

Ершов П.М.

Технология актерского искусства

Глава первая

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО КАК НАУКА

Наблюдение и внимательное отношение к естественным явлениям породили искусство.

Цецерон

Художник находится в двойственном отношении с природой: он ее господин и вместе с тем раб. Он ее раб, поскольку он должен действовать земными средствами, чтобы быть понятым; он ее господин, поскольку он эти земные средства подчиняет и заставляет служить своим высшим намерениям.

И.В. Гете

Технология – это логика фактов, создаваемых трудовой деятельностью людей, идеология – логика идей, то есть логика смыслов, извлеченных из фактов, - смыслов, которые предрекают пути, приемы и формы творчества новых фактов.

М. Горький

Весной 1911 года К.С. Станиславский прочел первый набросок своей «системы» А.М. Горькому и между ними произошел следующий диалог, записанный А.Н. Тихоновым (Серебровым):

«Кажется мне, - сказал А.М. Горький, - что вы затеяли работу огромнейшей важности. Огромнейшей! Науку об искусстве. Некоторым может быть это покажется даже несовместимым: наука и искусство?.. Однако, это не так. Искусство – это, прежде всего, человеческий труд, как и всякий другой. А потом уже – все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно. Так ли я понимаю вашу мысль?»

- Именно, именно так! – воскликнул Станиславский».

Итак, - наука об искусстве. Пятьдесят лет К.С. Станиславский непрерывно искал то, что Горький назвал «наукой об искусстве». Этот напряженный труд гениального художника и великого знатока всех сфер сложного театрального хозяйства не мог пройти даром. Наука возникла.

Прежде всего, всякую науку характеризует то, что составляющие ее законы не выдуманы, не сочинены, а открыты. Они существовали до того, как были открыты и продолжают действовать независимо от того, знают или не знают их люди, нравятся они тому или другому человеку или нет.

Все это в полной мере относится и к системе Станиславского. Так же как и всякая другая подлинная наука, система Станиславского не изобретена, не выдумана, не сочинена, а открыта в живой практике актерского творчества; того самого творчества, которое существовало до того, как К.С. Станиславский

открыл его законы, и которое существует независимо от того, знают, или не знают, или с какой степенью полноты и точности знают люди эти законы.

«У нашей артистической природы, - писал К.С. Станиславский, - существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута <...> Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем».

В другом месте: «Искусство переживания ставит в основу своего учения принцип естественного творчества самой природы по нормальным законам, ею самой установленным». И еще: «Есть одна система – органическая творческая природа. Другой системы нет». «Закон творческой природы изменить нельзя».

Итак, первая черта системы Станиславского как науки – это **объективность** законов, ее составляющих.

Вторая чрезвычайно важная для нас черта: всякая подлинная наука существует для удовлетворения нужд человеческой практики. Все это целиком и полностью опять относится к системе К.С. Станиславского. Она родилась от нужд практики театрального искусства; ее единственная цель и назначение – усовершенствовать практику; К.С. Станиславский проверял ее опять-таки в творческой и педагогической практике.

Также как и во всякой другой науке, критерий практики не может подтвердить или опровергнуть **полностью** законов, составляющих систему Станиславского. Ведь законы эти суть «человеческие представления» – отражение в голове человека.

Третья важная для нас черта: ни одну науку, раз она – «отражение в голове человека», нельзя **отождествлять** с практикой, которой она служит.

Всякая практика нуждается в определенных природных данных, а если их нет, то невозможно усовершенствование ее, невозможно и применение наук. Так, если нет почвы, влаги, воздуха – невозможно земледелие вообще, а значит невозможно и какое бы то ни было практически полезное применение агробиологической науки.

Если некто пытается применить науку, игнорируя отсутствие условий, необходимых для ее применения, и потому приходит к неудаче, то это, очевидно, не опровергает науку. Это только доказывает, что пострадавший недостаточно знаком с ней, что он, в частности, не знает обязательных условий ее применения.

Все это относится и к системе Станиславского. Для плодотворного ее применения необходимы обязательные условия. Если их нет, то система Станиславского не может быть применена.

Первым и абсолютно необходимым из таких условий являются дарование, способности, талант. Без этого условия применение системы Станиславского также невозможно, как невозможно земледелие без земли.

Есть и другие обязательные условия применения науки об актерском искусстве. Эти условия рассмотрим в последней главе.

Четвертая и последняя черта в нашем кратком, далеко, конечно, не исчерпывающем перечне: «Настоящая законная научная теория – писал И.П. Павлов, - должна не только охватывать весь существующий материал, но и открывать широкую возможность дальнейшего изучения и, позволительно сказать, безграничного экспериментирования».

Всякая подлинная наука не только отвечает на запросы практики, но всегда ищет новые, более точные ответы; всякий научно обоснованный ответ предполагает постановку нового вопроса. Поэтому наука не может стоять на месте. Она включает в себя не только такие законы и такие истины, которые могут быть немедленно использованы в практике, но и такие, которые требуют для претворения их в жизнь, дальнейшего уточнения, выяснения, конкретизации. Следовательно, в состав всякой науки входят не только законы и установленные истины, но и гипотезы, предположения.

Поэтому практическое применение любой науки есть всегда процесс творческий; поэтому, наконец, любой человек, как бы хорошо он не знал ту или иную науку, всегда может знать ее лучше, чем он ее знает.

Все это характеризует и систему К.С. Станиславского. Науку, созданную им можно знать *более* или *менее*, но ее нельзя знать полностью и до конца. К.С. Станиславский говорил: «Я, Станиславский, систему знаю, но еще не умею или, вернее, только начинаю уметь ее применять. Чтобы овладеть разработанной мной системой, мне надо родиться во второй раз и, дожив до шестнадцати лет, начать свое актерство».

Но видеть в любой науке возможность ее дальнейшего развития, это, разумеется не значит отрицать достоверность того, что ею уже достигнуто. Относительность истины, как известно, не отменяет ее объективности. А объективную истину можно знать достоверно.

Если признать, что система Станиславского обладает теми четырьмя признаками, о которых шла речь, то можно прийти к заключению, на первый взгляд убийственному для системы: всякий талант творит во всех случаях по ее законам, а тому, кто лишен таланта она помочь ничем не может... Кому и зачем она в таком случае нужна?

Если бы талант был чем-то раз навсегда данным и неизменным, чем-то, что-либо существует в некоем окончательном виде, либо отсутствует у того или иного актера, то система К.С. Станиславского была бы бесполезной. Но ничто в природе не стоит на месте. Следовательно, и талант, как ни определять содержание этого понятия и в какой бы степени ни обладал им тот или иной человек – во всех случаях и всегда – талант любого конкретного человека находится либо в процессе роста и развития, либо – в процессе деградации и гибели.

Далее – дело ведь не в том, «существует» или «не существует» талант у того или иного человека, а в том, проявляется он или нет в его **деятельности**; в этом единственное основание утверждать, что талант существует.

Талант, как и всякая врожденная способность, растет и развивается в процессе его правильного применения и глохнет, гибнет без применения или при неверном, противоестественном, уродливом применении.

Это относится к любым талантам – от самых великих до самых малых. Разница лишь в том, что в великих талантах присущие их законы действуют сильнее, энергичнее и обнаруживают себя полнее. Поэтому К.С. Станиславский и открыл объективные законы творчества именно в практике великих талантов и гениев.

Так как всякий талант включает в себя врожденные задатки или способности, которые приобрести нельзя, то практически все дело сводится к тому, что бы растить и развивать имеющиеся талант или хотя бы способности. Оказывается, самые средние (по общему мнению, сложившемуся на основе их проявлений) способности могут вырасти в талант, и самый яркий (тоже, по общему мнению) талант может погибнуть, а может стать еще ярче и еще богаче. Зависит это в большей степени от того, как он применяется на практике.

И.П. Павлов писал: «При хорошем методе и не очень талантливый человек может сделать много. А при плохом методе и гениальный человек будет работать впустую».

Поэтому, если смотреть на талант не как на таинственную «вещь в себе», не как на некую скрытую и ничем не проявляющую себя возможность, а как на способность, обнаруживающуюся, проявляющую себя вовне, в практике, способную расти и развиваться, то в понятие таланта входят и трудоспособность и воля. Поэтому К.С. Станиславский определял талант как «счастливую комбинацию многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей». Таким образом, в итоге, система К.С. Станиславского оказывается наукой о том, как, опираясь на объективные законы, растить, развивать, обогащать наличные актерские способности, наличный талант. Она – своего рода, способ повышать «коэффициент полезного действия» всякого наличного дарования.

Или, говоря совсем грубо: если у вас есть способности к актерскому искусству, то система и поможет вам реализовать их полностью; тогда завтра у вас будет этих способностей больше, чем было вчера, и такая перспектива практически не имеет границы. Если при тех же способностях вы игнорируете систему – вы рискуете реализовать ваши дарования не полностью, и тогда завтра его будет у вас меньше, чем было вчера. Так может повторяться изо дня в день, их года в год, пока ваши способности или даже талант не превратятся в воспоминания о таланте. Публика не сразу заметит это, а когда это станет ясно и вам, и ей, то будет уже поздно.

Все это, конечно, не значит, что, игнорируя систему Станиславского, актер наверняка обанкротится. Достаточно того, что это может с ним произойти.

3

Для овладения системой К.С. Станиславского нужно глубоко, искренне и по-настоящему хотеть владеть своим искусством завтра лучше, чем владеешь им сегодня. Если же опытный актер, или ученик театральной школы – безразлично – в глубине души доволен собой, своим талантом, своим умением, то прежде чем так или иначе не разрушится эта его самоудовлетворенность – ему бесполезно приступать к изучению системы Станиславского.

Такого рода успокоенность, иногда глубоко скрытая и инстинктивно тонко маскируемая, не есть нечто постороннее таланту, не есть нечто такое, что может существовать рядом с талантом или вопреки ему. Нет, это – *недостаток таланта*, это дефект в самой одаренности, ибо это – недостаток творческой воли.

«Чем талантливее артист, - писал К.С. Станиславский, - тем он больше интересуется техникой вообще и внутренней в частности. М.С. Щепкину, М.Е. Ермоловой, Дузе, Сальвини верное сценическое самочувствие и его составные элементы были даны от природы. Тем не менее они всегда работали над своей техникой. <...> Тем более об этом надо заботиться нам, более скромным дарованиям. <...> При этом не следует забывать, что просто способные никогда не станут гениями, но благодаря изучению своей творческой природы, законов творчества и искусства скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного толка. Это сближение произойдет через *систему* и в частности через «работу над собой».

Иногда еще приходится слышать такие выражения: «Этот артист играет по системе Станиславского». Иной раз добавляется «но скучно, плохо». Или: «Этот артист играет не по системе Станиславского» и добавляется: «но, тем не менее, хорошо, ярко, увлекательно». В таких суждениях обнаруживается глубокое непонимание системы, отрицание самой ее сущности отрицание ее как науки.

Играть можно хорошо и плохо, лучше и хуже. Всякий, кто играет хорошо (то есть обнаруживает свой талант) играет согласно с объективными законами творчества. Играет он «по системе» в той мере и постольку, в какой мере и поскольку он играет хорошо. При этом зрителям совершенно не важно, думал он о системе, когда работал над ролью или нет. Точно так же всякий, кто играет плохо (не обнаруживает дарования) играет «не по системе», даже если он в течение всей работы только и заботился о том, чтобы следовать ее указаниям. Коль скоро он играет плохо, значит он не сумел или не смог воспользоваться системой.

Актер, заботящийся в момент творчества о какой бы то ни было системе, по одному этому играет плохо. Система существует для того, чтобы помогать естественному творческому процессу, а не для того, чтобы заменять его. Актер творит на сцене так, как того требует система только в том случае, когда ему в процессе творчества некогда думать о какой бы то ни было системе.

4

К.С. Станиславский писал: «Система» не «поваренная книга»: понадобилось какое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл станицу – и готово. Нет, это целая культура, на которой надо расти, воспитываться годами. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически раз и навсегда, переродила его для сцены. «Систему» надо изучать по частям, потом охватить во всем целом, понять ее общую структуру и состав. Когда она раскроется перед вами, точно веер, тогда только вы получите о ней точное представление».

Отсюда вытекает: система Станиславского есть наука *цельная, единая и стройная*; она состоит из **частей**; каждая часть в свою очередь есть *сложное* целое, состоящее опять из частей, поэтому при изучении системы Станиславского как науки, чрезвычайно важно, с одной стороны, проникать во все ее тонкости, т.е. осваивать ее в деталях и в деталях деталей, с другой – знать точно и определенно *место* каждой детали, ее назначение, ее роль как части стройного целого.

Основание системы есть, в сущности, освоение ее целостности, ее единства – изучение взаимосвязи и взаимозависимости всех ее частей. Для того, чтобы приступить к детальному изучению системы, целесообразно сделать общий ее обзор.

Если бы мы захотели изучить во всех подробностях стройное архитектурное сооружение, мы начали бы изучение не с этих подробностей, а с обзора всего сооружения в целом.

Если подобным же образом подойти к системе Станиславского, то в ней можно обнаружить свои «части», «разделы» и «стороны», сходные с фасадами архитектурного сооружения. Но так как система не предмет в буквальном смысле этого слова, то, естественно, деление ее на разделы, части или стороны – это деление условное, теоретическое, нужное только для предварительного общего ознакомления. Каждая из этих сторон или частей перерастает в другие стороны или части, связана с ними органически и поэтому на практике неотделима от них.

Система Станиславского как наука обнаруживается *как бы с трех сторон*. Именно – обнаруживается. Ее можно *осматривать* с трех сторон; но если начать углубляться в каждую сторону, идти, так сказать, от поверхности к сердцевине, то оказывается, что у всех этих сторон сердцевина одна и та же, что в сердцевине они срастаются в одно целое. Это целое, конкретизируясь и развиваясь в разных направлениях и дает те стороны, о которых идет речь. Они только кажутся раздельно существующими, говорящими о разных предметах; в действительности они раскрывают один и тот же предмет с разных сторон, то есть дают разностороннее представление об *одном* предмете.

Много недоразумений в толковании системы Станиславского происходит именно отсюда: одни смотрит на нее с одной стороны и утверждает, что она – это; другой очевидно, что она – другое, потому что

он смотрит не нее с другой стороны; третьего заинтересовала в ней третья сторона и ему столь же очевидно, что – третья. А в действительности она – нечто большее, чем то, другое и третья, нечто раскрывающееся с разных сторон по-разному.

Причем, ни одна из этих точек зрения сама по себе не может дать полного и точного представления о предмете.

С одной из трех ее сторон система является учением о том, *что такое театр и зачем он нужен человеческому обществу*. Что следует называть театральным искусством и что только по видимости напоминает это искусство, но не имеет оснований им именоваться. Это как бы одна сторона, часть, раздел науки об актерском искусстве – **эстетика**.

Другая сторона (часть, раздел) этой науки непосредственно примыкает к первой. Это учение о том, *каким должен быть актер*, чтобы иметь право и возможность создавать произведения, отвечающие общественному назначению искусства – **этика**.

Третья сторона (часть, раздел) опять связывает вторую с первой. Это учение о том, как наикратчайшим путем, наиболее рационально и эффективно актеру *реализовать свои возможности*. Как, располагая средствами и зная цель, практически достигать ее, как практически работать, чтобы создавать произведения искусства, согласные его назначению – **актерская техника**.

Связь между этими сторонами совершенно очевидна: одна говорит о *цели*, другая о *средствах*, а третья – о *способах* использования этих средств, а все они – эстетика, этика, техника – об одном и том же предмете – о подлинном творчестве актера.

5

Первая из отмеченных нами частей науки о театре утверждает и развивает те же самые принципы, каких придерживались многочисленные предшественники К.С. Станиславского в русском реалистическом искусстве и вообще в русской передовой общественной мысли. Эти принципы излагались не раз Пушкиным, Гоголем, Щепиным, Островским, Тургеневым, Толстым, Ленским и Чеховым.

Воспитанный в традициях реалистического искусства, К.С. Станиславский стоял на позициях, общих для прогрессивных сил общества в философии, науке и искусстве. Их можно кратко определить такими словами: содержательно, понятно, правдиво.

Верность К.С. Станиславского этим ориентирами общеизвестна.

Еще в 1901 году он писал: «Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? Потому что театр – эта самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере моих сил, выяснить современному поколению, что актер – проповедник красоты и правды».

«Помните, - записал слова К.С. Станиславского Н.М. Горчаков – моя задача – учить вас тяжелому труду актера и режиссера, а не радостному времяпрепровождению на сцене. Для этого есть другие театры, учителя и системы. Труд актера и режиссера, как мы его понимает, - это мучительный процесс, это не абстрактная «радость творчества», о которой столько говорится в пустых декларациях профанов от искусства. Наш труд дает нам радость тогда, когда мы к нему приступаем. Это – радость сознания, что мы можем, имеем право, что нам разрешено заниматься любимым нашим делом, которому мы посвятили свою жизнь. И наш труд даст нам радость, когда мы увидим, что выполнив его, поставив спектакль, сыграв роль, мы принесли пользу зрителю, сообщили ему нечто нужное, важное для его жизни, для его развития. Словом, возвращаюсь опять к тем словам Гоголя и Щепкина о театре, которые вы от меня не раз слышали и не раз еще, наверное, услышите». Итак, театр должен нести содержание, помогающее зрителю жить, духовно развиваться.

«Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные. Приходит литератор, приходит артист, он видит эти идеалы, он очищает их от всего лишнего, облачает их в художественную форму и преподносит тому народу, который их создал, но в таком виде, когда эти идеалы лучше усваиваются, лучше понимаются». Так ориентация на содержательность дополняется ориентацией на понятность.

Но «сухая форма обыкновенной проповеди или лекции не популярна». Поэтому: «Не будем говорить, что театр – школа. Нет, театр – развлечение. Нам невыгодно упускать из своих рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в души все, что захотим».

Театр только тогда выполняет свою общественно-воспитательную задачу, когда зрителям интересно смотреть спектакль, когда они получают художественное наслаждение в театре, и когда театр пользуется этим для пропаганды идеалов, «самим народом созданных».

Ориентация на понятность тесно связана со стремлением к правдивости, раскрытию в произведении сущности показываемых событий.

«Мы замечаем, - писал М.Е. Салтыков-Щедрин, - что произведения реальной школы нам нравятся, возбуждают в нас участие, трогают нас и потрясают, и это одно уже может служить достаточным доказательством, что в них есть нечто большее, нежели простое умение копировать. И действительно, ум человеческий с трудом удовлетворяется одной голой передачей внешних признаков: он останавливается на внешних признаках только случайно и, при том, лишь на самое короткое время. Везде, даже в самой ничтожной подробности, он допытывается того интимного смысла, той внутренней жизни, которые одни только и могут дать факту действительное значение и силу».

То, что Салтыков-Щедрин называет «интимным смыслом», «внутренней жизнью», «действительным значением и силой» – то же самое, по существу, К.С. Станиславский называет «жизнь человеческого духа», «главной творческой задачей искусства». К.С. Станиславский и М.Е. Салтыков-Щедрин говорят о *сущности* явлений, которую и артист, и писатель, да и всякий вообще художник призваны выразить, воплотить так, чтобы она, эта сущность, стала зрима, слышима, доступна непосредственному восприятию, чтобы она была понятна читателем, зрителем, слушателем.

Воспроизводя явления действительной жизни не «холодно», не бесстрастно, стремясь показать их сущность, художник делается выразителем определенной идеи, учителем, воспитателем народа. То, *какую именно* сущность утверждает художник в изображаемом явлении, *какое именно явление* как типическое утверждает он, - в этом и обнаруживается его мировоззрение, общественная позиция, его политические привязанности.

Традиции деятелей русской дореволюционной культуры, ориентиры на содержательность, понятность и правдивость, которые утверждал и отстаивал К.С. Станиславский, указывая их единое направление, приводили к неразрывной художественной целостности.

«Театр – могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения. Театр призван изображать жизнь человеческого духа, он может развивать и облагораживать эстетическое чувство». Это написано К.С. Станиславским в 1913-14 гг. В течение всей своей жизни он развивал, уточнял и с непоколебимой твердостью отстаивал то понимание искусства и театра, какое унаследовал от Гоголя, Щепкина, Островского: театральное искусство – это специфическая форма общественной деятельности; актер – это общественный деятель и слуга своего народа.

Итак, наука, созданная К.С. Станиславским, отвечает на вопрос о целеполагании: зачем театр нужен людям. Если смотреть на систему как на науку, то совершенно очевидно ее подчиненность общим задачам искусства в целом. Поэтому этот круг воззрений именуется «эстетикой системы Станиславского».

Эстетическая «сторона» системы естественно переходит в следующую; из понимания целей театрально искусства вытекают этические требования к тем, кто стремиться это искусство создавать.

6

Теперь мы смотрим на систему К.С. Станиславского с другой ее стороны. Эту сторону называют обычно *этикой системы Станиславского*. Она освещает широкий круг вопросов: каково должно быть мировоззрение актера, его общая культура, его образование; каково должно быть, следовательно его поведение – в театре, в общественной жизни, в быту; каков должен быть его моральный облик. Весь этот комплекс вопросов сводится в конечном итоге к одному: каким должен быть сам актер, чтобы иметь право и возможности творить в искусстве, согласно его общественному назначению?

Вопреки старым идеалистическим предрассудкам, наука о театре утверждает, что существует, хотя и очень сложная, подчас скрытая, но тем не менее непреодолимая зависимость между тем, что представляет собой каждый данный актер (по мировоззрения, культуре, быту и пр.), и то, что может он создавать в искусстве. Зависимость эта очень сложна, потом и «этика Станиславского» - целый раздел системы.

«Я пытаюсь ввести известную систему в дело воспитания и работы над собой актера, - говорил К.С. Станиславский, - но должна быть определена и известная система взглядов и ощущений жизни для любого художника, который в своем творчестве ищет правды и хочет через свой труд быть полезен обществу». Эта «система взглядов и ощущений жизни» выражена К.С. Станиславским в краткой форме: «умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Но формула эта приобретает настоящий смысл, если слово «искусство» понимать в ней так, как понимал его Станиславский.

Отсюда вытекает широкая программа требований к актеру. Если искусство призвано воплощать сущность явлений, то актер должен уметь находить эту сущность. А как он найдет ее, если он не владеет передовым для каждой эпохи методом познания, если он не обладает передовой культурой своего времени и широким кругозором?

Если искусство призвано служить народу, то актер должен знать нужды и интересы своего народа. А как может он знать их, если сам он не живет жизнью своего народа, не разделяет его забот и устремлений?

Если актер действительно хочет выполнить свой общественный долг, то как может он не дорожить техникой своего искусства – своими профессиональными средствами выполнения этого долга? Как может он мириться с недостатками своего мастерства? Как может он пренебрегать любым поводом для совершенствования своей внутренней и внешней техники?

Следовательно, «любить искусство в себе» – это значит подлинно, по-настоящему стремиться к наилучшему выполнению своих обязанностей актера-художника, актера-гражданина, не оставляя ни времени, ни места для забот о своих узкоэгоистических интересах, о своей карьере и т.п.

Наука о театре изучает объективные закономерности «работы актера над собой» в самом широком смысле этого выражения. Речь здесь идет опять об общих законах. Поэтому – скорее о пути, о направлении в разносторонней работе актера над собой, чем о нормативных требованиях. Путь, предложенный К.С. Станиславским, бесконечен, он устремлен к идеалу, но он в то же время вполне конкретен. По этому пути каждый актер может идти вперед буквально каждый день, лишь бы у него была творческая воля.

Этот раздел науки изложен К.С. Станиславским в форме призывов, пожеланий и требований к актеру как к профессионалу и специалисту своего дела.

Так, И.С. Тургенев писал (и это же мог бы сказать Станиславский): «Что касается до труда, то без него, без упорной работы всякий художник остается дилетантом; нечего тут ждать так называемых минут благодатного вдохновения; придет оно – тем лучше, а нет – все-таки работайте. Да не только над своей вещью работать надо, над тем, чтобы она выражала именно то, что вы хотите выразить, и в той мере, и в том виде, как вы этого хотите: нужно еще читать, учиться беспрестанно, вникать во все окружающее, стараться не только улавливать жизнь во всех ее проявлениях, но и понимать ее, понимать те законы, по которым она движется и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типов – и со всем тем всегда оставаться верным правде, не довольствоваться поверхностным изучением, чуждаться эффектов и фальши. Объективный писатель берет на себя большую ношу; нужно, чтоб его мышцы были крепки...».

Это общее требование к художнику-реалисту любой профессии К.С. Станиславский применил к актеру, развил и конкретизировал. Тем самым он показал, что значит для актера на деле «любить искусство в себе», и что он практически должен делать, если он действительно «любит искусство в себе, а не себя в искусстве».

Любопытно сопоставить эту формулу Станиславского со словами Леонардо да Винчи: «Поистине великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь, и если ты его не изучишь, то лишь мало или совсем не можешь его любить; и если ты его любишь за то благо, которое ожидаешь от него, а не ради собственной его высшей доблести, то ты поступаешь как собака, которая виляет хвостиком и радуется, прыгая перед тем, кто может дать ей кость».

Наука, созданная Станиславским, вооружает актера «знанием предмета», поэтому она предполагает «великую любовь» и порождает, и требует ее.

Предположим, что наука о театре состояла бы из двух просмотренных нами разделов. Тогда она вооружала бы актера представлениями об *образцах* – об идеальном театре и идеальном актере. При всей правильности этих представлений их едва ли можно было бы назвать наукой в настоящем смысле этого слова. Наука должна показывать и конкретный, объективно обоснованный практический путь к цели.

К.С. Станиславский говорил: «В том-то состоит вся трудность и сложность нашего искусства, все мы знаем, что правильно, что необходимо, какая нужная нам сегодня идея должна прозвучать со сцены. А как ее облечь в сценический образ, включить в сюжет, в сценическое действие, выразить в характере, в поведении героя, еще не знаем, не умеем».

«Между идеей, принципом, новой основой, как бы правильны они ни были, и между их осуществлением – огромное расстояние. Чтобы приблизить их, необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства, которая еще находится в первобытном состоянии».

Пока мы осматривали первые две части или стороны системы Станиславского, мы отчетливо видели традицию. В этих двух частях современная наука опирается на богатое наследство. Не так обстоит дело с «третьей частью». Эта часть до К.С. Станиславского была почти не разработана.

Он отмечал: «Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, - за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, - у нас не написано ничего, что бы было практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служило бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре, - лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которые желательно достигнуть в искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов.

Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных результатов, что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или наоборот, с чересчур опытным и испорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио? Какие гаммы, арпеджио для развития творческого чувства и переживания нужны артисту? Их надо перечислить по номерам точно в задачниках для систематических упражнений в школе и на дому. Об этом все работы и книги по театру молчат. Нет практического руководства».

Третий раздел системы – та сторона, с которой мы осматриваем ее сейчас, - по существу заново построена Станиславским. Раздел этот можно назвать *учением о технике, учением о мастерстве или технологией актерского искусства*.

Создавая ее, К.С. Станиславский шел к цели стремительно.

Начало поисков, первые результаты их и завершающий этап – разительно отличаются друг от друга. От гениальных догадок, от попыток обосновать их психологией, которая сама еще блуждала в потемках, - до стройного, опирающегося на передовую материалистическую науку, объяснения сложнейших вопросов перевоплощения и переживания. Таков путь развития этой части системы. Только теперь, когда он оказался пройден, система и стала, по существу, наукой. Теперь предмет ее – объективный процесс актерского творчества – оказался освещен всесторонне, именно как *процесс*, как специфическая *деятельность*.

8

Бегло осмотрев все величественное здание науки о театре, охарактеризовав все три ее стороны в самых общих чертах, мы, тем не менее, совершенно не употребляли всем известных выражений К.С. Станиславского – «сверхзадача» и «сквозное действие». Почему это оказалось возможным? Просматривая какую из сторон системы, мы должны были остановиться на этих понятиях?

Сверхзадачей К.С. Станиславский называл «главный центр», «столицу», «сердце пьесы» – ту «основную цель, ради которой поэт создавал свое произведение, а артист творит одну из его ролей».

«- Где же искать эту цель? <...>

- В произведении поэта и в душе артиста – роли. <...>

Или, другими словами, <...> не только в роли, но и в душе самого артиста».

Сквозным действием К.С. Станиславский называл «стремление через всю пьесу» к сверхзадаче. «Линия сквозного действия, - писал он, соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче. С этого момента все служит ей».

Эти самые общие и самые краткие определения сверх задачи и сквозного действия уже дают ответ на поставленные выше вопросы.

Учение о сверхзадаче и о сквозном действии – это не «сторона», не «раздел», не «глава» и не часть системы Станиславского как науки. Это – сущность, сердцевина всей науки. Это то, что конкретизируется, уточняется и развивается в каждом разделе или главе системы, в каждом ее положении. То, что при внимательном рассмотрении просвечивает в системе, с какой бы стороны не нее ни смотреть.

Если во всех подробностях и деталях рассматривать вопрос о том, что такое театр, зачем он нужен, и чем отличается хороший театр от плохого, то придешь к решающей роли сверхзадачи и сквозного действия.

Если так же добросовестно изучать вопрос о том, каким должен быть актер, чтобы отвечать своему назначению, то опять придешь к решающей роли сверхзадачи и сквозного действия.

Если, наконец, вникнуть в учение Станиславского о технике и мастерстве актера, то и тут придешь к сверхзадаче и сквозному действию. Ибо вся техника и все мастерство, как понимал их К.С. Станиславский, суть техника и мастерство обнаружения в пьесе и в себе самом сверхзадачи и сквозного действия и их воплощение.

Поэтому: «Все, что существует в «системе», нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи». «Сверхзадача и сквозное действие – вот главное в искусстве». «Сквозное действие и сверхзадача – в этом все».

Но система Станиславского не была бы наукой, если бы она утверждала эту истину, и только. Она является наукой только потому, что она раскрывает многочисленные и сложные закономерности, вытекающие из этого общего закона и относящиеся к разным сторонам того в высшей степени сложного, но в существе своем единого, общественно явления, которое она изучает – творчества актера.

Наука не ограничивается констатацией фактов – огонь греет; вода течет; тела имеют вес; без сверхзадачи и сквозного действия не может, мол, быть полноценного актерского искусства. Наука раскрывает конкретные закономерности, в силу которых изучаемые ею явления существуют, она показывает в чем, как, когда, почему и в какой мере эти закономерности обнаруживаются.

Система Станиславского вооружает актера не потому, что призывает согласиться с общим принципом, который, кстати говоря, был известен задолго до К.С. Станиславского, хотя и называется другими словами, а потому, что раскрывает многочисленные и разнообразные конкретные закономерности, которым подчинен творческий процесс, ведущий к воплощению сквозного действия и сверхзадаче.

После всего изложенного должно быть ясно, насколько неправомерен задаваемый вопрос о том, какая из частей или сторон системы «важнее»: идейные основы, этика или учение о технике и мастерстве?

Такой вопрос подобен следующему: что важнее для человеческого организма – кровообращение, пищеварение или нервная система? Или: что важнее – идея или ее осуществление?

В принципе, подобные вопросы одинаково нелепы, хотя на практике нередко бывает, что у данного человек в норме, например, кровообращение и пищеварение, но расстроена нервная система; или – данные человек осуществляет идею, недостаточно понимая ее, и наоборот. Пока подобного рода частные дефекты невелики, они еще не разрушают целого. Они делаются пагубны, когда переходят известный предел.

Человек, вслепую осуществляющий идею, легко может заблудиться, наделать ошибок, может уйти от идеи и, даже не желая того, вредить ей. Расстроенная нервная система рано или поздно повлечет за собой болезнь всего организма, а потом и его гибель...

Так же обстоит дело и с системой Станиславского. В принципе «в норме» каждая из трех, условно выделенных нами, «сторон» обогащает и дополняет любую другую. Лишить систему любой из этих сторон – значит разрушить ее как науку. Но в практике того или иного конкретного театра или актера дело может обстоять более или менее благополучно с той, другой или третьей ее стороной – опять-таки до известного предела. За этим пределом дефекты одной (любой) стороны совершенно разрушают целое. Тогда уже нельзя говорить, что этот театр или этот актер вообще придерживается системы Станиславского в какой бы то ни было степени.

Игнорирование любой ее стороны или измена любой стороне ее есть, по существу, измена целому – искажение, вульгаризация системы, подмена науки собственными, ложными о ней представлениями.

Если, например, театр или отдельный актер уверяют, что они верны идейным и этическим принципам Станиславского, и если они в то же время игнорируют его учение о мастерстве и о технике, – последнее может служить безошибочным доказательством того, что признаваемые ими принципы они понимают поверхностно, безответственно, то есть в конечном итоге – ложно, даже если они выучили их наизусть. И наоборот. Если актер или театр утверждают, что они неукоснительно следуют учению Станиславского о технике и мастерстве, а идейными и этическими принципами они пренебрегают, – то это доказывает, что саму технику они понимают не так, как понимал ее Станиславский. Значит они занимаются техникой и мастерством, но *не теми*, какие предусмотрены наукой о театре, независимо от того, что вся их терминология может быть заимствована из этой науки.

Следовательно, на практике для каждого данного актера, как и для каждого данного театра, та сторона системы Станиславского важнее, которой этот актер или театр уделяют недостаточное внимание. Значит, невнимание к *любой* части или стороне системы есть на самом деле и в конечном итоге невнимание к *сверхзадаче* и к *сквозному действию*, или непонимание конкретного *смысла* этих именно понятий.

Поэтому так важно при подходе к изучению системы Станиславского, прежде всего, усвоить ее целостность, ее единство и ее сложность, т.е. подходить к ней как к науке, а не как к списку положений и рекомендаций, из которых одни можно принять, другие отвергнуть, одних придерживаться, другими пренебрегать.

Глава вторая

ДЕЙСТВИЕ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА

С точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности.

Г.Э. Лессинг

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

Л.Н. Толстой

Решающую роль в работе играет не всегда материал, но всегда – мастер. Из березового полена можно сделать топорище и можно художественно вырезать прекрасную фигуру человека. Но и топорище не всякий может сделать достаточно хорошо: необходимо знать качество материала.

М. Горький

1

Каким образом удалось К.С. Станиславскому открыть «недостающее звено» в представлениях об актерском искусстве и превратить эти представления в науку?

Почему это удалось именно К.С. Станиславскому и именно в XX в., а до этого в течение многих веков создать такую науку не удавалось?

Передовые деятели театра еще задолго до Станиславского с горечью и сожалением констатировали отсутствие науки о театре, отсутствие теории актерского искусства.

В 1913-14 гг. К.С. Станиславский писал: «И никто не знает главных [законов] нашего искусства и трудностей душевной и телесной техники, а ведь без этих сведений трудно не только творить, но и сознательно судить о нашем творчестве. <...> и само наше искусство и его техника в том виде, в котором они находятся, - дилетантизм. Недаром М.С. Щепкин вздыхал об отсутствии основ, необходимых артисту. <...> Дивишься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до Р.Х., до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресловутом «нутре», то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом «с неба», а с другой – на грубой, внешней, устаревшей актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество».

Позднее в книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский пишет: «Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм».

В чем же причина отсталости теории актерского искусства от теорий других искусств, тех, которые опираются на узаконенные основы – таких как музыка, танец, живопись, поэзия и так далее?

Допустим, мы слушаем последовательный ряд звуков. В зависимости от того, какие именно звуки, в каких сочетания, в какой последовательности и в каком порядке (ритме, темпе) мы слышим, мы в одних случаях утверждаем: это – музыка, это произведение музыкального искусства; в других случаях мы говорим: нет, это не музыка; это – звуки, но не музыка.

Мы смотрим на плоскость и видим нанесенные на нее краски, видим цветовые сочетания. В одном случае мы говорим: это произведение изобразительного искусства (живопись, графика, произведение декоративного искусства, пейзаж, портрет, орнамент и т.д.), в другом случае мы утверждаем: нет, это только плоскость, покрытая красками, но не произведение искусства.

Мы читаем текст. Опять, в одном случае мы воспринимаем его как поэзию, литературу, произведение искусства; в другом – как текст, может быть очень интересный, содержательный, но не художественный.

Мы видим последовательный ряд человеческих движений. В одних случаях это – танец, произведение искусства; в других – это ряд движений и только.

В каких случаях ряд звуков, цветов, слов или человеческих движений производит впечатление произведения искусства и в каких случаях не производит такого впечатления? Это зависит, очевидно от того, из каких именно звуков, цветов, слов и т.д. состоит этот ряд. Если данный ряд выражает *определенное содержание*, если это содержание вызывает у нас представление *образа*, если этот образ вызывает в нас душевное волнение, если он пробуждает в нас известный строй ассоциаций, воспоминаний, мыслей, чувств, хотений, то этот ряд мы называем произведением искусства. Чем больше круг людей, у которых этот ряд вызывает представление такого образа, и чем больше нужного, увлекательного, полезного, поучительно для себя, близкого себе найдут они в этом образе, – тем совершеннее это произведение искусства. Между тем, физически, материально, объективно оно представляет собой ни что иное, как ряд звуков, ряд цветов, ряд слов и т.д.

Следовательно: данный ряд материальных, так или иначе физически ощутимых, явлений известного рода только в том случае есть произведение искусства, если он, этот ряд, выражает для данного человеческого общества определенное образное содержание, и если это содержание соответствует интересам, мировоззрению, культуре тех или иных слоев этого общества. Поэтому искусство есть форма общественного сознания.

Это относится ко всем видам и родам искусства; это то, что *объединяет* музыку, поэзию, живопись, хореографию, театр, кино и пр. В единое общественное явление – искусство. Отсюда вытекает, что художественность – это понятие, относящееся прежде всего к духовному содержанию; но духовное содержание в искусстве выражается в образах, а образы – при помощи тех или иных физических, материальных и объективных средств. Ценность последних заключается только в том, что благодаря им содержание делается доступно восприятию.

Значит духовное содержание, и только оно, делает данное явление *произведением искусства*. А произведение *данного рода* искусства делают его *выразительные средства*, про помощи которых это содержание выражено, – и только они.

Вопрос о том, почему искусство пользуется специфическими средствами выражения, а не ограничивается, например, словом, как наиболее совершенным средством общения, увел бы нас далеко от темы.

Для уяснения поставленного нами вопроса об отсталости теории театрального искусства достаточно следующего: искусство, как единое целое, делится на роды и виды по признаку выразительных средств. Поэтому специфика всякого конкретного рода искусства начинается с его выразительных средств. Иными словами – все, что в теории любого отдельного рода искусства *не* касается его выразительных средств, все это относится не только к этому роду, но и ко всем другим. Все, что относится только к данному роду, все это опирается на определение его выразительных средств и на их особенности.

Значит, пока не определены выразительные средства каждого данного рода искусства, как абсолютно необходимые в нем, ему присущие и определяющие его как отдельный, специфический род, до этого не может существовать и теория этого рода, наука о нем. Причем, теория каждого рода, очевидно, только начинается с определения специфики.

В музыке, живописи, литературе, танце вопрос о специфике в том виде, как мы его ставим, настолько ясен и прост, что нелепой кажется сама его постановка. Музыка невозможно без звуков; слепой не может воспринять произведение живописи, графики, декоративного искусства; литература требует слов; нельзя танцевать, будучи неподвижным. Искусство скрипача отличается от искусства пианиста тем, что

первый играет на скрипке, а второй – на фортепиано и т.д., и т.п. Все это совершенно очевидно во всех искусствах. До открытий К.С. Станиславского единственным исключением было искусство актера.

2

Для того, чтобы выяснить, как обстоит дело с актерским искусством, нужно сделать некоторые общие выводы из только что приведенных очевидных фактов.

Выразительными средствами каждого данного рода искусства всегда являются:

во-первых, *то, что присутствует в любом произведении данного рода* (любое произведение музыки, чтобы реально существовать, требует звуков; любое произведение литературы требует слов; произведение живописи – цвета и т.д.);

во-вторых, *то, без чего не может существовать и быть воспринято* ни одно произведение этого рода (танец – без движения; архитектура – без пространственных форм и т.д.), значит то, что характеризует данный род, что необходимо только в произведениях этого рода. Поэтому определять специфику данного рода искусства не может то, что в равной степени необходимо и в каком бы то ни было другом роде;

в-третьих, *то, что может вообще выразить некоторый смысл – идею, понятие*. Что может иметь одинаковое, или хотя бы сходное, значение для выражающего и для воспринимающего, то может быть средством общения в человеческом обществе. Выразить что бы то ни было может, очевидно, только то, что понятно. («Заумные» слова, например, не имеют понятного общего смысла, и потому потерпели крушение в попытке ввести их в поэзию; литературные произведения, написанные на языке, непонятном данному человеческому обществу, не существуют для этого общества как произведения искусства, до тех пор, пока они не переведены на язык, этому обществу понятный.);

в-четвертых, *то, что следовательно, используется искусством, но существует и применяется для выражения известного содержания не только в нем*. То, что люди привыкли понимать так, а не иначе, на основе своего жизненного опыта; то, при помощи чего можно воспроизводить действительность, опираясь на жизненные реальные ассоциации. (Так – звук, цвет, слово, движение, пространственные формы имеют известное значение и выражают известный смысл, независимо от того, что они используется определенными родами искусства);

в-пятых, поэтому, *то, что может быть предметом объективного изучения* и что действительно изучается соответствующей конкретной наукой (звук – акустикой, цвет – оптикой, слово – филологией и т.д.).

Все эти требования к «выразительным средствам» искусства – обязательные необходимые признаки их – логически вытекают из самого понятия «выразительных средств», поскольку последние отличают каждый данный род искусства от всех других его родов и определяют его специфику.

Эти «выразительные средства» каждого данного конкретного рода искусства мы будем в дальнейшем называть для краткости и удобства изложения **материалом** этого искусства, употребляя, таким образом, слова «материал» как специальный *термин*.

