной форме, чем человек, воспринимающий то или иное произведение искусства в домашней обстановке. Там, где вы только улыбнулись бы, читая пьесу у себя дома, — находясь в театре, вы хохочете. Там, где вы только вздохнули бы, сочувствуя страданиям героя, вы, будучи в театре, проливаете слезы. Почему? Во-первых, потому, что в театре помимо пьесы на зрителя воздействует неотразимая сила театрального искусства с его

эмоциональной заразительностью, с необычайной конкретностью его образов, с предельной чувственной наглядностью и жизненной убедительностью всего, что происходит на сцене. Во-вторых, потому, что процесс восприятия в театре является коллективным, массовым. Очень трудно удержаться от смеха, когда все кругом смеется, очень трудно не заплакать, когда кругом плачут, очень трудно не заинтересоваться тем, что происходит на сцене, когда в наполненном людьми зрительном зале стоит напряженная тишина. Как никакое другое искусство, театр способен объединять мысли, чувства, устремления многих людей. В жизни нашей страны театральное искусство играет огромную роль. На протяжении всей своей истории советский театр вдохновлял советских людей на трудовые подвиги, помогал им изживать в своем сознании пережитки капитализма и содействовал воспитанию народа в духе социализма. В годы Великой Отечественной войны актеры воспламеняли сердца любовью к своей Отчизне, раскрывали на сцене величие подвигов советского народа на фронте и в тылу, будили в людях чувство жгучей ненависти к врагу и укрепляли в них уверенность в конечной победе. В послевоенные годы советский театр является помощником партии и государства в коммунистическом воспитании трудящихся, пропагандистом политики Советского государства — жизненной основы советского строя.

Глава третья О ПРИРОДЕ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

На протяжении по крайней мере двух столетий борются между собой два противоположных взгляда на природу актерского искусства. В один период побеждает одна, в другой — другая точка зрения, но побежденная сторона никогда не сдается окончательно, и то, что вчера отвергалось большинством деятелей сцены, сегодня снова становится господствующим взглядом. Борьба между этими течениями неизменно вращается вокруг вопроса о том, требует ли природа сценической игры, чтобы актер жил на сцене настоящими чувствами роли, или же она основана на способности актера исключительно одними техническими приемами воспроизводить внешнюю форму человеческих переживаний, внешнюю сторону человеческого поведения. «Искусство переживания» и «искусство представления» — так назвал К.С. Станиславский боровшиеся между собой течения. Актер «искусства переживания», по мнению К.С. Станиславского, стремится переживать роль, то есть испытывать чувства исполняемого лица каждый раз и при каждом акте творчества; актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически. Нетрудно заметить, что различие во взглядах между представителями противоположных направлений сводится к различному разрешению вопроса о материале актерского искусства. Коклен, считавший, что актер не должен испытывать «и тени» тех чувств, которые он призван изображать, разрешал этот вопрос очень просто. «Два я, существующих в актере, — писал он, — неотделимы друг от друга, но господствовать должно первое я — то, которое наблюдает. Оно — душа, а второе я — тело». Получается, что материалом, из которого актер создает свои образы, является тело актера. «Душа» же его, то есть психическая сторона личности актера, его сознание, разум, целиком принадлежит актеру-творцу, мастеру и, следовательно, материалом для создания образа служить не может. Сторонники «театра переживания» утверждали обратное, а именно, что «душа», психика актера, — его способность мыслить и чувствовать — является главным материалом для создания образа. С их точки зрения, актер если не целиком, то по крайней мере какой-то частью своей психики сливается с образом — мыслит его мыслями и чувствует его чувствами, — и не только во время работы над ролью, но и всякий раз, на всяком спектакле, в процессе сценической игры. Крайние последователи этой школы требовали от актера полного перевоплощения, полного слияния, духовного и физического, с играемым образом. Именно такой точки зрения придерживался К.С. Станиславский в период, когда закладывались первые кирпичи того великолепного здания, которое нам известно теперь под именем «системы Станиславского». Родоначальник реалистической школы актерской игры у нас в России М.С. Щепкин утверждал, что актер, создавая образ, «должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделать тем лицом, какое ему дал автор». Некоторые последователи «школы переживания» держатся более умеренных взглядов. Они не требуют полного растворения актера в играемом образе. Сальвини, например, писал о своем творчестве: «Пока я играю, я живу двойной жизнью, смею и плачу, и вместе с тем анализирую свои слезы и двой смех, чтобы они всего

сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть». Взгляды «школы представления» нашли себе наиболее непримиримого и последовательного защитника в лице Дени Дидро, который в своем «Парадоксе об актере» утверждал, что талант актера не в том, чтобы чувствовать, а в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувства и тем самым обмануть зрителя. «Крайняя чувствительность, — говорит Дидро, — создает посредственных актеров... только при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные». А.П. Ленский, полемизируя с Дидро, писал: «Вся ошибка во взгляде Дидро на сценическое искусство произошла, по моему мнению, вследствие того, что он принял присутствие громадного самообладания в актере за отсутствие в нем способности глубоко чувствовать. Если бы он основанием своего взгляда принял самообладание, его определение, что созидает великого актера, было бы, мне кажется, иным, а именно: абсолютное отсутствие чувства, так же как и крайняя чувствительность без самообладания делает человека абсолютно непригодным к сцене; средняя чувствительность при самообладании дает хорошего актера и только крайняя чувствительность при полном самообладании — великого исполнителя». Если мы подвергнем внимательному рассмотрению суждения наиболее последовательных представителей обоих направлений, мы без труда обнаружим, что ни один из них не мог удержаться на позициях абсолютной непримиримости; каждый в конце концов вынужден был, вступая в неизбежное противоречие с самим собой, искать тот или иной компромисс. Пожалуй, одному Дидро удалось до конца сохранить полную непримиримость и безукоризненную последовательность. Но Дидро — не практик сцены, а теоретик. В данном случае это имеет немаловажное значение. Что же касается, например, Коклена, то он, заявив себя сторонником Дидро и провозгласив соответственно этому, что актер не должен испытывать «ни тени» тех чувств, которые он призван изображать, наряду с этим совершенно правильно утверждал, что, для того чтобы сделаться Тартюфом, актер должен заставить себя «двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, т.е. вложить в него душу Тартюфа». Подобные противоречия мы легко можем обнаружить у последователей «школы переживания». Так, например, М.С. Щепкин, первоначально требовавший полного слияния личности актера с личностью образа, в дальнейшем писал: «Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств». Признавая, таким образом, необходимость контроля и самообладания, Щепкин тем самым приближался к взглядам Сальвини и Ленского. К.С. Станиславский в 1911 году в одной из своих лекций заявил, что истинное искусство не мирится с «однобокими» переживаниями Сальвини, и требовал полного — духовного и физического — перевоплощения актера в образ. А в своей книге «Работа актера над собой» он вкладывает в уста Названова, выражающего мысли автора, следующее признание (в связи с удачно сыгранным этюдом, в котором Названов играл роль критикана): «Сегодня во время умывания я вспомнил, что пока я жил в образе критикана, я не терял себя самого, то есть Названова. Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением. Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана. Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой? Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась как зритель. Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его». Таким образом, мы видим, что и К.С. Станиславский высказывает взгляды, близкие к взглядам Сальвини и Ленского. Но чем же обусловлены эти неизбежные теоретические противоречия в устах практиков сцены? Да дело в том, что сама природа актерского искусства противоречива. Поэтому она и не может улесться на прокрустовом ложе односторонней теории. Сложную природу актерского искусства со всеми ее противоречиями каждый актер познает на самом себе. Очень часто бывает, что актер, попав на сцену, отбрасывает в сторону все свои теоретические взгляды и творит не только вне всякого согласия с этими взглядами, а даже вопреки им, однако в полном соответствии с законами, объективно присущими актерскому искусству. Вот почему сторонники как того, так и другого направления не в состоянии удержаться на бескомпромиссном, до конца последовательном утверждении взглядов своей школы. Живая практика неизбежно сталкивает их с вершины безупречной, но односторонней принципиальности, и они начинают вносить в свои теории различные оговорки и поправки. Попробуем разобраться в противоречиях,

свойственных актерскому искусству, и соответственно этому выявить элементы истины и заблуждений как в одной, так и в другой теории.

Единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве

Актер, как известно, выражает создаваемый им образ при помощи своего поведения, своих действий на сцене. Воспроизведение актером человеческого поведения (действий человека) с целью создания целостного сценического образа и составляет сущность сценической игры. Поведение человека имеет две стороны: физическую и психическую. Причем одно от другого никогда не может быть оторвано и одно к другому не может быть сведено. Всякий акт человеческого поведения есть единый целостный психофизический акт. Поэтому понять поведение человека, его поступки, не поняв его мыслей и чувств, невозможно. Но невозможно также понять его чувства и мысли, не поняв объективных связей и отношений его с окружающей средой. «Школа переживания», разумеется, абсолютно права, требуя от актера воспроизведения на сцене не только внешней формы человеческих чувств, а и соответствующих внутренних переживаний. При механическом воспроизведении лишь внешней формы человеческого поведения актер вырывает из целостного акта этого поведения очень важное звено — переживания действующего лица, мысли и чувства, — и пытается обойтись без него. Игра актера в этом случае неизбежно механизмуется. В результате и внешнюю форму выражения — цель своего искусства — актер не может воспроизвести с исчерпывающей полнотой и убедительностью. В самом деле, разве может человек, не испытывая, например, «ни тени» гнева (Коклен), воспроизвести точно и убедительно внешнюю форму этого чувства? Предположим, он видел и по собственному своему опыту знает, что человек, находящийся в состоянии гнева, сжимает кулаки и сдвигает брови. А что делают в это время его глаза, рот, плечи, ноги, торс? Ведь каждая мышца участвует в каждой эмоции. Актер может правдиво и верно (в соответствии с требованиями природы) стукнуть кулаком по столу и этим действием выразить чувство гнева только в том случае, если в этот момент верно живут ступни его ног. Если соврали ноги актера, зритель уже не верит и его руке. Но разве можно запомнить и механически воспроизвести на сцене всю ту бесконечно сложную систему больших и малых движений всех органов, которая выражает ту или иную эмоцию? Конечно, нет. Для того чтобы правдиво воспроизвести эту систему движений, нужно схватить данную реакцию во всей ее психофизической целостности, то есть в единстве и полноте внутреннего и внешнего, психического и физического, субъективного и объективного, нужно воспроизвести ее не механически, а органически. Неправильно, если процесс переживания становится самоцелью театра, и актер в переживании чувств своей роли видит весь смысл и назначение искусства. А такая опасность всегда угрожает актеру психологического театра, если он недооценивает значение объективной стороны человеческого поведения и идейно-общественных задач искусства. До сих пор еще немало в актерской среде любителей (особенно любителей) «пострадать» на сцене: умирать от любви и ревности, краснеть от гнева, бледнеть от отчаяния, дрожать от страсти, плакать настоящими слезами от горя, — сколько актеров и актрис видит в этом не только могучие средства, но и самую цель своего искусства! Пожить на глазах тысячной толпы чувствами своей роли — ради этого идут они на сцену, в этом видят высшее творческое наслаждение. Роль для них — повод проявить свою эмоциональность. Заразить зрителя своими чувствами (они всегда говорят о чувствах и почти никогда о мыслях) — в этом их творческая задача, их профессиональная гордость, их актерский успех. Из всех видов человеческих поступков такие актеры больше всего ценят импульсивные действия и из всех разновидностей проявления человеческих чувств — аффекты. Нетрудно заметить, что при таком подходе актеров к своей творческой задаче субъективное в роли — переживания образа — становится главным предметом изображения. Объективные связи и отношения образа с окружающей его средой (а наряду с этим и внешняя форма переживаний) отходят на второй план. Между тем всякий передовой, подлинно реалистический театр, созная свои идейно-общественные задачи, всегда стремился давать оценку тем явлениям жизни, которые он показывал со сцены, произносил над ними свой общественно-моральный и политический приговор. Актеры такого театра неизбежно должны были не только мыслить мыслями образа и чувствовать его чувствами, но еще мыслить и чувствовать также по поводу мыслей и чувств образа, мыслить об образе; они видели смысл своего искусства не только в том, чтобы пожить на глазах публики чувствами своей роли, а прежде всего в том, чтобы создать художественный образ, несущий определенную идею,