Техника и мастерство в любом конкретном искусстве есть, в сущности, владение материалом этого искусства, опирающееся на знание его свойств, его природы. Знание это специфично; оно может быть и часто бывает, совершенно эмпирическим. Мастер-живописец знает свойства и природу цвета, но не так, как знает из физик; мастер-танцор знает природу и свойства движения, но не так, как анатом и т.д. Художник, изучая материал своего искусства, подходит к нему не с той стороны, с какой может изучать его ученый. Художника интересуют в первую очередь выразительные свойства материала. Ученого они могут интересовать в последнюю очередь.

Но выразительные свойства не могут быть, конечно, навязаны материалу; они могут быть скрыты в нем и могут быть обнаружены, но объективно они должны быть ему присущи. Степень технического мастерства художника и определяется его умением извлекать из объективных свойств материала новую, иногда совершенно неожиданную выразительность. Причем многие художника, как известно, достигают высокого мастерства, не систематизируя своих знаний, не формулируя их. Но и в этих случаях мастерство продолжает оставаться знанием свойств материала и владением ими.

До открытий К.С. Станиславского специфика актерского искусства как отдельного рода искусства оставалась неопределенной; она и не могла быть определена, потому что спорным был вопрос о том, что является его материалом. Определения материала были только приблизительно верны, разноречивы, поэтому и теории как объективной науки об актерском искусстве существовать не могло.

Средствами выражения в актерском искусстве, его материалом утверждалось следующее:

Слово. Действительно, слово играет чрезвычайно важную роль в создании образа в актерском искусстве – значит это определение не лишено оснований. Но может ли быть воспринят образ актерского искусства без восприятия смысла слов? Да, может. К.С. Станиславский говорил: «Актер познается в паузе». Нередко самый многоречивый и даже красноречивый образ бывает менее содержателен, чем образ совершенно бессловесный. Если может существовать художественный образ актерского искусства бессловесный, то слово не является материалом актерского искусства, определяющий его специфику. На тех же основаниях можно утверждать, что не является материалом актерского искусства и *интонация*.

Жест, движение. Действительно, жест, мимика, движение играют значительную роль в актерском искусстве. В немом кино, например, мы воспринимаем образы актерского искусства, видя только движения актеров – жесты, мимику. Но ведь по радио, наоборот, мы не видим никаких движений, а иной только звучащий образ актерского искусства оказывается содержательнее образа видимого и слышимого одновременно. Если можно воспринять образ актерского искусства, не видя никаких движений, значит движения не могут быть материалом этого искусства.

Весь человек в целом со всеми его психофизическими данными. Действительно, все исполнительские искусства (вокальное, инструментальные, хореографическое) предполагают восприятие зрителем или слушателем самого исполнителя. Но, во-первых, это относится не только к актерскому искусству, а, во-вторых, при современной технике восприятие самого исполнителя уже не является необходимым условием восприятия созданного им образа во всех этих родах и разновидностях искусства. Исполнитель может физически уже не существовать, а произведение, созданное им, может быть воспринято, если оно воплощено в материале, который поддается фиксации, например, на пленке.

До сих пор высказывается мнение, что выразительными средствами – материалом – актерского искусства являются и *слово*, и *жест*. Если бы это было так, то актерское искусство не было бы отдельным родом искусства, оно не имело бы своей специфики, а было бы гибридом или суммой двух искусств – материалами которых являются слово и движение.

Для того, чтобы дать точный ответ, нужно найти в актерском искусстве то, что отвечало бы всем пяти перечисленным выше условиям. Каждое из рассмотренных нами определений содержит в себе долю истины, но ни одно из них, тем не менее, не отвечает на вопрос с исчерпывающей полнотой.

Искомый нами ответ дал К.С. Станиславский.

Он содержится в формуле: «*Сценическое творчество – это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения*».

3

«Действие» играет в актерском искусстве совершенно такую же роль, какую играют – слово в литературном искусстве, звук – в музыкальном, цвет – в живописи и так далее.

Действие отвечает всем пяти рассмотренным выше условиям и обладает всеми пятью признаками, которые должны характеризовать материал актерского искусства.

Ни одно произведение актерского искусства не может существовать и не может быть воспринято без восприятия действия. Пока и поскольку человек может воспринимать действие – он может воспринимать и актерское искусство. Воспринять действие можно и слухом, и зрением, можно только зрением, можно только слухом.

Во всех других искусствах, воспринимая образ, зритель или слушатель воспринимают результат определенных действий. Для восприятия образов актерского искусства необходимо воспринимать *процесс* действия – само действие, как таковое.

Разновидности актерского искусства обусловлены разновидностями действия: бессловесное действие создает искусство пантомимы, действия куклы дают искусство кукольного театра, действия марионетки – театр марионеток. Если певец воплощает известное содержание не только пением как таковым (вокалом), но еще и своими действиями, то он не только певец, но и актер. Если танцор воплощает содержание не только танцем как таковым (движением), но и своими действиями – он не только танцор, но и актер. (Яркие примеры тому – Ф.И. Шаляпин, Г.С. Уланова). Поэтому хороший певец и хороший танцор всегда являются, кроме того, и актерами.

Выразительность человеческого действия не нуждается в доказательствах. Еще Гегель писал: «Действие является самым ясным и выразительным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собой в самой глубочайшей основе, впервые осуществляет себя только посредством действовани^я».

Если сложный комплекс умонастроений, целей, помыслов и чувств человека, то есть все то, что К.С. Станиславский называл «жизнью человеческого духа», с наибольшей полнотой и реальностью выражается в действиях этого человека, то, естественно, «искусство переживания», - прибегает именно к действию как к средству выражения.

«Мы делаем физические действия – писал К.С. Станиславский – объектом, *материалом*, на котором проявляем внутренние эмоции, хотения, логику, последовательность, чувство правды, веру, другие «элементы самочувствия», «я есмь».

Действие, как реальный, объективный процесс: может быть, конечно, предметом специального изучения. В этом отношении действие отвечает последнему из наших пяти условий.

Действия определенных личностей, действия общественных классов и определенных общественных групп (например, политических партий, воинских подразделений и т.п.), действия в пределах определенной профессии – все эти и подобные им действия многократно изучались и изучаются конкретными науками. Каждая из таких наук интересуется определенным кругом действий и подходит к его изучению со своей целью.

Но существующими науками действие изучалось и изучается либо как то, в чем уже выразились умонастроения, мысли и чувства человека (или людей определенных групп, классов, профессий), либо как то, что должно привести к определенному практическому результату. Таковы всевозможные методики. Они говорят о том, что нужно действовать так-то и так-то, для того, чтобы добиться такого-то результата, они рассматривают действие в отношениях к их практическим последствиям.

Действие, как процесс, отражающий внутренний мир человека, - иначе говоря, выразительные свойства действия – не было предметом специального изучения. Поэтому не было и не могло быть и теории актерского искусства как науки.

4

Указание на действие, как на материал актерского искусства, само по себе, еще не представляет собою открытия. Ведь само слово «актер» происходит от слова действовать, и задолго до Станиславского, в IV в. до н.э., Аристотель достаточно энергично подчеркивал чрезвычайно важную роль действия в искусстве театра.

Но до К.С. Станиславского самые настойчивые и категорические утверждения важнейшей роли действия в актерском искусстве не опирались на точное и конкретное понимание того, *что такое само это «действие»*. Поэтому утверждения эти оставались бесплодными в научном отношении.

Все мы с детских лет великолепно понимаем это слово, когда речь идет о конкретных определенных действиях. Здесь «действие» как будто бы и не нуждается в растолковании. Не так обстоит дело с общим определением. «Действие» оказывается явлением гораздо более сложным, чем звук, цвет и даже слово.

Практически всякое действие человека всегда есть проявление некоторой его силы (проявление энергии, жизни). Действие всегда, в той или иной степени, выражает его духовные интересы, желания, чувства, мысли и пр. Поэтому, правомерно интересуясь этим качеством действия, легко свести к нему и все определение действия целиком.

Тогда действие превращается в некую «духовную силу» – в нечто абстрактное, вездесущее и тем не менее совершенно неуловимое, что так же трудно точно и полно определить как понятия: «жизнь», «душа», «любовь» и т.п. А все разговоры о «действии» в конечном итоге превращаются в описание чисто субъективных, духовных переживаний при помощи слов и выражений, не более определенных, чем то, определению чего они служат. Такое идеалистическое толкование действия делало бесплодными самые красноречивые декларации в его пользу и самые категорические утверждения его важности.

Столь же бесплодно и вульгарно-материалистическое толкование. Оно берет другую сторону реального человеческого действия и опять раздувает ее, неправомерно сводя к ней весь процесс в целом. Раз действие выражает внутренний мир человека, то в ней, очевидно, содержится нечто осязаемое для окружающих людей; если действие свести к этой его видимой стороне, то оно окажется тождественным движению.

Верное, а следовательно, плодотворное для науки толкование действия можно дать только с диалектических позиций. Именно такое толкование впервые и дал К.С. Станиславский. Он строго придерживался фактов и не позволял себе ничего выдумывать; он руководствовался интересами практики, а

не умозрительными доктринами, а это, как известно, путь хотя и трудный, но надежный – он ведет к истине, то есть к диалектическому пониманию материалистического процесса, к всестороннему его раскрытию, к пониманию его сущности.

В этом постоянно и сказывалась гениальность Станиславского как исследователя, как ученого.

К.С. Станиславский понимал действие, как *единый психофизический процесс*. Чтобы верно понять это определение, нужно вдуматься в конкретный смысл каждого из трех слов: «единый» – «психофизический» – «процесс». Только целостное понимание каждого из этих понятий открывает необходимость, ответственность и значительность всего определения. Оно, конечно, не вмещает в себя и не может вместить всех признаков, свойств и качеств действия, но оно открывает, наконец, перспективу для конкретного и плодотворного изучения. Оно – исходная позиция, фундамент, методологический принцип, которого недоставало во всех рассуждениях о театре, претендовавших на то, чтобы быть его теорией.

Но К.С. Станиславский не был волшебником. Он совершал открытие не только потому, что был гениальным исследователем природы театра, а еще и потому, что открытия его были подготовлены предшествовавшим развитием русской материалистической науки и открытиями его современников. К.С. Станиславский использовал их достижения, изучая те свойства действия, которые интересовали его как актера и режиссера.

Любопытно, что понимание действия как процесса мы находим у Аристотеля. Он писал, что когда одно делает, а другое делается – действие находится посередине.

Среди предшественников К.С. Станиславского на психофизическую природу действия указывал И.Г. Белинский: «Все его [человека] – сокровенные от нас действия, как результат, высказывается наружу в лице, взгляде, голосе, даже манерах человека. А между тем, что такое лицо, глаза, голос, манеры? Ведь все это – тело, внешность, следовательно все преходящее, случайное, ничтожное, потому что ведь все это не чувство, не ум, не воля? – Так, но ведь во всем этом мы *видим и слышим* и чувство, и ум, и волю».

То же в 1863 году утверждал И.М. Сеченов: «Психическая деятельность человека выражается, как известно, внешними признаками, и обыкновенно все люди и простые, и ученые, и натуралисты, и люди, занимающиеся духом, судят о первой по последней, т.е. по внешним признакам».

«Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению. Сеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге – везде окончательным фактом является мышечное движение. Чтобы помочь читателю скорее помириться с этой мыслью, я ему напомню рамку, созданную умом народов и в которую укладываются все вообще проявления мозговой деятельности, рамка это – слово и дело. Под делом народным ум разумеет, без сомнения, всякую внешнюю механическую деятельность человека, которая возможно лишь при посредстве мышц. А под словом уже вы, вследствие вашего развития, должны разуместь, любезный читатель, известное сочетание звуков, которые произведены в гортани и полости рта при посредстве опять те же мышечных движений».

А отсюда прямой вывод: «О характере человека судят все без исключения по внешней деятельности последнего».

Эти утверждения великого русского физиолога можно рассматривать как естественнонаучные основы выводов Станиславского:

«Большая театральная практика привела меня к пониманию, что на сцене производит впечатление на зрителя только то, что начинается с самого простого, правильного физического действия. Если вы изучили так свое тело, что в любую минуту, зная как действуют ваши мускулы, можете, в полном освобождении мышц сделать те или иные физические задачи, <...> - вы можете всегда соединить физические и психические движения в один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет действием.

<...> Теперь к вашему физическому движению прибавилось движение психическое, у вас будет цель и две задачи сольются в одно целеустремленное действие. Для краткости будет все действия сознания и тела называть просто физическими действиями, ибо только при помощи тела мы можем выразить, передать другому ощущения нашего психического мира. Слово ведь тоже будет, в этом смысле, только физическим действием, ибо передается звуком, языком, небом, горлом. И слово, являющееся последней, высшей ступенью воздействия актера на зрителя, представляет из себя сложный конгломерат, обобщающий целый ряд физических действий артиста».

«Я неоднократно привлекал ваше внимание к физическим действиям, но все еще замечаю, что многие из вас путают физические движения с физическими действиями. Гармония физических и психических движений вам потому и нужна в спектакле, что сила воздействия на зрителя живет в умении

раскрепостить в себе весь организм. Раскрепостить так, чтобы ничто в вашем теле не мешало отражать внутреннюю жизнь роли точно и четко».

Введя термин «физическое воздействие», К.С. Станиславский отнюдь не упрощал сложных психических процессов, хотя и рассматривал их всегда в единстве с физическими, мускульными движениями.

Он говорил: «Всю <...> лестницу – от самого обычного, простого движения по комнате до самых высочайших напряжений самоотвержения, когда человек отдает жизнь за Родину, за друга, за великое дело, - мы должны научиться понимать, претворять в образы и отражать в правдивых и правильных физических действиях».

Теперь мы можем ответить на вопросы, поставленные в начале настоящей главы.

Первый вопрос: каким образом удалось К.С. Станиславскому создать науку о театре?

Ответ: благодаря тому, что он дал научное определение специфики актерского искусства; это определение есть определение роли и места действия в актерском искусстве и определение его объективной природы.

Второй вопрос: почему это удалось именно Станиславскому, именно в XX в., а до этого в течение многих веков науки об актерском искусстве не существовало?

Ответ: потому что действие не поддается одностороннему, метафизическому определению; потому что К.С. Станиславский впервые подошел к изучению его, как диалектик; потому что в XX в. русская материалистическая наука и русское демократическое искусство подготовили почву именно для такого подхода к проблеме.

Чем же объяснить, что сам К.С. Станиславский созданную им систему наукой не назвал, хотя он многократно подчеркивал необходимость такой науки и даже выражал свое намерение создать ее?

Одно из возможных объяснений: до определенного этапа в развитии системы, она действительно наукой не была, а представляла собой скорее поиски науки, предчувствие возможной науки. А когда К.С. Станиславский открыл то недостающее звено, без которого она не могла стать наукой, в этот момент он увидел такие безграничные, широкие горизонты ее развития, такие перспективы, что достигнутое стало казаться ему ничтожно малым, сравнительно с тем, что должно быть открыто, освоено, изучено и включено в будущую науку. Таким образом, позиция К.С. Станиславского – это не отрицание научности системы, а неудовлетворенность ее недостаточной научностью, ее научной неоформленностью. И неудовлетворенность эта относится, главным образом к системе в ее первоначальном, незрелом виде.

5

Действие – сфера профессиональных интересов актера. Но, разумеется, профессиональные интересы актера, только в том случае являются таковыми, то есть отвечающими содержанию его профессии, если они – часть его общественных интересов, если они продиктованы последними и неразрывно с ними связаны.

К.С. Станиславский говорил, что актер – это мастер физических действий. Это значит, что актера делает художником мастерство в сфере физических действий. Он – актер постольку, поскольку выражает известное содержание посредством действия. Чем совершеннее он это делает, тем выше его мастерство. Значит, все в его искусстве должно быть для него так или иначе связано с действием.

Например: *образ*. Для зрителей это – образ мыслей, чувств и переживаний; это внешность – облик, манеры, привычки и пр. И все это – в единстве. Для актера образ – это, кроме того, и образ действий, которые продиктованы мыслями, чувствами, интересами человека и выражают их.

Слово, речь. Для зрителей это, прежде всего, выражение мыслей; для актера это, кроме того, еще обязательно и словесное действие, то есть действие мыслями и понятиями.

Характер. Для актера это опять характер действия, в котором выражается характер в обычном, общежитийском смысле слова.

Так называемые элементы творческого, сценического самочувствия – это элементы действия. Каждый из этих «элементов» – внимание, воображение, отношение, освобожденность мышц и пр. – должен рассматриваться актером, как нечто входящее в состав действия, необходимое для его правильного течения, вытекающее из него и вызывающее его – с ним неразрывно связанное.

Так называемая «*атмосфера*» (атмосфера жизни, пьесы, спектакля, отдельной сцены) – это атмосфера действия. Его напряженность, «разряженность», «подавленность», «легкость» и т.д.

Одно из самых сложных понятий в искусстве вообще, а в актерском в особенности – *ритм*. Ритм чего? – движений, чувств, переживания? Для актера это опять, прежде всего ритм действия, а в единстве с ним и ритм переживаний, движений и пр.

Такой перечень терминов и выражений системы Станиславского, как, впрочем, и любых понятий, применяемых в суждениях об актерском искусстве и в работе актера вообще, можно продолжить, и любое из них *для актера* оказывается связано с понятием действия. Но для того, чтобы в достаточной степени уяснить это, необходимо иметь, прежде всего, отчетливое общее представление о действии, нужно быть специалистом в области действия как выразительного средства.

Поэтому наука о театре в своем конкретном содержании начинается с учения о действиях.

6

Изучение человеческого действия начинается с пристального внимания к действию не на сцене, не в искусстве, а прежде всего в реальной действительной жизни. При специальном, профессиональном внимании к действию обнаруживается, что для актера недостаточно общих, бытовых, житейских представлений о нем.

Оказывается, что в общежитийском обиходе мы часто грубо, приблизительно, а то и неверно определяем действия того или иного человека в тот или иной конкретный момент; что совершенно разные действия мы часто называем, не замечая этого, одним и тем же словом; что мы нередко смешиваем совершенно противоположные действия; что существует иногда большое различие между тем, что человек *делает в действительности*, объективно, и тем, что ему, а иногда и нам *кажется, будто он делает*. Обнаруживается, что самые, казалось бы, сходные действия существенно отличаются друг от друга, что нет и не может быть двух тождественных действий и т.д., и т.п. Все это ускользает от невнимательного, непрофессионального взгляда. Для неспециалиста все эти тонкости могут быть совершенно безразличны. Но актер не имеет права игнорировать их, если он хочет быть знатоком действия – специалистом в области действия.

Допустим, вы произносите речь на собрании. Присутствующие слушают вас. Что они делают? *Слушают*. Вообще это верно: слушают. А конкретно? Что делает каждый? Оказывается: один *следит* за развитием вашей мысли и *ждет* от вас слов, подтверждающих его собственные мысли; другой ждет повода, чтобы с вами спорить; третий демонстрирует вас своему оппоненту, который тоже «слушает» вас, а по существу подыскивает аргументы для предстоящего спора; четвертый ждет момента, когда было бы удобно встать и уйти. А кое-кто, может быть, и вовсе не слушает, а занят делом, не имеющим никакого отношения к вашей речи, но вы этого просто не замечаете; а кто-то демонстрирует вам свое усердие и внимание и т.д., и т.п.

Или, например – гости *беседуют* с хозяевами. Что они делают? – беседуют. «Вообще» это верно. А конкретно? Что делает каждый? Один добивается расположения хозяйки, хозяина или кого-то из гостей; другой демонстрирует сое остроумие; третий – свою солидарность; четвертый занят тем, чтобы овладеть всеобщим вниманием; пятый разведывает что-то; шестой ждет кого-то и т.д., и т.п. И все они «беседуют», хотя каждый занят своим делом, и действия каждого отличны от действий другого.

Причем, как в том, так и в другом примерах, каждый может, слушая ли речь, беседуя ли с гостями, делать много и самых разнообразных дел (из числа, например, перечисленных): сначала одно, потом другое, потом третье, потом опять первое, потом пятое и т.д. Иначе говоря: *слушать речь* – это значит совершать массу других самых разнообразных действий; *быть в гостях* или *принимать гостей* – это значит выполнять сотни разных действий.

Видеть во всех подробностях, как эти действия следуют друг за другом, видеть *что* конкретно в данную минуту делает именно этот человек – не то же самое, что утверждать, что, мол, он «вообще» в течение часа «беседовал» или «слушал доклад».

Подобных примеров можно привести множество. Они говорят о том, что общежитийское, бытовое толкование действия отличается от профессионального. Первое обще, приблизительно; второе должно быть точно, конкретно, обоснованно. Первое опирается обычно только на субъективные, суммарные общие впечатления, второе – на знание, на точные наблюдения.

Какого цвета роаль? – Все мы скажем: «Черного», - и это действительно так. Какая краска нужна живописцу, чтобы написать на полотне роаль? Он скажет вам: вся палитра (кроме, разве, черной краски!), потому что живописец видит цвет точнее, тоньше, дифференцированнее, чем мы.

Профессиональное владение действием начинается с умения *видеть действия в реальной окружающей жизни*, с умения различать их и понимать их течение. Но это только начало. Далее следует умение сознательно *выполнять заданные действия*, любые действия. И еще выше – умение *создавать из них образ*, выражающий определенное содержание. Это, в свою очередь, связано с умением отбирать действия.

Отбирать нужные действия из числа возможных, изученных, освоенных – это значит находить такие, которые в наибольшей степени соответствуют создаваемому образу, с наибольшей полнотой

выражают его сущность. Это значит – связывать действия в такие ряды, в такой последовательный порядок, в котором они превращаются в художественное произведение. Таким образом, действие приобретает художественный смысл только в контексте предыдущих и последующих за ним действий. Так же и слово, звук или цвет приобретают художественный смысл в литературе, музыке или изобразительном искусстве в зависимости от контекста, от того, какие слова, звуки или цвета окружают данное слово, звук, цвет.

Следовательно, одно и то же действие в одном случае есть реальное жизненное действие – и только, а в другом – оно же является действием художественным, сценическим, и это зависит только от того, в какой контекст оно заключено. Дело не в нем самом, а в том, чему оно в каждом данном случае объективно служит: если воплощению содержательного образа – оно действие сценическое, художественное; если чему-нибудь другому – оно несценическое, нехудожественное. Поэтому действие тем более художественно, чем вернее, полнее, ярче оно выражает сущность образа, «жизнь человеческого духа».

Отсюда ясно, что в отборе действий в реалистическом актерском искусстве проявляется общественно-политическая устремленность актера, его художественный вкус, культура, его общее развитие. Отбор действий – работа творческая по самой сути своей. Она требует таланта, который, как мы уже говорили, включает в себя, помимо природных задатков, волю, который непосредственно связан с мировоззрением, кругозором, культурой и всеми без исключения сторонами личности художника – актера как специфического общественного деятеля.

Вся наука, созданная К.С. Станиславским, призвана помогать «отбору действий». Поэтому она опирается на учение о действии. Но предела в уменьше «отбирать действия» нет и быть, очевидно, не может.

Природный творческий процесс в актерском искусстве есть, по существу, также отбор действий. Он может протекать стихийно, интуитивно, как результат необработанного таланта и только. Он же может протекать при помощи и при поддержке знаний и сознательного уменья. В последнем случае талант закономерно растет, крепнет и развивается; в первом – он находится под угрозой упадка и затухания. Недаром в русском языке слова «умелый» и «искусный» так близки друг другу по смыслу.

Для того, чтобы сознательно, со знанием дела, отбирать надлежащие действия, нужно прежде знать сами эти действия в их природном состоянии.

7

Путь к богатому духовным содержанием образу в актерском искусстве сложен и труден; объективные закономерности этого пути были найдены К.С. Станиславским. История этих поисков увела бы нас далеко от нашей темы, но поучительна логика их развития.

Предпосылкой реформаторской деятельности Станиславского явилось различие в актерской профессии двух главных ее разновидностей: «искусства представлений» и «искусства переживаний». Художественную значимость и ценность он видел в «искусстве переживаний». Только в нем он усматривал духовность, присущую любому настоящему искусству. «Искусство представлений» базируется на нормах профессионального ремесла. Не озабоченное духовностью, оно служит отдыху-развлечению, т.е. отвлечению зрителей от их повседневных дел, забот, трудов чем-то новым, ярким, но не требующим никаких усилий мысли, никакого умственного труда. Станиславский не отрицал полезности развлечений. Еще раз процитируем: «Театр – развлечение. Нам невыгодно упускать из наших рук этот важный для нас элемент. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим».

Цель «искусства переживаний» Станиславский видел в том, чтобы жизнь человеческого духа была воплощена убедительно, правдиво, соответственно реальности – подобно тому, как она обнаруживается в окружающей действительности.

Так возник реализм Московского Художественного театра. Так постепенно в течение 30 лет строилась и «система Станиславского», культура воплощения переживаний. Первоначально «система» являлась системой упражнений и тренировок того, что входит в состав переживаний и что призвано содействовать возникновению и убедительному, правдивому воплощению надлежащих переживаний в роли на сцене с момента начала спектакля и до его завершения. Таковы упражнения «на внимание», «на воображение», «на мышечную освобожденность», «на память физических действий», «на предлагаемые обстоятельства». Они призваны развивать богатство переживаний, их внятность, выразительность, достоверность, их послушность желаниям и намерениям актера. Культура переживаний оказалась настолько продуктивной, что обеспечила МХАТ триумфальный успех у зрителей и мировую славу, а «система Станиславского» уже в первом варианте сделала общепризнанной школой профессионального воспитания актеров.

Но доминанта жизни самого Станиславского не была удовлетворена этими достижениями. Он искал все новые и все более надежные пути к созданию и художественному воплощению жизни человеческого духа в роли. При этом он приходил к обобщающим выводам большой важности: актерское искусство есть искусство действий; всякое действие уже есть переживание; переживания любого человека неотделимы от его действий.

Путь Станиславского от предпочтения переживаний представлению к утверждению действиям как основы актерского искусства был длителен и труден. Что такое «переживание»? Что в нем наиболее существенно для актера в роли? Началось с утверждения: главное – чувство. Потом главным стали внимание и воображение. Потом – воля и задача (около 1914 г.). «Переживание и есть активное действие, то есть выполнение задачи; и наоборот, выполнение задачи есть переживание». Позднее – задачи и хотения (1919 г.), затем – хотения и действия (1926 г.). В «Записных книжках» перечислены 14 «гвоздей». Первый: необходимо подлинное, оправданное изнутри действие. Четырнадцатый: задача вызывает хотение, хотение вызывает действие.

Но сначала действие понималось как «внутреннее», как явление чисто психическое. Но там же, на с.258, Станиславский пишет: «Как провести демаркационную линию между физической и психической задачей? Эта так же трудно и невозможно, как указать границу между душой и телом». Он приходит к утверждению нерасторжимого единства в действии психического и физического, а в последние годы жизни – к тому, что физическая сторона действия *более доступна управлению сознанием*, а потом и подсознанием, чем сторона психическая.

От утверждения решающей роли действия в актерском искусстве Станиславский пришел к утверждению физического бытия действия. Именно его мускульное, телесное бытие делает возможным превращение его в послушный материал – в то, из чего можно строить художественный образ в актерском искусстве. Строить не только интуитивно («нутром»), но сознательно.

Отменяется ли этим «искусство переживаний»? Наоборот, развивается и совершенствуется понимание объективной природы этого искусства и самих переживаний. Так возник «метод физических действий», который сам Станиславский называл методом простых физических действий, подчеркивая этим то, что физическая сторона действия наиболее отчетливо проявляется в действиях простейших, подобных тем микро действиям или ступенькам человеческого поведения, которые были упомянуты выше.

Метод физических действий произвел на многих в театральной среде оглушающее впечатление полного переворота в представлениях о «системе Станиславского» и вообще в понимании театрального искусства как искусства переживаний. Тем не менее, это чистое недоразумение в буквальном смысле. Оно оказалось прочно укоренившимся, особенно у свывкшихся с системой культивирования переживаний *как таковых*, как процессов *чисто психических*.

Станиславский не оставил нам теоретического изложения своего нового метода, не написал и практического руководства, как овладеть и пользоваться им. Применение метода можно увидеть с достаточной определенностью и ясностью в режиссерском плане «Отелло», в письмах Станиславского к Л.М. Леонидову (1929-1930 гг.).

В последние годы жизни Станиславский создавал метод физических действий в практической работе с небольшой группой актеров МХАТ, благодаря чему метод оказался зафиксированным и описанным в книге В.О. Топоркова «Станиславский на репетиции» и других опубликованных книгах того же автора. В.О. Топорков стал пропагандистом метода и авторитетом в его понимании, так как получил его непосредственно от Станиславского и с тех пор только им и руководствовался в своей творческой практике и театральной педагогике.

Никогда не покидая искусство переживаний, Станиславский сформулировал принципы метода физических действий кратко и категорически:

артистам нужно запретить думать и заботиться о чувствах;
актер – это мастер простых физических действий.

Такова эволюция взглядов Станиславского с 1907-1908 до 1935-1936 гг.

Первый принцип есть, в сущности, требование верного пути к переживанию и духовности. Станиславский поразительно угадал то, что через 30 лет доказала физиология высшей нервной деятельности. А именно: любые чувства (эмоции) всегда возникают совершенно произвольным следствием трех факторов: 1) функционирующей потребности человека, 2) его предынформированности о перспективе ее удовлетворения и 3) вновь полученной информации о том же.

Потребности человека так же, как и эмоции, не поддаются произвольному управлению, но они всегда трансформируются тем или иным образом в зависимости от его вооруженности. Второй принцип метода как раз и требует вооруженности – мастерства, умения строить из простых физических действий

действия все более сложные, все более психически и духовно содержательные, приближаясь при этом к выполнению больших задач.

Изучение физических действий и овладение ими открывают перспективу построения культуры актерской профессии, так же как и культуры действий вне этой профессии (например, в педагогике). Но творчество всегда конфликтует с культурой. Оно потому и творчество, что отрицает старые нормы – либо совершенствует их, либо предлагает новые. Так, искусство переживания отрицало ремесленную культуру представления, стремясь заменить ее культурой переживаний. Но переживание оставалось неуловимым до метода физических действий. А применение этого метода, начиная с простейшей грамотности, может совершенствоваться до бесконечности, как использование нотных знаков в музыке, слов в литературе, цвета в живописи. Культура профессиональной грамотности необходима любому творчеству, хотя оно и конфликтует с нормами ее применения.

8

Любопытной альтернативой к методу физических действий может служить эволюция театральных взглядов М.А. Чехова. Ее можно проследить в его книге «Об искусстве актера». Гениальный актер, ученик Станиславского, соратник Е.Б. Вахтангова, руководитель театра МХАТ-2, он покинул Родину и расстался со Станиславским в то время, когда приближение к методу физических действий едва наметилось. М.А. Чехов не знал и не мог знать этого, хотя был горячим сторонником «системы Станиславского». Он утверждал: «Система – это первая теория театрального искусства. Это эпоха в истории театра» (с.39). «Система не только «научна», она просто наука» (с.51). М.А. Чехов сам руководствовался этой системой, пропагандировал ее и даже стремился развивать и совершенствовать культуру переживаний.

Но все переживания любого человека имеют своим первоисточником его потребности, а среди них господствующее положение занимает доминанта жизни. У Чехова ею было искусство в его духовном содержании, и его доминанта жизни была чрезвычайно сильна. Поэтому он и был гениальным артистом. В сущности его вооружали пропагандируемые им переживания по известному ему начальному варианту «системы Станиславского». Но система это не вооружала тех, кто не обладал такой же доминантой жизни, а как раз к ним обращался М.А. Чехов, пытаясь совершенствовать практику и теорию «искусства переживаний». У Чехова все свелось к развитию «гибкости души» (с.52), к возникновению и выражению чувств и воздействия на чувства (с.60). Это и привело М.А. Чехова к увлечению философией еще до его эмиграции, отсюда и внутренние конфликты в руководимом им МХАТ-2, в частности с А.Д. Диким и Л.А. Волковым. М.А. Чехов хотел научно обосновать свои поиски путей к переживанию. Но душой и ее проявлениями в те годы занималась, главным образом философия идеалистическая – совершенно отвлеченная и с практикой не связанная, как бы привлекательно не выглядели отдельные ее положения и формулировки. Эти философские увлечения М.А. Чехова привели его к антропософии Р. Штейнера (с.536), к теософии, чуть ли не к спиритизму, отвращению, почти ненависти к рассудку (с.155), к безличной, объективной, элементарной логике. А как раз с нее начал Станиславский построение метода простых физических действий – первой ступени восхождения по бесконечной лестнице к высокой духовности в искусства актера. А.Д. Диким знал это практически, и поэтому ему чужда была позиция гениального коллеги.

Станиславский не одобрял философских увлечений М.А. Чехова. В дневнике 2 декабря 1917 г. В.С. Смышев записал: «К.С. Станиславский ругал на чем свет стоит Мишу за его инертность по отношению к театру. <...> “Я знаю, - буквально кричал К.С. – вы занимаетесь философией, все равно кафедры не получите! Ваше дело – театр – вы в 26 лет уже знаменитость”» (с.433-434).

При всех философских блужданиях М.А. Чехова его творческая практика может служить подтверждением исходного принципа метода физических действий. Карел Чапек в статье «Чехов» 22 августа 1922 г. писал: «Но вот приходит Чехов и доказывает вам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, мечущаяся, трепещущая <...> Для Чехова не существует никакого «внутри»; все происходит обнаженно, ничто не скрыто, все выражается и резко, в каждом движении, в игре всего тела, все этого тончайшего и трепещущего клубка нервов. И все же я никогда не встречал игры, столь целомудренно передающей внутреннюю жизнь души, столь чуждой всему внешнему.» (с.452-453).

В своих сочинениях М.А. Чехов рекомендует много (более 30!) упражнений, шесть различных способов репетирования пьес, пять «принципов внутренней актерской техники». Эти упражнения, способы и принципы разнообразны. Причем «каждое физическое упражнения должно быть также и упражнением души» (с.322). А так как главное в душе, по Чехову, - это чувства, то упражнения претендуют на управление чувствами. Людям свойственно судить о других по себе. Так, вероятно, и Чехов полагал у тех, к кому

адресовался, то же, что было свойственно ему самому, ту же силу тех же потребностей. Поэтому то, что помогало Чехову, вовсе не вооружало тех, кто не обладал ни его доминантой, ни его талантом.

Тем не менее в отдельных мыслях, наблюдениях и соображениях М.А. Чехова иногда встречаются и такие, которые приближают его к методу физических действий (например, на с.80-81, 153, 173, 199, 255). Почему же Чехов не пришел к обобщающим выводам Станиславского? Причина весьма проста. Потому что, озабоченный гибкостью души, он блуждал в антропософии. Он не замечал обобщающего вывода своего учителя о постановке больших задач и подлинных, продуктивных и целесообразных действий для их выполнения. Блуждая, он едва ли мог понять само действие как объективный, физический процесс.

Чехов пишет: «<...> профессия актера есть единственная профессия, в которой нет техники. Все имеют свою технику и стараются развить ее – художники, музыканты, танцоры» (с.152), «в нашем распоряжении имеется лишь один инструмент, одно орудие, при помощи которого мы можем передать слушателям наши чувства, идеи и переживания – наше собственное тело» (с.153).

В любом искусстве назначение инструмента – *обработка материала* для воплощения в нем того или другого содержания. Чехов сожалеет в сущности о том, что в актерском искусстве известен инструмент и неизвестен материал. Поэтому «лишь актеры играют так, как им хочется, как играется» (с.152).

Но сожаления Чехова – одно из лучших воспитанников Станиславского, умеющего виртуозно заострять реализм почти до гротеска, - об отсутствии знания и самого материала актерского искусства и техники обработки атером этого материала явилась результатом неведения. К тому времени система Станиславского, благодаря открытию метода физических действий, достигла уровня подлинной и прикладной науки со своим реальным объектом изучения, своей сферой применения, с перспективой расширения этой сферы и развития техники ее практического использования.

Интересно, что широта применения метода, найденного Станиславским после долгих и упорных поисков, подтверждается и тем, что чуть ли не все рекомендации, упражнения, требования и пожелания, предлагаемые, в частности, М.А. Чеховым, могут быть легко переведены на язык действий. При этом переводе все они выигрывают в простоте и ясности.

ПРИРОДА И ЛОГИКА ДЕЙСТВИЯ

Надо обладать достаточно зоркими глазами, знанием жизни и широтой кругозора, чтобы уметь видеть большое в малом.

И.В. Гете

Действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя. У каждого из них есть своя биологическая и социальная логика действий, своя воля.

М. Горький

1

Рассматривать природу действий удобнее всего, начиная с мамой общей и определяющей его черты, - с ее *целенаправленности*. Содержание действия определяется его целью. Если, употребляя слово «действие», мы игнорируем его цель, если мы не подразумеваем, не имеем ее в виду, - это значит, что мы говорим не о действии. Если имеется в виду общая, неопределенная или туманная цель, то речь идет соответственно и о «действии вообще», о действии более или менее неопределенном. Если речь идет о конкретном действии, то и цель имеется в виду конкретная. Действие без цели – это бессмыслица.

На основании этого «действию» можно дать по крайней мере два равноправных определения:

1. *Действие есть стремление к цели, объективно, физически осуществляемое.*
2. *Действие есть мышечное, физическое движение, рассматриваемое с точки зрения его цели.*

Наблюдая действующего человека, мы можем себе не отдавать отчета в том, что мы видим его *действия*. Так, можно видеть (регистрировать для себя) его движения, его интонации, выражения чувств, мыслей, состояний. Все это можно видеть потому, что данный человек, в данную минуту действительно движется, действительно говорит и действительно выражает свои чувства, мысли и состояния. Но если мы все это видим, слышим и понимаем, это еще не значит, что мы видим и понимаем совершаемые им в эту минуту действия.

Только в том случае во всех этих явлениях мы видим действие, когда усматриваем, понимаем, регистрируем для себя еще и преследуемые цели, которым движения, интонации, выражения мыслей данного человека в данном случае подчинены.

Например: я повернул голову. Я действительно ее повернул. Можно даже точно сказать в каждую сторону, насколько, при помощи каких мышц и с какой скоростью я совершил это движение. Как бы точно, верно и подробно ни было оно описано, описание это не будет определением или описанием совершенного мною действия, пока в нем отсутствует указание цели. Я повернул голову для того, скажем, чтобы посмотреть в окно. Действие мое определяется этой целью; описание движений само по себе ничего о ней не говорит, как бы верно, точно и подробно оно ни было.

Произнося определенные слова, мы выражаем определенные мысли, может быть, очень важные и увлекательные; мы, может быть, рассказываем интересную историю, сообщаем о каких-то значительных фактах; одновременно мы, может быть, ярко выражаем этими же словами свое отношение к собеседнику, к излагаемым фактам или мыслям, или свое собственное состояние – скажем, восторг, удивление, негодование и т.д. Как бы ни было верно, точно и подробно понято и изложено все это, как бы ни было все это в данном случае значительно, - описание всего этого важного и интересного не будет определением действия, пока оно не содержит указания цели: *для чего* конкретно все эти слова в данном случае произнесены, для достижения какой субъективной цели. Причем, цель эта сама по себе может быть мало интересна и незначительна, в сравнении с тем, какое значение имеют выраженные этими словами мысли и чувства.

Например: я произнес данные слова, в данном случае доя того, чтобы мой собеседник сделал то, чего он не делает; или – прекратил делать то, что он делает; или – наконец-то сообщил бы мне то, что мне нужно от него узнать и т.д., и т.п. Во всех таких случаях речь идет о цели, и именно она, и только она, определяет совершаемое действие.

Но для того, чтобы верно и точно указать цель, чтобы охарактеризовать ее, необходимо (в разных случаях, разумеется, в разной степени) понимать и обстоятельства, в которых находится действующий, и смысл произносимых слов, и отношение действующего к этим обстоятельствам, к излагаемым мыслям и к собеседнику, и его состояние.

Таким образом, определить в каждом конкретном случае совершаемое действие – это значит не выбросить что-либо из своего восприятия происходящего, а, наоборот, добавить к нему понимание цели, то есть сделать определенный вывод, подойти к происходящему с определенной точки зрения.

В любом внешнем проявлении жизни человека, в любом движении можно видеть действие и можно не видеть его.

Для того чтобы уметь видеть действия, нужно уметь видеть целенаправленность внешних проявлений жизни человека.

2

Итак, воспринять движение как действие – значит воспринять то или иное психическое состояние или переживание как стремление к цели, а это стремление – в единстве с мышечными движениями. Это и значит видеть мышечные движения в единстве с их целью, психически обусловленной.

Я поднял руку перед аудиторией и спрашиваю: что это такое – действие или движение? Мнения разделяются. Те, кто не понимает целенаправленности моего движения, кто не отдает себе отчета в том, с какой целью я поднял руку, утверждают – это мышечное движение и только; те, кто понимает, зачем я поднял руку, утверждают, что это действие. Правы не только вторые, но и первые, потому что поднятие руки есть действительно мышечное движение и нельзя возбранять рассматривать его как таковое. Но в мышечном движении можно видеть не только мускульную механику, но и его психическую целенаправленность. Только эти и значит видеть в нем действие.

Представим: целая группа людей занята одним общим делом, например, слушают лекцию. Хотя этим общим делом заняты все, тем не менее, для каждого оно складывается из разных действий, так как каждый преследует свою цель.

Чем объяснить, что в одних и тех же наличных объективных условиях разные люди преследуют различные цели? Дело, очевидно, не в наличных объективных условиях, раз они едины для всех, а в условиях *субъективных*. Один пришел на лекцию с одними взглядами на предмет, другой – с другими; один ждет от лекции одного, другой – другого; у одного сложилось одно отношение к содержанию лекции и к самому лектору, у другого – другое. Один движим одними интересами, другой – другими. А откуда это различие интересов? – Оно, очевидно, вытекает из различия образования, воспитания, развития, возраста и т.д., и т.п. – то есть в конечном итоге, тем, что биография и природные задатки у каждого человека свои, индивидуальные и неповторимые.