которая раскрывала бы важную для людей объективную истину. Всякий передовой актер нашего времени, руководствующийся в своем творчестве принципами и методом социалистического реализма, внутреннее содержание образа (его мысли и чувства) непременно будет раскрывать, показывая, как общественное бытие человека определяет его психику, а все внешние связи и отношения человека с окружающей его средой он покажет, раскрывая его внутренний мир. В то же время всякий передовой советский актер прекрасно понимает, что решить эти задачи он не сможет, если не будет воспроизводить в своем сознании, в своей психике процессов внутренней жизни создаваемых им образов, — иначе говоря, если он не будет в той или иной степени переживать мысли и чувства образа, то есть внутренне сливаться с ним. Тело актера принадлежит не только актеру-образу, но также и актеру-творцу (ибо каждое движение тела не только выражает тот или иной момент из жизни образа, но подчиняется также и целому ряду требований в плане сценического мастерства: каждое движение тела актера должно быть четким, пластичным, ритмичным, сценичным, предельно выразительным — все эти требования выполняет не тело образа, а тело актера-мастера). Психика актера, как мы выяснили, принадлежит не только актеру-творцу, но и актеру-образу: она, так же как и тело, служит материалом, из которого актер творит свою роль. Следовательно, психика актера и его тело в единстве своем одновременно составляют и носителя творчества и его материал. Однако каким же образом в психике актера могут одновременно ужиться чувства образа и собственные переживания актера как человека и как мастера?

Природа сценических переживаний актера

Вопрос о переживаниях в сценической игре очень долго не получал необходимого разрешения по той причине, что сторонники обоих направлений рассматривали его с позиций формальной логики, в то время как он требует диалектического разрешения. Вопрос ставился так: или — или; или чувство в сценической игре должно быть, или его не должно быть. Между тем чувство — это процесс и, следовательно, может иметь различные стадии развития, различные степени интенсивности, различный характер, бесконечное множество оттенков; оно, наконец, может вступать во взаимодействие с другими одновременно происходящими в сознании человека процессами. Это дает основание предполагать возможность существования особой формы человеческих переживаний, свойственных именно актеру, присущих главным образом сценической игре. Эти переживания могут быть условно названы сценическими переживаниями или сценическими чувствами. Но не в том, разумеется, смысле, что актеру свойственно нечто вообще чуждое человеческой природе. Наоборот, эти сценические переживания извлекаются именно из естественной природы человека. И происходит это не иначе как на основании законов природы, ибо именно в природе человека эти сценические переживания как раз и коренятся. Но дело в том, что актер на сцене живет не только в качестве образа. Он еще живет и как артист, мастер, творец. Поэтому переживания актера-образа, вступая во взаимодействие с психофизическими процессами, которые он испытывает как актер-художник, естественно, видоизменяются и приобретают специфический характер. В чем же это видоизменение заключается? Может быть, в том, что переживания становятся менее искренними? Отнюдь нет. Высокое качество сценической игры требует предельной искренности актерских переживаний. Может быть, они обладают меньшей силой или глубиной, чем обыкновенные жизненные переживания? Тоже нет. Невозможно допустить, чтобы, например, кто-нибудь из выдающихся исполнителей ролей Гамлета или Отелло обладал в реальной жизни способностью любить, ревновать и отчаиваться с большей силой или глубиной, чем они делают это в своих ролях. Нет, жизненные переживания, превращаясь в сценические, решительно ничего не теряют в своей искренности, силе или глубине. Они изменяются не количественно, а качественно: они превращаются в поэтическое отражение жизненных переживаний и в этом новом качестве способны приобретать такую степень искренности, силы и глубины, на какую данный актер в своих жизненных переживаниях, может быть, вовсе и не способен. Вот почему на вопрос о том, должен ли актер переживать на сцене чувства образа, мы вынуждены ответить: и да и нет. Нет — если имеются в виду жизненные переживания; да — если речь идет об особых сценических чувствах. Наличие разницы между жизненными и сценическими переживаниями признавал и Станиславский. Жизненные переживания он называл «первичными», а сценические — «повторными». Различие между ними каждый актер познает на своем собственном опыте; играть на сцене и не заметить этого различия нельзя. Впрочем, и не