Действие потому и является выражением унастроения человека и всего его психического склада (его «помыслов и чувств»), что оно определяется целью, а последняя вытекает из его интересов и отражает в себе то, что происходит в данный момент в его сознании, а сознание это строилось в течение всей его предшествовавшей жизни под воздействием многочисленных и разнообразных факторов.

Пока мы не касаемся вопроса о том, в какой степени отдельно взятое действие раскрывает психическую жизнь человека и в каких случаях она раскрывается в действии больше, а в каких – меньше. Ясно, что степени эти могут быть бесконечно разнообразны, и к этому вопросу мы должны будем еще вернуться.

Но во всех случаях и всегда возникновение цели в сознании человека, равно как и фактическое стремление к неосознаваемой цели, есть момент, закономерно, по необходимости, связанный со всем его психическим складом и с его субъективными интересами.

Следовательно, *взятая с этой стороны*, всякая цель действия есть явление *субъективной жизни человека*, есть момент *переживания*.

3

Но субъективные интересы человека всегда в конечном итоге устремлены во внешний мир, потому что человек зависит от него и находится в постоянном уравнивании, по выражению И.П. Павлова, с окружающей его средой. Цель всякого действия есть всегда, во-первых – *переделывание*; во-вторых –

переделывание, изменение чего-то *данного, существующего*; в-третьих – приспособление этого существующего к интересам действующего, переделывание *в интересах действующего*.

Таким образом, с одной стороны, цель действия есть всегда момент субъективной психической жизни человека, с другой – она же есть факт объективный.

Я хочу в определенный час быть в определенном месте – это факт психической, субъективной жизни; для того чтобы достичь этой цели, мне нужно материально, физически преодолеть определенное пространство. Я хочу понять мысль своего собеседника (момент субъективный) – для этого мне нужно физически услышать выражение его мысли в материальной, словесной оболочке и т.д., и т.п.

Взята *с этой ее стороны*, цель действия есть всегда либо предмет в самом простом материальном смысле, либо предмет духовный, идеальный, но облеченный в материальную форму, и во всех случаях – *физически, чувственно осязаемый*.

Как бы духовна, идеально, отвлеченна ни была цель, если человек действительно стремится к ней, то есть действует, – ему необходим осязаемый признак того, что цель достигнута. Значит, добиваясь такой цели, он добивается в то же время и этого осязаемого материального признака.

Так, если вы хотите развеселить человека, вы не успокоитесь пока не добьетесь от него тех или иных признаков радости, например – улыбки; если вы стыдите человека – вы добиваетесь от него, чтобы он обнаружил стыд и т.д. Точно так же действующий заинтересован и в том, чтобы его собеседник принял, физически ощутил воздействие в тех или иных внешних проявлениях.

Отсюда общий вывод: для достижения цели действия всегда необходима та или иная работа мышц, то или иное физическое *мышечное движение*.

И.П. Павлов говорил: «Главнейшим органом, деятельности которого исключительно направлена на внешний мир, является скелетная мускулатура». Связь с внешним миром осуществляется при помощи движений. А движения эти продиктованы, с одной стороны, субъективными интересами и целями, с другой – материальностью, предметностью мира, в который они направлены. Чем же обусловлен состав, порядок, количество и качество этих движений?

Если я хочу выйти из комнаты, и дверь расположена от меня направо в пяти шагах, то я должен идти направо и сделать именно пять шагов – иначе я из комнаты не выйду. Если я колю дрова, я расколю надлежащее количество поленьев только в том случае, если каждое полено буду колоть с силой, не меньшей той, которую требует толщина и крепость данного полена. Чтобы сообщить нечто человеку, который плохо слышит, нужно либо кричать, либо особенно четко произносить слова – иначе он не услышит. Чтобы объяснить нечто человеку, плохо соображающему, нужно втолковывать ему – иначе он не поймет. Люди бывают вынуждены не только кричать, шептать и втолковывать, но и делать это определенным образом – так, а не иначе (например, на том, а не ином языке) – словесно оформлять свои мысли, потому что того требуют свойства, определенные качества объекта воздействия, в данном случае – живого человека, и обстоятельства, в которых объект и сам действующий находятся.

Часто бывает, что человек ошибается, не зная качеств объекта или предполагая в объекте те свойства, каких в нем нет. Тогда он совершает лишние движения, которые не нужны для достижения цели. Идя, например, в полном мраке через помещение, он может предполагать препятствия – ступеньки, предметы, которых в действительности нет. Человек, который никогда не колот дров, не готовил пищу, не шил, сделает много таких движений, каких не сделает дровосек, домашняя хозяйка и швея.

Ловкость, умелость в выполнении действий как раз и заключаются в точном соответствии движений объективным свойствам цели. Умелый рассказчик, умелый педагог, умелый оратор отличаются от неумелых именно тем, что они воздействуют на слушателей, учитывая их качества.

Так как люди далеко не всегда знают (и даже могут знать) действительные свойства объекта, который им нужно переделать, то, естественно, они совершают и движения, не отвечающие действительным, объективным свойствам целей. Значит движения, входящие в состав того или иного действия, продиктованы не столько объективными качествами его цели, сколько, в первую очередь, *представлениями действующего об этих качествах*. Но если бы люди в большинстве случаев исходили из ложных представлений о качествах своих целей, то они были бы беспомощны и, по выражению И.П. Павлова, не могли бы уравнивать себя со средой.

Здоровые, нормальные люди в большинстве случаев не приступают к переделыванию объекта, пока так или иначе, хотя бы относительно верно, не представят себе, как и что можно с ним сделать. Если они не знают свойств объекта, они сперва действуют, изучая его, то есть при помощи движений, нужных для такого изучения, и опять-таки в зависимости от его бесспорных, самых общих, очевидных объективных качеств – его размера, расстояния до него и т.д.

Во всех случаях движения продиктованы свойствами объекта – действительными или мнимыми, предполагаемыми или проверенными на практике.

4

Действие всегда совершенно реально, конкретно связывает субъект с объектом; то есть в состав каждого действия входит и то, что продиктовано качествами действующего субъекта, и то, что продиктовано качествами объекта, на который оно направлено.

Понимание *двойной обусловленности* каждого реального человеческого действия чрезвычайно важно. Как только мы берем одну из них, упуская из вида другую, мы сейчас же перестаем говорить о действии и переходим либо к описанию психических процессов как таковых, либо к разговорам о мускульных движениях и интонациях речи. В определенных случаях такое условное разъединение может быть, конечно, вполне оправдано. Но уж раз мы его совершили, мы тем самым перестали говорить о действии и перешли к отдельным условиям, средствам, способам или формам его осуществления.

«Хотение», например, само по себе как явление *чисто* психическое – понятие отвлеченное, умозрительно. Если человек чего-то действительно хочет, то это практически неизбежно как-то и в чем-то выразится; если же это ни в чем не выражается, то и нет никаких оснований утверждать, что он этого хочет. Поэтому всякие рассуждения о хотениях как таковых всегда носят отвлеченно теоретический, умозрительный характер и не могут претендовать на конкретность, объективность и точность.

Но, как уже было сказано, движения, несмотря на всю их конкретность, *сами по себе* также не определяют содержания действия. Это с полной ясностью обнаруживается в том, что для достижения одной и той же цели в разных условиях могут быть необходимы совершенно несходные движения, вплоть до противоположных.

Для того, чтобы взять книгу, лежащую на полу, нужны движения противоположные тем, какие необходимы, чтобы взять ту же книгу и с той же целью, если она лежит на верхней полке книжного шкафа. Чтобы выпить воду, имея в распоряжении графин и стакан, нужны одни движения; чтобы выпить ее без стакана из горлышка графина – другие; чтобы выпить ее из ручья – третьи. Для того, чтобы что-то узнать, о чем-то спросить – в одних условиях достаточно повернуть голову и только; в других – нужно позвонить по телефону; в третьих – написать письмо, отправить его, получить ответ; в четвертых – предпринять сложное путешествие через весь город или даже через всю страну.

Общественная значимость человеческого действия, его значительность, для действующего субъекта и для объекта, на который оно направлено, также отнюдь не совпадает с количеством или составом движений, необходимых для его осуществления.

Для того, чтобы произнести слово «да» или слово «нет», нужно несравнимо меньше мышечных движений, чем для любой физической работы; шахматная партия требует меньшего количества движений, чем футбольный матч. Один и тот же шахматный ход при одном расположении фигур на доске – величайшая оплошность при другом – проявлении высокого шахматного мастерства, хотя ход этот совершен в обоих случаях при посредстве одних и тех же мышечных движений.

Следовательно, действие требует тех или иных движений в зависимости от объективных качеств предметной, цели, и оно приобретает то или иное значение в *зависимости от тех условий и обстоятельств, в каких оно совершается.*

5

Для актера «владение действием» есть владение единым целенаправленным психофизическим процессом, а не владение своей психикой и только, так же, как и не владение своей мускулатурой и только.

Так как процесс реального, подлинного действия всегда обусловлен двусторонне и ни окружающая действующего человека среда, ни он сам не могут оставаться неизменными, то и двух действий совершенно равных друг другу практически существовать не может. Уже по одному этому *действие, как таковое (то есть реальное, подлинное действие) не бывает и не может быть штампом.*

Но движения могут быть механически точно повторяемы. Более того – они легко поддаются автоматизации. В последнем случае они могут оказаться не отвечающими своему назначению – достижению той цели, ради которой они первоначально совершались (до того, как автоматизировались). Это и есть штамп – *фиксация движения и подмена им действия.*

Как бы верно, подробно и тщательно актер ни проработал линию действия в роли, он осуществляет ее не иначе, как при помощи движений. Если в дальнейшем он будет следить за точным выполнением этих именно движений – его исполнение роли переродится в более или менее тщательно разработанный ряд движений, то есть – в штамп. При этом отличие между «линией действия» и «линией движений» может быть очень тонким, едва уловимым, но оно имеет глубокое принципиальное значение. В лучшем случае оно

подобно отличию оригинала от копии. Подобным образом наиболее совершенные произведения «искусства представления» могут отличаться от произведений «искусства переживания».

Перерождение действия в движение в актерском искусстве обычно выражается в том, что среди движений актера появляются такие, которые не продиктованы ни целями изображаемого им лица, ни окружающей его в спектакле средой. Конечно, эти чуждые ему движения также имеют свою цель. Но цель их – цель актера, играющего роль (например: понравиться публике, растрогать ее, рассмешить и т.д.), а не цель изображаемого лица.

Сначала цели актера добавляются к целям изображаемого лица: появляется незначительная подчеркнутость жестов и интонаций, продиктованная желанием актера «быть выразительными». Такого рода добавления К.С. Станиславский называл «плюсиками».

Далее, по мере того как актерская цель («быть выразительным», «блеснуть мастерством», «понравиться», «растрогать» и т.д.) вытесняет человеческую цель образа, «плюсики» могут увеличиваться и превращаться в «плюсы» и «плюсищи». Поэтому К.С. Станиславский жестоко боролся с самыми малыми «плюсиками», видя в них зародыш штампа и опасность отхода от действия в сферу движения – поз, жестов и интонаций. Поэтому он настойчиво требовал «подлинного, продуктивного и целесообразного действия».

Для актера, *мастера действий*, характерно обратное. Даже в тех случаях, когда ему заданы движения, он превращает их в действия, делает их нужными для достижения цели изображаемого лица, целесообразными. При этом заданные движения неизбежно приобретают индивидуальный, неповторимый характер, иногда, может быть, в едва уловимых оттенках.

Подмена действия движением столь же опасна, как и игнорирование движения в заботе о психической стороне действия. Не выполняя необходимых для осуществления того или иного действия движений, пренебрегая ими, актер тем самым лишает себя возможности это действие совершить. Причину неудачи он начинает искать в себе, в своей психике, внимание его переключается на самонаблюдение, он изолирует себя от окружающей среды и начинает делать ненужные движения или пропускать нужные. Это исключает возможность подлинно, целесообразно действовать. Чем дальше актер заходит в этом направлении, тем лихорадочнее он, по выражению К.С. Станиславского, пытается «насиловать свои чувства» и тем дальше уходит от действия. Куда? – Всегда и неизбежно в область того же штампа, наигрыша и «представления».

6

Свойства объекта действия существуют, очевидно, независимо от желаний, намерений, и свойств действующего субъекта. Поэтому с качествами и свойствами объекта, коль скоро они относительно постоянны, вынуждены считаться все люди, которые хотят этот объект переделать согласно своим целям.

Общеобязательность движений, необходимых для приспособления к определенным субъективным целям определенных объектов, делает действие *понятным*.

Если человек в жаркий летний день на берегу реки, в подходящем для купания месте, стал раздеваться, то окружающие поймут, что он хочет купаться, еще до того, как он полезет в воду. Если человек, находясь в магазине, достает бумажник и направляется к кассе, то ясно, что он хочет что-то купить. Явления эти изучаются специальной наукой и имеют свою теорию – «теорию информации».

Как уже было отмечено, в одних и тех же внешних условиях разные люди, подчиняясь своим индивидуальным, субъективным интересам, совершают разные действия; но уже раз данный человек выбрал данную цель – он вынужден совершать те движения, каких требует в данных условиях именно эта цель.

Сидя в гостях за столом, один предпочитает беседовать с соседкой, другой – есть; один предпочитает есть одно, другой – другое; но раз первый избрал беседу – он вынужден слушать, отвечать на вопросы и формулировать свои мысли; раз второй предпочел еду – он вынужден, в зависимости от избранного блюда, пользоваться ножом, вилкой или рюмкой, графином и т.д.

Угадывание по движениям их цели – определение действия – есть результат сопоставления, во-первых, движений с условиями, в которых они совершаются и, во-вторых, - того и другого вместе с данными своего собственного опыта в действовании и в наблюдении действий других людей. Угадывающий *знает* по собственному опыту, что происходит в его сознании, когда он в таких или подобных условиях совершает такие-то движения; он видит, что такие же движения совершает и наблюдаемый. Отсюда вывод: в сознании наблюдаемого происходит то-то и то-то. Или угадывающий знает, что если бы он стремился в данных условиях к такой-то цели, то он делал бы то-то; коль скоро наблюдаемый делает как раз это, значит он стремится к этой именно цели. Поэтому всякий человек, в той или иной степени, «на свой аршин» определяет действия другого человека.

Но «аршин» этот (который есть в сущности жизненный опыт) не только у каждого «свой», но и общий для всех, поскольку в основе его лежит общеобязательная необходимость считаться с объективными, постоянными, повторяющимися фактами и процессами внешнего мира.

Поэтому «понятность» действия, возможность по движениям определять их цель, относительна. Ближайшую цель данных движений определить легче, более отдаленную – труднее; первая может быть совершенно очевидна, как бесспорный факт; о последующих можно высказать лишь более или менее вероятные предположения. Так, в нашем примере: когда летом на берегу реки человек стал расшнуровывать ботинки, он обнаружил очевидное желание их снять; когда он стал снимать с себя одежду – он обнаружил желание раздеться; но предположение, что он хочет купаться может быть и ошибочным – он может хотеть не купаться, а, скажем, перейти реку вброд или принять солнечную ванную и т.д.

Значит, ближайшая, совершенно ясная и очевидная цель может быть подчинена либо той, либо другой, либо третьей, более отдаленной цели, а любая из них, в свою очередь, подчинена какой-то еще более отдаленной, еще более общей цели. Эти общие цели обнаружить в отдельно взятом действии, как объективный бесспорный факт, обычно бывает трудно, а чаще всего даже невозможно. Они, эти общие цели, обнаруживаются – иногда с полной очевидностью – в последовательном ряде действий, как их единая целенаправленность.

Так, если человек постоянно ходит в определенный театр смотреть игру определенного актера – это бесспорное доказательство того, что он этим актером вообще интересуется. Если человек постоянно берет в библиотеке сочинения определенного автора или книги по определенному вопросу – это значит, что он этим автором или этим вопросом вообще интересуется. Так по отдельным действиям определяется их общая цель, которая, разумеется, подчинена какой-то другой, еще более общей цели.

7

Установление целесообразности или целенаправленности в поведении человека есть определение *логики и его действий*.

Природа логики действий двойственна: с одной стороны, она объективна и общеобязательна; с другой – логика действий каждого реального человека индивидуальна. Если нормальный человек стремится к таким-то целям и находится в каких-то условиях, он должен совершить такой-то ряд действий; отсюда – объективная общеобязательность в логике действий. Но общие, отдаленные интересы его могут быть совершенно тождественны общим, отдаленным интересам другого, поэтому и внешние условия он будет воспринимать не точно так же, как и другой; отсюда – индивидуальные особенности логики действий каждого конкретного человека.

Практически логика действий выступает как индивидуальная логика данного человека. Но в ней всегда есть нечто общее с логикой действия других людей. Это «общее» может быть большим или меньшим в разных случаях и для разных людей. Поэтому «общая логика действий» *постепенно* переходит в «индивидуальную», а «индивидуальная» *постепенно* переходит в «общую».

Так, при всей ее индивидуальной неповторимости, логика действий каждого конкретного человека содержит в себе нечто общее с логикой действия людей, принадлежащих, например, к тому же общественному классу, к той же национальности, проживающих в той же природной и общественной среде, обладающих тем же мировоззрением, той же профессией, воспитанием, возрастом, образованием и т.д., и т.п.

Поэтому в логике действий каждого человека можно видеть нечто *самое общее*, самое общеобязательное, нечто *менее общее*, и, наконец, нечто *сугубо индивидуальное*, присущее только этому человеку и отличающее его от всех других.

Благодаря тому, что в поведении всякого нормального человека содержится объективная, общая логика, его субъективный мир делается доступен пониманию окружающих. Если же, как это бывает с душевнобольными, человек не подчиняется общей логике поведения, то и субъективный мир его воспринимается как непонятный – в нем ясно лишь то, что он не соответствует общей норме здорового человека.

Для понимания переживаний, настроений, намерений окружающих людей, все люди постоянно, и в известной мере всегда успешно, пользуются общей логикой поведения. Но сами они обычно не отдают себе в этом отчета и даже не замечают этого. Так происходит потому, что логика вообще носит аксиоматический характер.

Нам не нужно рассуждать и делать умозаключения, чтобы по двум, трем движениям понять их ближайшую цель. Мы непосредственно, прямо «видим», что человек стремится к этой цели. Необходимость рассуждать, сопоставлять действия, искать их взаимную связь (как об этом было сказано выше) возникает

лишь тогда, когда мы видим движения необычные, цель которых нам не ясна, или действия, следующие друг за другом в непонятной для нас, необычной последовательности.

Нечто аналогичное происходит при чтении текста, с той разницей, что чтение текста требует специальных знаний – грамотности, а в отношении логики поведения более или менее «грамотны» все люди. Читая текст, мы следим за содержанием читаемого (за логикой мысли или логикой повествования) и не замечаем того, что воспринимаем это содержание, видя буквы, связывая их в слова, объединяя слова в предложения, а предложения – друг с другом. Малограмотные и приступающие к изучению иностранного языка сознают, что они читают именно так. Они вынуждены следить за буквами и читать сначала «по слогам», потом по словам.

Человеку, владеющему языком, нет надобности следить за сопоставлением букв и слов; но если такой человек встретит в тексте новое, незнакомое ему слово или непонятное сочетание знакомых слов, сейчас же его внимание остановится в первом случае на буквах, составляющих это незнакомое слово, во втором случае – на словах, вступивших в непонятное сочетание. Чтобы понять смысл читаемого, он будет вынужден мобилизовать свои знания языка и предмета, о котором он читает, и сопоставить незнакомое со знакомым, общим.

Если чтение текста уподобить «чтению поведения», то роль букв в нем играют движения, роль слов – ближайшие цели этих движений, отдельные мельчайшие действия.

Среди действий есть своего рода «специальные термины», понятные одним и непонятные другим. Это – специальные рабочие, производственные или профессиональные действия. Так, во время хирургической операции действия хирурга, ясные его ассистентам, могут оставаться совершенно непонятны зрителям, в первый раз присутствующим на операции. Дети часто не понимают движений взрослых людей, а взрослый человек, никогда не имевший дела с детьми, может не понять действий ребенка. Человек, дурно воспитанный, может не понять действий человека, хорошо воспитанного, и т.д., и т.п.

Уменье «читать поведение» может быть различно по степени совершенства. Зависит оно от своеобразного «словарного запаса» каждого данного человека, от его жизненного опыта, наблюдательности, общего развития. Но уменье это свойственно всем людям. Образование первых условных рефлексов ребенка, в которых условным раздражителем являются движения другого человека, дает начало такому уменью. Многолетние сослуживцы, близкие друзья, супруги, родители и дети нередко точно и тонко подмечают душевное состояние, настроение, намерения, отношение к тем или иным фактам, близкого человека, даже если последний тщательно скрывает это состояние, настроение или намерение. Всем известна, например, чрезвычайная зоркость в этом отношении влюбленных, ревнивцев, заботливых родителей.

«Чтение поведения» объективно происходит примерно так: непосредственно я ощущаю (либо зрением, либо слухом) *движения*, совершаемые в определенных обстоятельствах; движения эти продиктованы определенной целью – поэтому для меня они сигнализируют *цель* наблюдаемого мной человека; цель эта вытекает из столкновения с окружающей средой его интересов, его состояния, чувств, мыслей и всего того, что можно назвать общим словом – переживание; поэтому цель сигнализирует о *переживании*. Если меня интересуют именно переживания, то я слежу за ними, и мне кажется, что я их непосредственно *вижу*, хотя в действительности я добрался до них довольно сложным путем. Таким образом я «сразу вижу», что человек «испугался», «удивился», «обрадовался», «огорчился» и т.д. В зависимости от того, что именно его удивило, обрадовало, испугало или огорчило, я вижу, что ему нравится и что – нет, что соответствует его интересам, что им безразлично и что им противоречит. Когда эти «видения» (впечатления) накапливаются, создается общий вывод об интересах, вкусах, привычках, душевном состоянии и настроении наблюдаемого человека.

Что дело происходит именно так, что все люди обладают грамотностью в «чтении поведения», что наконец чтение это осуществляется при помощи общей логики действий, – все это подтверждается тем фактом, что люди понимают не только переживания других людей, но и переживания животных, а животные понимают переживания людей, в той мере, конечно, в какой можно вообще судить о понимании и переживаниях животных.

Если вы наклонитесь к земле, чтобы поднять камень, собака уже знает, что вы *хотите* ее прогнать; также по движениям собаки вы видите, что она *хочет* убежать или, наоборот, напасть на вас. Известны случаи, когда собаки, лошади, попугаи точнее и быстрее угадывают намерения своего хозяина, чем его хорошие знакомые.

Пока человек довольствуется своими субъективными впечатлениями о переживаниях другого человека, ему нет надобности устанавливать объективные источники этих переживаний. У вас, скажем, сложилась уверенность в том, что Иван Иванович влюблен в Марию Петровну. Вы сделали этот вывод из массы впечатлений, но вам нет надобности разбирать их, систематизировать, сопоставлять и так далее. Но

вот кто-то будет оспаривать ваше утверждение. Как вы будете доказывать его основательность, если это будет нужно? – Вы будете перечислять действия Ивана Ивановича, подчиненные единой цели – понравиться Марии Петровне, покорить ее сердце; вы попытаетесь показать в поведении Ивана Ивановича логику поведения человека, влюбленного в Марию Петровну.

Ваш оппонент, наоборот, будет указывать вам не те действия Ивана Ивановича, которые либо нарушают логику влюбленного, либо логичны не только для него, либо, наконец, логичны для влюбленного, но не в Марию Петровну. Если он докажет, пользуясь общей логикой действий, что поведение Ивана Ивановича нелогично для влюбленного – он опровергнет ваше утверждение. Для этого вашему оппоненту нужно будет не только показать несостоятельность вашей версии целенаправленности действий Ивана Ивановича, но и обосновать свою, то есть показать в его поведении ту логику, ту целенаправленность, которую вы не заметили, не знаете или отрицаете.

Ваша версия может быть, к примеру, такова: других дам Иван Иванович встречал не так любезно и не так внимательно, как Марию Петровну; другим дамам Иван Иванович не целовал руки, а у Марии Петровны поцеловал; с ней он больше танцевал, чем с другими; к ней он старался быть в течение всего вечера, как можно ближе; ей он помогал надеть пальто, другим – нет; она не сразу нашла свою сумочку, и именно он наиболее энергично разыскивал ее; он стал раскланиваться именно тогда, когда решила уходить она и т.д., и т.п. Вы утверждаете – такая связь действий, такая их логика характеризует влюбленного и, следовательно, доказывает справедливость вашего утверждения.

Ваш оппонент, может быть, возразит на эти ваши доводы: да, Иван Иванович действительно вел себя так, как вы утверждаете, но он совершил и другие действия. Вы не заметили, например, двух, трех моментов обостренного внимания не к Марии Петровне, а к другой даме – в эти моменты обнаружилась истинная заинтересованность Ивана Ивановича. Кроме того, может сказать ваш оппонент, вы не обратили должного внимания на тонкости, которые в подобных случаях играют иногда решающую роль: как целовал руку Марии Петровны Иван Иванович, как он приглашал ее танцевать, как он искал ее сумочку и т.д. Может быть – *неохотно, принуждая* себя; может быть, наоборот, - с такой повышенной активностью, в которой скрывается *демонстрация* («плюсики», о которых речь шла выше); может быть, с опаской, то есть со стремлением избежать неудовольствия или гнева Марии Петровны. Значит вы неверно поняли *содержание* действий Ивана Ивановича, не увидели их подлинной цели. Перечисленные оттенки поведения, утверждает ваш оппонент, в соединении с тщательно скрываемой, но все же проявившей себя, заинтересованностью в другой даме, говорит о том, что Иван Иванович вовсе не влюблен в Марию Петровну, что его поведение по отношению к ней подчинено какой-то другой цели, что *логика его действий иная*.

Какая именно? – Ответить на этот вопрос может быть невозможно без сопоставления перечисленных действий с теми, которые имели место прежде, может быть, несколько лет тому назад. Например: может быть Иван Иванович и Мария Петровна – старые, многолетние друзья, но когда-то в прошлом он в чет-то провинился перед ней, а сейчас заглаживает вину и добивается восстановления прежней дружбы. Или, может быть, Иван Иванович знает, что у Марии Петровны большие неприятности и его поведение подчинено цели – ободрить, развеселить ее, вернуть к жизнерадостности... А, может быть, расположение Марии Петровны нужно Ивану Ивановичу для каких-то дел и он готовит почву для их успешного продвижения.

Подобного рода примеров можно привести неограниченное количество. Они говорят о том, что суждения о внутреннем мире человека объективно опираются на восприятие логики его действий, которая «читается» по отдельным действиям, так же как действия «читаются» по движениям, путем сопоставления их с внешними условиями.

Следовательно, логика действий обладает выразительностью; благодаря ей субъективные переживания объективируются и поддаются расшифровке; сама эта выразительность основана на объективности, общеобязательности, содержащейся в индивидуальной логике поведения всякого нормального человека.

Расшифровка эта – дело отнюдь не всегда легкое и простое; путь от общей логики действий до понимания индивидуальной логики каждого данного человека может быть труден и сложен. Для успешной расшифровки переживаний нужно: во-первых, не только видеть действия, совершаемые человеком сейчас, но и располагать данными о его прошлом поведении; и, во-вторых, нужно быть в должной мере наблюдательным – нужно уметь точно определять истинную цель малых и мгновенно совершаемых действий.

Два последних условия обладают свойством, так сказать, взаимного замещения: человек, не обладающий особой наблюдательностью, зная много о поведении другого, может хорошо знать его внутренний мир. Для человека, умеющего метко и точно наблюдать поведение, для человека обладающего опытом в подобных наблюдениях, самое малое количество действий наблюдаемого может быть

достаточным для точного и верного суждения о его внутреннем мире. Таковы квалифицированные воспитатели, психологи, следователи.

Эта же черта характеризует и всех художников, имеющих дело с человеческой психикой. Пушкин, Гоголь, Островский, Толстой, Тургенев, Чехов, Горький в высшей степени обладали ею.

Яркой и точной иллюстрацией может служить рассказ Стефана Цвейга «Неожиданное знакомство с новой профессией». Напомним кратко содержание этого рассказа. В 1931 году в Париже, наблюдая уличную толпу, Цвейг заинтересовался человеком, угадать профессию которого ему сразу не удалось. Сначала он принял незнакомца за переодетого полицейского чиновника. Потом пришел к выводу, что незнакомец – карманный вор. К этому выводу Цвейга привела логика поведения незнакомца, за который он тщательно следил, сопоставляя действия незнакомца к условиям, в которых он находился. Точных учет обстоятельств, целесообразное использование их, подчиненность всех действий единой цели – все это дало возможность наблюдателю установить содержание этой единой цели. После этого Цвейг стал проверять, соответствуют ли действия наблюдаемого этой цели. Оказалось – да, соответствуют. Это убедило Цвейга в том, что он имеет дело с профессионалом.

Мало этого, через логику действий Цвейг проник и в общую психологическую сущность «новой профессии» и во внутренний мир данного конкретного воришки. Рассказ состоит из описания действия вора и из описаний обстоятельств, в которых он действует. В сущности, рассказ этот – рассказ о переживаниях, психологии профессии – психологический портрет, точный и подробный.

А вот как А. Конан-Дойль устами Шерлока Холмса делает даже некоторые общие заключения о том, как в действиях обнаруживаются интересы человека, причем самые существенные.

«Когда женщина думает, что у нее в доме пожар, инстинкт заставляет ее спасать то, что всего дороже. Это самый властный импульс, и я не раз извлекал из него пользу <...> Замужняя женщина спасает ребенка, незамужняя – шкатулку с драгоценностями».

Примерно так же «законом» воспользовался, как известно, и библейский царь Соломон: когда ему нужно было установить, какая из двух женщин мать ребенка, он приказал разрубить его пополам и по реакции той и другой женщины без труда определил истину.

Умение по действиям «читать переживания» входит в профессиональную квалификацию актера. Он должен не только понимать переживания других людей, он должен уметь воспроизводить это переживания, то есть выражать их своими собственными действиями.

Причем, речь идет о переживаниях образа, о воплощении «жизни человеческого духа», заданной автором, то есть о создании индивидуальной логики действий, единственной в своем роде. В ней слиты в одно целое авторское задание и творчество актера, и она должна быть понятна зрителям, благодаря законам общей логики поведения.

8

Переживания человека, его «жизнь человеческого духа» и его логика действий суть две стороны одного и того же процесса, или точнее – два способа рассматривать один и тот же процесс.

Поэтому К.С. Станиславский и имел основание говорить: «<...> переживания переводите на действия. Получается то же самое. Говоря о действии, вы говорите о переживании, и наоборот <...>. Когда я говорю о физическом действии, то я все время говорю о психологии».

Значит есть *два способа* говорить о переживаниях. Можно говорить о переживаниях, *как о таковых*, и можно говорить о них же, как о действиях, *как о логике действий*. В первом случае мы говорим: человек обрадовался, огорчился, рассердился, удивился, захотел, раздумал, решил, полюбил, возненавидел и т.д. Во втором случае мы не употребляем слов, обозначающих чувства, состояния, отношения и пр. – то же самое мы выражаем словами, обозначающими действия и описывающими внешние обстоятельства, без знания которых не может быть понят смысл этих действий. Так как в обоих случаях описывается или определяется по существу одно и то же, то первый способ кажется несравнимо более простым, ясным и легким, в то время как второй представляется громоздким, сложным и искусственным.

Если человек говорит, что он «обрадовался», «удивился», «огорчился» и т.п., то всякому ясно о чем идет речь без какого бы то ни было «перевода». В общежитийском обиходе переводить эти слова так же нелепо, как нелепо было бы, например, вместо простых и ясных слов «он поднял руку» перечислять сокращения мускулов при помощи которых была поднята рука. Слова обозначающие чувства, состояния, отношения потому, очевидно, и существуют в человеческом языке, что их вполне достаточно для того, чтобы во взаимном общении люди могли называть – выразившиеся субъективные переживания.

Другое дело – профессиональный подход актера к тем же самым субъективным переживаниям. Его забота – не определять или констатировать выразившиеся переживания, а воплощать их. Он должен

создавать переживания, как совершающийся процесс, понятный зрителям, причем, процесс вполне конкретный – переживания именно этого человека, со всеми его индивидуальными особенностями. Вот тут-то и оказывается, что общежитейского, обиходного способа определять и анализировать их актеру недостаточно.

Переживания людей бесконечно сложны и бесконечно многообразны, а слов, обозначающих чувства, отношения, состояния и пр. Сравнительно с этим многообразием, ничтожно мало. Слова эти каждому совершенно понятны и тем не менее смысл их крайне абстрактен, а обыденное словесное наименование реального, конкретного переживания часто бедно, грубо, приблизительно.

Нечто подобное происходит со словами, обозначающими цвета («красный», «синий», «желтый» и т.д.). Словами этими невозможно точно описать данный реальный цвет – данный конкретный красный, данный конкретный синий и пр. Описывая конкретные цвета, мы достигаем относительной точности при помощи сравнений. Мы пользуемся тем, что всем известные объективные предметы постоянно обладают каким-то конкретным цветом. Ссылкой на эти предметы мы уточняем абстрактные понятия «зеленый», «красный», «желтый»; получается: «изумрудно-зеленый», «кирпично-красный», «лимонно-желтый». Тот же принцип лежит и в употреблении слов, имеющих краски – «сурик», «охра», «кармин» и т.п.

Чувства и переживания, как таковые, по природе своей субъективны и их постоянного объективного мерила поэтому не может быть. Правда, попытки такого рода иногда делаются людьми – тогда говорят «почувствовал себя, летящим в пропасть», «испугался насмерть» и т.п., - но совершенно ясно, что подобное уточнение переживаний конкретизирует их лишь в малой степени, да и возможно оно только в случаях исключительно острых и относительно простых переживаний.

Перевод переживаний на логику действий позволяет эти переживания конкретизировать.

Если актер «играет чувства», то есть заботится о том, чтобы в таком-то месте роли обрадоваться, в таком-то огорчиться, в таком-то любить или ненавидеть и т.д., тем более если он пытается делать это по заданию, ему приходится иметь дело с самыми общими абстрактными представлениями. Не с конкретными переживаниями данного конкретного человека, а с чувством «вообще» – гневом «вообще», любовью «вообще», радостью «вообще». Но таковых в природе не существует, их нельзя переживать. Их можно только изображать условными движениями, то есть при помощи штампов.

Для того чтобы конкретизировать нечто обобщенное, суммарное, некоторый итог, чтобы установить его отличия от других подобных итогов, нужно его разобрать в деталях, то есть разложить на составные элементы, разделить.

Но большое *желание*, большое *волнение*, большая *заинтересованность* не составляются из малых желаний, малых волнений и малых заинтересованностей. А вот всякое «большое дело», наоборот, всегда состоит из массы «малых дел», и определенные «малые дела», следуя друг за другом, могут составить «большое дело». Таким образом, переживание, взятое в единстве с логикой действия, поддается разбору и воплощению на сцене. Рассматривая логику действия, мы тем самым разбираем и конкретизируем и субъективную ее сторону – переживания.

Здесь происходит нечто обратное процессу «чтения переживания». Там по отдельным движениям и действиям через логику действий мы приходим к общему выводу о существенных интересах и далее – о характере, о внутреннем мире человека. Здесь, от этих общих представлений, через логику действий, мы приходим, так сказать, обратно – к тем конкретным элементам, из которых сложилось у нас, а значит должно сложиться и у зрителей это общее представление.

При «чтении переживаний» дана масса внешних проявлений, по которым нужно догадаться об их внутренней сущности; при делении логики действий, наоборот, дано общее заключение и ставится вопрос о том, как, каким образом оно сложилось, может сложиться, может и должно быть построено.

Таким образом, возможность создавать, стоять «жизнь человеческого духа» и воплощать ее для зрителей основана на том, что во время репетиций можно выстраивать логику действий и затем воспроизводить ее в спектакле.

9

Логика действий и ее целесообразность можно рассматривать в самых различных объемах. Говоря о целесообразности или нецелесообразности действий каждого данного человека, можно иметь в виду их соответствие или несоответствие целям разных дистанций: ближайшей, той, которая достижима немедленно, или через 10 минут; той, которая достижима через час, два, три часа; через недели, месяцы, годы; той, наконец, к которой человек может стремиться всю свою жизнь. Эти цели «разных дистанций» не существуют независимо друг от друга. Малые (ближайшие) подчинены большим (более отдаленным),

большие – еще большим и т.д. Эти самые большие, самые отдаленные, можно таким же образом разлагать на меньшие, а их – на еще меньшие.

Например: данный человек ставит себе целью овладеть в совершенстве новой профессией. Эта цель может требовать многих лет, а то и десятилетий труда. Его поведение в течение этих лет может соответствовать или не соответствовать поставленной цели; в первом случае оно будет логично, во втором – нелогично. Логику действий, взятую в таком объеме, можно разделить на составные части, на меньшие объемы: чтобы овладеть данной профессией, нужно подготовиться к поступлению в надлежащее учебное заведение, поступить в него, пройти в нем курс обучения, сдать экзамены, закрепить на практике и развить полученные знания. Каждое из этих дел имеет свою ближайшую цель и логику действий человека можно рассматривать не только с точки зрения общей цели, но и с точки зрения каждой данной более конкретной цели.

При этом может оказаться, что то, что логично, целесообразно с точки зрения относительно близкой цели, нелогично, нецелесообразно с точки зрения более общей цели и наоборот. Скажем, я целесообразно, логично действовал, чтобы поступить в этот вуз, и я действительно поступил в него. Но для овладения интересующей меня профессией следовало поступать не в этот вуз, а в другой, или вообще не следовало поступать в вуз. А может быть и наоборот: я целесообразно, логично выбрал именно этот вуз, но чтобы поступить в него, мне нужно было действовать не так, как я действовал. Я, например, налаживал отношения с ректором, завоевывал его расположение, и действительно добился его, но не подготовился к экзаменам, не выдержал их и не был принят.

Приведенный пример, между прочим, еще раз иллюстрирует изложенное выше положение: определить логично или нелогично действует данный человек, преследуя данную цель, невозможно без учета тех обстоятельств, в которых он находится.

Деление взятой нами логики действий можно продолжить. Каждое из частных дел – выбрать учебное заведение, подготовиться к экзамену и т.д. – в свою очередь, состоит из ряда дел, в которых оно, это частное дело, опять конкретизируется. Тут будут примерно такие дела и цели: посоветоваться с таким-то человеком, узнать сроки и условия приема, прочесть такую-то книгу и т.п.

Эти дела опять можно делить на составляющие их еще более мелкие дела и действия. Во всех случаях такого рода деление есть нахождение ответа на вопрос: *«что для этого (для достижения общей цели делимой логики действий), в этих обстоятельствах нужно сделать?»*

Например: чтобы получить совет по данному вопросу у данного человека в данных обстоятельствах – *что для этого нужно сделать?* – Нужно: организовать встречу с ним, ввести его в курс дела, сформулировать вопрос, задать его, выслушать ответ, продумать его.

А что нужно сделать чтобы «познакомиться» или «организовать встречу»? Чтобы «ввести в курс дела»? Чтобы «спорить»? и т.д. Для того, чтобы выполнить каждое из этих дел, то есть чтобы достичь его цели, нужно опять совершить ряд действий, каждое из них опять имеет свою цель и может быть разделено на еще более мелкие действия, на действия меньшего объема.

Деля таким образом логику действий на все более и более малые отрезки, мы придем в конце концов либо к самому элементарному движению (повернуть, наклониться и т.д.), либо к тому или иному психическому процессу (понять, увидеть и т.д.). Но если мы при этом будем рассматривать движения с точки зрения их цели, а психические процессы – в их физическом осуществлении, мы будем понимать и те и другие как действия.

Подобного рода малые и мельчайшие действия, конечно, далеко не всегда осознаются самим действующим субъектом, но это нисколько не лишает их объективной целесообразности, ибо, как писал И.М. Сеченов «невольные движения всегда целесообразны».

10

Итак, в каждом действии при внимательном рассмотрении можно установить цепочку более мелких действий, соединенных своей логикой, и наоборот, в каждой логике (цепочке) действий можно увидеть единое, более «крупное» действие. Поэтому рассматривая логику действий в разных объемах, можно прийти к тому выводу, что «действие» и «логика действий» оказываются взаимозаменяемыми. И то и другое обозначают единый психофизический процесс, определяемый его объективной целенаправленностью.

В понятие «логика действий» умещается масса понятий, терминов и выражений системы К.С. Станиславского; они обозначают тот или иной объем логики действий.

Так, логику действий, взятую в объеме *всей жизни артиста*, называют обычно сквозным *действием* жизни артиста, устремленным к его сверх-сверхзадаче.

Цель, которой подчинено исполнение данной роли данным артистом, и его логику действий в *объеме исполнения всей роли в целом*, - для чего он ее играет – *называют сверхзадачей и сквозным действием артиста*.

Главную цель, к которой на протяжении всей пьесы стремится действующее лицо, и соответствующую этой цели логику действий в *объеме пьесы и роли называют сверхзадачей и сквозным действием роли*.

Цель, к которой стремится в течение акта, сцены, эпизода действующее лицо и соответственно этому – логику действий в *объеме акта, сцены, эпизода*, называют обычно *задачей и действием* акта, сцены, эпизода.

Логика действий в объеме мельчайшего отрезка поведения *называется простым физическим действием*, а цель его – *элементарной задачей*, «физической» или «психологической», в зависимости от ее конкретного содержания, от того, какая ее обусловленность (внешняя или внутренняя) более ясна.

Все эти термины и выражения носят в системе К.С. Станиславского несколько условный характер. Они делят течение единого и непрерывно развивающегося психофизического процесса на этапы, отрезки разной длительности, как если бы в пределах каждого происходило что-то *одно*. Между тем, в действительности в каждый момент действия происходит не только то, что происходит в этот именно момент, но и то, что представляет собой лишь часть, небольшую долю события, большего отрезка процесса действия.

Так, если в данный момент каменщик кладет кирпич на стене строящегося здания, то происходит не только это, а одновременно, например, и следующее: строится стена, строится дом, строится город, выполняется план реконструкции города, осуществляются народные или государственные интересы.

Таким образом, разные объемы логики действия (отрезки, этапы, моменты действия) связаны между собой не механически, а функционально, то есть, так, что логика действия, взятая в любом объеме, не безразлична к другим (большим или меньшим) объемам, зависит от них, обусловлена ими. Такова же и взаимосвязь между рассмотренными терминами системы К.С. Станиславского.

Каждый из них берет поведение человека в определенном объеме и раскрывает, что именно реально происходит в течение этого отрезка, как такового.

Происходит же всегда, между прочим, следующее: субъективные интересы человека сталкиваются с внешней средой и в этом столкновении они обнаруживаются в той или иной степени. «*Вся наша жизнь, - писал И.П. Павлов, - есть непрерывная борьба, столкновение стремлений, желаний и вкусов как с общеприродными, так и с социальными условиями*».

Столкновения обобщенных задач со средой, взятой в обобщенных представлениях, нельзя определить иначе как в обобщенных, абстрактных понятиях. Таковы обычно определения больших, длительных действий, например, - сквозного действия роли. Они говорят о единой сущности логики действий большого объема, о единой сущности ложного и длительного процесса «жизни человеческого духа».

Термин же «простое физическое действие» берет «жизнь человеческого духа» не в целом, не обобщенно, а лишь одно мгновение этой жизни или несколько секунд ее течения.

За секунды, конечно, происходит меньше, чем за годы. Но если нечто значительно произошло, скажем, за месяц, то оно произошло только потому, что что-то определенное происходило в течение каждого дня, часа, секунды.

Но актер должен показать зрителям «жизнь человеческого духа» своей роли максимум за 2,5-3 часа. Тут не может быть и речи о месяцах или сутках. Отсюда ясно, сколь важен для него каждый момент действия, как важно, чтобы на сцене в каждое мгновение происходило именно то действие, которое раскрывает «жизнь человеческого духа роли» с наибольшей полнотой, то есть продиктовано индивидуальными особенностями логики действий образа. Недаром К.С. Станиславский настойчиво привлекал внимание актеров к «малым», «простым» и «простейшим» физическим действиям. Если маловыразительны или невыразительны эти малые действия (действия, взятые в малом объеме), то и большое действие – логика действий в объеме всей роли – не может происходить во всем его своеобразии и значении.

Изучение свойств логики действий показывает, что самое сложное и длительное действие (его называют в просторечии «психологическим») состоит из простых, малых действий (их называют в просторечии «физическими»); что «сложное» действие тем содержательнее, чем полнее и точнее набор составляющих его «простых» действий; что нет резкой границы между теми и другими; что самое «простое» действие чрезвычайно сложно и самое «сложное» входит в состав еще более сложного.

Внимательность к действиям и умение (навык) переводить любое действие в логику действий меньшего объема овеществляют, опредмечивают переживание и поэтому имеют многообразное и чрезвычайно большое значение.

Во-первых, конкретизация поведения человека обогащает представление о нем, как об индивидуальности. Например: человек пошел закусить. Из этого можно сделать вывод, что он проголодался – и только. *Что он сделал*, чтобы закусить? – Он пошел в булочную и купил 500 гр. хлеба; он пошел в закусочную, в столовую, в ресторан (в какой именно); к знакомому (к какому именно). Он пошел пешком, поехал на трамвае, на такси, на собственной машине, на машине приятеля (на чьей именно). *Что он делал*, чтобы позавтракать в самом ресторане? Что он делал, чтобы выбрать блюдо и что именно он выбрал? Что он делал, чтобы заплатить официанту? И т.д.

Все эти вопросы («что он делал?») по существу отвечают на вопрос о том, *как* действовал данный человек, преследуя данную цель в данных обстоятельствах. Тут и выясняется, что каждый человек действует так, как ему свойственно и на основании того как он действует и слагается представление о том, каков он и что ему свойственно. Ответ на вопрос «как?» можно, разумеется, дать и не переводя его в логику действий. Это будут примерно такие определения: «торопясь», «нехотя», «раздраженно», «лениво», «жадно», «щедро» и т.д., и т.п. Если эти определения не переводить в логику действий, то они прекращают возможность дальнейшего деления и дальнейшей конкретизации. Если их же перевести в логику действий, то такие возможности открываются.

Данный человек делал то-то и то-то, выбирая блюдо, ожидая его или расплачиваясь.

Из этих его действий стало ясно, что он жаден или щедр, в хорошем расположении духа или в плохом. При делении логики действий выясняется, что самое, казалось бы, простое действие – расплатиться по счету – состоит в одном случае из одних действий, в другом – из совершенно других. В этом и выражается то, как данный человек делает данное дело.

Деление логики действий дает *реальные факты* для суждения об индивидуальности человека. В то время как переведенные в логику действий характеристики дают более или менее верные, точные, убедительные *субъективные впечатления, предположения и догадки*. Если мы хотим обосновать их, мы вынуждены переводить их в логику действий.

Такая необходимость особенно ярко обнаруживается, когда речь идет о проявлениях необычности, оригинальности, своеобразии психического склада того или иного человека. Так, когда мы хотим рассказать о встрече с необыкновенным человеком, мы часто говорим: знаете, что он сделал? В таких-то и таких-то обстоятельствах он сделал то-то или то-то, имея в виду, что всякий другой на его месте поступил бы иначе и предполагая, что слушатель сам сделает верные выводы.

Значит, деление логики действий есть способ нахождения индивидуальных особенностей поведения (а, следовательно, и переживаний) того или иного конкретного человека (реального или воображаемого).

Во-вторых, по мере деления логики действий, мы все ближе и ближе подходим к уяснению физической, мышечной стороны каждого из тех «малых» действий, на которые она, эта логика, делится, вплоть до того, что в конце концов приходим к совершенно объективным и очевидным мускульным движениям, необходимым для осуществления делимой логики.

Когда мы берем логику действий в большом объеме, мы имеем дело с действием, мышечная, физическая природа которого не ясна, на конкретна. «Подготовиться к экзамену», «пройти курс обучения» – конечно, и такие дела могут быть осуществлены не иначе, как мышечно, физически; но каких именно движений они требуют?

Мышечная сторона действия совершенно ясна, когда ясны, конкретные материальные условия, в которых оно осуществляется. В зависимости от этих условий «большое дело (логика поведения, взятая в большом объеме) будет состоять из *тех или иных* конкретных, «малых» – или «простых», как называл их К.С. Станиславский – действий, мышечная сторона которых ясна. Потому, может быть, К.С. Станиславский и называл их «*простыми физическими действиями*» - их физическая природа очевидна.

Деление логики действий есть как раз уяснение *состава* действия и способ определения его физической природы. *Поэтому понимать действие как единый психофизический процесс можно, только учитывая или подразумевая делимость всякого действия на относительно более простые.*

В-третьих, деление логики действий дает объективный материал для суждения об искренности и фальши, подлинности и условности поведения. Так как логика действий, взятая в малом объеме совершенно очевидно обусловлена внешними наличными обстоятельствами, то и нарушения этой логики (логики «малого объема») воспринимаются прямо и непосредственно как фальшь, условность, «игра».

Так, если у человека болит рука, то на неожиданный и резкий удар по этой руке он неизбежно так или иначе реагирует, если же за ударом не следует никакой реакции, то это значит, что он притворяется, что

она у него не болит. Если человек спрашивает о чем-то другого, но ни секунды не ждет ответа, то это значит, что ответ его не интересует. Если поведение действующего лица должно зависеть от поведения партнеров, но выполняется независимо от их поведения, то это значит, что актер не живет интересами этого лица, а «играет», будто бы он ими живет.

Нарушения внутренней, субъективной логики действий большого объема обнаруживаются как правило труднее.

Актер на сцене, например, может быть как будто бы совершенно логичен в выполнении малых дел с их ближайшей внешней обусловленностью, и столь же нелогичен в целом, в объеме всей роли. В больших своих делах он вдет себя не так, как должен был бы вести себя, если бы учитывал масштаб происходящих вокруг событий, эпоху, общественную среду, общие интересы изображаемого лица и степень заинтересованности в них.

Такого рода нарушения логики действий часто бывают спорны. Тут дело сводится к пониманию и толкованию эпохи, идеи автора, данной его пьесы и роли в целом. Критик, усмотревший нарушения логики действий большого объема, делает обычно выводы: театр не понял пьесу; или актер не понял роль; или в пьесе, в спектакле, в исполнении роли отсутствуют ясная мысль, ясная идея, общая концепция.

Если это действительно так (если критик сам не ошибся), средством преодолеть эти неправду целого опять-таки служит деление логики действий. Для того чтобы в большом объеме она была верна, она должна состоять не из тех малых действий, из каких она сейчас состоит.

Актер, например, может действовать вполне логично для человека, ничем не озабоченного, ни к чему активно не стремящегося, ничего не опасющегося (то есть логично для будничных повседневных дел), а изображаемое им лицо должно быть озабочено делами, глубоко его волнующими. Фальшь в игре актера объективно будет опять существовать в малых, конкретных действиях. Это будут *не те* действия, какие должны быть на их месте, как бы ни казались они логичны сами по себе и каждое в отдельности. Поведение актера должно было состоять не из них, а из других действий, которые, само собой разумеется, также должны быть логичны и также продиктованы внешней наличной средой, но не теми ее объектами или не теми свойствами и качествами тех же самых объектов.

Из трех рассмотренных свойств логики действий может быть выведено общее правило: чем меньшей отрезок логики действий мы берем (рассматривая его вне связи с предыдущими и последующими действиями), тем меньше обнаруживается в нем психический склад действующего человека в целом, тем меньше дает он материала для суждения о его сложном внутреннем мире, но тем более ясна его мышечная физическая природа.

И обратно – чем больший отрезок логики действий мы берем, тем менее ясна его физическая мышечная природа, но тем более он дает оснований для суждения об отдаленных, существенных интересах человека, то есть суждения о нем как об оригинальной личности.

Исключения из этого общего правила имеют чрезвычайно принципиальное значение.

Как в жизни, так и на сцене, бывают случаи, когда мгновенно совершенно действие (то есть логика действий, взятая в самом малом объеме) раскрывает внутренний мир человека с необыкновенной полнотой и яркостью. Таковы, например, бывают действия героического подвига. В мгновенном действии с предельной силой раскрываются иногда и преступники.

В финальной сцене спектакля «Жизнь Галилея» в театре «Берлинский ансамбль» Бертольта Брехта Галилей есть. Что может быть яснее логики этого биологического действия? Цель его примитивна, внешняя обусловленность очевидна; столь же очевиден и состав необходимых для его выполнения мышечных движений. Но что говорит о внутреннем мире такой значительной исторической личности, как Галилей, логика действий, взятая в этом малом объеме? Как таковая – ничего. Однако логика действий Галилей в исполнении Эрнста Буша, взятая в объеме всей роли в целом, чрезвычайно выразительна и красноречива. Она раскрывает сложный путь борьбы и столкновение противоречий в сознании Галилея, показывает трагическое завершение этого пути. Она показывает, куда ведет отказ от принципиальности, куда ведет недостаток гражданского мужества и измена убеждениям даже такого человека, как Галилей, - к биологическому существованию. Галилей есть, только и всего, - он насыщается.

Так действие, само по себе, казалось бы минимально выразительное, действие, меньше всего говорящее о «жизни человеческого духа», характеризующее человека с биологической стороны, - даже такое действие в составе логики действий большого объема делает последнюю особенно яркой и выразительной.

Значит, логика действий, взятая в любом объеме, может более и может менее полно выражать сущность человека - его интересы, привязанности, характер, волю и пр.

В сущности, выразительно может быть только действие вполне конкретное, действие, которое может быть понято в самом малом объеме, но приобретает оно выразительность преимущественно в

контексте – в зависимости от того, в состав какого действия большого объема оно входит. В это диалектика общего и частного, сущности и явления.

12

Столкновение субъективных интересов с окружающей средой побуждают человека действовать; внешняя среда вынуждает человека обнаруживать свои субъективные интересы. Обстоятельства, окружающие человека, могут сложиться так, что любое его действие будет либо подвигом, либо преступлением и обнаружит самые важные его интересы, его глубочайшую сущность. Известно, например, что «война родит героев».

Отсюда можно вывести еще одно правило, вносящее существенную поправку в предыдущее:

чем больше соответствуют или, наоборот, не соответствуют наличные окружающие обстоятельства, или какое-то одно из них субъективным интересам человека, тем выразительнее его действия. И наоборот: чем меньше касаются субъективных интересов человека окружающие его обстоятельства, тем менее выразительны его действия, тем меньше проявляется в них его сущность.

Здесь опять нужна поправка: заинтересованностью в одних объектах обнаруживается на фоне незаинтересованности в других и, следовательно, то или иное действие приобретает выразительность в зависимости не только от того, в каких обстоятельствах оно осуществляется, но от того, какие действия ему предшествуют, то есть от контекста действий, которые сами по себе могут быть минимально выразительны.

Таким образом, выразительность того или иного действия есть следствие многих причин, и является величиной отнюдь не постоянной.

Примером может служить самый обыкновенный зевок то есть примитивно элементарное движение – рефлекс. Если человек зевнул в обстоятельствах, которые у нормальных, обычных людей (а, значит, и у зрителей) ничего, кроме скуки вызвать не могут, то выразительность зевка, очевидно, не велика. Если же человек, даже ни слова не произнося, зевнул, слушая горячий спор по волнующему других вопросу, то зевок обнаружит полное равнодушие к обсуждаемому вопросу и может оказаться выразительнее длинных речей. Если же зевнул один из участников совещания, на котором решаются судьбы народов, вопросы войны и мира и т.п. – например, на международной конференции – то на этот раз тот же зевок может выражать содержание большого познавательного значения: в нем может выразиться цинизм, грубость, жестокость целого общественного класса.

Любое проявление жизни человека (в том числе и зевок) может в определенных обстоятельствах приобрести значительную выразительность, потому что в нем обнаруживается своеобразие данной логики действий – ее отличия от обычной, общей.

Своеобразие «жизни человеческого духа» каждого данного человека конкретизируется в том, что именно и в какой степени из явлений окружающей его среды затронуло или не затронуло его интересы.

Следовательно, чем больше найденные актером в пьесе предлагаемые обстоятельства «задевают за живое» интересы изображаемого им лица, тем выразительнее будут его действия, если они будут, разумеется, подлинны, продуктивны и целесообразны.

Для актера работа над ролью в значительной степени сводится к нахождению интересов изображаемого лица, как самых отдаленных, так и самых ближайших, конкретных.

Всякий человек нуждается в пище, питье и сне. Но в обычных обстоятельствах наличие или отсутствие перед его глазами еды, питья и возможности сна не задевают этих его жизненных интересов. Если то же человек три дня не ел, не спал и не пил, - те же самые предметы «заденут его за живое».

Если влюбленный человек совершенно уверен в ответном чувстве предмета своей любви, если не произошло ничего, что могло бы поколебать эту уверенность, если ничто не угрожает его встречам с любимым человеком, то при всех этих обстоятельствах действия его будут менее ярко выражать его чувство, чем при обстоятельствах противоположных, хотя в тех и других могут быть произнесены одни и те же слова.

Если Чичиков не одержим страстью во что бы то ни стало выбиться в состоятельные люди, то в сцене визита к губернатору ему не нужно любой ценой завоевать его расположение и получить приглашение на вечеринку; а если ему не очень нужно это приглашение, то он останется равнодушен и к вышитой губернатором «каемке». Если же (как это было в спектакле МХАТ) весь жизненный путь Чичикова привел его к авантюре с мертвыми душами как к последнему шансу добиться благосостояния, то расположение губернатора ему крайне необходимо. Тогда и рукоделие губернатора не останется без внимания и «каемка» оказывается поводом для активного и выразительного действия.

Автор пьесы дает некоторую часть тех конкретных обстоятельств, которые диктуют логику действий героя. Множество их актер должен создавать сам своим творческим воображением. Сюда

относятся как все те обстоятельства, которые предшествуют поднятию занавес и которые формируют общие интересы действующего лица, так и те, которые окружают его между выходами на сцену и формируют его ближайшие конкретные цели.

«Намеки, данные поэтому о прошлом и будущем роли и пьесы, - говорил К.С. Станиславский, - перерабатываются и дополняются во всех мельчайших подробностях артистическим воображением. Непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим сгущает внутреннюю сущность жизни изображаемого лица и дает обоснование настоящему. Опираясь на прошлое и будущее, артист лучше оценивает и переживает настоящее».

Все изложенное, конечно, не значит, что в интересах выразительности и содержательности логики действий всегда и все обстоятельства, окружающие (или окружавшие) действующее лицо, следует «заострять». Наоборот, если бы актер поступил так, он свел бы содержательность и выразительность своих действий к минимуму – созданная им логика действий была бы логикой болезненно чувствительного человека, невралгика или даже душевно больного.

Ведь самая слабая улыбка человека, который редко улыбается, выразительнее смеха человека, который по всякому поводу хохочет. Изысканная вежливость человека, который всегда вежлив, менее выразительна, чем самая элементарная вежливость человека, который обычно груб; также и грубость грубого менее выразительна, чем некоторая резкость вежливого. Поэтому заострение одних обстоятельств (повышение заинтересованности в них) требует смягчения, сглаживания других (понижения заинтересованности в них). А равномерное заострение всех приводит к тем же результатам, что и равномерное сглаживание всех.

Сущность, изображаемого лица будет выражена актером тем полнее и тем ярче, чем больше он найдет в предлагаемых обстоятельствах (то есть в среде, окружающей образ) того, что связано существенными интересами образа, и чем резче, четче выделит он это, связанное с существенными интересами, на фоне того, что с этими интересами не связано.

Так играл В.О. Топорков роль Оргона в спектакле МХАТ «Гартюф». Только что возвратившись из деревни, он спрашивает Дорину о том, какие события произошли в доме в его отсутствие. Для Оргона-Топоркова то, о чем рассказывает ему Дорина, важно лишь в той мере, в какой это связано с Гартюфом. Заинтересованность в Гартюфе обнаруживается особенно ярко, в том, что «болезнь супруги» его вовсе не заинтересовала.

Во всех видах искусства контрасты (противопоставления) являются могущественным средством подчеркивания главного, основного. В полной мере это относится и к актерскому искусству. В каждом искусстве – это вопрос максимального использования выразительных свойств материала для выражения основной мысли, главной идеи. В актерском искусстве – это использование выразительности логики действий для воплощения сверхзадачи.

К.С. Станиславский пришел к выводу: «Когда играешь злого, - ищи, где он добрый». Этот вывод продиктован не только стремлением к жизненной достоверности и многогранности образа, но и стремлением к воплощению его сущности.

Широко и плодотворно пользовался этим заветом К.С. Станиславского А.Д. Дикий. Для его творчества можно считать характерным умение через контраст выразить определяющую сущность, черту образа. Так, самодур, хам (например, Пятигоров в «Маске» Чехова или Гордей Торцов в «Бедность не порок» Островского) должны вести себя по Дикому как интеллигентнейшие «культуртрегеры» – хам и самодур делаются тогда таковыми не по форме, а по существу. Жестокий человек (например, Коршунов в «Бедность не порок»), по Дикому, должен быть нежен, ласков и заботлив – опять: жестокость делается не формой поведения, а существом человека. Подобных примеров из режиссерской и актерской практики А.Д. Дикого по воспоминаниям тех, кто работал с этим замечательным режиссером, можно привести много.

13

Логику действий каждого человека можно рассматривать с разных сторон: с физиологической – как реакцию на внешние и внутренние раздражения; с биологической – как процесс борьбы организма за существование; с психологической, с социальной, с эстетической, с философско-этической, с политической.

Совершенно очевидно, что хотя это и разные подходы к логике действий, они теснейшим образом связаны друг с другом и переходят друг в друга. Каждая последующая как бы вмещает в себя предыдущую и рассматривает один и тот же предмет со своего, более высокого горизонта.

Быть мастером действий – значит уметь *строить* индивидуальную логику действий образа так, чтобы она выражала богатое идейное содержание, выполняла, по определению К.С. Станиславского «большую задачу» общественно-воспитательного значения.

А раз так, то «мастер действий» – актер – должен уметь подходить к логике действий с любой из ее сторон, должен уметь всесторонне ее «обрабатывать», добиваясь от действия все большей и большей содержательности. Если актер игнорирует любую из сторон логики действия, он рискует нарушить логику образа в целом, и тогда цель его не будет достигнута.

Например, если его действия не являются *ответом на внешние раздражения* – они не могут состояться, не могут быть логичны, каковы бы ни были его намерения, идейные устремления и эстетические идеалы.

Если его действия не продиктованы надлежащей *субъективной целью* – они опять-таки не могут состояться; не могут быть логичны, как бы настойчиво он не пытался откликаться на внешние раздражения. Эти раздражения ни к чему не будут его обязывать. А раз действие «не состоялось», оно не может быть ни содержательным, ни художественным.

Подобных примеров также сколько угодно. От актера требуют общения, и он «пялит глаза» на партнера («до боли в роговице»), – по выражению А.Д. Дикого), полагая, что это и есть «общение». Но такое «общение» не имеет ничего общего с подлинным общением и потому делу не помогает. Ведь общаться можно только чем-то – на основе *чего-то* определенного, чтобы воспринимать окружающее, нужно занимать ту или другую точку зрения; чтобы оценивать происходящее, нужно иметь собственную позицию, собственные интересы. Нет их – не может быть и действия, каковы они – таковы и действия.

Если действия актера психологически мотивированы и являются ответом на внешние раздражения, то они будут правдивыми, подлинными. Но и в этом случае они могут оставаться, по существу, бессодержательными, если в них обнаруживаются только случайные, мимолетные интересы человека или, скажем, его биологические свойства, но не раскрывается его «жизнь человеческого духа» в полном значении этого выражения – как его *сущность*.

Таковы многочисленные случаи, когда актеры на сцене вполне убедительно курят, едят, одеваются, почесываются, хотя эти из действия ничего не добавляют к представлениям зрителей о сущности изображаемых ими лиц. Некоторые актеры любят такого рода действия. Им нравятся натуральность, логичность пребывания на сцене; иной раз они искренне верят в то, что в этом они следуют заветам К.С. Станиславского о «малых правдах» и о внимании к «простому физическому действию».

Но даже если они отвечают этому требованию, такого рода действия все же, могут быть неуместны в произведении искусства, если сама «жизнь человеческого духа», выражаемая ими, не имеет *идейной и познавательной ценности*.

Так играют иногда роли, в которых велик соблазн патологического толкования – Офелию в «Гамлете», неврастенические образы Достоевского. В исполнении таких ролей актер иногда достигает как будто бы полного совершенства, полного овладения логикой образа. Но цель искусства все же остается не достигнутой. «Совершенный» образ оказывается не интересен потому, что, в сущности, актер показывает лишь болезнь как таковую. Такой «образ», при всей его натуральности, может даже отталкивать зрителей, не интересующихся клиникой.

В каждом отдельном случае может либо то, либо другое, либо третье – то-то определенно – мешать актеру действовать правдиво, выразительно, содержательно, художественно. Актер – в той мере «мастер действий», в какой он умеет найти это препятствие и устранить его. Если же таких помех много, то и в этом случае «мастер действий» знает, в какой последовательности и как преодолеть их одну за другой.

14

Как уже говорилось, в логике действий каждого нормального человека содержится нечто общее, присущее не только ему, но и другим людям, и нечто индивидуальное – отличающее его от всех других людей. Эти «две логики» практически существуют как единая логика данного человека – общее в ней постепенно переходит в особенное и наоборот.

Теперь мы можем уточнить какую роль играет каждая из этих «двух логик» в практически единой логике действий всякого нормального человека. Первая обнаруживается в выполнении малых и мельчайших действий; вторая – в строе этих малых действий, составляющем большие, длительные дела.

Роль *малых* дел и закономерностей *общей* логики действий можно иллюстрировать аналогиями. Все люди, принадлежащие к одной национальности, пользуются одним языком и, тем не менее, каждый человек этой национальности пользуется языком по-своему.

Все музыканты подчиняются общим правилам музыкальной грамоты, но каждый пользуется ими по-своему; все шахматисты подчиняются единым правилами шахматной игры; но каждый играет так, как ему свойственно.

В том, как каждый человек пользуется общими объективными нормами, не зависящими от его желаний, в этом и раскрывается то, что он собою представляет как личность.

«Идти от себя» в работе над ролью, это значит – начинать работу с поисков в логике действий искомого образа и в своей собственной того, что является *общим* для той и для другой. Это общее для актера и для образ может быть большим или меньшим в зависимости от многих причин, но оно *всегда содержится* в той и в другой логике в том, что в них общеобязательно, то есть преимущественно, в малых и мельчайших действиях. Именно с них и рекомендовал К.С. Станиславский практически начинать работу по созданию образа.

«В каждой роли, - писал он, - надо учиться всему сначала: ходить, стоять, сидеть». И в другом месте: «Каждый человек готовит себе известным, для всех обязательным способом свою пищу – жует, глотает ее, переваривает и т.д. Это обязательно для людей, живших до Р.Х., и тех, которые будут жить через несколько сот лет. Это вопрос физиологический. Так же и в нашем деле <...> Это есть психо- и физико-техника творчества – и только».

Здесь речь идет хотя и об элементарной, но абсолютно *обязательной общей элементарной логике действий*. Ее законы столь же примитивны, так же элементарно абстрактны, также на первый взгляд далеки от индивидуальной, воплощающей субъективный мир человека, логики поведения каждого реального человека, как абстрактны, сухи и элементарны простейшие грамматические правила в сравнении с содержательной, яркой и образной живой человеческой речью, как законы формальной логики и геометрии.

Но против правил грамматики, против законов геометрии и формальной логики, не зная их, человек может погрешить. Против законов общей логики действий вообще говоря ни один человек и даже не одно высшее животное погрешить не могут. Поэтому, вероятно, и нет такой науки – «всеобщей логики действий». Если бы она существовала, она бы в общей абстрактной форме констатировала лишь то, что не может быть иным, что очевидно и нельзя ни нарушить, ни усовершенствовать.

Это относится ко всем случаям человеческого поведения, кроме одного единственного случая – поведения актера на сцене.

К.С. Станиславский говорил, что, например, всякое живое существо, вплоть до морского гада, очутившись в ной для него среде, прежде всего ориентируется, и единственное существо на земле, которое не ориентируется в новой среде, это – актер, выходящий на подмостки сцены, а долженствующий войти в комнату, в сад, на площадь и т.д.

Логика действий есть связь субъекта с *реальной* (объективной) средой. А актера на сцене окружает среда *условная*, то есть конечно, вполне реальная, но имеющая для него и для зрителей условное значение. Как живой человек, находящийся среди реальных вещей, актер не может нарушить общую логику действий (в этом отношении он, разумеется, ничем не отличается от других людей), но *как изображаемое лицо*, как образ, находящийся в изображаемой на сцене среде, он не только может нарушить эту логику, но весьма часто и нарушает ее. Поэтому ему «в каждой роли надо учиться всему сначала».

В реальной жизни действующему человеку нужно *реально, фактически* переделать то или иной явление внешнего мира. Это и делает его действия логичными, хотя логика действий и ее выразительность *сами по себе* ему совершенно не нужны. Другое дело – актер на сцене. Ему нужна именно определенная логика действий, ибо ею он выражает свою мысль и достигает своей общей цели – сверх-сверхзадачи. А реально, фактически переделать что-либо из предметов или людей, окружающих его на сцене, ему даже и не позволено. Актеру, играющему Отелло, нужно *душить* Дездемону вовсе не для того, чтобы задушить актрису, играющую эту роль.

Поэтому актеру приходится учиться делать сознательно и по приказу то, что произвольно и по реальной необходимости он, как правило, великолепно умеет делать. Поэтому ему нужно *знать*, как делается то, что всякий человек умеет делать, не отдавая себе в этом отчета.

Логика «малых дел» нужна актеру не сама по себе, а для того, чтобы из нее соткать логику больших дел – сквозное действие и «жизнь человеческого духа» изображаемого лица. Но «чем выше достоинства взятого лица, - писал Н.В. Гоголь, - тем ощутительнее, тем осознаннее нужно выставить его перед читателем. Для этого нужны все те бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете. Иначе оно станет идеальным, будет бледно, и сколько не навяжи ему добродетели, будет все ничтожно.»

Содержателен и выразителен сценический образ может быть только в целом. Реалистическую убедительность, достоверность придают ему в значительной степени «мелочи и подробности». Без соблюдения логики действий в мелочах и подробностях, т.е. при нарушениях общей элементарной логики действий, «сколько ни навяжи ему добродетелей, будет все ничтожно».

ЛОГИКА И ТЕХНИКА БЕССЛОВЕСНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ДЕЙСТВИЯ

Школа дает артисту послушный материал, из которого он, руководясь непосредственным актерским чутьем, то есть талантом, может создавать образы, полные художественной.

А.Н. Островский

Какой же сложный механизм заключен в простоте и как много нужно уловок, чтобы быть правдивым.

Г. Флобер

Много мы не видим только потому, что не требуем от себя этой способности, не заставляем себя рассматривать, и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть.

А.С. Голубкина

1

Все, что делает актер, работая над ролью, подчинено единой цели – через логику действий героя создать и выразить его «жизнь человеческого духа». Это цель, в свою очередь, подчинена задаче выразить определенное, общественно важное и нужное содержание, чтобы оно, это содержание, воздействовало надлежащим образом на сознание зрителей.

Так как логика действий реализуется в потоке непрерывно сменяющихся друг друга частных действий, то практически работа над ролью в каждый данный момент есть работа над тем или иным конкретным отрезком этого потока, т.е. обработка того или иного конкретного действия – поиски его и уточнение его содержания.

К.С. Станиславский писал: «Скажут, что не во внешнем – главная цель нашего искусства, что оно заботится прежде всего о создании жизни человеческого духа передаваемого на сцене произведения. Согласен, и именно поэтому начинаю работу с создания жизни человеческого тела».

Вскоре противопоставление действия тому или иному психическому процессу или переживанию вообще, есть плод недоразумения: непонимания психофизической природы любого (вплоть до самого мельчайшего) действия и смешения действия с движением, от которого так настойчиво предостерегал К.С. Станиславский и о котором мы говорили уже выше. Для актера искать, выстраивать во время работы над ролью логику действий, проверять наличие всех ее звеньев – это и значит – думать, хотеть, воображать, чувствовать.

«Актер должен всегда действовать четко. Для этого он должен чувствовать все составные элементы данного действия», - говорил К.С. Станиславский.

Каждое действие (а малое – тем более), имеющее конкретную осознаваемую цель, можно разложить на составные действия более мелкого (мельчайшего) «объема», «составные элементы», или следующие друг за другом моменты. А именно:

Действовать сознательно человек может только тогда, когда цель действия возникнет в его сознании. Так всякое сознательное действие зарождается. Это *первый момент* (или «ступенька») всякого осознаваемого субъектом действия.

Далее. Оно всегда протекает в конкретной среде и есть следствие изменений, происшедших в этой среде. Тогда *второй момент* (или ступенька) всякого действия – приспособление действующим самого себя к качествам, свойствам объекта и к обстоятельствам, в которых ему нужно переделать объект, согласно своей цели.

Наконец, всякое действие – приспособление объекта к субъективной цели действующего. Это – *третий момент* действия – действие в собственном смысле слова. Он невозможен без первых двух моментов, которые связаны с ним столь неразрывно, что все три момента, по существу, являются звеньями или ступеньками единого, целостного действия.

В результате третьего момента неизбежно изменяется соотношение интересов действующего с окружающей средой. Это изменение отражается в сознании действующего и опять влечет за собой возникновение ближайшей конкретной цели, которая чем-то отличается от предыдущей. Так вновь возникает первая ступенька (нового содержания), за ней вторая, за второй – третья и т.д.

Такова общеобязательная, элементарная логика всякого процесса действия.

Я добиваюсь чего-то от человека, партнера. Цель возникла так: либо мне указали на того, кто может помочь мне, либо я услышал его голос, или увидел его, либо я увидел, что настал момент, подходящий для обращения к нему; либо увидел, услышал в окружающей среде нечто такое, что побудило меня обратиться к нему, заострив мое внимание на том, что мне нужно и т.п. Все это – возможные случаи первого момента или «первой ступеньки» действия. Обозначим этот момент термином *оценка*.

«Оценка» произошла. Теперь мне нужно приспособить себя для того, чтобы действовать дальше. Тут может понадобиться: перейти в соседнюю комнату, перейти через комнату, повернуться к партнеру лицом, наклониться, привлечь его внимание и сконцентрировать на нем свое внимание и т.п. Это – *пристройка*.

После того, как мое тело приспособлено к тому, чтобы воздействовать на партнера («пристроено»), наступает само *воздействие*.

В результате, я либо добьюсь своего, либо нет, либо, наконец, что-то отвлечет мое внимание от партнера. Во всех этих случаях вновь возникает «оценка» и новая конкретная цель. Она будет вытекать из тех или иных существующих у меня общих интересов. За «оценкой» последует «пристройка», за «пристройкой» – «воздействие» и так далее.

Ни одно сознательное «воздействие» на объект не может возникнуть без предварительной «пристройки» и ни одна «пристройка» не может возникнуть без предварительной «оценки». Это разумеется, не значит, что за всякой «оценкой» всегда следует «пристройка» и за всякой «пристройкой» всегда следует «воздействие».

Для того чтобы практически пользоваться этой голой, абстрактной схемой чередования логических звеньев поведения, или, как их иногда называют «ступенек действия», необходимо знать природу каждого из них. Так как они интересуют нас как *действия*, т.е. процесс психофизический и целенаправленный, то и рассматривать их природу нужно с двух сторон: со стороны психической и со стороны физической, мышечной, не отрывая, разумеется, одну сторону от другой.

2

ОЦЕНКА. Со стороны психической это – момент установления в сознании связи между интересами (общей целью) и тем или иным внешним, объективным явлением. В момент «оценки» общая субъективная цель, конкретизируясь, превращается в частную объективную цель, то есть в цель одновременно и субъективную и объективную.

С внешней, мышечной стороны «оценка» – это всегда более или менее длительная или более или менее полная неподвижность. Пока цель не конкретизировалась (пока она еще только конкретизируется) – мышечные движения не могут быть целесообразно подчинены ей. А так как они всегда целесообразны, то в момент «оценки» они имеют тенденцию прекращаться. Но «оценка» всегда следует за тем или иным действием – предпосылкой ее является бодрое состояние организма – поэтому оценка может требовать известных движений, прекращающих предыдущее действие, или движение часто рефлекторного порядка, типа «ориентировочного рефлекса» по Павлову. Тогда неподвижность следует за этими движениями, чтобы дальше перейти в «пристройку».

Так, если вы читаете или пишете, и вас кто-то неожиданно окликнет, или кто-то сообщит вам нечто важное, вы, для того чтобы «оценить» новое обстоятельство, вероятно, оторветесь от книги или письма и поднимите голову, повернете лицо и весь корпус. Все это будет выполнено единым непрерывным движением, за которым последует момент неподвижности – восприятие факта и установление связи его с вашими интересами. Так, при всяком неожиданном и сильном раздражении извне (словесном ли или любом

другом) первым движением обычно бывает движение назад – мгновенная оборонительная реакция безусловно-рефлекторного порядка. Только за ней следует неподвижность.

«Оценка» - это момент, в течение которого нужно, образно говоря, «уложить в голову» нечто увиденное, услышанное, так или иначе воспринятое, для того чтобы определить *что же делать*, принимая во внимание новое обстоятельство.

«Уложить в голову» факт может быть, во-первых, более или менее *необходимо*, в зависимости от того затрагивает ли он, и в какой степени, интересы того, кто его воспринимает; и, во-вторых, – более или менее *трудно*, в зависимости от неожиданности самого факта. Чрезвычайной важности и чрезвычайно неожиданный факт «уложить в голову» труднее всего. Не столь важный, но очень неожиданный, так же как и очень важный, но не столь неожиданный – легче, но может быть все же весьма трудно. Незначительный и лишенный неожиданности – легче всего.

Чем труднее «оценка», тем соответственно она длительнее – тем длительнее неподвижность, входящая в нее и следующая за первыми рефлекторными движениями. Таково общее правило. Оно действует всегда с поправкой на индивидуальные особенности нервной конституции субъекта и на то, в каком состоянии он находится в данный момент.

Следовательно, то, насколько значителен для субъекта воспринимаемый им факт, выразится во вне в трудности и длительности его «оценки». А отсюда вывод, имеющий прямое отношение к актерскому искусству. Если актер на сцене оценил тот или иной увиденный или сообщенный ему факт легко и быстро – это значит, что данный факт либо не затрагивает интересов изображаемого им лица, либо не является для него неожиданностью. И наоборот – если он долго и с трудом оценивает факт, значит факт этот «задел его за живое» и значит был для него неожиданностью.

Пропуски на сцене моментов «оценки» делают поведение актера в роли условным. Они выдают знание актером роли. Зритель видит, что актер играет роль, в которой все предусмотрено, все заранее известно, никаких неожиданностей для него нет и ничто не «задевает его за живое».

Природа «оценки» родственна тому явлению, которое называют: «удивляться». Но этим словом, как правило мы называем лишь сильные степени «оценки», то есть длительные, трудные оценки.

Игнорирование выразительности «оценок» часто влечет за собой смещение акцентов в рисунке роли. Тогда главные существенные интересы образа легко делаются равнозначными его второстепенным, подчиненным интересам. Тогда сквозное действие и сверхзадача утопают в мелких заботах и второстепенных целях образа. Неясность сверхзадачи влечет за собой неопределенность замысла и идеи.

Поэтому на сцене прежде всего следует соблюдать «оценки», как того требует элементарная логика действий, обязательная для всех людей. Далее – их следует делать такими, каковы они должны быть согласно индивидуальной логике образа.

В первом акте пьесы Островского «Без вины виноватые» Муров после предварительной подготовки, стараясь не слишком встревожить Отрадину, сообщает ей о предстоящем отъезде. Если в поведении актрисы, играющей роль Отрадиной, эти сообщения не вызовут значительных «оценок», то это будет означать, что отъезд Мурова не затрагивает серьезно ее интересов, что для нее факт его отъезда безразличен. Но, разумеется, не все исполнительницы роли Отрадиной всегда должны одинаково оценивать слова Мурова. Отрадина может быть экспансивной или сдержанной, до конца доверяющей Мурова или подготовленной тревожными предчувствиями – это вопрос толкования роли.

То, как актриса понимает роль, как она рисует себе историю взаимоотношений героев пьесы, все это найдет себе отражение, между прочим, и в том, каковы будут ее «оценки» в сцене с Муровым, но они обязательно будут происходить, если актриса будет действовать логично в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Мы уже проводили в качестве примера исполнение В.О. Топорковым роли Оргона в комедии Мольера «Тартюф» в МХАТе в сцене возвращения его из деревни. То, что Оргон-Топорков чрезвычайно заинтересован всем, касающимся Тартюфа, и равнодушен во всему остальному, выражается, между прочим, и в «оценке».

Показательно, что при этом артист оценивал значительные для него сообщения без тяжелых раздумий или долгих размышлений. Как темпераментный француз, Оргон-Топорков вообще оценивает сообщения быстро и в данном случае ориентируется в фактах легко. Содержание интересов и значительность получаемых сообщений выражается не в абсолютной, а в относительной деятельности «оценок» и в том, к каким именно «пристройкам» они ведут.

Впрочем, в роли Оргона, в исполнении В.О. Топоркова, были «оценки» и весьма длительные. Это, например, момент разоблачения Тартюфа. Оргон оценивает факт, который ему очень трудно «уложить в голову», факт, в корне и глубоко перестраивающий всю логику его поведения. Значительности и

неожиданности этого факта соответствует длительность паузы. Будь она короче, будь «оценка» меньше, мы не увидели бы всей глубины веры Оргона в Тартюфа, которая в эти мгновения разрушилась до основания.

3

ПРИСТРОЙКА начитается немедленно после «оценки» – в тот самый момент, когда в сознании возникла конкретная, предметная цель. «Пристройка» – это, в сущности, преодоление физических преград, препятствий на пути субъекта к его цели, пока его внимание поглощено не ими, а целью последующего воздействия. Для этого они должны быть привычными, не требующими оценки. Такими препятствиями являются, во-первых, неприспособленность, к воздействию на данный объект своего собственного тела и, во-вторых, неудобное для этого воздействия расположение хорошо знакомых предметов, обращение с которыми не требует к себе внимания.

Если на пути к ближайшей цели встанет препятствие, необычное, неожиданное, то преодоление этого препятствия сейчас же станет осознаваемой целью, она вытеснит прежнюю ближайшую цель и заменит ее новой, еще более близкой. Но и самая ближайшая из возможных целей требует обычно многих неосознаваемых движений, ведущих к ней. Они-то и входят в состав «пристройки». Так как эти движения объективно целесообразны, то «пристройка» есть действие.

Одна и та же цель в одних случаях достигается одной «пристройкой», в других – целым «трехчленом», состоящим из «оценки», «пристройки» и «воздействия» или даже целым рядом таких «трехчленов».

Для человека здорового встретить вошедшего гостя и для этого встать, пройти через всю квартиру – это одна «пристройка». А для тяжелобольного – только встать – это целое дело, целый поступок, к которому нужно приспособиться, «пристроиться».

Для человека, который только еще овладевает новым для него делом, это дело обычно состоит из массы отдельных малых действий («операций», как говорят психологи). По мере овладения ими, они автоматизируются, и целые группы или ряды их превращаются в одно дело. Так бывает, например, при изучении иностранного языка, при обучении танцу, фехтованию, при обучении чтению и письму, при обучении пению, при исправлении дикции и т.п. Так же дети обучаются ходить, бегать, да и вообще действовать.