будучи актером, нетрудно понять, что если бы актер жил на сцене совершенно такими же чувствами, как в жизни, то, играя, например, сцену поединка, он мог бы на самом деле заколоть или изувечить своего партнера, а после спектакля, где его роль кончается тем, что герой сходит с ума, его всякий раз увозили бы в психиатрическую больницу. Разве мог бы актер, живя на сцене такими же чувствами, как в жизни, так быстро овладевать собой и успокаиваться после того, как закрылся занавес? И разве могли бы актеры доживать до глубокой старости, если бы они должны были каждый спектакль по-настоящему переживать такие нервные потрясения, какие приходится переживать исполнителям трагических и драматических ролей? Итак, между чувством в жизни и аналогичным чувством на сцене нельзя поставить знак равенства. Очевидно, сценическое чувство чем-то отличается от жизненного. Спрашивается: чем же именно? Прежде всего своим происхождением. Сценическое переживание не возникает, подобно жизненному, в результате воздействия реального раздражителя (ибо такой раздражитель, который обладал бы реальной способностью вызывать нужное переживание, на сцене, как известно, отсутствует). Вызвать в себе нужное переживание актер может только благодаря тому, что аналогичное переживание ему очень хорошо знакомо, что он знает его по своему жизненному опыту (неоднократно испытывал его в жизни) и поэтому отлично его помнит. В этом случае актер как бы уже заранее обладает данным чувством, ему остается только в нужный момент извлечь его из глубины своей эмоциональной памяти и соединить с условным сценическим раздражителем. Эмоциональная память — вот та кладовая, из которой актер извлекает нужные ему переживания. Именно эмоциональная память служит источником сценических чувств, возникающих не иначе как в форме эмоциональных воспоминаний. «Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, — пишет Станиславский, — так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувства. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде». Дело в том, что ни одно наше переживание не проходит бесследно для нашей нервной системы. Оно делает нервные центры, участвующие в данной реакции, более восприимчивыми к раздражениям данного рода. Эмоциональное воспоминание с психофизиологической точки зрения есть не что иное, как оживление следов ранее пережитого. Поэтому Станиславский и называет его не первичным, а повторным переживанием. Это воспроизведение чувства, а не самое чувство, это как бы его отражение или отпечаток. От первичного чувства оно отличается главным образом тем, что оно не поглощает всей личности человека, ибо при эмоциональном воспоминании наряду с процессом оживления следов ранее пережитого всегда протекает в сознании человека и другой психофизиологический процесс, вызываемый раздражителями, воздействующими на него в данный момент. Таким образом, вспоминая прошлое, мы не забываем о настоящем. При этом оба эти процесса протекают отнюдь не изолированно, а находятся во взаимодействии, взаимно конкурируют, взаимно друг друга уравновешивают и взаимно проникают друг в друга. Находясь на могиле очень дорогого, близкого нам, но давно умершего человека, мы плачем искренними слезами. Но наряду с этим мы воспринимаем и запахи цветов, растущих на могиле, и синеву неба, и пение птиц, не забываем даже время от времени взглянуть на часы, чтобы не опоздать на работу. Разве так было несколько лет тому назад, когда мы хоронили своего друга? Мы тогда себя не помнили от горя, оно владело нами целиком и без остатка, мы ничего не видели и не слышали, не замечали вокруг себя. Но разве теперь наше горе перестало быть подлинным, искренним чувством? Нет, оно осталось таким же искренним, таким же настоящим и, может быть, даже не менее сильным, чем прежде, но под влиянием времени, в результате постоянного воздействия обстоятельств текущей жизни оно видоизменилось и приобрело новое качество. «Время, — пишет Станиславский, — прекрасный фильтр, великолепный очиститель воспоминаний о пережитых чувствах. Мало того время — прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опозитивировать воспоминания». Нередко, читая какой-нибудь увлекательный роман, мы не можем удержаться от слез сочувствия страдающему герою. Мы страдаем и радуемся вместе с героем романа, живем его жизнью, его интересами и в то же время великолепно сознаем, что как сам герой, так и все его страдания — только вымысел, плод поэтической фантазии автора. В основе такого переживания лежит опять-таки эмоциональное воспоминание, то есть оживление следов ранее пережитого — пережитого, может быть, совершенно по другим поводам, чем у героя романа. Аналогичные переживания испытывает и театральный зритель. Сочувствуя действующим