Но обстоятельства могут сложиться и так, что одно привычное, освоенное дело опять распадается на ряд ступенек или операций, каждая из которых потребует осознания своей ближайшей цели. Этими обстоятельствами могут быть: болезнь, неожиданные препятствия, неудачи и т.п. Хороший пример такого разложения одного привычного дела на осознаваемый ряд составляющих его частных действий дан в «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого. Вот рассказ о том, как Мересьев заново обучался ходить: «Его составные ноги отличались от обычных прежде всего отсутствием эластичности. Он не знал их свойств и не выработал в себе привычки, своего рода рефлекса, чтобы менять положение ног при хождении, переносить тяжесть с пятки на ступню, делая шаг, и снова перекладывать тяжесть корпуса на пятку следующей ноги. И, наконец, ставить ступни не параллельно, а под углом, носками врозь, что придает при передвижении большую устойчивость».

Все это приходит к человеку в раннем детстве, когда он под надзором матери делает первые неуклюжие шажки на мягких коротеньких ножках. Эти навыки запечатлеваются на всю жизнь, становятся естественным импульсом. Когда же человек надел протезы и естественные соотношения его организма изменились, этот с детства приобретенный импульс не помогает, а, наоборот, затрудняет движения. Выработывая новые навыки, приходится все время его преодолевать. Многие, лишившись ног, не обладая силой воли, до старости не могут снова постигнуть легко дающееся с детства искусство ходить».

А. Мересьев обладал силой воли и заново овладел этим искусством. Мало этого, он обучился вновь и более сложному искусству управления самолетом. «Он работал не только с упорством, как тогда, когда он учился ходить, бегать, танцевать. Его охватило настоящее вдохновение. Он старался проанализировать технику полета, обдумать все ее детали, разложить ее на мельчайшие движения и разучить каждое движение особо. Теперь он изучал, именно изучал то, что в юности постиг стихийно; умом доходил до того, что раньше брал опытом, навыком. Мысленно расчленив процесс управления самолетом на составные движения, он выработывал для себя особую сноровку для каждого из них, перенося все рабочие ощущения ног со ступни на голень».

На сцене целесообразность действий образа, их логика создается актером творчески; она не диктуется ни реальными интересами актера, ни действительными свойствами окружающих его на сцене объектов воздействия. Поэтому поведение актера как действующего лица не подчиняется того автоматизму, какому оно подчинилось бы, если бы оно, это лицо, было реальным человеком, находящимся в реальной

среде. Отсюда – постоянно встречающиеся на сцене пропуски «пристроек» или совершение не тех «пристроек». Тогда поведение актера в роли уже не может быть логикой действия изображаемого лица, а неизбежно делается логикой поведения играющего актера, то есть условной игрой, представлением отсутствующих переживаний

Для того чтобы поведение актера на сцене было логикой действий изображаемого лица, необходимо, чтобы каждое новое для этого лица обстоятельство вызывало «оценку», чтобы без «оценки» не происходила не одна «пристройка» и чтобы без «пристройки» не происходило ни одного «воздействия».

4

Один и тот же человек к разным объектам будет пристраиваться по-разному; к одному и тому же объекту разные люди будут пристраиваться опять-таки по-разному. К столу с закуской голодный человек будет пристраиваться не так, как сытый, гурман не так, как равнодушный к еде. Общаясь с окружающими людьми, всякий человек пристраивается к незнакомому не так, как к знакомому, к мало знакомому не так, как к многолетнему сослуживцу или другу, к жене не так, как к матери или дочери, к начальнику не так, как к подчиненному к противнику не так, как к единомышленнику.

Нередко по «пристройке» (как в перечисленных ситуациях) уже видно отношение человека к тому объекту (партнеру) на который он собирается воздействовать.

«Пристройки» могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны. Тем не менее, они поддаются некоторой общей *профессионально-технической* классификации.

Прежде всего, все «пристройки» могут быть разделены на все группы: «пристройка» для *воздействия на неодушевленные предметы*, и «пристройка» для *воздействия на партнера* – живого человека.

Движения, входящие в состав «пристроек» первой группы, совершенно очевидно продиктованы действительными или предполагаемыми объективными свойствами предмета и обстоятельствами, в которых совершается действие. Человек может ошибаться, представляя себе эти свойства, но в «пристройке» он всегда будет действовать так, как если бы предмет обладал теми или другими знакомыми действующему объективными свойствами. Даже и в том случае, когда человек еще только приступает к изучению незнакомого ему предмета, его «пристройка» к такому изучению будет опять-таки опираться на опыт изучения других, подобных этому, предметов, т.е. на общее представление о некоторых его качествах.

Более сложную картину представляют собой «пристройки» второй группы – для воздействия на живого человека, партнера, который всегда обладает присущими ему, и только ему, свойствами ума, темперамента, воли, опыта и пр. Свойства эти чрезвычайно сложны и не поддаются ни точному определению, ни объективному измерению. Поэтому «пристраиваясь» к воздействию на живого человека, мы вынуждены исходить из своих субъективных представлений о его свойствах и качествах. (Разумеется, такие субъективные представления могут быть верны относительно).

Поэтому характер такой «пристройки» определяется, прежде всего, тем, какова будет, по представлениям действующего, реакция партнера на последующее воздействие. Это представление как раз и будет итогом частных суждений и впечатлений, сложившихся у действующего об уме, воле, характере и пр. и пр. партнера. Причем главную роль здесь играет представление действующего о соотношении сил своих и партнера.

Например: я имею право требовать, партнер обязан мне повиноваться; я сильнее его; я нужен ему больше, чем он мне. Или я не имею права требовать, он имеет право и возможность отказать мне; он сильнее меня; я ему не нужен, хотя он мне очень нужен. В первом случае «пристройки» будут одни, в другом – другие. С наибольшей ясностью это обнаруживается в нашей действительности во взаимодействиях служебных. Так, офицер для воздействия на солдата будет не так «пристраиваться», как для воздействия на старшего по званию офицера или на начальника. Помощник режиссера не так будет «пристраиваться» для воздействия на только что поступившего в театр сотрудника, как для воздействия на главного режиссера или на директора театра.

Таким образом «пристройки» для воздействия на живого человека можно разделить на группы: одну назовем *«пристройки снизу»*, другую – *«пристройки сверху»*. А так как пристраиваться «сверху» и пристраиваться «снизу» можно в разной степени, то легко себе представить некоторую среднюю, промежуточную пристройку – третью группу пристроек – *«пристройку наравне»*.

«Пристраивается» ли данный человек для воздействия на данного партнера, с данной целью и в данных конкретных условиях «сверху», «снизу» или «наравне» – это определяется его представлением в данный момент о соотношении сил его и партнера.

Это представление может быть основательно и справедливо – как в приведенных выше примерах, но может быть неосновательно и несправедливо, то есть обосновано ложными представлениями. Так, представление о соотношении сил опирается иногда только на внешние, несущественные или случайные признаки объекта воздействия, такие как одежда, наружность, черты лица, осанка, манера держать себя и т.д.

Например, к плохо одетому человеку иногда пристраиваются «сверху», хотя это и лишено оснований. Недаром пословица говорит, что «по одежде встречают, по уму провожают» (не отсюда ли, между прочим, и стремление многих людей хорошо одеваться?)

Основательность и справедливость той или иной пристройки зависит не только от правильности представлений о качествах партнера, но и от основательности представлений о собственных качествах (ума, силы и пр.) самого «пристраивающегося».

Людям привыкшим повелевать (например – командирам, начальникам, администраторам), людям самоуверенным, властным, людям нахальным и богатым, - в одних случаях основательно, в других нет – свойственна тенденция пристраиваться «сверху».

Людям, привыкшим повиноваться, людям скромным, застенчивым, робким, бедным, свойственна, наоборот, тенденция пристраиваться «снизу».

Это разумеется не значит, что все начальники и командиры (или все богатые) всегда пристраиваются «сверху», а все подчиненные (или все бедные) – «снизу». Это значит лишь то, что весь жизненный опыт взаимоотношений каждого данного человека с социальной средой сказывается на его представлениях о своих силах и правах, а это, в свою очередь, влияет на представления о соотношении сил своих и партнера и влечет за собой тенденцию преимущественно к тем или другим «пристройкам». Причем, человек, максимально расположенный к «пристройкам сверху», при известном стечении обстоятельств будет пристраиваться «снизу» для воздействия на того, к кому он же при других обстоятельствах стал бы согласно своей привычке пристраиваться «сверху».

Так, мать или отец, уговаривая больного ребенка, могут пристраиваться «снизу», хотя это явно не соответствует соотношению сил. Здесь характер «пристройки» будет обусловлен тем, что родители нуждаются в определенных действиях ребенка, *зависят от них*. Любовь, внимание, заинтересованность в партнере вообще, и часто вопреки соотношению сил, ведут к «пристройке снизу». В некоторых семьях «культ ребенка» выражается, в частности, в том, что взрослые пристраиваются к нему «снизу». Кстати говоря, результатом этого оказывается ложное представление ребенка о своих правах и достоинствах, что делает его избалованным и неприспособленным к жизни.

И, наоборот, самый скромный, робкий или зависимый человек при надлежащих обстоятельствах будет пристраиваться «сверху» для воздействия на самого сильного и наглого партнера.

Так, в пьесе Островского «Трудовой хлеб» в десятом явлении второго действия Корпелов разговаривает с Потроховым, пристраиваясь «сверху», хотя Корпелов знает, что Потрохов несравнимо богаче и независимее его. Но оскорбленное человеческое достоинство заставляет Корпелова забыть о своей зависимости и о соотношении сил. Еще более яркий пример – поведение Оброшенова в третьем акте пьесы Островского «Шутники». Это «пристройки», так сказать, «заданные автором» и выражающие перемену отношения к партнеру.

Таким образом, в характере «пристройки» находят себе отражение внутренний мир человека – и его прошлый жизненный опыт, и то, как он воспринимает и оценивает наличные окружающие его обстоятельства.

Если, например, в роли Победоносикова в «Бане» В. Маяковского актер пренебрежет «титаническим самоуважением» как основной чертой образа, то образ этот будет лишен той определенности, яркости, остроты, каких требует пьеса. А как в *логике действий* выразится это «титаническое самоуважение»? Прежде всего в подлинных, правдивых «пристройках сверху».

5

Пристройки «снизу» и «сверху» отличаются друг от друга не только по своему психическому содержанию, но и с внешней мускульной стороны, хотя ни одну вообще «пристройку» нельзя, разумеется, свести к перечню раз навсегда установленных мышечных движений.

«Пристройка» для воздействия на партнера – это своеобразная «*мускульная мобилизация*»*, лишь частично выражающаяся в осуществленных движениях, причем иногда мельчайших и тончайших, но тем не менее всегда ясно видимых и понятных. Поэтому пристройка «сверху», как и пристройка «снизу», ни в какой мере не есть поза для действия. В той же самой позе можно пристроиться и «сверху», и «снизу», и «наравне». Поза становится одна и та же, «мобилизация» же (мускульная готовность) в каждом случае

будет другая и выразится она во множестве мельчайших движений, из которых каждое в отдельности едва уловимо, чуть заметно и не меняет позы в целом.

Эту мускульную мобилизацию, готовность тела к выполнению конкретного действия, К.С. Станиславский называл «позывом к действию» и придавал ей большое значение.

Мускульная мобилизация пристройки «сверху» противоположна мускульной мобилизации пристройки «снизу». Пристраивающийся «снизу» тянется к партнеру, он готовится получить просимое так, чтобы как можно меньше затруднять партнера, он вынужден ждать и в полной готовности воспринимать любую реакцию партнера – небрежно брошенное слово, кивок головы, легкий жест. В каждое мгновение он должен быть готов к ответу.

Поэтому пристройка «снизу» есть пристройка снизу, между прочим, и в буквальном смысле слова – чтобы поймать взгляд партнера, чтобы видеть его глаза, удобнее смотреть на партнера несколько снизу вверх. Таким образом, пристройка «снизу» связана с мускульной тенденцией «быть ниже» партнера.

Пример такой пристройки у Пушкина в «Скупом рыцаре»:

*Я свисну – и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.*

Пристройку «сверху», наоборот, характеризует тенденция быть выше партнера. «Быть выше» – значит, прежде всего, выпрямить позвоночник, то есть откинуться от партнера.

Пристройка «наравне» характеризуется соответственно мышечной освобожденностью, или даже – разболтанностью, небрежностью **.

В рассказе А.П. Чехова «Толстый и тонкий» нетрудно увидеть, как «пристройка наравне», после того как «тонкий» оценил общественное положение «толстого», сменилось «пристройками снизу».

«Тонкий» вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился <...> Его чемодан, узлы, картонки съежились, поморщились <...>».

А в рассказе «Первый любовник» «пристройки снизу» пришли на смену «пристройкам сверху». Актер – «первый любовник» - Поджаров, вообще говоря, имеет склонность пристраиваться к собеседникам, обывателям провинциального городка, «сверху», как пишет Чехов, - «стараясь придать своему лицу небрежно-скучающее выражение». Но, уличенный во лжи и перепуганный угрожающей дуэлью, он в конце рассказа «старался казаться равнодушным, улыбался, держался прямо, но натура не слушалась, голос его дрожал, глаза виновато мигали и голову тянуло вниз».

* При рассмотрении действия в еще более мелком объеме «мобилизация» (так же как и «вес тела», о котором речь пойдет позже) становится самостоятельным бессловесным элементом действия. Термином «мобилизованность» обозначается степень готовности человека к деятельности до уяснения цели. После же уяснения неопределенная готовность переходит в ту или иную концентрацию внимания человека на цели, то есть в мобилизацию. Степень мобилизованности, безусловно сказывается на тщательности пристройки и является одним из «кирпичиков» ее построения.

** С.М. Волконский в книге «Выразительный человек», жалуясь на скудность научной литературы о художественной выразительности человеческого тела, упоминает о невыполненном намерении Лессинга написать труд об «убедительности телесного красноречия» и приводит любопытное высказывание некоего Энгеля, который в конце XVIII века писал:

«Я не знаю такого народа, ни такой категории людей, которые бы выражали уважение и почтение тем, что поднимали бы голову и стремились бы вытянуть свой рост. И наоборот, - не знаю такого народа, ни такой категории людей, у которых гордость не поднимала бы голову, не вытягивала бы роста во всю его длину». Хотя пример того, как в знак уважения поднимают подбородок и вытягиваются во весь рост, привести все же можно: такое поведение предписано в армии, но поднятый перед генералом подбородок солдата настолько специфичен, что его никто не спутает с горделивой пристройкой «сверху» в обычной жизни.

Здесь Чехов, что особенно важно для нас, отмечает произвольность характера «пристройки». В «пристройке» тело человека, вопреки его желаниям, выдает его субъективное ощущение соотношения сил, его ощущение зависимости или независимости от партнера.

Бесконечно разнообразные «пристройки» можно обнаружить и в произведениях изобразительного искусства, начиная с античной вазовой живописи. Причем – одни из них явно относятся к «пристройкам сверху», другие – к «пристройкам снизу».

Любопытно, что «пристройки», которые можно обнаружить в рисунках на античных вазах, относительно свободны – каждая из них выражена «сверху» или «снизу» не в очень большой степени, в них нет ни полной зависимости, ни полной независимости. Вероятно, это и в некоторой степени характеризует взаимоотношения между людьми в античном обществе; здесь еще не изжита патриархальная простота, здесь больше человеческого достоинства, чем, скажем, в рабовладельческом обществе «азиатского типа».

Ярким примером «пристройки снизу» может служить фигура папы Сикста в Сикстинской мадонне Рафаэля.

На полотне Веласкеса «Сдача Бреды» можно опять увидеть яркую выраженную «пристройку снизу» и менее яркую «пристройку сверху». Конечно, для того, чтобы в произведениях изобразительного искусства увидеть «пристройки», - нужно взглянуть на них как на запечатленный момент совершающегося действия, представляя себе, что за этим моментом может произойти в следующие мгновения.

В русской жанровой и исторической живописи XIX века образцов «пристроек» самого разнообразного характера множество. Хорошие примеры «пристроек снизу»: Юшанов – «Проводы начальника», Федотов – «Разборчивая невеста»; «пристроек сверху»: Федотов – «Свежий кавалер», Перов – «Приезд гувернантки в купеческий дом», Репина – «Отказ от исповеди», Ге - «Что есть истина?» (фигура Пилата), Суриков – «Утро стрелецкой казни» (фигура Петра I).

Принадлежность каждой конкретной «пристройки» к тому или другому их «типу» отнюдь не исчерпывает ее индивидуальных особенностей. Это можно иллюстрировать, сравнивать две «пристройки сверху», описанные Лермонтовым, - одну в «Мцыри», другую в «Беглеце».

*Он на допрос не отвечал,
И с каждым днем приметно вял;
И близок стал его конец.
Тогда пришел к нему чернец
С увещеваньем и мольбой;
И гордо выслушав, больной
Привстал, собрав остаток сил,
И долго так он говорил...
(«Мцыри»)*

*Селим пришельца не узнал;
На ложе мучимый недугом
Один, - он молча, умирал...
«Велик аллах! От злой отравы
Он светлым ангелам своим
Велел беречь тебя для славы!» –
«Что нового?» – спросил Селим,
Подняв слабеющие вежды,
И взор блеснул огнем надежды!..
И он привстал, и кровь бойца
Вновь разыгралась в час конца.
(«Беглец»)*

Ситуации во многом сходные. И тот и другой герой умирают. Оба находятся в состоянии крайнего изнеможения; каждый из них, выслушав партнера «привстал».

Но Лермонтов в немногих словах описывает подробности логики действий того и другого, и эти подробности выражают своеобразие переживаний каждого.

Мцыри раньше на допрос не отвечал, теперь он «гордо выслушал» и приготовился долго говорить, а для этого «привстал, собрав остаток сил». Его поведение до всяких слов исключает возможность покаяния, смирения или чего бы то ни было подобного; оно говорит о гордой непреклонности убеждений, о незыблемой верности своим идеалам. Это очевидная «пристройка сверху».

Поведение Селима выражает иную «жизнь человеческого духа»: он пристраивается не для исповеди, не для демонстрации и не для обличения; он – не мыслитель и не философ. Первая его мысль после полузабытья – мысль о борьбе. Он «пристроился», чтобы узнать, чтобы действовать, бороться. Взор,

«блеснувший огнем надежды», требует ответа, отчета. Причем требование это заключено не в самом вопросе, коль скоро герой в полусознании и произносит свои слова, едва приподняв вежды, а в той паузе, которая следует за вопросом, в том, как он привставал, в том, что в этом движении умирающего обнаружилась надежда и ожившая («разыгравшаяся») кровь бойца. Это тоже «пристройка сверху», но совершенно другого характера, чем «пристройка» Мцыри.

Весьма часто, когда у актера то или иное действие на сцене «не получается», он ищет причину неудачи в том, как он выполняет само это действие, скажем, связанное с произнесением определенных слов. Между тем действительная причина неудачи обычно лежит в *предыдущем бессловесном* действии, и чаще всего именно в «пристройке»: либо актер пытается воздействовать, вовсе не приспособившись к партнеру, либо «пристройка», которую он выполняет, по своему характеру не соответствует индивидуальной логике изображаемого лица, в частности, тому конкретному воздействию, которое «не получается». Потому-то оно и «не получается» – в выполнении его нарушена целесообразность, логика.

«Пристройки» обладают чрезвычайной выразительностью именно потому, что они произвольны. Они «автоматически», рефлекторно отражают то, что делается в душе человека: и его душевное состояние, и его отношение к партнеру, и его представление о самом себе, и степень его заинтересованности в цели.

Непроизвольность «пристроек» придает им особую ценность в актерском искусстве, но она же и затрудняет сознательное пользование ими. Как сознательно строить то, что по природе своей должно быть произвольным? Ответ на этот вопрос обоснован выше – там, где речь шла о делении логики действия. *Деля логику действий, можно «пристройку» превратить в сознательное цельное действие; осваивая его путем тренировки, можно вернуть его в сферу действий произвольных.*

Актеру нужно учиться верно пристраиваться к партнеру для того, чтобы *не думать об этом*, пристраиваться в каждом отдельном случае так, как того требует индивидуальная логика действий изображаемого лица и предлагаемые конкретные обстоятельства. Так человек, исправляющий дикцию, вынужден заботиться об артикуляции, но задача его решена только тогда, когда он говорит верно, не думая о ней.

6

Многие особенности «пристроек» (и вообще поведения человека) связаны с ощущением (разумеется, подсознательным) *веса собственного тела*.

Действуя, человеку приходится орудовать своим телом, которое имеет определенный вес. Человек молодой, сильный, здоровый, увлеченный заманчивой перспективой, не замечает веса своего тела и отдельных органов его, не ощущает и тех усилий, которые нужны для того, чтобы встать, повернуть голову, поднять ее, поднять корпус и т.д. Тот же самый человек, находясь в состоянии крайнего утомления или после тяжелой болезни, менее расточителен в расходовании энергии. Для дряхлого, больного, «согбенного» старика груз собственного тела может быть почти непосильным. Он может не осознавать этого и не думать о весе своего тела, своих рук и ног, но он ощущает, что всякое движение требует от него усилий.

Если у человека мало сил, он, естественно, их экономит. Он делается осторожен и предусмотрителен в движениях: избегает лишних движений, резких поворотов, неустойчивых положений, широких жестов. Поэтому действие, которое сильный, здоровый и молодой человек совершит расточительно и смело, расходуя энергию, человек слабый, старый, больной совершит бережно, экономя силы.

При этом вес тела играет, очевидно, роль не абсолютной величины, а величины относительной – в отношении веса к силам человека. Между самым сильным, здоровым и молодым человеком, с одной стороны, и самым слабым, больным и старым – с другой, расположены все люди. Каждый более или менее приближается либо к тому, либо к другому.

В эту общую схему вносит существенную поправку фактор, имеющий для нас особенно большое значение. Фактор этот – центральная нервная система, или – состояние сознания человека, состояние его духа, вплоть до настроения его в каждую данную минуту.

Иногда старый, тучный и больной человек действует (а значит и двигается) неожиданно смело, решительно и легко; иногда молодой, сильный и здоровый сутулится, осторожен, тяжел и робок в движениях; иногда бодрый, легкий и активный человек мгновенно «увядает», а «увядший» оживает.

Увлеченность делом, перспективы успеха, надежды «окрыляют» человека, увеличивают его силы или *уменьшают* относительный вес его тела. Падение интереса к делу, ожидание поражения, угасание уменьшают силы или *увеличивают* относительный вес тела.

Поэтому улучшение настроения, оживление надежд, появление перспектив, сознание своей силы, уверенность в себе, в своих правах – все это влечет за собой выпрямление позвоночника, подъем головы и

общей мускульной мобилизованности «кверху», облегчение головы, корпуса, рук, ног и пр., вплоть до открытых глаз, приподнятых бровей и улыбки, которая опять-таки приподнимает углы рта и щеки. Всем известно, что дети и подростки подпрыгивают от радости. (Кстати говоря, и всякая пляска содержит в себе преодоление веса собственного тела, демонстрацию силы человека, демонстрацию победы над этим весом).

По характеру движений человека, в частности, по тому, сколько усилий он тратит, чтобы действовать (как он двигается, действуя), мы «читаем» и его душевное состояние и его настроение духа в данную минуту. Например, по тому «в каком весе» выходит человек, державший экзамен, из аудитории, иногда можно безошибочно определить, выдержал он экзамен или «провалился».

Так, Стефан Цвейг узнал в рассказе «Неожиданное знакомство с новой профессией», что наблюдаемого им вора «постигла неудача» (см. параграф 7 третьей главы), как будто бы автор вместе с вором, как пишет Цвейг, сосчитал деньги в украденном портмоне: «<...> ничтожно мало! По тому, как шел этот разочарованный, вконец вымотанный человек, как вяло перебирал ноги, как безучастно глядели из-под устало опущенных век его глаза, я сейчас же это понял».

В другом рассказе «Двадцать четыре часа из жизни женщины» Цвейг подробно рассказывает о поведении игрока. Вот момент выигрыша: «В глазах его вспыхнул яркий свет, сжатые узлом руки разлетелись, как от взрыва, и дрожащие пальцы жадно вытянулись – крупье пододвинул к нему двадцать золотых монет. В эту секунду лицо его внезапно просияло и сразу помолодело, складки разгладились, глаза заблестели, сведенное судорогой тело легко и радостно выпрямилось; свободно, как всадник в седле, сидел он, торжествуя победу <...>».

Вот момент проигрыша: «Юношески возбужденное лицо увяло, поблекло, стало бледным и старым, взгляд потускнел и погас, и все это в одно-единственное мгновение, когда шарик упал не на то число».

А вот проигрыш окончательный: «И вдруг сидевший против меня порывисто вскочил, как человек, которому тошнота подступила к горлу, стул с грохотом полетел на пол. Но не замечая этого, не видя людей, испуганно и удивленно уступавших ему дорогу, он, шатаясь, побрел прочь <...> нельзя себе представить более ужасного зрелища, чем этот молодой человек, не старше двадцати пяти лет, который, шатаясь, точно пьяный, медленно, по-стариковски волоча непослушные ноги, тащился по лестнице. Спустившись вниз, он, как мешок, упал на скамью. Так падет лишь мертвый или тот, в ком ничто уже не цепляется за жизнь. Голова как-то боком откинулась на спинку, руки безжизненно повисли вдоль туловища <...>».

И далее: «Мой спутник, словно изнемогая под тяжестью собственного тела, прислонился к стене <...>».

В приведенных в параграфе 5 отрывках из «Мцыри» и «Беглеца» Лермонтова не менее очевидно, что и Мцыри и Селим «тяжелы». Но оба они преодолевают тяжесть собственного тела. Психический фактор вступает в противоборство с физическим. Если бы актеру пришлось играть эти роли, то его дело было бы определить: какой именно и в какой мере преобладает один над другим; в частности, это выразится в том, каковы будут его «пристройки».

Отчетливое понимание роли «веса тела», во-первых, как фактора физического и, во-вторых (в особенности), как фактора психического, важно не только для объяснения характера движений, входящих в состав «пристроек».

Для актера знать, «в каком весе» действует в каждом данном случае изображаемое им лицо – значит располагать дополнительными данными для построения логики действий этого лица. Каждый человек, поскольку он человек определенного возраста, определенной физической комплекции и нервной конституции, определенного общественного положения и т.д., действует преимущественно «в своем», характерном для него весе. Следовательно, и каждый сценический образ должен иметь «свой вес». Далее, если с ним что-то значительное происходит, то и вес его в той же мере меняется. Если «изменений веса» не происходит, то это значит, что ничего не произошло и в его сознании.

Если бы игрок, описанный Цвейгом, не делался *легче* в момент выигрыша и не *тяжелел* бы в момент проигрыша – это было бы непрекаемым доказательством его равнодушия к ходу игры.

Как и характер «пристройки», изменения «веса» выдают то, что делается в душе человека. Если вы сообщите нечто важное вашему собеседнику, то, нравится это ему или нет, это выразится прежде всего в том, «потяжелее» ли он, или «станет легче». Его слова могут выражать совсем другое – они могут лгать, скрывать, смягчать и т.д. ... «Вес тела» не может лгать.

Вы сообщаете вашему сослуживцу: «Я поссорился с тем-то или с тем-то». Ваш собеседник выразил вам полное сочувствие и даже стал на вашу сторону, но при этом стал чуть-чуть «легче» весом. Он рад вашей ссоре, она ему выгодна. Вы сообщаете домашним, что потеряли значительную сумму денег; желая ободрить вас, вам выражают словами полное безразличие к потере, но при этом чуть-чуть «тяжелее». Они огорчены.

В репетиционной практике бывают случаи, когда актер делает все, что следует делать изображаемому лицу, то есть казалось бы, действует вполне логично. Но, тем не менее, отдельные его действия не сливаются в единую логику, и логика его поведения не превращается в логику действий образа только потому, что актер не учитывает и не выполняет изменений «веса тела» изображаемого лица. В таких случаях иногда приходят к поспешному выводу, что, мол, дело не в логике действий вообще.

А изменение «веса тела» входят в логику действий; изменения эти подчинены логике действий; логика действий без изменений «веса тела», ею продиктованных, не может быть таковой.

Трудность или легкость «оценки», как уже говорилось, выражается в относительной ее длительности; содержание «оценки» (то есть соответствие или несоответствие воспринятого интересам оценивающего) всегда выражается в изменении «веса его тела».

7

ВОЗДЕЙСТВИЕ – это переделывание объекта, как таковое. «Пристройка» переходит в «воздействие» так же непосредственно, как «оценка» переходит в «пристройку». При всем многообразии все «воздействия» так же, как и «пристройки» могут быть разделены на две группы: воздействия на *неодушевленные объекты* и воздействия на *человеческое сознание*. Последние во много связаны с использованием речи, что делает их особо важными для актерского искусства (и поэтому рассмотрению этой группы «воздействия» отдельно будет посвящены две следующие главы, в этом же параграфе мы сосредоточим внимание на бессловесном аспекте «воздействия»).

С внутренней, психической стороны «воздействие» характеризуется ожиданием результата, который активно приближается мускульной работой, составляющей внешнюю физическую сторону процесса «воздействия». Достижению этого результата подчинен весь «трехчлен» действия целиком: представление о нем, как о необходимости, рождается в момент «оценки»; приготовление самого себя к его достижению составляет «пристройку»; переделывание объекта для получения искомого результата, составляет «воздействие».

Длительность «воздействия», а значит – и длительность ожидания результата, может быть большей или меньшей в зависимости от содержания дела, от окружающих обстоятельств, от качеств объекта, который в процессе «воздействия» переделывается. Так, при раскалывании полена «воздействие» – это один момент удачного (благодаря точной «пристройке») удара. А, скажем, «воздействие» – подмести двор – может требовать часа работы.

Чем больше человек нуждается в результате и чем большего мускульного напряжения требует его приближение, тем соответственно больше в процессе «воздействия» внимание человека поглощено целью, то есть ожиданием этого результата.

Но все внимание человека целиком может быть поглощено ожиданием результата (сосредоточено на цели) сколько-нибудь длительное время только в редких, если не исключительных, случаях. Если же, как это бывает чаще всего в обычных житейских условиях, человек занят делом, цель которого не является для него вопросом жизни или смерти и не требует больших мышечных усилий, то внимание его чрезвычайно легко отвлекается от «ожидания результата».

Значит ли это, что в таких случаях воздействие прекращается? – Отнюдь нет. Часто оно не прекращаясь автоматизируется. Яснее всего это обнаруживается на всякой привычной физической работе. Дворник поливает улицу или подметает двор. Ему нужно прежде всего «оценить» объект воздействия; потом ему столь же необходимо «пристроиться» к предстоящей работе – здесь осознанная цель и окружающие обстоятельства диктуют ему соответствующие движения. Он начал саму работу, как таковую, - если она не требует больших физических усилий, если ему спешить некуда и если никаких неожиданных препятствий он в этой работе не встречает, - он может действовать почти что механически, думая в это время о чем угодно, не имеющим никакого отношения к выполняемой работе. Объективно воздействие продолжается, продолжается и ожидание результата. Но теперь внимание действующего отвлечено от этого ожидания.

В принципе так может протекать любой сколько-нибудь длительный процесс «воздействия».

Всякий человек (если только он не находится в бессознательном состоянии) всегда действует. Но он может фактически, объективно совершать одновременно несколько дел, поскольку какие-то из них автоматизировались в той или иной степени.

Продуктивность дела обеспечивается правильностью *пристройки* к нему. Если человек хорошо знаком со свойствами и качествами объекта, он правильно (объективно целесообразно) пристроится к нему и этим уже обеспечивает продуктивность *воздействия*. Поэтому после пристройки часто внимание его в некоторой степени высвобождается.

Так, бабушка может одновременно вязать чулок, беседовать с соседкой и присматривать за двумя – тремя детьми. Это возможно, пока она вяжет почти совершенно автоматически, беседу поддерживает формально, а за детьми следит только в том, чтобы они не шалили – и они действительно не шалют.

Человек может идти к определенной цели, одновременно беседовать с попутчиком и осматривать улицу. Он может сразу делать эти три дела, пока два из них он делает полуавтоматически, а третье не поглощает целиком его внимания.

Чем больше требует к себе внимания одно из совершаемых одновременно дел, тем труднее делать остальные. По мере того как одно дело будет поглощать все больше и больше внимания – другие будут прекращаться, то есть делать невозможными. Чем более автоматизировано то или иное воздействие – тем позднее оно прекращается.

Все это важно для нас как факты наслаивания действий одного на другое.

Воздействия на неодушевленные объекты, вследствие относительной устойчивости их свойств и в результате многократных повторений, чрезвычайно легко в обыденной жизни автоматизируются. Тогда, совершая одно действие, человек может *оценить* объект, не имеющий к этому действию никакого отношения, *пристроиться* к нему и *воздействовать* на него, практически почти не прекращая первого действия; когда и второе автоматизируется, он таки же образом может перейти к третьему. Обычно такие переходы к новому, параллельно протекающему, действию, или наслаивания одних действий на другие, связаны с известными задержками в выполнении каждого предыдущего действия, и именно – в момент оценки (поскольку последняя требует неподвижности, а всякое действие требует движений). Кроме того, всякое автоматически или механически выполняемое воздействие легко может оказаться не отвечающим своему назначению. Это все те случаи когда воздействие по своему содержанию требует внимания для оценки изменяющихся обстоятельств и пристройки к ним.

Отсюда вытекает: хотя человек и может выполнять одновременно несколько действий, тем не менее, только одно из них он может выполнять вполне сознательно, то есть с сосредоточенным вниманием на его конкретной цели.

Процесс действия в любой момент его протекания (во время оценки, пристройки или воздействия) может быть прерван новым, неожиданно возникшим обстоятельством, потребовавшим новой «оценки» и новой «пристройки». Тогда предыдущее действие либо прекращается окончательно, либо в него «вклинивается» новый трехчлен действий (одни или несколько). Так часто бывает, например, с телефонными звонками, на время прерывающими то или иное дело.

В пьесе В. Гусева «Слава» автором предусмотрено такое «вклинивание» неожиданных дел в логику происходящего действия: в последней картине Медведев трижды начинает произносить торжественный тост и трижды его речь, каждый раз на том же месте, прерывается звонком и появлением нового гостя. Это «вклинивание» создает здесь комедийную ситуацию в характере самих дел и в их настойчивом повторении. Первая помеха торжественному тосту вызывает в зрительном зале улыбку, на третий звонок зал дружно смеется.

8

В результате мгновенных, едва уловимых *оценок* и таких же *пристроек* к чуть заметным изменениям среды; в результате колебаний внимания от одной цели к другой; в результате механической работы мышц, продолжающейся и после того как цель ее ушла из поля внимания; в результате того, что оценка подчас не переходит в пристройку, а пристройка в воздействие, – в результате всего этого, в обыденной жизни членение поведения человека на «ступеньки» – оценки, пристройки и воздействия – оказывается завуалированным.

Человеческое поведение предстает, с одной стороны, как поток хаотических движений мускулатуры лица, рук, ног, корпуса как будто бы не связанных друг с другом; с другой стороны, как поток неизмеримых и в оттенках неуловимых переживаний субъективного порядка, не имеющих ничего общего и никакой связи с хаосом движений. Как будто бы и то и другое не продиктовано совершенно конкретными (наличными или прошлыми) воздействиями внешней среды и субъективными интересами, конкретизирующимися в той же внешней среде.

Каждая конкретная оценка, каждая конкретная пристройка и каждое конкретное воздействие – каждая конкретная реакция человека на соприкосновение с внешним миром, по своему характеру неповторима, единственна в своем роде и чрезвычайно сложна. Но общая закономерность во всех случаях одна и та же. Ей подчинены как значительные, важные для окружающих, так и самые малозначительные действия человека. Те и другие чередуются, переплетаются, наслаиваются и сменяют друг друга. Это и создает впечатление стихийного потока, лишенного всякой закономерности.

Важные, существенные интересы человека, те, которые характеризуют его как личность, не только конкретизируются в малых целях, из которых каждая в отдельности лишь отдаленно намекает на то общее, чему она служит и из чего вытекает, но на эти малые цели наслаиваются и в них вклиниваются еще и многочисленные другие – чисто случайные, продиктованные второстепенными обстоятельствами и по существу не затрагивающими те интересы человека, которые характеризуют его. Сюда относятся, например, различные биологические побуждения, заимствованные привычки, стечения мимолетных обстоятельств. Так обстоит дело в повседневном быту.

Актерское искусство призвано не скрывать, не прятать жизнь человеческого духа, а наоборот, воплощать ее, делать ее видимой, слышимой и понятной зрителям, в ее самых существенных чертах. Постигается она зрителями только и исключительно через индивидуальную логику действий каждого конкретного образа.

Поэтому для актера знание общих законов логики человеческого поведения, знание выразительных свойств каждой из *ступенек* логики действий и использование этих знаний, нужно вовсе не для того, чтобы на сцене воссоздавать будничную повседневную жизнь, а для того, чтобы, во-первых, отбирать из возможных действий образа только те, которые выражают его сущность и, во-вторых, чтобы эти отобранные действия делать жизненно правдивыми, достоверными, подлинными, а не условно представляемыми.

Между тем, в театральной практике мы часто наблюдаем другое: один актер, стремясь к выразительности, яркости и идейной насыщенности создаваемого образа, нарушает элементарную логику действий и впадает в наигрыш, фальшь; другой – «во имя правды и убедительности» засоряет свое поведение действиями будничными, случайным, ничего существенного не выражающими и часто приходит в результате к тому же наигрышу и к той же фальши.

В пьесе, как правило, люди показаны не в будничных повседневных обстоятельствах, а в более или менее острых столкновениях и в обстоятельствах вынуждающих их участвовать в активной борьбе. Именно в таких обстоятельствах с наибольшей полнотой обнаруживаются общие закономерности логики действий. Поэтому пользование ими, прочерчивание этой логики в поведении актера влечет за собой ясность, отчетливость, внятность.

Четкое выполнение *оценок, пристроек и воздействий* подобно четкому произнесению в живой речи гласных и согласных звуков и ясному соблюдению пауз. То, другое и третье – условия внятности. Отсюда родилось выражение: «дикция физических действий». Само собой разумеется, что эта «дикция», как и дикция вообще, нужна актеру не сама по себе, а исключительно для воплощения интересного, нужного и большого содержания, для «решения больших задач», по выражению К.С. Станиславского.

Рассматривая «воздействие», мы ограничились пока только общими «бессловесными» закономерностями, характеризующими преимущественно воздействие на неодушевленные объекты. Воздействие на человеческое сознание помимо общих характеризуется и рядом специфических признаков и закономерностей, имеющих особо важное значение для актерского искусства. Об этом, как и было обещано, пойдет речь в двух следующих главах.

Глава пятая

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ВИДЕНИЙ

«Живопись — это поэма в красках, поэзия — это картина в словах»

Ван Вей.

«Больше всех служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а

особливо как бы действительно в зрении изображаются».

М. В. Ломоносов.

«Все явления природы одеты работой нашего разума в слова, оформлены в понятия».

М. Горький.

1

Для того чтобы совершить «оценку» или «пристройку», нет надобности произносить слова. Они при этом могут только произвольно вырваться — скорее как крик, как звук, как междометие, чем как слово в настоящем его смысле. К тому же они произносятся в этом случае неподотчетно, т. е. опять-таки вопреки их прямому назначению.

Употребление слов поэтому может быть целесообразно, логично только на третьей ступеньке нашего «трехчлена», т. е. в процессе «воздействия».

Понятно, что словами нельзя переделать неодушевленный предмет и бессмысленно пытаться воздействовать на него. Они существуют для воздействия на сознание, в этом их главное, основное назначение.

Общие закономерности, характеризующие словесное действие, вытекают из общих обязательных свойств и качеств человеческого сознания. Отсюда — чрезвычайная сложность словесного действия.

«Сознание... — писал В. И. Ленин, — есть только отражение бытия, в лучшем случае приблизительно верное (адекватное, идеально-точное) его отражение»¹. «Наши ощущения, наше сознание есть лишь образ внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего»².

В зависимости от того, в каких условиях человек жил и живет, что отражал и отражает его мозг, в зависимости от этого и сознание его является таким, а не другим. Всякое воздействие на сознание заключается по существу в том, что это сознание побуждается отразить нечто, совершающееся вне его.

Только так можно изменить сознание. Причем, когда мы говорим «изменить, переделать сознание», мы вовсе не имеем в виду только кардинальную перестройку, ломку убеждений человека, полное его перевоспитание и т. п. Интересы действующего могут требовать существенной перестройки сознания человека, но могут требовать и самых незначительных его изменений, вплоть до поправок, вносимых почти мгновенно. Так, действующему может быть нужно исправить ту или иную подробность в представлениях партнера, может быть нужно заставить его что-то вспомнить, сделать тот или иной вывод и т. д. Все это также изменения сознания, изменения, вносимые в его деятельность.

«Нечто» может быть предложено сознанию партнера непосредственно, как таковое; тогда — это воздействие через первую сигнальную систему. Если оно же воспроизводится при помощи слов, видимых или слышимых, тогда — это воз-

действие через вторую сигнальную систему. Слово только тогда может быть средством воздействия на сознание, когда оно сигнализирует о действительности, т. е. когда вторая сигнальная система функционирует на основе первой сигнальной системы.

И. П. Павлов настойчиво подчеркивал как своеобразие второй сигнальной системы, так и связь ее с первой сигнальной системой. Он писал: «В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности. Для животного действительность сигнализируется почти исключительно только раздражениями и следами их в больших полушариях, непосредственно приходящими в специальные клетки зрительных, слуховых и других рецепторов организма. Это то, что и мы имеем в себе как впечатления, ощущения и представления от окружающей внешней среды как общеприродной, так и от нашей социальной, исключая слово, слышимое и видимое. Это

¹ В. И. Ленин, Соч. т. 14, стр. 312.

² Там же, стр. 57.

— первая сигнальная система действительности, общая у нас с животными. Но слово составило вторую, специально нашу, сигнальную систему действительности, будучи сигналом первых сигналов. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности, и поэтому мы постоянно должны помнить это, чтобы не исказить наши отношения к действительности. С другой стороны, именно слово сделало нас людьми, о чем, конечно, здесь подробнее говорить не приходится. Однако не подлежит сомнению, что основные законы, установленные в работе первой сигнальной системы, должны также управлять и второй, потому что эта работа все той же нервной ткани»¹.

Но если вторая сигнальная система опирается на первую, то это не значит, разумеется, что первая главенствует, напротив, И.П. Павлов говорил: «Человек... становится хозяином действительности через вторую сигнальную систему (слово, речь, научное мышление)»². Он не был бы человеком, если бы не обладал словом. «Животные до появления семейства *homo sapiens* сносились с окружающим миром только через непосредственные впечатления от разнообразных агентов его... Эти впечатления были единственными сигналами внешних объектов. У будущего человека появились, развились и чрезвычайно усовершенствовались сигналы второй степени, сигналы этих первичных сигналов — в виде слов, произносимых, слышимых и видимых. Эти новые сигналы в конце концов стали обозначать все, что люди непосредственно воспринимали как из внешнего, так и из своего внутреннего мира, и употреблялись ими не только при взаимном общении, но и наедине с самим собой. Такое преобладание новых сигналов обусловила, конечно, огромная важность слова, хотя слова были и остались только вторыми сигналами действительности»³.

Мы привели обширные цитаты из сочинений и высказываний И. П. Павлова, потому что они подводят к той его формулировке, которую можно рассматривать как основной закон словесного действия в актерском искусстве:

«Если ты хочешь употреблять слова, то каждую минуту за своими словами разумей действительность»⁴.

В процессе общения людей при помощи слов говорящий воспроизводит словами ту и такую действительность, которая по его представлениям должна быть отражена сознанием слушающего, чтобы оно, сознание слушающего, изменилось в нужном для говорящего направлении. И в этом отношении слово обладает чрезвычайным, ни с чем не сравнимым могуществом. Благодаря слову сознание человека может отражать и то, что существовало за несколько столетий до его рождения, и то, что находится от него за тысячи километров, и то, чего нет и не было, но что будет, и не только сами по себе явления действительности, но и их скрытые сущности, отвлеченные понятия, категории и даже не только то, что объективно существует, но и то, что из действительно существующего построено воображением — вымыслы, фантазии.

Могущество слова как орудия познания и средства воздействия на сознание делает я словесное действие наиболее выразительным, наиболее ценным и важным из всех действий, какими располагает актер, создающий образ при помощи логики действий.

Общественная сущность всякого человека, а значит и сценического образа, раскрывается преимущественно в общении с другими людьми, значит, при помощи слова и словесного действия. Поэтому, чем совершеннее действует актер на сознание своих партнеров при помощи слов, тем полнее раскрывается сущность образа, тем соответственно сильнее и его воздействие на сознание зрителей.

Переоценить значение словесного действия в актерском искусстве поистине невозможно. Но это отнюдь не умаляет значения тех общих закономерностей логики действий, о которых речь шла выше и которые распространяются не только на словесные действия, но и на действия бессловесные. Еще встречающееся иногда противопоставление «словесного» действия действию «физическому» есть результат непонимания природы и того и другого, есть попытка оперировать словами, «не сносясь с действительностью», по выражению Павлова.

Словесное действие при всем своем своеобразии есть лишь первостепенный по важности частный случай логики действий. Как и всякое другое действие, оно есть единый психофизический процесс, определяемый его целью. Особенности цели определяют и особенности течения процесса словесного действия: особенности его психического содержания и его физического мышечного бытия, его выразительность и его место в ряду других действий.

¹ И.П. Павлов, Избранные произведения, стр. 238—239.

² «Павловские среды», т. I, стр. 239.

³ И.П. Павлов, Избранные произведения, стр. 420

⁴ И.П. Павлов, Избранные произведения, стр. 524. (Разрядка моя. — П.Е.).

Для актера, который стремится воплотить «жизнь человеческого духа» в полном значении этого выражения, словесное действие — самое драгоценное из всех действий, находящихся в его распоряжении. Но противопоставлять его «физическому» действию — это значит совершать ту же логическую ошибку, которую сделал бы человек, противопоставляющий понятия: золото и металл, алмаз и минерал, цветок и растение и т. п.

Произнося слова, актер по природе своего искусства должен ими действовать, а действовать словами — это значит рисовать ими картину «не для слуха, а для глаза» партнера, как говорил К. С. Станиславский.

Действительность, рисуемая словами и внедряемая в сознание партнера, может быть подлинной реальной действительностью (тем, что на самом деле существует), может быть действительностью воображаемой, предполагаемой, иллюзорной, искаженной и т. д. Это зависит от того, кто, как и в каких обстоятельствах действует словами. Но во всех случаях действие словами есть рисование ими картины, которая так или иначе, по той или иной причине, возникла в сознании действующего и которую он предлагает партнеру.

Поэтому, для того чтобы действовать словами, нужно прежде всего видеть — отчетливо представлять себе то, о чем говоришь, «разуметь действительность».

Пока речь идет не о сцене, а о реальной жизни, этого нет надобности требовать от кого бы то ни было. Все люди, но реальной надобности действуя словами, рисуют картины более или менее ярко, убедительно и увлекательно — в той мере, в какой каждому это свойственно и в какой этого требуют цель и реальные окружающие его обстоятельства.

Другое дело — актерское искусство. Мы опять вынуждены возвращаться к тому, что актеру приходится специально изучать логику действия только потому, что действовать на сцене ему приходится, руководствуясь не подлинными, а «предлагаемыми» — воображаемыми, в действительности отсутствующими обстоятельствами. В частности, и слова предложены актеру автором пьесы; он дает те, а не другие слова своим действующим лицам потому, что они нужны им, этим лицам, согласно их логике. Пока актер не усвоит эту логику, слова роли чужды ему — у него нет права и основания произносить их.

Действующие лица пьесы, если они лица живые, произносят слова по необходимости — всегда с целью и всегда представляя себе (видя) то, о чем они говорят и что должны представить себе (увидеть) их партнеры.

Поэтому если актер не раскроет в тексте, не восстановит, изучая текст, представлений, видения образа и если они не будут возникать в его воображении каждый раз, когда он произносит слова роли, то и действовать этими словами согласно логике поведения образа он не сможет.

Такова первая и самая общая закономерность логики словесного действия.

Для всякого нормального человека наибольшей убедительностью обладают непосредственно ощущаемые, конкретные и реальные факты. Поэтому, чем активнее человек действует словом, тем соответственно больше стремится он к тому, чтобы рисуемая им картина состояла из совершенно конкретных материально осязаемых предметов и процессов; тем больше он «овеществляет» самые иногда абстрактные понятия, самые фантастические представления, то даже, что по природе своей не материально.

В этом практически дает себя знать связь между первой и второй сигнальными системами. Чем больше человек заинтересован в том, чтобы перестроить сознание партнера, тем больше он стремится своей речью затронуть не только вторую, но и первую сигнальную систему, тем больше он пользуется тем, что вторая существует на базе первой, что абстрактное мышление вырастает из живого созерцания.

На сцене «овеществление» произносимых слов требует особого мастерства. В совершенстве располагал им, в частности, Ф. И. Шаляпин. Когда он пел, например, «Пророка», он заставлял слушателей видеть с полной конкретностью и «сердце трепетное», и «уголь, пылающий огнем», и «жало мудрое змеи».

Высоким мастерством в этой области владел и А. Н. Вертинский.

Ярким примером такого «овеществления» может служить исполнение народным артистом СССР В. О. Топорковым лекции профессора Кругосветлова в спектакле МХАТ «Плоды просвещения». Читая лекцию, В. О. Топорков наглядно и с полной конкретностью «показывает» слушателям «души умерших» и «вещество, еще более тонкое, чем эфир». Тем самым видения, представления и саму логику профессора Кругосветлова, во всей их нелепости, артист доводит до предельной яркости. Именно поэтому зрителю делаются столь очевидными абсурдность этих представлений и полная беспочвенность фанатизма профессора, да и сам он с его интересами, кругозором и мировоззрением.

Внутренняя субъективно-психическая сторона словесного действия — это последовательный ряд, «кинолента», как говорил К. С. Станиславский, — видений; их содержание (во всей его оригинальности, со всеми индивидуальными особенностями оттенков) определяется конкретной целью действующего, условиями, в которых он находится, и всем его предшествовавшим жизненным опытом.

Внешняя объективно-физическая сторона словесного действия — звучащая речь; в ней физически, материально реализуется психическая сторона процесса.

Но в процессе словесного действия как таковом — это стороны единого целого, неразрывно связанные друг с другом. Нельзя воспроизводить отсутствующие видения и нельзя действовать словом, видя, но не воспроизводя своих видений звучащей речью.

Ту же роль, какую играют в бессловесном действии мускульные движения, эту же роль в словесном действии играют звуки речи. Так же как в случаях бессловесного действия по мускульным движениям человека мы «читаем» его цели, а по ним догадываемся о его интересах и о его «жизни человеческого духа», так же по звукам его речи мы «читаем» его видения, а по ним воспринимаем его мысли, дела, интересы и добиваемся до его внутреннего мира. Конечно, здесь все это сложнее, чем в случаях бессловесного действия, ведь “звучащая речь” сама по себе — явление несравнимо более сложное, чем мускульное движение. Но сейчас нам нет надобности специально рассматривать этот вопрос.

Для актера «звучание речи» — это звучание речи, данной ему в пьесе. Актер «озвучивает» речь, лексически и грамматически уже оформленную автором текста. Ее он должен превратить в единый психофизический процесс словесного действия.

Актер, пренебрегающий видениями и заботящийся только о звучании своей речи на сцене, подвергает себя той же опасности, что и актер, заботящийся только о движении. Актер, пренебрегающий звучанием речи, подвергает себя той же опасности, что и актер, пренебрегающий движением, как об этом говорилось выше.

До того как К. С. Станиславский создал науку об актерском искусстве и, в частности, учение о словесном действии, забота актера об интонациях считалась его прямой обязанностью. К поискам интонаций, к разработке их, к заучиванию интонаций вместе с заучиванием жестов и поз нередко сводилась вся работа актера над ролью. Это приводило многих и многих актеров к омертвлению формы — к декламации, к условному представлению, а еще чаще — наигрышу, фальши к штампам.

Борьба с этими пороками ремесленного театра, без учета психофизической природы действия как материала актерского искусства, зачастую приводила, да и сейчас приводит, к противоположной крайности — к пренебрежению интонациями и вообще звучанием речи, а это ведет к речи бездейственной, вялой и неряшливой.

Стремясь во что бы то ни стало “переживать” каждое слово и каждую фразу текста, актер “уходит в себя”, изолирует себя от среды, и тогда произносить слова роли ему в сущности не нужно, да и некогда, — они перестали быть для него средством воздействия, и он говорит их не по внутренней необходимости, а по принуждению.

Учение К. С. Станиславского о психофизической природе действия предостерегает, с одной стороны, от бессодержательной, лишенной видений и, следовательно, психологически не мотивированной речи на сцене; с другой — от речи бесформенной, невыразительной, невнятной, лишенной ярких интонационных красок. К. С. Станиславский, требуя от актера всегда и во всех случаях действия, богатого содержанием, т. е. выразительного, тем самым требовал и ярких многокрасочных интонаций. Но он предлагал культивировать не сами эти интонации непосредственно, а ту почву, на которой они только и могут вырасти; он указал на законы рождения ярких, выразительных и правдивых интонаций. Если актер активно действует словом, а для этого он должен видеть то, о чем говорит, — то его подлинное, продуктивное и целесообразное словесное действие выливается в форму таких именно интонаций, в которых с наибольшей полнотой раскрываются его цели со всеми их психологическими обоснованиями. Субъективное делается в звучании речи объективным.

Как известно, К. С. Станиславский, работая над ролью, Сальери в пушкинском спектакле в 1915 году, с особой ясностью ощутил ценность яркой, благородной и правдивой речи.

«Уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их»¹, — пишет он, вспоминая те годы. А в рукописи, правленной им в марте 1937 года, мы читаем:

«Говорить — значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свои видения. Неважно, увидит другой или нет. Об этом позаботится матушка-природа и батюшка-подсознание, наше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия.

Одно дело выйти перед почтеннейшей публикой: «тра-та-та» да «тра-та-та», — поболтал и ушел. Совсем другое дело выступить и действовать!

Одна речь актерская, другая — человеческая»¹.

Если человек страстно добивается своей цели — если ему, по его представлениям, очень нужно переделать сознание своего собеседника, если то, о чем он говорит, “задевает его за живое”, он всеми имеющимися в его распоряжении средствами старается как можно ярче нарисовать надлежашую картину:

¹ К.С. Станиславский. Собр. соч., т. 1. 1954, стр. 368.

¹ К.С. Станиславский. Собр. соч., т. 3., 1955, стр. 92—93

тогда речь его делается богатой интонационными красками, она начинает звучать выразительно. Чтобы нарисовать картину данными словами как только можно ярче, человек рисует ее разнообразными и контрастными красками, т.е. с использованием всего диапазона своего голоса. И любопытно, что в таком случае нужные голосовые краски нормальный человек почти всегда находит.

Таковы горячие споры, когда, например, одному человеку нужно во чтобы то ни стало переубедить целое собрание. Или, например, когда люди торгуются: один во что бы то ни стало должен продать, не уступая цены, другой хочет купить, но ни в коем случае не хочет переплатить. Таковы же бывают и случаи уговаривания, когда человеку очень нужно уговорить другого переменить образ жизни, изменить отношение к себе или к третьему лицу, принять участие в каком-то деле и т.д. и т.п.

2

Рисуемая словами картина, в зависимости от ее содержания, состоит обычно из частей, которые в свою очередь состоят из еще более мелких частей. Воспроизвести речью такую картину невозможно иначе как по элементам, из которых она складывается. Этим элементам соответствуют отдельные слова звучащей речи.

Чтобы рисуемая картина была понятна и конкретна в целом, она должна рисоваться словами, имеющими ясный смысл, и слова эти должны ясно, отчетливо, внятно произноситься.

Человек, страдающий серьезными дефектами речи, искажая слова, тем самым искажает элементы рисуемой картины.

«Комканье» ослов, пропуски отдельных слогов, «проглатыванье» окончаний слов, пропуски гласных и согласных звуков, замена звонких согласных глухими и т. д. — все это и во всех случаях, вольная или невольная, умышленная или непреднамеренная, неряшливость в рисовании словами картины.

Человек, ясно представляющий себе то, о чем он говорит, уверенный в том, что рисуемая им картина должна произвести надлежащий эффект, подлинно заинтересованный в этом эффекте, произносит слова ясно, точно и отчетливо. Он дорожит каждым звуком, входящим в каждое слово, так же как каждым словом, входящим в фразу, и каждой фразой, воспроизводящей тот или иной фрагмент рисуемой картины.

Таким образом, отчетливая дикция и энергичная артикуляция суть условия и средства словесного действия.

Хорошая дикция — это, как бы чистота красок, которыми рисуется картина в звучащей речи. Это — внешняя, физическая сторона словесного действия, взятого в самом малом объеме.

Внутренняя, психическая сторона произнесения отдельно взятого слова — это то представление, о котором оно, это слово, сигнализирует.

Каждое слово имеет единый, общий для всех, кто понимает это слово, смысл. Поэтому слово — это всегда общее понятие. В. И. Ленин писал: «Всякое слово (речь) уже обобщает», «в языке есть только общее»².

Слово приобретает конкретность, когда произносящий его помимо общего объективного смысла этого слова, в дополнение к нему, имеет в виду еще и конкретные особенности того, что этим словом он в данном случае называет.

Наиболее примитивно это обнаруживается при употреблении имен прилагательных; скажем, такие слова, как «красивый», «высокий», могут констатировать факт и только, но чаще выражают конкретные субъективные представления.

Особенности этого субъективного видения смысла слова, конкретность представления, выражаемого им, связаны с особенностями психики каждого данного человека, и с тем, в каких обстоятельствах и в каком контексте он это слово произносит. «Богаче всего самое конкретное и самое субъективное»³, — писал В. И. Ленин. В таком дополнении и обогащении общего смысла слова заключается внутренняя, психическая сторона совершаемого им действия. Она выступает наружу, как всегда, во внешней стороне: слово в произнесении звучит так или иначе в зависимости от того, что именно имеет в виду его произносящий — самые ли общие признаки явления, особенные ли, и какие именно.

Можно орфоэпически верно и дикционно чисто произносить слова, но они все же останутся «без души», мертвыми.

Так говорят, например, иногда люди, хорошо выучившие чужой язык, но думающие на своем родном языке, — они переводят родные им слова на язык, для них как бы условный, лишенный той субъективной, личной окраски, о которой шла речь. Так перечисляют по списку имена людей, совершенно незнакомых,

² В.И. Ленин, Соч., т. 38. стр. 269 и 272

³ Там же, стр. 224.

которые только и отличаются друг от друга именами; так иногда читают на бумажке написанные другим доклады и официальные документы.

Так бывает и с актером, хорошо овладевшим дикцией, артикуляцией и орфоэпией, если он игнорирует внутреннюю, психическую сторону словесного действия.

Разумеется, было бы нелепо отрицать важность “техники речи” (как и техники движения) в актерском искусстве. Но и ту и другую технику следует отличать от психотехники действия, даже если рассматривать последнюю на ее самых первоначальных ступенях. Техника речи — как дикция и орфоэпия — это лишь одна внешняя сторона первой ступени психотехники словесного действия.

Уже на первой ступени психотехника эта требует единства и не допускает разъединения психического и физического: представления (видения) и произнесения.

Пока и поскольку речь идет об отдельных словах (об элементах рисуемой картины, а не о картине в целом, о чем речь будет дальше), единство это практически зависит от того; конкретно ли и субъективно ли (т. е. богато ли) то представление, которое выражает актер произносимым им словом.

Произносимое слово может только выражать общее понятие и оно же может быть обобщением, в которое говорящий стремится вложить богатый, конкретный и субъективный смысл. В первом случае оно приближается к отвлеченному символу по типу алгебраических знаков; во втором случае оно приближается к тому конкретному предмету, о котором говорит.

Слова родного языка, когда они произносятся по реальной необходимости, — суть живые представления. Здесь между словом и представлением, видением предмета, нет никакого расстояния — в процессе воздействия они сливаются в одно.

Поиски слова есть поиски представления и поиски предмета, мысли есть поиски слова. Поэтому люди думают на родном языке и всегда словами, хотя прямое назначение слов — общение с другими людьми.

Поэтому механически исправить дикцию и усовершенствовать произношение в сущности невозможно. Слово может звучать как таковое, в настоящем его значении, только тогда, когда произнесение его опирается на отчетливое живое представление, видение, и только в этом случае в звучании слова возникают те неуловимые и неповторимые оттенки, которые делают его живым, трепетным, «с душой».

Все это не значит, что актеру, для того чтобы превратить «свою речь в словесное действие, нужно каждое отдельно взятое слово произносить как целостное, завершенное представление. Как уже говорилось, отдельно взятое слово — это обычно лишь мельчайший элемент воспроизводимой речью картины.

Чтобы действовать словом, нужно уметь овеществлять каждое слово, но регламентировать применение этого умения в актерском искусстве, очевидно, нельзя.

Необыкновенно ярким и значительным примером такого случая, когда отдельно взятые слова должны воспроизводить сложные и наполненные огромным содержанием представления, может служить сцена “На колокольне” в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Васька Окорок, стремясь «упропагандировать» американца при помощи двух слов — “Ленин” и “пролетариат” — пытается найти и действительно находит общий язык классовой солидарности с человеком, который ни одного слова по-русски не понимает.

Б. Ростоцкий так описывает эту сцену в спектакле МХАТ: «Когда партизаны приводят взятого в плен солдата-американца и Васька Окорок, желая “упропагандировать эту курву”, пытается объяснить с ним, то, предваряя реплику Окорока, автор указывает в ремарке: «вдруг радостно взмахивает руками, подзывает к себе американца и в лицо, в упор кричит ему». В спектакле МХАТ в исполнении Баталова было иначе. Шумливый и озорной Васька Окорок становился каким-то внутренне подтянутым и собранным; он не кричал, а, напротив, говорил о Ленине, как о самом заветном и дорогом, что должно было найти прямую дорогу к сердцу обманутого империалистами рабочего парня, одетого в военную форму... Он, бережно взяв в обе руки лицо солдата, задушевно говорил: «Па-арень...». Но американец все еще не понимал Ваську. Тут Васька, вспомнив самое нужное, единственно нужное слово, произносил: «Ле-е-енин!» Американец (его играл П. В. Масальский) радостно кивал головой и повторял: «Льенин, Льенин!» — Васька Окорок «еще нежнее», как было сказано в одном из отзывов о спектакле, брал лицо американца в свои широкие ладони и почти шепотом говорил: «Пролетариат!» — и вновь встречал у американского солдата радостное сочувствие и понимание»¹.

О таких случаях хочется сказать словами В. Маяковского:

От слов таких срываются гроба
Шагать четверкою своих дубовых ножек...

Для этого они должны быть до предела наполнены, можно сказать, переполнены реальными представлениями, видениями.

¹ «Ежегодник МХТ» за 1947 г, 1949, стр. 112—113.

Гораздо чаще овеществление слова нужно актеру для овеществления целостной картины, рисуемой рядом слов — фразой или рядом фраз. Тогда нагрузка овеществления ложится преимущественно на ударные слова, а отдельно взятому слову вообще принадлежит более скромная роль, так же как, скажем, отдельному мазку на живописном полотне.

Здесь в качестве примера можно привести сцену из спектакля «Молодая гвардия» в Московском театре имени Вл. Маяковского. Артист Б. Н. Толмазов в роли Тюленина рассказывает о фашистском нашествии, которое он своими глазами и только что увидел. Он до такой степени потрясен увиденным, что ему не хватает сил и слов как бы то ни было раскрашивать рисуемую картину: частности для него как бы не имеют значения, он занят «целым», и только им. И действительно, картина в целом приобретает страшную, потрясающую силу, хотя артист произносит слова как будто бы «бесцветно».

3

«Работу по речи и слову надо начинать всегда с деления на речевые такты или, иначе говоря, с расстановки логических пауз»², — писал К. С. Станиславский.

Это деление, по его выражению, водворяет порядок в словах и правильно соединяет их в группы, в семьи или, как некоторые называют, в речевые такты³.

Картина, которую нужно найти в данных словах роли и которую данными словами нужно нарисовать, должна состоять из фактов — предметов, событий, процессов. Любое из данных слов должно принадлежать к тому или иному факту, предмету, событию. Слова (одно или несколько), относящиеся к одному и тому же предмету, представляют собой семью, группу слов или один речевой такт. Чтобы их принадлежность к данному такту была понятна, речевые такты или семьи должны быть разграничены паузами, а внутри такта слова, наоборот, произносятся слитно, как одно большое слово.

Таким образом, делением на речевые такты устанавливается предметный и сюжетный состав картины. Мельчайшие ее элементы — отдельные слова, обозначающие качества, события, обладающие этими признаками.

В зависимости от членения текста на речевые такты или, что то же самое, в зависимости от расстановки логических пауз, одно и то же сочетание слов может иметь прямо противоположный смысл. К. С. Станиславский как яркий пример приводит фразу: «простить нельзя отослать в Сибирь»⁴. Если слово «нельзя» связано в один такт со словом «простить» — смысл один; если это же слово связано в одна речевой такт со словом «сослать» — смысл противоположный.

Если отдельно взятое слово представляет собой в устной речи мельчайший элемент рисуемой картины, то речевой такт (даже если он состоит из одного слова) — это уже известное целостное представление. Если картина состоит из нескольких такого рода представлений, то она потребует и нескольких речевых тактов.

Но для воспроизведения словами картины одного деления текста на речевые такты обычно бывает недостаточно, как недостаточно было бы для описания картины одного голого перечня изображенных на ней предметов.

Для того чтобы смысл ее был ясен, картина должна состоять не только из ясно различимых предметов-представлений, но и из знакомых слушателю связей между этими предметами и представлениями. Говорящий предлагает вниманию слушателя всегда нечто новое: либо то, чего слушатель, по представлениям говорящего, не знает; либо то, что он забыл; либо то, на что он не обращал должного внимания. Это «новое» может быть понятно, воспринято слушателем только в том случае, если оно внесено в знакомые ему связи явлений. А эти знакомые всем общие связи отражены в общих правилах грамматики, согласно которым отдельные слова связываются в предложение.

Поэтому, для того чтобы рисовать словами картину, нужно объединять речевые такты и произносить предложение в целом — фразу. А умение это есть умение «лепить фразу».

Внутренняя психическая сторона «лепки фразы» заключается в умения видеть не разрозненные или

случайно связанные друг с другом предметы, а цельную картину, состоящую из предметов,

взаимосвязанных в определенный, логически необходимый порядок.

² К.С. Станиславский, Собр. соч., т. 3. 1955. стр. 97.

³ См. там же, стр. 96.

⁴ К.С. Станиславский, Собр. соч., т. 3. 1955. стр. 96.

Внешнюю, физическую сторону «лепки фразы» можно назвать дикцией, но дикцией более высокого уровня, «дикцией фразы». Она заключается в таком объединении речевых текстов, в таком отчетливом и ясном произнесении фразы, при котором интонационный рисунок воспроизводит ее общее грамматическое и смысловое построение.

Взаимосвязь и взаимозависимость этих двух сторон словесного действия обнаруживаются, между прочим, в том, что, если актер, произнося текст роли, видит картину в целом, если он знает, что именно и зачем он рисует своей речью, то, как будто и не заботясь об этом, он лепит фразу всегда верно и рельефно. И, наоборот, если актер умело лепит фразу, то это помогает ему видеть то, о чем он говорит в целом; верно произнося фразу, актер тем самым уясняет для себя ее общий смысл.

Если же актер грамматически и логически неверно произносит фразу (рвет, например, одну фразу на несколько отдельных фраз, не воспроизводит запятых, точек и т. д.), то это всегда значит, что он или не видит отчетливо то, о чем говорит, или не связывает своих видений в единую целостную картину. И в том и в другом случаях он не может действовать фразой подлинно, продуктивно и целесообразно.

Умение «лепить фразу», умение звучащей речью воспроизводить грамматическое и логическое построение текста, входят поэтому обязательным звеном в технику словесного действия. «Артист должен быть скульптором слова»¹, — писал К. С. Станиславский.

Воспроизвести связь между предметами, составляющими рисуемую картину, расставить речевые такты в логически необходимый порядок, т. е. рельефно вылепить фразу, невозможно, если не ясна цель, во имя которой эта фраза произносится.

Рисуемая словами картина адресуется сознанию партнера. Что именно в первую очередь и как самое главное должно запечатлеться в нем? — На это указывает ударное слово каждой данной фразы, то слово, ради которого вся фраза произносится, то представление, ради которого картина или ее фрагмент рисуются.

Если в произнесенной фразе не выделено ударное слово, то смысл ее произнесения не ясен. Главной в данную минуту может быть та или другая черта воспроизводимой действительности; соответственно этому и ударным будет то или другое слово. Какое именно — это зависит от ближайшей цели действующего — значит, от его интересов и от обстоятельств, в которых он находится.

Если рисуемая словами картина сложна, т. е. если то главное, что находится в центре ее и во имя чего она вся рисуется, нуждается для верного понимания в обширных комментариях — дополнениях, уточнениях, пояснениях и обоснованиях, то среди этих пояснений, уточнений и пр. есть всегда важное для понимания главного и менее важное. Соответственно этому и картина будет состоять из фрагментов различной значительности и разной сложности.

В написанном тексте одна такая картина может быть воспроизведена не одним сложным и распространенным предложением, а целой цепью таких предложений, разделенных точками. Тогда ударные слова разных предложений этого текста будут ударными в разной степени. И выделение ударных слов в такой речи служит построению перспективы речи.

Если цель словесного действия сложна, трудна, если при этом действующий сильно заинтересован в преследуемой цели, если он предполагает и предусматривает сопротивление или непонимание, то во всех таких и подобных им случаях человек не сразу предлагает слушателю то представление, ту мысль, ту черту действительности, которые, по его мнению, должны произвести нужный ему эффект. Вначале он обычно подготавливает сознание слушателя. А для этого, может быть, например, целесообразно: заинтересовать слушателя своего рода обещанием нарисовать нечто, что может и должно его заинтересовать; далее — ввести его в среду, обстановку, обстоятельства, ему знакомые; далее — в этой знакомой обстановке показать нечто незнакомое и таким образом поставить слушателя перед противоречием, перед проблемой; далее — продемонстрировать ему актуальность, важность, остроту этой проблемы, может быть, казалось бы, возможные, но неверные решения ее. Иногда только после всего этого человек воспроизводит словами то главное в картине, ради чего вся она рисуется слушателю. Теперь, после того как его сознание подготовлено, после того как слушатель поставлен на точку зрения говорящего и введен в логику воспроизводимых в картине явления, теперь можно рассчитывать на то, что центр рисуемой картины — «главный удар по сознанию партнера» — даст надлежащий эффект. Логика действий может требовать, чтобы после такого «главного удара» следовали «удары», либо развивающие наступление на сознание партнера, если главный удар не дал искомого результатов, либо закрепляющие достигнутое, если изменения, происшедшие в сознании партнера под воздействием главного удара, нужно углубить, упрочить, развить, проверить и т. д.

Подобного рода процесс рисования словами картины есть рисование ее по фрагментам, каждого фрагмента — по отдельным частям его, каждой части — по отдельным фразам. Для того чтобы смысл такой

¹ К.С. Станиславский, Собр. соч., т. 3. 1955, стр. 307.

сложной картины был ясен, в каждой фразе должно быть одно ударное слово; в каждой части — одна главная фраза; в каждом фрагменте — одна главная часть; и среди всех фрагментов картины — один главный ударный.

Умение правильно делить речь на такты, произносить цельные фразы и выделять ударные слова связано с умением воспроизводить в звучащей речи знаки препинания: точки, запятые, точки с запятыми, двоеточия, многоточия и т.д.

«У слова и у речи, — писал К. С. Станиславский, — есть своя природа, которая требует для каждого знака препинания соответствующей интонации»¹.

Интонации знаков препинания могут «быть более и могут быть менее энергичными, ясными, рельефными. От их рельефности зависит в значительной степени яркость, скульптурность лепки фразы в целом»². Причем длинную, сложную фразу нельзя сколько-нибудь отчетливо вылепить, не владея умением ясно, рельефно передавать знаки препинания. Актеры, лишённые такого умения, обычно рвут длинную фразу на несколько коротких, вопреки ее логике, и тем лишают свою речь перспективы и общего смысла или, во всяком случае, затрудняют его понимание.

Среди множества предметов труднее найти и увидеть самый важный и распределить все остальные по степени их приближений к этому самому важному предмету, чем проделать ту же операцию с небольшим количеством предметов, скажем, тремя, четырьмя.

Умение произнести длинную фразу — это именно и есть умение расставить предметы в рисуемой словами картине так, чтобы, с одной стороны, зритель картины (слушатель) ясно увидел целое — взаимосвязь и взаимозависимость частей, с другой — каждую часть, фрагмент, предмет, деталь картины в том их качестве и с той конкретностью, чтобы они служили целому, не утрачивая своей особенности.

Например, всем известное описание бала у губернатора в «Мертвых душах» Гоголя (глава VIII) представляет собой чрезвычайно яркую и даже пеструю картину провинциальных претензий на великосветское изящество. Если артист, читая это описание, пренебрежет оттенками, подробностями, частностями, то картина утратит всю свою прелесть и весь юмор. Но если эти оттенки и подробности заслонят собой целое — если в произнесении каждой длинной фразы (а из них преимущественно и состоит все описание!) не будет ясно то главное, что эта фраза в целом выражает, если описание не будет прочно стоять на опорах ударных слов — то вся картина будет попросту непонятна. Как бы тогда ни старался рассказчик ярко рисовать подробности, даже самые значительные, ему не удастся удержать на них внимание слушателем.

Мысль, выраженная отдельно взятой фразой, уточняется в письменной речи контекстом, в устной — интонацией, с которой она произнесена, в частности — лепкой. В письменной речи грамматически правильное предложение, вырванное из контекста, нечто сообщает, констатирует — и только. Лишь контекст да отчасти знаки препинания (а в печати шрифт — курсив, разрядка) могут дать верное представление о том, для чего и почему это предложение написано автором.

В устной речи отчетливая, рельефная лепка фразы может возместить отсутствующий контекст. Благодаря этому фраза в произнесении может выразить то, что потребовало бы нескольких страниц глубоко продуманного и тщательно отредактированного текста. Этот подразумеваемый контекст есть, в сущности, то же самое, что называется подтекстом. Подтекст — это внутренняя, психическая сторона словесного действия, — «то, что заставляет нас произносить слова роли»³, — писал К. С. Станиславский.

Поэтому актер, взяв отдельную фразу роли и рассматривая ее саму по себе и вне индивидуальной логики действий того лица, какому эта фраза принадлежит, может делать лишь предположения о ее подтексте, а значит, и о верной ее лепке.

4

Для того чтобы подтекст и сквозное действие роли нашли себе выражение в лепке фразы, чтобы таким образом сквозное действие осуществлялось в звучащей речи актера, ему нужно построить («вылепить») фразу, соответственно каждому конкретному случаю. Случаи эти бесконечно разнообразны и, разумеется, они не могут быть заранее предусмотрены и учтены.

Но в их безграничном множестве тем не менее можно усмотреть некоторые общие, повторяющиеся формы; их можно назвать общими интонационными «схемами» или «конструкциями».

¹ К.С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, 1955, стр. 99.

² «Интонация и пауза сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей», — пишет К.С. Станиславский. (Там же, стр. 108).

³ К.С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, 1955, стр. 84.

Фразы, говорящие о совершенно различных предметах, событиях и процессах, могут быть близки друг другу по своему логическому построению; соответственно этому в произнесении они будут требовать одной я той же, общей, интонационной «конструкции». Эти «схемы» и «конструкции» напоминают отчасти общие фигуры формальной логики, общие правила грамматики, общие закономерности логики действий и приемы композиции в живописи.

Их существование не должно удивлять. Любая фраза воспроизводит связи явлений, процессов, событий; как ни разнообразны сами эти явления, процессы и события, связи и отношения между ними сами по себе повторяются. Эти повторяющиеся связи, повторяющиеся отношения, естественно, должны найти свое отражение в звучании фразы. Они и создают то, что мы назвали общими интонационными «схемами» или «конструкциями» произнесения фразы.

Пока мы говорим об отдельном слове, о речевом такте и о короткой фразе, единство психического и физического в словесном действии обнаруживается с полной ясностью и в очевидных закономерностях. В логике действий малого объема физическая сторона процесса всегда относительно проста.

Вопрос оказывается более сложен как только мы переходим к взаимосвязи видений и произнесения в длинной фразе и в сложном словесном периоде. Для того чтобы произнести верно бытовую житейскую фразу, состоящую из двух-трех речевых тактов с одним ударным словом, не нужно никакого специального умения. Другое дело длинные фразы и словесные периоды, часто встречающиеся, например, у Гоголя, Шекспира, Шиллера, а нередко и у Островского, не говоря уже об античных авторах. Тут с полной ясностью обнаруживается необходимость уметь произносить длинные фразы и словесные периоды.

Знаменательно, что именно здесь чаще всего дает себя знать непонимание или игнорирование психофизического единства процесса действия.

Если актер не умеет произносить длинную фразу (а такие случаи, к сожалению, весьма распространены), то один режиссер учит его «с голоса» интонациям фразы или речи в целом, — он добивается определенного произнесения как такового; другой, наоборот, заботясь только о внутренней, психической стороне процесса, вовсе пренебрегает звучанием. Но так как видения, не воспроизводимые голосовыми средствами, не могут быть словесным действием, то оба они, как правило, приходят к неудовлетворительным результатам.

Как на этом уровне задач не отрывать заботу о правильном произнесении от заботы о видениях? Что значит «уметь произносить длинную фразу» так, чтобы это умение не было чисто формальным, не убивало бы видений, а, наоборот, помогало им складываться в воображении актера? Чтобы форма не связывала содержания, а давала верное направление его развитию?

Каждое представление (видение) действующего лица пьесы и сценического образа единственно и неповторимо, ведь оно входит в его индивидуальную логику действий. Значит, в каждом данном случае и звучание речи актера на сцене должно быть таким же неповторимым. Полное и точное повторение интонационного рисунка, как в грамзаписи, — это всегда штамп.

Поэтому ничего, кроме вреда, не может приносить копирование интонаций, якобы необходимых для произнесения той или иной конкретной фразы в той или иной сцене.

Чтобы избежать этой опасности, актер, следовательно, должен быть свободен от формально-интонационных обязательств.

Но свобода эта не должна быть произволом, нарушающим логику действий образа, и произносить длинную фразу все же надо уметь.

Речь поэтому должна идти об общих закономерностях произнесения длинных фраз и о свободном индивидуальном и неисчерпаемо разнообразном применении их в каждом конкретном случае — к данной фразе, к данному тексту.

Воспроизведение звучащей речью видений — представлений воображения — есть, образно говоря, словесная живопись, причем «красками» здесь служат актеру его голосовые средства. «Картина» словесной живописи, как и всякая картина, всегда определенным образом построена. То, как она построена, ее схематическая конструкция или, точнее, ее композиция — это и есть схема произнесения текста, которым картина эта должна быть воспроизведена. Отсюда и происходят те общие интонационные «схемы»-«конструкции», о которых шла речь выше.

Следовательно, чтобы не отрывать внешнее от внутреннего, говоря об общих закономерностях произнесения длинных фраз и словесных периодов, нужно начинать рассмотрение вопроса с общих закономерностей композиции зрительных представлений. А закономерности эти должны быть близки к правилам или средствам построения композиции в живописи.

Воспроизводить речью картину так, чтобы содержание ее было ясно, — значит, прежде всего, ясно воспроизводить ее композиционное построение; и чем шире полотно, чем больше картина, чем величественнее она, тем, соответственно, важнее ясность ее композиции. Если нет ее — зрителю

(слушателю) трудно охватить целое; внимание его рассеивается, оно лишается опоры и многокрасочность картины не достигает цели.

Художник В. И. Суриков так говорил о своей работе:

«Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый неуловимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный кусок холста или лишняя поставленная точка разом меняет композицию»¹. Он сравнивал законы композиции с законами математики.

Нам нет надобности рассматривать вопросы композиции и живописи сколько-нибудь полно и подробно. Но мысли, высказанные В. И. Суриковым, могут быть поучительны и при рассмотрении вопросов «словесной живописи» в актерском искусстве.

Во-первых, как на холсте, «лишняя поставленная точка разом меняет композицию», точно так же и малейшее изменение в интонационной конструкции фразы совершенно меняет картину, ею рисуемую.

Во-вторых, как в композиции живописной картины «есть какой-то твердый неуловимый закон, который непреложен», так же точно и в произнесении длинных фраз, в рисовании ими «картины» есть свои непреложные закономерности.

Те и другие закономерности должны быть связаны друг с другом — ведь и там и тут они касаются «живописи». Но связь эта, очевидно, не может быть прямолинейной, а неуловимость и непреложность их, разумеется, относительны.

Воспользуемся разбором проблем композиции в книге М. В. Алпатова «Композиция в живописи». Согласно классификации автора этого исследования, они распадаются на вопросы: а) расположения предметов в трехмерном пространстве; б) обработки поверхности картины (сюда входят вопросы о ритмическом расчленении плоскости) и в) зрительного восприятия изображения (сюда входят вопросы о точке зрения и об угле зрения).

Вопросы композиции «словесной живописи», или способы ее построения, могут быть аналогичным образом распределены на три группы:

а) объективное расположение предметов, составляющих в совокупности единое представление — картину в целом;

б) субъективная точка зрения, с которой видит эту картину тот, кто воспроизводит ее словами. «Точка зрения» в данном случае не есть, разумеется, таковая в буквальном смысле (как это имеется в виду в живописной композиции), но смысл ее в сущности тот же самый. Она — отношение к предметам, составляющим картину; она — средство и способ показать эти предметы с определенной стороны, придать картине целенаправленный смысл, охарактеризовать объективные факты при помощи светотени и ракурса, выделить, высветить в картине то, что должно впечатлять в наибольшей степени²;

в) использование — точнее расчет в использовании своих голосовых средств. Подобно тому как в построение живописной композиции входит расчет и членение плоскости, подобно этому актеру, для того чтобы вылепить рельефно длинную и сложно построенную речь, приходится рассчитывать использование своего голоса, его силы, диапазона, тембра. И там и тут дело, разумеется, не в рассудочном «расчете» в буквальном смысле, а в безошибочном, но точном и полном использовании всех имеющихся возможностей (в одном случае плоскости, в другом — голоса) для достижения наибольшего художественного результата.

В композиции «словесной живописи» все три группы вопросов или способов ее построения, разумеется, теснейшим образом связаны друг с другом. В построение каждой сколько-нибудь сложной картины, рисуемой речью, входит и определенное объективное расположение предметов, и определенная точка зрения говорящего, и определенное применение им своих голосовых средств. Ясная, рельефная лепка длинной фразы требует, следовательно, ясности и того, и другого, и третьего.

М. В. Алпатов отмечает в живописных композициях несколько типов группировки фигур. В представлениях воображения и в композициях «словесной живописи» также можно отметить несколько типов расположения предметов, понимая «предмет» в широком смысле.

1. Ряд предметов однородных (иногда только по какому-то одному признаку); а) их законченное, ограниченное множество; б) их неограниченное, уходящее в бесконечную перспективу множество с теряющимися концом.

2. Ряд предметов, отличных друг от друга, более или менее равнозначных в целой картине.

¹ Цит. по книге М. Алпатова, Композиция в живописи, «Искусство». 1940. стр. 79.

² М. В. Алпатов показывает, что точка и угол зрения в изобразительном искусстве играют столь значительную роль, что благодаря умелому их использованию фотография может быть прекрасной художественной композицией. Это же с полной убедительностью доказывается современной кинематографией. Последнее особенно любопытно, — как известно, К. С. Станиславский сравнивал течение видений с кинолентой.

3. Группировки предметов, противоположных друг другу по тому или иному качеству — картина контрастных представлений.

4. Единый предмет на фоне других или несколько предметов, расположенных на разных планах; перемещение этих планов — демонстрация детали крупным планом и возврат ее в фон.

5. Бесконечная, следующая друг за другом смена разнообразных предметов-картин, крепко связанных единой повествовательной последовательностью (по типу приключенческих кинофильмов, в которых главное назначение каждого кадра — вести зрителя к следующему кадру, повышать интерес к нему).

Так, в известной басне Лафонтена «Пьеретта» героиня рисует себе в воображении последовательные картины обогащения, к которому должна привести продажа кувшина молока; смена этих картин прерывается только тем, что кувшин оказывается разбитым, в порыве восторга от предвкушения богатства.

Каждой из этих групп композиционного построения видений соответствует в произнесении своя интонационная схема, общая для композиции данной группы. Но, прежде чем перейти к рассмотрению каждой из них по отдельности, необходимо условиться о принципиальном и практическом подходе к этим «схемам» или «конструкциям».

Любой тип расположения предметов в представлениях воображения есть обобщение безграничного множества частных случаев, которые подобны друг другу лишь одним общим формальным признаком; но этот общий формальный признак не безразличен к содержанию, не случаен, он связывает определенным образом картину в одно целое и вне этой связи частности, составляющие ее, теряют ясный смысл. Значит, он существен.

Неповторимые особенности яркой живописной речи, придающие ей жизненную красочность и полноту, вырастают на почве ясной, строгой и верной композиции картины, которая сама по себе, абстрактно взятая, есть лишь грубая, отвлеченная и формальная схема.

Так, жилище человека со всем его убранством, в котором иной раз ярко запечатлена его оригинальная личность, есть в грубой основе своей пол, четыре стены и потолок; без них не может существовать никакое убранство, не может быть и жилище вообще.

Нет двух людей, которые во всех отношениях были бы подобны друг другу, и в то же время все человеческие скелеты настолько сходны между собой, что только ученые специалисты отличат скелет безобразного идиота от скелета прекрасного мудреца. Каждый человек в буквальном смысле слова «держится» на своем скелете — даже и такой, которого все признали бы символом молодости, красоты и жизни, хотя скелет есть общепризнанный символ смерти...

Подобным образом и типы произнесения фраз, интонационные схемы их построения, суть каркасы словесной скульптуры или скелеты рисуемых картин. Жизнь им даст лишь то, что покрывает их, что наполняет схему конкретным содержанием. Изучать и осваивать их актеру нужно не больше (но, пожалуй, и не меньше!), чем живописцу нужно изучать пластическую анатомию¹.

Всякая сколько-нибудь сложная картина так или иначе построена, предметы в ней так или иначе расположены, поэтому в каждой длинной фразе можно найти ее схему, конструкцию, или скелет, подобный одному из тех, что были нами перечислены. Если эта схема опирается на конкретные видения, то, когда фраза произносится, ее схема наполняется живым содержанием. Содержание это может быть различным, от этого несколько видоизменяется и сама схема. Но если данное содержание в эту схему укладывается, то схема в основе своей все же сохраняется. Если нет, то она заменяется другой. Последняя, в свою очередь, варьируется соответственно тому, какое живое содержание вкладывает в данную фразу тот, кто ее произносит.

Таким образом, лепка фразы — композиция «словесной живописи» — требует применения к той или иной конкретной фразе одной или нескольких из числа известных общих форм.

Или, что то же самое, — обнаружения в данной конкретной фразе ее схемы и ее интонационной конструкции.

К. С. Станиславский называл такую работу «скелетированием текста». Завершается она тем, что найденная в тексте и обогащенная видениями интонационная конструкция фразы оказывается необходимой актеру для воплощения композиции рисуемой картины, для выражения подтекста, для осуществления словесного действия. Тогда схема оживает, наполняется плотью и кровью; на ее основе расцветает яркая и в своих наиболее впечатляющих оттенках неповторимая «словесная живопись», ничем не напоминающая зрителю ту схему, которая помогла ей родиться. Как всегда,

¹ Скульптор А. С. Голубкина пишет: «Когда мы учились, профессора говорили - выучите анатомию и забудьте ее. Это значит — знайте анатомию так, чтобы она сказывалась только уверенностью и свободой в работе, анатомии же самой, чтобы и в помине не было. Вообще анатомия вспоминается как раз там, где нет ее знания» («Несколько слов о ремесле скульптора», «Советский художник», 1958, стр. 22).

общая логика действий выступает как частный случай неповторимой индивидуальной логики действий данного человека — сценического образа.

5

ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ относится к числу наиболее общих и наиболее распространенных интонационных форм. Форма эта соответствует первому типу расположения предметов в картине, рисуемой словами из отмеченных нами выше («ряд однородных предметов»).

Эзоп в пьесе «Лиса и виноград» Гильерме Фигейредо рисует картину могущества и благотельности человеческого языка, а затем рисует картину бедствий и порока, порождаемых языком; Демон в поэме Лермонтова рисует Тамаре картину своего перерождения; Офелия рисует картину погибших достоинств Гамлета; помещик Смирнов в шутке Чехова «Медведь» рисует портрет женщины.

Общим для всех этих картин является лишь то, что каждая содержит в себе множество «предметов», иллюстрирующих какое-то одно положение, одну мысль, один факт. Чтобы воспроизвести эти картины, нужна одна и та же интонационная форма перечисления.

Более или менее яркие и сложные примеры такого рода без труда можно найти буквально в каждой пьесе и в каждой роли. Перечисляемых предметов несколько, потому что ни один из них в отдельности недостаточно ярок, недостаточно красноречив. Каждый последующий воспроизводится потому, что предыдущий уже не удовлетворяет рисующего картину. Это наиболее распространенный случай — перечисление для усиления.

Иногда предметы перечисляются в хронологическом порядке. Это ряд событий, который слушатель должен знать, чтобы должным образом оценить то, что за этими событиями последовало и для чего рисуется картина.

Бывает, что предметы перечисляются в порядке их расположения в пространстве для того, чтобы ввести слушателя в круг обстоятельств, на фоне которых будет показано главное событие или главный предмет. — Он может быть верно оценен только на этом фоне.

Много таких перечислений в «Демоне» Лермонтова (например, после слов: «И над вершинами Кавказа изгнанник рая пролетел», после слов: «Роскошной Грузии долины ковром раскинулись вдали...»).

Перечисления могут иметь самые разнообразные оттенки. Некоторые из них часто повторяются. Так, перечисление может быть ограниченным и неограниченным. В первом случае конец перечисления предусмотрен в его начале; здесь каждый из перечисляемых предметов имеет самостоятельную ценность и свое особое значение. Во втором случае перечисление рисуется так, как если бы оно могло быть продолжено бесконечно, причем любой из перечисленных предметов мог бы быть заменен другим, еще более красноречивым.

Можно, например, перечислять присутствовавших на собрании, в театре, в гостях для того, чтобы слушатель точно и конкретно узнал, кто именно присутствовал, а можно и для того, чтобы слушатель понял, что было или многолюдное, или в высшей степени авторитетное, или, наоборот, неавторитетное и т. д. собрание. Тогда перечисление служит лишь подтверждением некоторой общей характеристики и в перечисляемых предметах имеются в виду какие-то одни, подтверждающие эту характеристику черты. Тогда рисующий картину подчеркивает, что в его распоряжении неограниченное множество предметов - доказательств, и он даже не ценит поэтому каждый предмет в отдельности.

Разумеется, невозможно предусмотреть и разобрать все практически возможные случаи перечислений. Но тем не менее общая и характерная интонационная форма перечисления существует. По этой форме мы можем понять, что данный человек что-то перечисляет, даже, если мы, не зная языка, на котором он творит, не понимаем, что именно он перечисляет. В эту общую форму умещаются все возможные оттенки и разновидности.

Уметь строить перечисления — это, по существу, значит, уметь варьировать общую форму, подчиняя ее задаче: воспроизводить «для глаза, а не для уха» партнера данное конкретное видение — ряд однородных предметов, «множество» как таковое.

Умение это, как и всякое умение действовать, состоит как бы из двух умений, взаимно обусловленных, а потому слитых в одно: умения видеть в своем воображении перечисляемое множество как единое целое (внутренняя субъективная сторона) и умения своим голосом рисовать это множество, т. е. умения практически применять общую интонационную форму перечисления (внешняя физическая сторона).

Характерным признаком этой формы является равномерное повышение (а иногда и понижение, о чем речь будет дальше) голоса на каждом новом члене ряда, т. е. после каждой запятой.

В коротком перечислении ступенчатое изменение высоты голоса не требует ни специального расчета, ни особого мастерства. Если же перечисление длинно, как, скажем, в клятве Демона или в упомянутых выше речах Эзопа, то и расчет и специальное умение оказываются совершенно необходимыми.

Часто в репетиционной практике (да и на спектаклях) действие останавливается и мысль героя оказывается не выраженной только потому, что актер «топчется» на одной высотной ступени своего голоса, там, где логика действий (в данном случае логика перечисления) требует ступенчатого движения вверх или вниз. Бывает так, что актер даже видит каждый предмет перечисляемого ряда, но — каждый по отдельности; чтобы объединить их и двинуть действие вперед, достаточно бывает поставить их по восходящим (или нисходящим) ступеням голоса.

СОПОСТАВЛЕНИЕ И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ. Это интонационные формы, соответствующие второму и третьему типам расположения предметов в рисуемой картине: ряд отличных друг от друга предметов, более или менее равнозначных (2); группировки контрастных предметов (3).

Второй тип и соответственно «сопоставление» — есть, в сущности, тип промежуточный между первым и третьим, между перечислением и противопоставлением. Поэтому, прежде чем перейти к сопоставлению, удобнее рассмотреть противопоставление.

Как ясно из самого слова, оно заключается в том, что предметы, входящие в состав рисуемой картины, внесены в нее для того, чтобы оттенять друг друга по контрасту.

Так, Гамлет после беседы с актерами в монологе во втором акте противопоставляет эмоциональность актеров своей бесчувственности; так, Попова в «Медведе» Чехова противопоставляет свою любовь к покойному мужу его поведению; так, Коршунов в третьем акте «Бедность не порок» Островского, уговаривая Любовь Гордеевну примириться с ним, как с будущим мужем, противопоставляет картину несчастий «с молодым мужем» картине благополучия «со стариком»; так, во вступлении к «Медному всаднику» Пушкин противопоставляет картину скудости и пустынности картине богатства и оживления.

Во всех этих картинах опять-таки общим является лишь то, что в них использована контрастность представлений; в произнесении она требует противопоставления.

Примеры противопоставления можно найти буквально в любой пьесе и в любой роли — их не меньше, чем примеров перечисления.

Один из основных признаков интонационной формы противопоставления заключается в следующем: для того чтобы изображаемые предметы были разными, они рисуются разными красками; наибольшая разность голосовых красок — это самый низкий тон и самый высокий тон голоса данного человека.

Поэтому, для того чтобы живой речью противопоставить что-то — чему-то, чтобы показать противоположность чего-то — чему-то, люди обычно одно рисуют высокими тонами своего голоса и противоположное ему — низкими. Причем употребление низких и высоких тонов имеет под собой известную объективную почву, и это обстоятельство вносит некоторое, конечно, весьма относительное постоянство в употребление тех и других тонов. Постоянство это обнаруживается преимущественно именно в случаях противопоставления, а не во всех случаях различия и, разумеется, далеко не всегда.

Так, когда противопоставляется нечто: высокое — низкому, тонкое — толстому, светлое — темному, легкое — тяжелому, поверхностное — глубокому, хрупкое — прочному, маленькое — большому, радостное — мрачному, веселое — печальному, во всех этих случаях большинству людей обычно свойственно первое во всех этих противопоставлениях рисовать относительно высокими тонами своего голоса, второе — низкими.

Любопытно, что в живописной композиции наблюдается нечто в принципе подобное. Выделение горизонтальных линий производит не то эмоциональное впечатление, какое производит выделение вертикалей. «Линии, склоняющиеся к земле, — говорит скульптор Давид д'Анжер, — рождают впечатление печали; линии, вздымающиеся к небу, рождают чувство радости»¹. Движение, изображенное на плоскости по диагонали, слева снизу, направо вверх, производит впечатление ускоренного, облегченного; движение справа снизу, налево вверх — замедленного, затрудненного. Подобно этому, ступенчатое понижение голоса при перечислении, что встречается относительно редко, производит впечатление угасания, замедления, придает картине минорно-элегический характер.

Противопоставляемые предметы или признаки предметов могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны; это могут быть отвлеченные понятия, принципы, идеи и т. д. Но и в этих случаях противопоставление достигается контрастностью звуковых тонов голоса, причем, чем ярче человек противопоставляет одно другому, тем шире, смелее использует он диапазон своего голоса. Подчеркивание противоположности достигается переходом от одних высотных тонов голоса к противоположным.

¹ См. М. Алпатов, Композиция в живописи, стр. 95—97

Так, если мне скажут, что я утверждаю то же самое, что утверждает некто третий, а я захочу опровергнуть это, я буду говорить, что, мол, этот третий говорит то-то и то-то, а я утверждаю вот это и это. Противопоставление выразится в том, что от высотных тонов, какими я буду рисовать утверждения третьего, я резко перейду к иным, контрастным тонам, какими я буду рисовать свои собственные мысли.

В свое время Аристотель заметил: «...противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом»².

Эта ясность достигается тем, что противопоставляемые предметы указываются в одной фразе.

Лепка противопоставления требует умения произносить длинную фразу, говорящую о двух разных предметах; два предмета требуют как будто бы и двух ударных слов. Поэтому актеры часто рвут ее на две фразы со своим в равной мере ударным словом в каждой — это гораздо легче, чем произнести одну длинную фразу с одним главным ударным словом и вторым менее ударным, но все же выделяемым, противопоставляемым главному ударному слову.

В известной скороговорке «Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет» указано на два события. Законченный смысл эта фраза приобретает как противопоставление одного другому — что и зафиксировано запятой в середине фразы и точкой в ее конце. Так возникнут два выделяемых, т.е. ударных слова. Но если они будут, так сказать, «равноударными», то останется неясно, что же в этой картине главное, во имя чего все противопоставление воспроизводится.

Чтобы выразить это, нужно одно из ударных слов сделать главным, предположив, что фраза в целом либо отвечает на какой-то конкретный вопрос, либо вносит поправку в представления партнера опять-таки в какой-то одной определенной черте. Например: «Вы, мол, ошибаетесь — это Клар у Клары украл кораллы, а Клара — совсем другое дело — ока, как известно, украла у Карла кларнет».

Если придать скороговорке этот смысл (произнося, разумеется, только ее текст, без всяких добавлений), то первая часть рисуемой ею картины будет главной и главное ударное слово будет «Карл», вторая часть будет подчиненной и противопоставляемой, со своим выделяемым словом «кларнет», но ударение на нем будет значительно меньше, чем на первом. Таким же образом при другом подтексте выделения потребуют другие слова, но если фраза будет рисовать противопоставление, то всегда будут нуждаться в выделении два слова, всегда одно из них будет главным и одно подчиненным и всегда они будут входить в состав одной фразы.

Многие скороговорки и пословицы могут служить удобным материалом для упражнений в разнообразной лепке противопоставлений («У осы не усы, не усищи, а усики», «Командир говорил про подполковника, про подполковницу... а про подпрапорщика умолчал»).

Противопоставления встречаются в тексте чуть ли не каждой, даже небольшой роли. Если они не вылеплены надлежащим образом, то смысл рисования словами картины делается неопределенным, а сама картина тусклой, неясной. Чем конкретнее цель словесного действия и чем активнее действующий к этой цели стремится, тем больше нуждается он в определенной, той, а не другой, ясной и рельефной лепке фразы.

Сопоставление, в отличие от противопоставления, не требует контрастности как таковой (если, разумеется, это сопоставление не содержит в себе по существу противопоставления). Сопоставление разных предметов требует уже не контрастности, а разности звуковых тонов голоса. Разность эта как бы привлекает внимание слушателя к тому, что рисуемые предметы отличаются друг от друга.

Так, излагая мнения разных лиц об одном предмете, можно рисовать и противоположность этих мнений друг другу и их отличия друг от друга.

«Кант утверждал не то же самое, что Гегель, и Гегель не то же самое, что Шеллинг, а Шеллинг не то же самое, что Ницше, но все они утверждали нечто противоположное основным положениям материализма». В такой фразе утверждения философов-идеалистов можно только перечислить (чтобы потом, скажем, весь ряд противопоставить), но можно оттенить в этом ряду и отличия, причем оттенить их можно более или менее ярко. Последнее и будет «сопоставлением» — интонационной формой, промежуточной между перечислением и противопоставлением...

Примером из драматургии может служить первая сцена «Ревизора», после чтения письма. Городничий перечисляет чиновникам всякого рода непорядки в ведомстве каждого из них, но он в то же время рисует ярко и особую непривлекательность каждого факта, причем пользуется противопоставлением:

«Конечно, если он ученику сделает такую рожу, то оно еще ничего: может быть, оно там и нужно так, об этом я не смогу судить, но вы посудите сами, если он сделает это посетителю — это может быть очень худо»; «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? От этого убыток казне».

Этот пример может служить иллюстрацией и другому принципиально важному положению. Произнося в этой сцене текст роли городничего, актер может рисовать им картины, различные по композиции, отдавая

² Аристотель, О стиле ораторской речи, сб. «Об ораторском искусстве», Госполитиздат. 1956. стр. 18.

предпочтению либо перечислению, либо сопоставлению, либо противопоставлению. В каждом случае логика действий городничего — а значит, и образ, создаваемый актером, — будет несколько иной.

Следовательно, сама лепка фразы уже строит образ, потому что она входит в логику действий и вытекает из нее.

Выделение отличий и особенностей рисуемых предметов в звучащей речи придает характер описания той интонационной форме, которая выражает связь этих предметов друг с другом. В этом смысле описательность как бы противонаправлена целостной структуре фразы; она играет роль своеобразного тормоза в перспективе речи. Картина, рисуемая без этого тормоза, легко может потерять красочность, живость и богатство тонов и превратиться в схему; чрезмерная заторможенность разорвет общую картину на яркие, но не связанные друг с другом элементы, и в их обилии может легко затеряться перспектива.

РАЗЪЯСНЕНИЕ, ПОЯСНЕНИЕ И УТОЧНЕНИЕ. Эта интонационная форма соответствует нашему четвертому типу расположения предметов в картине (один предмет на фоне других; расположение предметов на разных планах).

Часто фраза, воспроизводящая картину, выглядит очень сложной из-за уточнений и пояснений. Эти пояснения и уточнения делают картину богатой, яркой, многокрасочной. Но, если такая фраза не вылеплена надлежащим образом, то в многокрасочности и яркости пояснений и уточнений нередко тонет ее простой логический смысл. Часто эта фраза рисует фрагмент большой картины, а вся картина в целом излагает повествование о цепи событий; тогда простой, оголенный от пояснений и уточнений логический смысл фразы ведет повествование, движет, так сказать, сюжет, а пояснения и уточнения задерживают его, как всякая описательность.

Значит, лепка фразы должна отвлекать внимание слушателя от сюжета к пояснению и описанию (иногда весьма пространном), но обязательно тем, чтобы вновь вернуть его к сюжету. А для этого нужно в момент отхода от сюжета подчеркнуть в произнесении, что, мол, это отход временный, что, мол, повествовательная фраза не кончилась, что окончание ее следует. Достигается это изменением высотного тона голоса в переходе от сюжета к пояснениям и обратно. Причем эти переходы сопровождаются небольшими паузами. Если в лепке фразы это условие не выполнено, то слушатель может легко потерять общую ориентировку, и картина распадется для него на не зависящие друг от друга части. Сами по себе они могут быть очень яркими, но связь между ними, их место в общей картине останется невыраженным.

Обратимся к примерам. Так начинается, скажем, поэма Лермонтова «Мцыри»:

Немного лет тому назад
Там, где сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь...

Или его же стихотворение «Первое января»

Как часто пестрою толпою окружен,
Тогда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шопоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,
Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки, —
Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную
мечту,
Погибших лет святые звуки.

В приведенных выдержках нами подчеркнуты слова, рисующие сюжетную основу данного фрагмента картины, его схему. Все другие, неподчеркнутые слова, эту схему разъясняют, комментируют, уточняют. Ясно, что в данных примерах яркость картине придают именно они, что они важнее для целого, чем

сюжетная основа, схема. Но последняя тем не менее совершенно необходима — она указывает место всего фрагмента, привязывая его к тому, что будет показано в последующем повествовании.

На последнем примере особенно ясно видно, насколько сложно, богато содержанием и многокрасочно может быть введенное в сюжет пояснение. Одна фраза состоит из двенадцати строк, и каждая из них рисует деталь картины, отличную от соседних, а вся фраза в целом служит лишь введением в содержание стихотворения. Произнести такую фразу, как одну, единую фразу, не растеряв при этом ее многокрасочность, — дело отнюдь не легкое. Оно требует специального профессионального умения, касающегося не только видений — внутренней стороны словесного действия, — но и его внешней стороны — лепки фразы, владения общими интонационными формами.

Ясная, рельефная лепка такого рода фраз говорит о том, что существует общая интонационная форма, общая интонационная конструкция пояснений, разъяснений и уточнений. Ее можно уподобить кинематографическому приему приближения и удаления объектива от природы — показа фона, широкой панорамы; потом, крупным планом, одной или нескольких деталей; затем опять общего плана.

ЭПИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (эта форма соответствует пятому типу расположения предметов в картине). Длинный рассказ может включать в себя множество разнообразных картин и интонационных форм самого причудливого и своеобразного рисунка. Тут могут быть и перечисления, и противопоставления, и пояснения в любых сочетаниях. И тем не менее сама повествовательность рассказа может придавать этому сложному многообразию общую, единую форму. Форма эта как бы постоянно напоминает зрителю (слушателю) о том, что, мол, повествование не кончилось, что это, мол, только начало, что дальше будет показано (рассказано) нечто еще более важное и более интересное, но, чтобы понять это самое важное и самое интересное, совершенно необходимо увидеть и усвоить то, что в данный момент рисуется словами.

Внутренняя, психическая сторона этого типа словесной живописи заключается в общих чертах в том, что рисуемый картину знает намного больше, чем слушающий, и может показывать ему занятные фрагменты некоего бесконечного полотна, которое ведет к чему-то совершенно неожиданному, интригующему и в высшей степени поучительному.

Сама же форма эпического повествования (с внешней стороны) есть в сущности превращение всех точек либо в запятые, либо в точки с запятыми с подчеркнута рельефным их выполнением и с психологическими паузами после этих точек, замененных запятыми. При этом каждая последующая фраза (или даже каждый следующий речевой текст) произносится с повышением голосового тона. Таким образом, форма эта строит речь как бы по высотным ступеням: каждая отдельная фраза лепится, разумеется, в соответствии с ее содержанием, но на одной основной высотной ступени голоса, заканчивается она запятой, т. е. повышением тона на последнем слоге. На этой новой высотной ступени таким же образом строится следующая фраза; она опять кончается повышением, переходом на следующую ступень и т.д.

После нескольких таких повышений основного тона в надлежащем месте, согласно содержанию рассказа и в зависимости от голосовых возможностей рассказчика, он вновь через несколько высотных ступеней возвращается вниз и опять поднимается по ступеням.

Эта интонационная форма в принципе бесконечна, ибо смысл ее в повествовательности как таковой. Практически она, конечно, всегда ведет к чему-то главному в картине, во имя чего все повествование ведется и этим главным кончается. Воспроизведение главного и завершение рассказа всегда является некоторой неожиданностью — нарушением инерции повествования. Тем более выделяется оно на фоне предшествовавших событий.

Владение этой формой есть, в сущности, умение одновременно вести повествование и тянуть его, не допуская падения к нему интереса и все время интригуя слушателя. Нарочитой, интригующей замедленностью эпическая форма отличается от формы перечисления.

Так, няня, например, иногда занимает детей, рассказывая им сказки; так, опытный и умелый рассказчик занимает слушателей пустяковыми по содержанию историями, которым он умеет придать многообещающую значительность.

Так, Любим Торцов («Бедность не порок» Островского) рассказывает в первом акте приказчику Мите «линию», которая привела его от богатого наследства к нищете. Трудность овладения этим длиннейшим рассказом заключается для актера, между прочим, в том, чтобы за отступлениями, воспоминаниями и прибаутками не затерялась цель его произнесения, она только и может объединить весь рассказ в одно целое повествование — поучительную историю жизни.

В подобных случаях форма эпического повествования может служить как бы канвой, по которой актер вправе вышивать самую причудливую и яркую словесную живопись. Эта живопись легко теряет почву и перспективу и тускнеет, если она не введена в форму эпического повествования.

Говоря об интонационных формах, мы пока рассматривали лишь одну сторону композиции словесной живописи, связанную, условно говоря, с «расположением предметов в пространстве». Вторая группа вопросов — «точка и угол зрения» — также имеет прямое отношение к словесной живописи. Как мы уже говорили, от точки зрения на любое расположение предметов в значительной степени зависит композиция картины в целом.

В словесной живописи к способам и средствам выразить свою точку зрения на рисуемые предметы и навязать ее слушателю относятся: паузы, повышения, понижения, усиления и ослабления звука и темп.

Именно этими средствами выделяются ударные слова; как об этом уже говорилось, с этого начинается выявление целенаправленности произнесения любой фразы, выявление субъективной заинтересованности действующего словами.

Чтобы ту или иную часть картины выделить — она ограничивается паузами; чтобы показать ее крупным планом — замедляется темп ее рисования; чтобы сделать ее «светлой» — повышается голос; чтобы сделать ее «темной» — голос понижается. И, наоборот: чтобы стусевать ту или иную деталь, нужно не выделять ее паузами; чтобы отнести те или иные места картины к ее фону, нужно ускорить темп.

Разумеется, все эти взаимозависимости, все способы, о которых мы говорим «нужно», весьма относительны, постоянно нарушаются, могут и даже должны нарушаться. Убедительным примером может служить упомянутый выше рассказ Тюленина в исполнении Б. Толмазова в спектакле «Молодая гвардия» в театре имени В. Маяковского. В монотонности и бесцветности артист нашел высшую степень выразительности — именно их требует в данном случае душевная потрясенность героя. Взаимозависимости, о которых идет речь, относятся к общей логике словесного действия, а в художественной практике мы всегда имеем дело с индивидуальной логикой, которая только тогда и художественна, когда отклоняется от общей. Но сознательный путь к этой индивидуальной логике лежит через общую логику действий, о чем мы уже говорили выше.

Он заключается в умелом творческом использовании общих закономерностей логики действий, в частности, словесных.

Общие интонационные формы — это схемы абстрактные, отвлеченные от какой бы то ни было конкретности. Но, как известно, неразвитость формы ограничивает, связывает содержание и не дает ему развиваться. И это часто приходится наблюдать: актер, не умеющий лепить длинную фразу так, как того требует логика действий изображаемого им лица, иногда апеллирует к своим чувствам, к своей воле, к своей эмоциональной памяти, и это все же не дает положительных результатов. А мастерски вылепленная фраза, логически верно и выразительно построенная, четко выражающая мысль, воспроизводящая картину, изложенную в тексте, — так произнесенная фраза, — сама, как бы «обратным ходом», помогает актеру почувствовать подтекст и зажечь внутренней линией роли.

В репетиционной практике чаще всего это случается в сценах, о которых говорят, что «здесь требуется большой эмоциональный накал». Этот пресловутый «накал» сам по себе ведет обычно либо к «темпераменту вообще», т. е. к наигрышу и штампу, либо к невменяемости и истерике, если он, этот «накал», не направлен на предельно ясное выражение мысли, на предельно заинтересованное воспроизведение видений. А последнее как раз и требует рельефной лепки фразы. Правильно построенная фраза устраняет образовавшийся вывих и возвращает актера к логике действий образа. Поэтому умение верно лепить фразу — эффективное вспомогательное средство в работе над построением индивидуальной логики действий создаваемого образа.

При этом важно учитывать, что длинная фраза, как правило, содержит в себе не одну какую-нибудь интонационную форму, а сложное их сочетание, как это видно из приведенных выше примеров. Одна форма дополняется другой: противопоставление и пояснение — перечислением; перечисление — описанием. Каждая форма вытекает из содержания видений, и все они служат единой цели — воспроизвести подтекст в логике словесного действия. Чтобы найти каждую из этих форм, нужно вдумываться в действенный смысл фразы, в логическое и образное ее содержание. В результате всего этого рисуемая ею картина делается сложной, яркой и в то же время ясной, отчетливой.

Для того, чтобы построить индивидуальную логику действия образа, актер данный ему текст роли превращает в словесное действие; это его специальная профессиональная работа. Она специфична и сложна, потому что текст роли можно рассматривать с разных сторон и в зависимости от этого видеть в нем разное. Биограф автора пьесы, историк литературы, литературный критик, филолог, поэт — каждый может увидеть в тексте пьесы то, что его преимущественно интересует, и упустить из виду то, чем он не привык интересоваться.

При этом неизбежно сказывается установленное И.П.Павловым деление людей на типы «ученых» и «художников». У первых вторая сигнальная система тормозит первую сигнальную систему. Они обычно имеют склонность рассматривать текст как изложение мыслей, состояний и чувств в их отвлеченном словесном выражении. Если актер окажется на такой же позиции, он не сможет превратить данный ему текст в словесное действие. Так иногда и случается, когда актер по тем или иным причинам ограничивает свои заботы отвлеченно теоретическим рассмотрением текста роли. Вторая сигнальная система в таком случае тормозит первую. Актер превращается в теоретика, а так как играть роль ему все-таки нужно, то ему ничего не остается, как декламировать, докладывать текст...

Художникам, по Павлову, — «особенно устроенным людям», свойственно не отрывать вторую сигнальную систему от первой. Профессиональный подход актера-художника к авторскому тексту заключается именно в том, что актер видит в тексте выражение мыслей, идей (как бы отвлеченны они ни были) в единстве с целями действующего лица и его представлениями, образами, видениями.

Видения — это звенья логики действия, взятой с ее внутренней, психической стороны. Представления, возникающие в памяти и в воображении, с одной стороны, вытекают из предыдущих действий человека, с другой — диктуют ему последующие действия. Поэтому содержание и характер видений каждого конкретного человека неотделимы от его индивидуальной логики действий.

Течение видений в памяти и в воображении подчинено логике, которая по природе своей двойственна: она отражает объективные связи явлений, но она в то же время и субъективна, индивидуальна, ибо обусловлена, кроме того, субъективными интересами человека — его прошлым опытом, мировоззрением, культурой, воспитанием и пр.

Эта логика реализуется в звучащей речи. Тому общему, что в ней содержится, соответствуют общие интонационные формы; тому индивидуальному, субъективному, что в ней всегда заключено, соответствует индивидуальный характер наполнения этих форм.

СПОСОБЫ СЛОВЕСНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства и того, кто обладает глубоким знанием теории последнего, например, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и другое подобное.

Аристотель

Не только слова обыденные могут быть преобразены в поэзию, но и поступки наши, необходимые, повседневные, реальные поступки нашей суконной слободы могут быть претворены в прекрасные действия. Но для этого в жизни, как в искусстве, нужны творческая фантазия и художественная воля.

Ф.И. Шаляпин

1

Сознание человека отражает внешний мир не пассивно, не зеркально, а постоянно перерабатывая поступающий извне материал. Поэтому воздействие на сознание есть всегда воздействие на работающее сознание, или, еще точнее – на *работу, происходящую* в сознании, с тем, чтобы эта работа протекала так, как это нужно действующему. А работа сознания многообразна, что влечет за собой многообразие способов воздействия на него.

Деятельность человеческого сознания есть единый процесс отражения объективного мира; но в разные моменты деятельность эта выступает преимущественно в качестве то тех, то других конкретных психических процессов. Мы имеем в виду следующее: сознание человека находится в деятельном состоянии тогда, когда человек сосредоточенно думает о чем-либо, когда он вспоминает что-либо, когда он мечтает, желает и практически добивается чего-либо, переживает те или иные чувства.

Единство всех этих психических процессов обнаруживается с полной ясностью: ни один из них практически невозможен без участия всех остальных. Волевой процесс невозможен без мыслительного, без воображения, без памяти, без внимания; эмоциональный – без волевого, мыслительного и т.д.; мыслительный – без волевого, эмоционального, без работы внимания и памяти и т.д.

Это не исключает того, что в каждый определенный момент тот или иной психический процесс выступает на первом плане и подчиняет себе другие, превалирует над ними. Иначе мы не могли бы различать их и утверждать, что мол, данный человек в данную минуту «думает» или «мечтает», он «внимателен», что он обнаруживает волю, что он радуется или страдает, что он вспоминает. Не мог бы человек говорить и о самом себе: «я подумал», «я вообразил», «я вспомнил» и т.д.

Способность к определенным психическим процессам присуща всем нормальным людям; отражение внешнего мира сознанием не может протекать нормально без участия всех этих процессов; все они в единстве, в сложных взаимосвязях и взаимопереходах и представляют собою деятельность сознания, а конкретное содержание именно этих процессов и есть сложный процесс субъективных переживаний.

Так как каждый человек знает, что не только он, но и другие люди могут думать, хотеть, воображать, быть внимательными и чувствовать, он и побуждает других (или пытается побудить их) думать, хотеть, воображать, помнить, чувствовать, быть внимательными, наполняя в каждом случае тот или иной процесс определенным содержанием.

Действующий словом человек, таким образом, не только воспроизводит своей звучащей речью определенную картину для партнера, но и стремится к тому, чтобы эта картина вызвала в его сознании ту, а

не другую, то есть определенную, психическую работу. В зависимости от того, на какую именно психическую работу рассчитывает действующий словом (разумеется, не отдавая себе в том отчета), в зависимости от этого, он применяет тот или другой способ словесного воздействия.

Применение определенного способа словесного воздействия есть дальнейший шаг к той же цели, какой служит и построение фразы.

Если этот шаг не сделан, если не ясен, смутен и расплывчат способ словесного воздействия, то это значит, что само действие не очень активно, что оно не продиктовано важными, существенными интересами действующего и поэтому не может выражать их. Выразительность такого действия, как правило, невелика.

Вне сцены, в повседневном общении людей, существование различных способов словесного действия подтверждается многочисленными случаями, когда человек, как говорят, «бьет на чувства» другого, или «давит на волю», или «упирает на сознательность», или «привлекает внимание», или «поражает воображение». Все эти случаи есть, в сущности, воздействие на сознание *в целом*, но в каждом из них действующий подбирается к сознанию партнера с той или другой его стороны.

Сознание партнера – это, как бы, крепость, имеющая определенный фронт сопротивления и обороны; его нужно прорвать для того чтобы овладеть всей крепостью. Атакующий выбирает наиболее подходящий, по его представлениям, участок этого фронта, чтобы сконцентрировать на нем удар; это участок, который кажется ему в данном случае наиболее уязвимым для его оружия – для тех видений, какими располагает действующий и какие он может предложить сознанию партнера.

«Разумный ритор, - писал М.В. Ломоносов, - должен поступать, как искусный боец: уметь в то место, где не прикрыто.»

Если словесное действие уподобить артиллерийской атаке, то видения – это боеприпасы; воспроизведение их в лепке фразы – стрельба; сознание партнера – общая цель, общая тактическая задача; способ воздействия – прицел к определенной точке сопротивления; выбор способа – определение ближайшей цели данного выстрела. Если боеприпасы обладают надлежащей силой, то чем конкретнее цель и чем точнее попадание – тем сильнее удар; чем вернее выбрана эта цель – тем обеспеченнее победа.

Здесь все моменты «атаки» взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эффект ее будет, очевидно, тем больше, чем содержательнее, значительнее для партнера будут видения действующего; чем ярче, рельефнее будут они вылеплены в звучащей речи; и чем точнее будут они адресованы именно тем сторонам сознания партнера, тем его психическим способностям, на которые они могут больше всего воздействовать в данный момент.

И наоборот – пробел, неточность, небрежность, приблизительность в любом из этих звеньев или элементов словесного действия неизбежно снизит эффективность целого.

2

По К.С. Станиславскому, «двигателями психической жизни» человека являются ум, воля и чувство. В главе XII «Работы актера над собой» К.С. Станиславский подробно разбирает «элементы, способности, свойства, приемы психотехники» и уподобляет их «войску, с которым можно начинать военные действия». Он показывает неразрывную взаимосвязь всех этих элементов, способностей и свойств и приходит к тому выводу, что «полководцами» или «двигателями» психической жизни творящего артиста являются «члены триумvirата», из которых каждый отличен от других. Ум – не то же самое, что воля; воля – не то же самое, что чувство, а чувство отлично и от воли и от ума.

Другие «элементы» – такие, как внимание, воображение – хотя и участвуют активно в творческом процессе, сами нуждаются в руководстве и потому «полководцами» и «двигателями» не являются.

Далее К.С. Станиславский, ссылаясь на достижения современной ему науки, говорит, что ум (интеллект) – это, в сущности «представление и суждение, сложенные вместе», а волю и чувство он сливает в одно понятие «воле-чувство», указывая на то, что в этом сложном целом иногда может превалировать воля, иногда – чувство.

Эти утверждения К.С. Станиславского имеют чрезвычайное и именно принципиальное значение. В их основе лежат: принцип *единства* человеческого сознания и всех процессов, происходящих в нем и принцип *делимости* этого сложнейшего целого на составляющие его элементы.

Когда речь идет о *субъекте* действия, о сознании творящего артиста (а К.С. Станиславский рассматривает вопрос именно с этой его стороны), то на первом месте должен быть поставлен принцип единства, а повышенное внимание к делимости, к расчленению психической жизни человека может принести артисту даже вред. Тут совершенно достаточно отчетливого представления о «триумvirате» и о том, что члены его неразрывно связаны друг с другом. Актер должен знать, что в его творчестве должны участвовать и его ум, и его воля, и его чувства, и его внимание, и его воображение, и его память, которые

должны быть надлежащим образом натренированы; что первый толчок к творческой работе может исходить и от того, и от другого, и от третьего, но, что все они должны быть вовлечены в работу.

Так, если внимание не может быть «двигателем психической жизни», то оно может, и действительно бывает, специальным объектом воздействия; это же относится и к воображению, и к памяти, и ко всем психическим свойствам, способностям, ко всем процессам, в которых конкретно осуществляется деятельность человеческого сознания.

ВНИМАНИЕ – первое условие какой бы то ни было деятельности сознания.

Без внимания невозможно ни работа мысли, ни чувство, ни воля. Думать можно только о чем-то, чувствовать можно только что-то, желать – чего-то. Направленность сознания на это «что-то», приспособленность его к восприятию «чего-то» – это и есть внимание. Мысль, воля, чувство, воображение и память могут функционировать только после того, как в поле внимания попало то, что заставило их работать. «Всякое психическое влияние сводится в сущности на изменение направления внимания», - писал еще в 1876 г. видный русский врач и общественный деятель В. Манассеин.

Поэтому внимание есть как бы «проходная будка» в сознание. Человек, желающий добраться до сознания партнера и навести там нужный ему порядок, должен прежде всего овладеть вниманием партнера. Иногда это может быть специальным делом, которое нужно совершить до того как перестраивать своими видениями сознание партнера. Иногда воздействие на внимание может протекать одновременно с рисованием картины – если, например, партнер слушает вас, но вам кажется, что он недостаточно внимателен, если его внимание отвлекается чем-то другим, а вам нужно, чтобы оно было сконцентрировано на том, что вы говорите.

ЧУВСТВО. Человек переживает те или иные чувства (эмоции) в зависимости от того отвечает или не отвечает (и в какой степени отвечает или не отвечает) его интересам то явление, которое в данный момент отражается его сознанием. Отсюда вытекает, что чувств может быть (разных) столько же, сколько может быть отражаемых явлений и сколько может быть интересов – то есть бесконечное множество.

Чрезвычайная сложность и многосторонность человеческих интересов, чрезвычайная сложность и подвижность отражаемой сознанием действительности делают чувство самым зыбким, самым неуловимым и самым изменчивым в своем конкретном содержании психическим процессом. В каждый момент человек чувствует то, что велит ему чувствовать вся его предыдущая жизнь, потому чувства произвольны. Они суть *результат* процесса отражения регистрируют они одну его сторону – соответствие или несоответствие отражаемого интересам человека.

Поэтому, если человек воспринимает то, что соответствует его субъективным интересам – каковы бы они ни были по своему содержанию – он *не может* огорчиться, даже если он того хочет. И наоборот, он *не может* обрадоваться, как бы он того ни хотел, если он воспринял то, что не отвечает его интересам. Для того чтобы обрадоваться, восприняв то или иное явление, нужно иметь одни интересы; для того чтобы огорчиться, восприняв это же явление, нужно иметь интересы противоположные. А эти субъективные интересы у каждого данного человека складываются как результат всего его жизненного опыта, как результат всей его биографии. Изменить произвольно свой жизненный опыт и ликвидировать свою биографию, очевидно, невозможно.

Поэтому эмоции как таковые, суть переживаний реактивные, результативные и произвольные. Поэтому К.С. Станиславский и рекомендовал актерам никогда не пытаться заставлять себя чувствовать что бы то ни было, утверждая, что эмоции должны возникать у актера произвольно.

«Мы не будем говорить о чувстве – его насильно вызвать нельзя, его надо лелеять. Насильно вызвать его невозможно. Оно само придет в зависимости от правильного выполнения физической линии действия» – говорил К.С. Станиславский.

Но воздействовать на чувства другого не только можно, но бывает и весьма целесообразно, потому что чувства имеют свойство переходить, перерасти в волю.

Непосредственно связанные с интересами, чувствами тем самым не только выдают из окружающим, но и проясняют их самому чувствующему человеку. Поэтому в процессе чувствования формируется и укрепляется направление воли – чем явнее человеку его интересы, тем определеннее его желания; всякому свойственно стремиться к тому, что отвечает его интересам и избегать того, что им не отвечает.

Воздействие на чувства партнера есть, в сущности, напоминание ему о его интересах. Пусть, мол, он осознает, вспомнит их, увидев рисуемую картину; тогда, мол, он почувствует себя хорошо (или почувствует себя плохо) и это заставит его сделать то, что я хочу, чтобы он сделал. Воздействие на чувство исходит из того, что действующий знает существенные, важные интересы партнера, а партнер упустил их из вида, позволил себе отвлечься от них какими-то второстепенными, случайными интересами, которые либо противоречат существенным, либо отвлекают от них без достаточных на то оснований.

Так, например, от борьбы за свои существенные интересы человека иногда отвлекают усталость, лень, любопытство, неосновательные опасения, робость и т.д. Отвлекшись от того, что должно бы руководить его поведением, он чувствует себя лучше или хуже чем следовало бы и чем это имело бы место, если бы он имел в виду эти свои существенные интересы. Их нужно только оживить, восстановить в сознании, и человек будет вести себя так, как должно.

ВООБРАЖЕНИЕ человека строит в его сознании картины по ассоциациям. Ассоциации эти обусловлены, с одной стороны, субъективными интересами человека, с другой стороны – его опытом отражения, то есть объективными связями явлений и процессов. Одно явление вызывает по ассоциации представление о другом не только потому, что человеку хотелось бы, чтобы оно было с ним связано, но и потому, что он когда-то, где-то видел, что оно действительно с ним связано. Причем та или другая обусловленность может в разных случаях играть большую или меньшую роль.

Если возникновение представлений по ассоциации подчинено преимущественно субъективным интересам, или только им, вопреки контролю опытом, то воображение превращается в беспочвенную фантазию, вплоть до случаев патологических. Если, наоборот, объективные связи явлений, усвоенные данным человеком, в его предшествовавшем опыте, строго контролируют работу его воображения, то работа эта делается уже не столько деятельностью воображения, сколько мыслительным процессом. (Это значит, что иррадиация возбуждения в коре головного мозга уравнивается процессом концентрации его, что синтез выступает в единстве с анализом. Здесь перед нами все основные моменты установления и выработки связей, то есть – мышления).

Воздействуя на воображение партнера, человек толкает его сознание на путь определенных ассоциаций, дабы при их помощи партнер сам дорисовал ту картину, элементы которой, намеки на которую, показывает ему действующий словами. Тут расчет на то, что по данному штриху, намеку, фрагменту, воображение партнера нарисует ему надлежащую картину, и картина эта произведет ту перестройку сознания, какой добивался действующий.

Так, в трагедии Шекспира «Ричард III», в первом акте Глостер-Ричард, стремясь обольстить леди Анну у гроба ее мужа, которого он сам убил, в отдельные моменты этого горячего словесного поединка, адресуется, вероятно, к ее воображению. Например:

*Глостер: Тот, кто лишил тебя, миледи, мужа
Тебе поможет лучшего добыть.*

Леди Анна: На всей земле нет лучшего чем он.

Глостер: Есть. Вас он любит больше, чем умерший.

Леди Анна: Кто он?

Глостер: Плантагенет.

Леди Анна: Его так звали.

Глостер: Да, имя то же, но покрепче нрав.

Леди Анна: Где он?

Глостер: Он здесь.

Или в другом месте:

Глостер: ...Когда над Ретлендом меч поднял Клиффорд
*И, жалкий мальчика услышав стон,
Отец мой Йорк и брат Эдвард рыдали;
Когда рассказывал отец твой грозный
О смерти моего отца, слезами
Рассказ свой прерывая, как дитя;
Когда у всех залиты были лица,
Как деревья дождем, - в тот час печальный
Мои глаза пренебрегли слезами,
Но то, что вырвать горе не могло,
Ты сделала, и я ослеп от плача.*

*Ни друга, ни врага я не молил
И нежно-льстивых слов не знал язык мой.
Теперь краса твоя – желанный дар.
Язык мой говорит и молит сердце.*

*...О смерти на коленях я молю:
Не медли, нет: Я Генриха убил;
Но красота твоя – тому причина.
Поторопись: я заколол Эдварда;
Но твой небесный лик меня принудил.*

В первом отрывке, по расчету Ричарда, воображение Анны должно поразить то, что он является лучшим претендентом на ее руку. Во втором – то *сколь велика* его любовь, с *какой силой* она, Анна, овладела его сердцем.

Как при воздействии на чувство, так и при воздействии на воображение имеются в виду и субъективные интересы партнера и известный образ объективной действительности. Но в первом случае (чувство) главенствующее место занимают интересы, а образ предполагается ясный, законченный, хорошо знакомый – он служит лишь средством напоминания интересов. Во втором случае (воображение) – главенствующее место занимает образ, который надлежит создать партнеру, сконструировать своим воображением, специально занимаясь им, чтобы после этого он произвел свое действие.

Таким образом, воздействие на воображение есть уже вторжение в область «ума» партнера в широком смысле этого слова, хотя в нем есть и расчет на его чувства. Здесь как бы используется одна сторона, одно свойство «ума» – его способность воображать, строить ассоциации, по одной детали воссоздавать целую картину.

ПАМЯТЬ. «Память считают совершенно справедливо краеугольным камнем психического развития», - писал И.М. Сеченов.

Если бы человек был лишен памяти, он не мог бы отличать временные, случайные, мимолетные явления, процессы и связи от явлений, процессов и связей стабильных, постоянных, существенных. Для такого человека мир, действительность, были бы лишены какой бы то ни было устойчивости. Следовательно, о познании, об умственной работе, о мышлении не могло бы быть и речи. Память поставляет мышлению материал и мышление есть оперирование продуктами памяти (что, конечно, не исключает участия в ней и воображения, и воли, и чувства).

«Все обучение заключается в образовании временных связей, а это есть мысль, мышление, знание,» – говорил И.П. Павлов. Ему же принадлежат слова: «Все навыки научной мысли заключаются в том, чтобы, во-первых, получить более постоянную и более прочную связь, а во-вторых, откинуть потом связи случайные».

Добиться понимания – это значит найти, установить для себя, такие связи, которыми можно было бы практически пользоваться. Совершенно очевидно, что работа по установлению этих связей – а это и есть мышление – требует памяти, т.е. пластичности коры головного мозга, благодаря которой прошлое запечатлевается в сознании и сохраняется в нем.

Но деятельность ума, конечно, не сводится к процессам памяти и память – это только первое условие, предпосылка мышления, а не все оно целиком. Известно, что некоторые люди обладают феноменальной памятью, не отличаясь при этом силой мыслительных процессов. Память – это как бы копилка, в которой хранятся отдельные факты, имена, цифры, даты, теории, впечатления и цитаты. Функция памяти – хранить их в том виде, в каком они поступили в сознание.

Установление системы, порядка, связей между ними – одним словом, оперирование ими – это уже дело не памяти, а мышления. В этом смысле мышления даже как бы направлено памяти: оно видоизменяет, обрабатывает, перестраивает то, что память стремится сохранить в неприкосновенности.

Поэтому память отлична от мышления. Она является как бы отдельным пунктом того участка крепости сознания, которым командует ум.

Память партнера может быть таким же объектом воздействия, как его внимание, его чувства и его воображение. Воздействуя на память партнера, человек оперирует с той его копилкой, в которой хранятся его знания. Это воздействие заключается в том, что человек побуждает партнера либо выдать что-то из этой копилки, либо принять нечто в эту копилку.

Такие случаи могут быть весьма разнообразны по своему содержанию и встречаются они на каждом шагу. Часто воздействие на память бывает «разведкой», предшествующей словесной атаке. Для того чтобы воздействовать на сознание партнера через его чувства, или воображение, или мыслительные процессы, или

волю, бывает целесообразно сперва узнать – какими силами (то есть знаниями) располагает партнер, а иногда и снабдить его такими сведениями, которые, так сказать, «с тыла» будут помогать атаке.

Так может начинаться, например, сцена Кнурова и Огудаловой во втором действии «Бесприданницы» Островского. Кнуров побуждает Огудалову *помнить* о том, о чем ей, по его мнению, не следует забывать.

Воздействия на воображение и на память – это, так сказать, косвенные воздействия на ум – удары по флангам ума, или атаки на подступах к уму.

Центром участка, которым командует «первый член триумvirата» – ум, является мышление, т.е. процесс установления прочных связей.

МЫШЛЕНИЕ. Воздействие на мышление партнера заключается в том, что партнеру предлагается усвоить именно связи, ясные и незыблемо прочные по представлениям действующего.

Воздействие на воображение дает партнеру намек на картину, один кусочек ее, с тем чтобы партнер сам воссоздал цельную связную картину.

Воздействие на память касается отдельных фактов; каждый из них подразумевается во всей полноте и конкретности, но вне связи его с другими фактами, процессами.

Воздействие на мышление партнера заключается в демонстрации ему связей как таковых, с тем чтобы он усвоил именно их.

Здесь мы опять приходим к вопросу о единстве человеческого сознания. Нельзя, разумеется, воздействовать на воображение, не задевая при этом памяти и мышления; нельзя воздействовать на память, не задевая воображения и мышления; нельзя воздействовать на мышление, не задевая воображения и памяти. Всякий кусок картины есть в то же время и связная картина; всякий обособленный факт включает в себя внутренние связи; и всякие связи суть связи каких-то обособленных явлений.

Речь, следовательно, может идти только о преимущественном, более или менее энергичном подчеркивании в словесном действии: либо неполноты воспроизводимой картины, сравнительно с той, какая имеется в виду; либо конкретности и обособленности того или иного отдельно взятого факта; либо связи между ними. Последний случай и есть воздействие на мышление.

Для того, чтобы овладеть мышлением партнера, чтобы заставить его усвоить предлагаемые связи явлений, нужно считаться с теми общими связями, которые уже существуют в его сознании, то есть с нормами его мышления. А некоторые общие нормы мышления обязательны для всех людей – это общечеловеческая логика. Поэтому, воздействуя на мышление партнера, люди обычно стремятся максимально использовать логику, подчеркивают именно ее в своей речи.

Воздействуя на чувство, на воображение, на память и на мышление вытекают из общего для всех этих способов предположения, что, мол, если в сознании партнера произойдет та работа, которую стимулирует данное воздействие, то партнер *сам, по своей инициативе*, изменит соответствующим образом свое поведение.

ВОЛЯ. Воздействие на волю исходит из другой предпосылки. Это способ воздействия, претендующий на немедленное изменение партнера, без всяких промежуточных звеньев.

«Для воли – писал И.М. Сеченов – остается, *как возможность* только пусканье в ход механики, замедление или ускорение ее хода, или, наконец, остановка машины, но ничего более. <...> власть ее во всех случаях касается только начала, или импульса к акту, и конца его, равно как усиления или ослабления движения.»

Воздействие на волю, поскольку это словесное действие, есть воздействие на сознание, но от сознания в данном случае требуется только одно – чтобы оно либо пустило, либо остановило, либо замедлило, либо ускорило «ход машины», то есть чтобы партнер физически, материально что-то сделал, пусть даже механически – как угодно – но *только немедленно и покорно*. В той мере в какой человек воздействует именно на волю партнера, в этой мере предполагается (или подразумевается), что партнер все, что нужно, знает, понимает, что сознание его уже подготовлено, или что оно не нуждается ни в какой подготовке, что ему нужен только толчок, только волевое усилие (может быть разумеется, очень большое) и тогда он совершит то, что нужно действующему. Быть таким толчком «пускающим в ход машину» и претендует воздействие на волю.

Поэтому словесное воздействие на волю содержит в себе внутреннюю тенденцию к тому, чтобы перейти в бессловесное, «физическое воздействие» в обыденном, общежитийском смысле этого выражения.

Воздействие на волю есть воздействие категорическое. Эта категоричность связана с содержащимся в нем отрицанием: не думай, не сомневайся, не рассуждай – делай! Воздействие на волю как бы игнорирует в сознании партнера все его свойства и способности, кроме одного свойства – руководить действием, «пускать его в ход».

Чаще всего к этому способу воздействия люди прибегают, когда им нужен немедленный результат. Когда некогда рассуждать, думать, колебаться и взвешивать обстоятельства. Это те случаи, когда действительно некогда, или когда терпение воздействующего истощилось, когда он все другие способы воздействия словом испробовал и они не дали нужного результата, а отказаться от своей цели он не может.

Так, скажем, Глостеру-Ричарду в сцене, которую мы уже приводили, нужно остановить шествие с гробом во что бы то ни стало и немедленно. Вот как он это делает:

Глостер: Остановитесь! Ставьте гроб на землю.

*Леди Анна: Какой колдун врага сюда призвал,
Чтоб набожному делу помешать?*

*Глостер: На землю труп, мерзавцы, иль, клянусь,
В труп превращу того, кто непослушен.*

Дворянин: Милорд, уйдите; пропустите гроб.

*Глостер: Прочь, грубый пес, и слушай приказанья.
Прочь алебарду, иль, клянусь святыми,
На землю сброшу я тебя пинком,
Негодный нищий, за твое нахальство!*

3

Бегло рассмотренные нами шесть «адресов» воздействия на сознание – внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля – в совокупности занимают всю отчетливо определяемую на практике сферу психической деятельности партнера. Ничего иного, к чему практически мог бы адресоваться в сознании партнера, воздействующий на это сознание человек, представить себе нельзя.

Так, каждое письмо отправленное в Москву, для того чтобы попасть в нее, должно быть получено в том или ином районе Москвы, из числа действительно существующих в ней районов; так, жизнь города Москвы есть жизнь, происходящая в конкретных ее районах. Так, Москва строится и реконструируется в целом только потому, что практически строятся и реконструируются ее районы.

Шесть «адресов», шесть участков фронта сознания партнера, образуют как бы замкнутое кольцо круговой обороны. Но, разумеется, участники эти не делятся незыблемыми границами и предлагаемая нами картина есть не более чем грубая схема. Психические процессы, о которых шла речь, не существуют ведь сами по себе – они суть стороны, свойства, различные особенности единого процесса – отличающиеся друг от друга моменты целостного процесса отражения внешнего мира мозгом человека.

Все воздействия на отдельные способности и свойства сознания партнера имеют общую, единую цель – воздействовать на сознание партнера в целом; а оно, в свою очередь, подчинено еще более общей цели – воздействовать на его поведение. Но общая цель, как всегда, практически конкретизируется и выступает в частных целях; эти частные цели определяют способ достижения общей цели. Поэтому, в зависимости от обстоятельств, одна и та же цель может требовать разных способов ее достижения.

Именно в этом смысле воздействия на внимание, на чувство, на воображение, на память, на мышление и на волю партнера суть *способы выполнения словесного действия*. Их можно и должно рассматривать как разные средства достижения общей цели. Но их можно рассматривать и как отдельные действия. Все зависит от того, в каком объеме мы берем логику действий – в большем, или в меньшем.

Если ее берут в большем объеме и не подвергают делению, то способ воздействия, естественно, ускользает от внимания. Но чтобы изучить природу каждого из этих способов, его особенности, его отличия от других способов, нужно, пусть даже условно, взять каждый по отдельности – как специфический, малый по объему отрезок логики действия. Только тогда можно установить общие признаки и особенности этих способов – или, как мы будем для краткости называть их в дальнейшем – *простых (основных, исходных) словесных действий*.

Переходя к рассмотрению этих признаков, необходимо помнить: практически, в действительности, признаки эти всегда выступают в новых вариациях и как единственный в своем роде случай. Поэтому речь может идти не об ограниченном числе способов словесного действия (не об определенном количестве словесных действий), а о категориях или группах словесных действий, из которых каждая имеет свои,

характеризующие ее признаки. Группы эти можно перечислить, но нельзя перечислить состав каждой из них. В каждом конкретном случае способ словесного действия характеризуется не только признаками общими для той группы, к которой он может быть отнесен, но и признаками индивидуальными, только ему присущими.

Кроме того – каждая группа переходит в другую и в каждом словесном действии присутствуют признаки не только его группы, но и других групп, а сами группы отличаются друг от друга не отдельными признаками, а совокупностью признаков.

Поэтому, рассматривая определенные способы словесного действия или ограниченное число «основных» (опорных, исходных, простых) словесных действий, мы отнюдь не предполагаем ограниченного количества практически возможных применений этих способов и ограниченного числа возможных словесных действий вообще.

В этом отношении опорные словесные действия напоминают «семь спектральных цветов Ньютона». «Никоим образом нельзя сказать, что спектр на самом деле состоит из семи отграниченных друг от друга участков. Цветная полоса спектра представляет в действительности лишь постепенный, совершенно непрерывный переход одного цвета в другой, так что вообще ни о каком определенном числе спектральных цветов говорить невозможно». Тем не менее, как известно, солнечный луч разлагается на семь спектральных цветов и любой цвет можно составить всего из трех основных цветов, хотя каждый конкретный цвет (синий, желтый, красный) отличается от другого конкретного цвета (синего, желтого, красного).

Объективная, физическая природа цвета изучена современной наукой и каждый конкретный цвет может быть точно определен в единицах измерения длины волны – в миллимикронах. Что же касается действий, то объективному измерению они пока не поддаются и тут приходится руководствоваться лишь той общей грамотностью в чтении действий, какая в известной степени свойственна всем людям. Конечно, такое измерение «на слух и глаз» менее точно, но творческая практика говорит, что для художника любой профессии «измерение на слух и на глаз» совершенно достаточно, при том условии, если его слух или его глаз профессионально развиты и тренированы.

Пользуясь «глазомером» при изучении словесных действий, необходимо лишь отдавать себе постоянно отчет в чрезвычайной сложности предмета изучения – человеческого действия. А это значит: подходя к рассмотрению «простых словесных действий», нужно учитывать, что любое из них, если и встречается в чистом виде, то чрезвычайно редко; что, следовательно, рассмотрение исходных, основных словесных действий должно вести к пониманию состава «сложных словесных действий» и к уяснению закономерностей превращения «простых», исходных словесных действий в «сложные».

4

Чем меньше взятый нами объем отрезка логики действий – тем ближе, тем конкретнее его цель; тем соответственно конкретнее, «проще» и рассматриваемое нами действие. Исходные или простые словесные действия – это, своего рода, детали сложного целого, рассматриваемые с точки зрения их ближайшей функции и их узкого назначения. Само собой разумеется, что художественный смысл они могут приобрести только в контексте поведения, то есть как звенья индивидуальной логики действий образа – как то, в чем практически осуществляется сквозное действие и сверхзадача.

Но даже в условно изолированном от контекста виде, простые словесные действия «просты» только весьма относительно. Всякое «просто словесное действие» рождается, возникает в момент «оценки» и без предварительной «оценки» состояться не может; всякое «простое словесное действие» требует надлежащей «пристройки» и без нее также состояться не может; всякое «простое словесное действие» имеет свою внутреннюю, субъективную и свою внешнюю, объективно-физическую сторону.

Внутренняя, психическая сторона – это субъективная цель и связанные с ней видения; внешняя, физическая – мускульные движения (в частности, речевого аппарата) и звучание речи.

Ближайшая, конкретная цель любого словесного действия, а тем более вытекающий из нее способ произнесения слов, обычно не осознаются самим действующим человеком; привычные, знакомые способы действовать, как правило, вообще совершаются неподотчетно – в то время когда внимание действующего занято их общей, а не ближайшей, целью. К таким способам относятся и спорные словесные действия. Поэтому редко бывает, чтобы человек, воздействуя на другого словами, отдавал себе отчет в том, что я, мол, сейчас воздействую, или буду воздействовать на воображение, или – на чувство и т.д.

Всем этим способам люди обучаются с детских лет, сами того не замечая. Всеми ими они владеют достаточно хорошо для того чтобы, прибегая к тому или другому способу, не думать о самом способе. Так обедающий человек не думает о том, каким способом он препровождает пищу себе в рот, хотя всякий

человек и всегда делает это тем или другим способом, в зависимости от его привычек и от того, в каких обстоятельствах он находится.

Так обстоит дело в обычной жизни, в повседневном общении людей при помощи слов. Мольеровский Журден, не ведая того, говорил «прозой», и не испытывал при этом ни малейших затруднений.

Другое дело – актерское искусство. Создавая индивидуальную логику действий образа, актеру приходится, по выражению К.С. Станиславского, «учится всему сначала», то есть сознательно овладевать тем, что в жизни он делает непринужденно.

Всякий случай словесного действия – это своеобразное применение тех или других способов воздействия, потому что воздействовать на что бы то ни было без всякого способа, очевидно, невозможно. Ведь воздействуя на сознание партнера, всякий человек исходит из того, что партнер этот обладает памятью, вниманием, чувством, воображением, способностью мыслить и волей, или хотя бы какими-то из этих психических способностей.

Поэтому изучение простых (основных, опорных) словесных действий есть изучение слагаемых, из которых состоит всякое словесное действие, независимо от его сложности.

«Основные» словесные действия – суть действия, постоянно встречающиеся и знакомые каждому человеку. Поэтому можно называть их глаголами, которые также чрезвычайно часто употребляются.

Но глаголы эти можно понимать и в широком смысле и в узком; причем, в житейском обиходе нет даже надобности уточнять в каком именно смысле – узком или широком – в данном случае употребляется каждый из этих глаголов; это бывает явно само собой из содержания разговора.

В качестве названий «основных» словесных действий, эти же самые глаголы должны стать специальными *терминами* – их смысл должен быть точен и ограничен. Для этого их нужно понимать, пусть даже условно, в самом узком, конкретном смысле. А именно: как названия действий, которые можно совершать в данную минуту и каждое из которых можно совершить пользуясь даже *одним, двумя* словами.

Это, разумеется, не значит, что «основное» словесное действие может протекать не дольше минуты и что оно может быть совершенно только одним словом. Это значит лишь то, что смысл глагола должен быть понимаем столь конкретно, чтобы можно было констатировать как объективный факт, что в данную секунду словом было совершено (или должно быть совершено, или совершается) именно это, а не другое действие.

В качестве названий опорных или простых словесных действий такими глаголами могут быть следующие:

1. ЗВАТЬ
2. ОБОДРЯТЬ
3. УКОРЯТЬ
4. ПРЕДУПРЕЖДАТЬ
5. УДИВЛЯТЬ
6. УЗНАВАТЬ
7. УТВЕРЖДАТЬ
8. ОБЪЯСНЯТЬ
9. ОТДЕЛЫВАТЬСЯ
10. ПРОСИТЬ
11. ПРИКАЗЫВАТЬ

Если понимать каждый из них в широком смысле, то окажется, что они как бы покрывают друг друга. Особенно ясно это в отношении глаголов ПРОСИТЬ, ПРИКАЗЫВАТЬ, ОБЪЯСНЯТЬ, ПРЕДУПРЕЖДАТЬ.

Когда один человек «просит» о чем-то другого в широком смысле этого слова, то это значит, что по смыслу производимых им слов и фраз, по характеру отношения к партнеру, по содержанию обращения, он «просит»; но это – просьба в целом, вообще. Может случиться, между тем, что прося в широком смысле слова, он в узком смысле как раз не просит, а в последовательном порядке: узнает, объясняет, предупреждает и т.д. По общему смыслу весь такой ряд действий может быть иногда назван одним словом «просьба», но тогда само слово это понимается в широком смысле. Так обстоит дело и с любым другим из глаголов, перечисленных выше.

Когда мы употребляем их в широком смысле, мы имеем в виду смысл всего словесного обращения в целом или смысл произнесенных слов, а не способ действия ими. Поэтому терминами,

обозначающими процесс действия как таковой, могут быть только глаголы, понимаемые в самом узком, конкретном значении каждого из них.

Но и в этом, узком, смысле предлагаемые нами глаголы только с известной степенью условности обозначают подразумеваемые действия. Они могут быть заменены другими и суть дела от этого не изменится; так глагол «объяснять» можно заменить глаголом «разъяснять», глагол «приказывать» – глаголом «требовать», глагол «удивлять» – глаголом «поражать» и т.д. Нам представляются более точными названиями подразумеваемых действий перечисленные выше глаголы, но это, разумеется, не имеет принципиального значения.

Превращение предлагаемых нами глаголов в специальные термины есть, конечно, условность, но она была бы не меньшей, если бы они были заменены другими – опять пришлось бы взятые глаголы понимать в самом узком, то есть определенном смысле, вопреки общежитейскому употреблению. Они опять условно именовали бы словом способ действия как таковой, а не содержание словесного обращения в целом, где способ действия не ограничен от смысла произносимых слов.

При специальном профессиональном изучении действия такое разграничение, между тем, необходимо; ведь известно, что одними и теми же словами можно совершать самые разные действия и то же действие можно совершать самыми разными словами. Так, произнося слова: «Это произошло сегодня в 3 часа дня», - с таким же успехом можно *узнавать*, как и *утверждать*, *предупреждать*, как и *объяснять* или *упрекать* и т.д. С другой стороны, узнавать, что именно произошло или когда это произошло, можно, очевидно, не только приведенной фразой.

Поэтому, изучая процесс действия как таковой, приходится абстрагироваться от того, какими именно словами процесс этот осуществляется. Такая условность нужна, разумеется, только при специальном изучении действия и ею отнюдь не оспаривается правомерность употребления тех же глаголов, в обычном общежитейском смысле.

Применение того или другого способа словесного действия связано, разумеется, с лексико-грамматическим составом словесного обращения к партнеру. Но выяснять эту связь в общих чертах, или точнее, в общих тенденциях, мы будем, рассматривая каждое «простое словесное действие» по отдельности.

Прежде чем перейти к такому рассмотрению, необходимо сделать одну оговорку. Известная условность в выборе наименования для каждого «простого» словесного действия не говорит о случайности состава предлагаемого перечня, хотя на первый взгляд он представляется слишком коротким, неполным. На ум приходят действия, не вошедшие в него, хотя и не сходные с теми, что в него вошли. Например: *отрицать*, *успокаивать*, *благодарить*, *дразнить* и многие другие.

Как мы увидим дальше, любой из этих глаголов, если его понимать в широком смысле, называет действие, которое можно совершить самыми разными способами; если же его понимать в узком смысле, то оказывается, что он называет действие, которое для своего выполнения потребует того или иного способа из числа названных опорных словесных действий или их сочетаний.

Но об этом подробнее речь будет идти после рассмотрения каждого отдельно взятого опорного словесного действия.

5

1. **ЗВАТЬ** (привлекать к себе внимание).

Это словесное действие имеет самую примитивную цель; оно, так сказать, - самое «простое» из опорных словесных действий. Оно не всегда даже требует произнесения слов и потому не всегда – словесное действие, в собственном смысле этого понятия. Так, привлечь к себе внимание можно не только словом, но и звуком – свистком, хлопком в ладоши, криком. Поэтому простое словесное действие *звать* требует минимально количества слов. Чаще всего это бывают междометия (например, «Эй!») или такие слова как «Послушайте!», «Подождите!», «Минуточку!», «Гражданин!», «Товарищ!», или обращения: «Коля!», «Вася!», «Николай Васильевич!» и т.д.

Цель простого словесного действия *звать* – только обратить на себя внимание, привлечь к себе внимание партнера – и все.

2. **ОБОДРЯТЬ** и 3. **УКОРЯТЬ** (или *упрекать*). Оба действия адресуются к чувству партнера; оба они имеют целью изменить его самочувствие. Оба они возникают тогда, когда предполагается, что партнер уже понимает, о чем идет речь, когда не нужно ничего нового открывать партнеру, не нужно ничего объяснять ему, а достаточно лишь укрепить в его сознании то, что в нем уже существует и когда сделать это можно, показав партнеру неправомочность, неосновательность его самочувствия в данный момент.

Самочувствие человека можно либо улучшить, либо ухудшить. Поэтому существует два способа воздействия на чувства. Действие *ободрять* имеет целью улучшить самочувствие партнера, действие *укорять* (или *упрекать*) – ухудшить его.

В первом случае (*ободрять*) субъект стремится укрепить в сознании партнера уверенность в том, что его действия отвечают его интересам и что, следовательно, ему не нужно сомневаться, медлить, тянуть, раздумывать, колебаться.

Во втором случае (*укорять*) субъект как бы возвращает партнера к осознанию тех его интересов, о которых он забыл, какие он упустил из вида, каким он изменил, но которые должны были бы определять его поведение.

Типичные подтексты первого: «Смелей!», «Решительней!», «Веселей!».

Типичные подтексты второго: «Как же тебе не стыдно!», «Одумайся!», «Устыдись!», «Опомнись!».

Ободрять – это значит пытаться сделать партнера легче, выше, бодрее; отсюда тенденция ободряющего использовать высокие тона своего голоса.

Укорять – это значит заставлять партнера задуматься, то есть пытаться сделать его тяжелее, серьезнее, заставить его почувствовать себя плохо, устыдиться своего поведения. Отсюда тенденция укоряющего использовать низкие тона своего голоса.

Внутреннее родство этих двух противоположных друг другу словесных действий выражается в том, что они часто и легко переходят друг в друга. Так, если вы ободряете человека в каких-то его начинаниях, а он не поддается вашим ободрениям и продолжает колебаться, вы будете, вероятно, укорять его за нерешительность, медлительность, лень и т.д.; как только вы увидите, что ваши укоры действуют – вы опять будете ободрять его. Если воздействие начинается с укора и он дает надлежащий эффект, то за укором последует ободрение. Все это возможно, разумеется, только в том случае, когда действующий подлинно добивается какой-то определенной, конкретной цели.

Оба эти словесные действия обычно возникают либо между людьми, из которых хотя бы один хорошо знает другого (или думает, что хорошо знает его), либо в знакомой, привычной, стереотипной, хотя бы для одного из них, обстановке (в магазине, на вокзале, в троллейбусе и т.п.).

Еще сходство: словесные действия *ободрять* и *укорять*, оба требуют минимального количества слов; оба они могут быть выполнены легко одними междометиями: ободрять – «Ну-ну!», укорять – «Ай-яй-яй!». Слово по природе своей выражает мысль, понятие. Поэтому воздействие им на чувство как таковое есть производная функция слова и использование его не по прямому его назначению.

В опорном словесном действии *звать* действует преимущественно звук; в простых словесных действиях *ободрять* и *укорять* таким же образом действует преимущественно интонация. Поэтому и то и другое действие иногда употребляются при воздействии на партнера, даже если последний не понимает смысла слов. Ободряют и укоряют часто маленьких детей, причем и укор и ободрение достигают цели, даже если ребенок не понимает смысла слов. Укоряют и ободряют часто животных: собак, лошадей; и животные нередко «понимают», чего от них добиваются.

Представления о чувствах другого человека всегда носят обобщенный характер. Поэтому и воздействия, адресованные к чувству, содержат в себе некоторое обобщение. В момент «оценки», предшествующей укору или ободрению, в сознании действующего субъекта возникает представление: партнер *вообще* ведет себя не так как следует. Ободряющий добивается от партнера, чтобы тот был вообще активнее, веселее, бодрее, укоряющий – чтобы он, опять-таки, вел себя вообще иначе. В этом укор и ободрение отличаются от воздействия на волю: последнее стремится к конкретному материальному результату, укор и ободрение – к общему, так сказать, моральному результату.

«Пристройки» к укорам и ободрениям (и те и другие) внутренне противоречивы.

Пристраивающийся и к укору и к одобрению должен (по его представлениям и в данную минуту) *иметь* право судить и оценивать поведение партнера, должен знать, что хорошо для него и что для него плохо. Это приближает пристройки к «пристройкам сверху».

Ободряющий должен быть сам бодр; это еще больше приближает его «пристройку» к «пристройкам сверху». Ободряющий в известном смысле всегда – целитель, врачующий. А еще Гиппократ говорил: «Врачу сообщает авторитет, если он хорошего цвета и хорошо упитан, соответственно своей природе, ибо те, которые сами не имеют хорошего вида в своем теле, у толпы считаются не могущими иметь правильную заботу о других».

Но, с другой стороны, тело ободряющего должно быть приспособлено к тому, чтобы помогать партнеру немедленно взбодриться, стать выше, активнее, веселее. Это тянет ободряющего к партнеру. В результате пристройка *ободрять* есть «пристройка снизу», но с более или менее обнаруживающейся, тенденцией кверху.

Укоряющему нет надобности тянуться к партнеру. Наоборот, он ждет – когда наконец под влиянием его слов совесть заговорит в партнере; тело его должно быть приспособлено к такому ожиданию. Это делает «пристройку» к укору «пристройкой сверху». Но, с другой стороны, «пристройка» к укору не только не содержит в себе бодрости, а напротив – в ней содержится нечто от сочувствия партнеру. Укоряющий как бы берет на себя функцию совести партнера, поэтому, хотя он «пристраивается сверху», тем не менее, в пределах возможного при такой «пристройке», он «опущен», тяжел; он как бы демонстрирует партнеру свою подавленность поведением последнего. (Отсюда – серьезность, мышечная распушенность, характерное покачивание головой).

Пристройка к укору и пристройка к ободрению требуют *прямого* взгляда на партнера.

Укоряющий и ободряющий не отгораживается от партнера, а как бы сливаются с ним. Они не противопоставляют свои интересы интересам партнера, а, наоборот, исходят из интересов партнера, берут на себя заботу о его интересах.

Прищуренный или косой взгляд отгораживают действующего от партнера и говорят о разности их интересов. Поэтому, проникая в «пристройку» к укору и ободрению, они делают и укор и ободрение не «чистыми», а с той или иной «примесью», т.е. делают словесное действие не простым, а сложным, о чем речь будет дальше.

Каждый способ действия словом, каждое простое, опорное словесное действие, включает в себя определенного рода «пристройку», которая сама вытекает из определенного содержания «оценки». Поэтому содержание «оценки» и характер «пристройки» определяют способ словесного действия. А отсюда вытекает: научиться точно и верно пристраиваться ободрять и укорять – это значит научиться совершать сознательно, произвольно эти опорные словесные действия. И это относится ко всем основным опорным словесным действиям.

Воздействия *укорять* и *ободрять* осуществляются с помощью определенных, характерных для того и для другого воздействия, интонаций. Но заучивание их было бы заучиванием формы и приобретением определенных штампов. Ведь, хотя интонации укора и ободрения весьма характерны для них, они могут быть, в то же время, бесконечно разнообразны и каждый случай *укора* и *ободрения* отличен от других и единственен.

Владение словесными действиями *укорять* и *ободрять* есть владение не двумя интонационными формами, а умением, сознательно и произвольно обращаясь к сознанию партнера, апеллировать, в частности, к его чувствам. *Укор* и *ободрение*, как подлинные, продуктивные и целесообразные словесные действия, не могут быть штампами; но как действия изображаемые, условные, «сценические» и какие угодно еще подлинные действия, они всегда и неизбежно – штампы.

Это относится, разумеется, не только к *укору* и *ободрению*, но и ко всякому другому действию, в том числе словесному.

4. УДИВЛЯТЬ и **5. ПРЕДУПРЕЖДАТЬ** суть словесные действия, адресованные воображению партнера.

В одном случае воображение партнера призывается к тому, чтобы нарисовать нечто укрепляющее его, партнера, позиции, нечто расширяющее его горизонты, или нечто ему приятное; в другом случае воображение партнера призывается к тому, чтобы нарисовать картину, которая помогла бы ему чего-то избежать, увидеть нечто ограничивающее его перспективы, нечто такое, что может предостеречь его от возможных ошибок.

Смысл произносимой фразы может при этом резко расходиться с объективным содержанием способа словесного действия. Так, *удивлять* можно, сообщая что-нибудь чрезвычайно неприятное, страшное, даже ужасное по существу. Но если человек этим сообщением удивляет, то он выдает его как бы за нечто облегчающее положение партнера, расширяющее его горизонты.

Такой фразой, например, как «сейчас я удивлю вас очень приятным для вас сообщением», можно не только *удивлять*, но и *предупреждать*. В последнем случае у партнера неизбежно останется двойственное впечатление: смысл слов будет говорить одно, способ действия ими – обратное. Таким же образом фразой «я вас предупреждаю – вас ждет большая неприятность» можно с успехом *удивлять*. И опять у партнера будет двойственное впечатление – так произнесенная фраза опять будет интриговать его. И действие удивлять и действие предупреждать требуют от партнера, чтобы тот, так сказать, «пошарил» в своих представлениях и воспоминаниях, чтобы он пробежал по ним и по предлагаемому фрагменту восстановил подразумеваемую цельную картину. Действие *удивлять* предлагает шарить в одном направлении, действие *предупреждать* – в другом. Возможный случай противоречивого предложения, когда смысл слов требует одного, а способ действия – другого, заставляет партнера прежде всего решать вопрос – в каком же направлении должно работать его воображение?

Оба действия рассчитаны на догадливость партнера, на его сообразительность; чтобы им обнаружиться, нужно время. Поэтому характерной чертой и действия *удивлять* и действия *предупреждать* является ожидание эффекта, или, во всяком случае – ожидание результата и внимательнейшее наблюдение за партнером. Если эта черта ярко выражена, то она сближает оба действия с действием *узнавать*, о котором речь будет дальше.

Действие удивлять и действие предупреждать так же легко переходят друг в друга, как и действия ободрять и укорять; но для перехода от одного способа действия к другому, как всегда, нужны особые основания, а в данном случае они обычно влекут за собой не только смену способа, но и усложнение его.

«Оценка», в момент которой рождается словесное действие, адресованное воображению, заключается в восприятии в партнере чего-то такого, что говорит: вот он не знает то, что весьма близко его касается; он ведет себя так, как если бы не существовало того, что в действительности существует. Потребность, заинтересованность в том, чтобы открыть ему это, для него важное, чтобы он действовал, как осведомленный человек, причем действовал так в своих собственных интересах, – потребность эта выливается в действиях *удивлять* и *предупреждать*.

«Пристройка» *удивлять* – это ярко выраженная пристройка «сверху». Пристраивающийся удивлять располагает тем, чем не располагает его партнер, но что нужно и важно партнеру. Поэтому удивляющий должен чувствовать себя сильнее удивляемого, должен чувствовать себя в праве удивлять партнера – это, так сказать, психическая предпосылка пристройки «сверху». Далее для того чтобы *удивлять* нужно физически, в пространстве, устроиться удобно для созерцания эффекта. Так приготавливается человек наблюдать интересную картину, в которой он от каждого штриха ждет большого удовольствия и в которой он поэтому не хочет упустить ни одной подробности.

Поэтому пристройка к действия *удивлять* в принципе требует устойчивого и удобного расположения тела в пространстве, прямого взгляда на партнера и относительного облегчения тела. Удивляющий сообщает партнеру нечто благоприятное для него и, пока он будет удивлять партнера, ему нет надобности готовиться к сопротивлению, к противодействию, к борьбе.

Действие *удивлять* включает в себя настойчивую мобилизацию внимания партнера. Поэтому удивляющий часто «томит» слушателя – старательно подготавливает его сознание к восприятию того главного, что должно удивить его, все больше и больше привлекает к себе внимание многозначительностью воспроизводимой картины.

Бывает, впрочем, и наоборот: удивляющий «бьет на неожиданность» и выпаливает все сразу, предварительно, разумеется, пристроившись к партнеру так, как было только что сказано. Но и в этом случае он обязательно займет позицию удобную для восприятия значительного эффекта.

Мышечную природу опорного словесного действия *удивлять*, в его наиболее чистом виде, можно уподобить такому бессловесному действию: некто привез к своим друзьям или родным чемодан наполненный великолепными подарками для каждого из присутствующих. Желая вполне насладиться тем эффектом, какой они произведут, он должен будет сначала привлечь внимание всех к себе и к чемодану и расположиться так, чтобы удобно было вынимать подарки и вручать их, и чтобы все видели процесс вручения, но не догадывались бы о содержимом чемодана. Затем, когда полный порядок будет установлен и все будут достаточно заинтересованы, он начнет выдавать подарки. Начнет он с наименее эффектного, но тем не менее, замечательного. Насладившись эффектом от первого подарка, он вынет второй, как только заметит признаки угасания ажиотажа – вынет следующий и т.д. – вплоть до последнего, самого замечательного и самого эффектного. Теперь он может спокойно наслаждаться результатами содеянного, теперь он как будто бы «ничего не делает» – он созерцает эффект. Но именно ради этого он и покупал подарки, и вез их, и подготавливал надлежащую атмосферу, и интриговал присутствующих.

Так же в принципе ведет себя и удивляющий при помощи слов: он выдает слова, точнее – сообщения, как дарящий выдает подарки, то есть ради эффекта, который они должны произвести, чтобы насладиться этим эффектом.

Но приехавший с подарками может вести себя и иначе, и это зависит, очевидно, от индивидуальных особенностей его характера. Собрав всех заинтересованных, он может сразу, «одним жестом» вывалить все подарки на стол и таким образом поразит всех не только содержанием и качеством самих подарков, но, в первую очередь, фактом их неожиданного появления и их количеством. Так же можно *удивлять* и словесным сообщением. В обоих случаях способ действия в сущности один и тот же, одна и та же и мышечная, физическая природа его, он лишь применен по-разному.

Если «пристройку», подготавливающую действие, *предупреждать* уподобить бессловесным действиям, чтобы яснее увидеть мышечную природу ее, то можно заметить, что она имеет нечто общее с бессловесным действием подкарауливать, подстерегать. «Пристройка» *предупреждать* в чистом виде требует косога взгляда и положения тела как бы готового к обороне, настороженного. «Пристройка»

предупреждать внутренне противоречива: с одной стороны, предупреждающий (как и удивляющий) владеет тем, чего лишен предупреждаемый – отсюда тенденция быть «сверху»; с другой стороны, и это делает «пристройку» *предупреждать* «пристройкой снизу», - предупреждающий зависит от предупреждаемого.

Последний почему-то не считается с тем, с чем должен бы считаться, по представлениям предупреждающего. Почему? Может быть он не знает того, о чем его приходится предупреждать, а может быть знает, но не хочет считаться, так как владеет чем-то другим, чего лишен предупреждающий? Отсюда неуверенность предупреждающего в своем праве быть «сверху» и зависимость его от партнера.

Довольно ярким примером *предупреждения* может служить поведение Кнурова в сцене с Огудаловой, которую мы уже упоминали. Пример этот показателен и в том отношении, что Кнуров, вообще говоря (и по общественному положению прежде всего), конечно, не зависит от Огудловой. Наоборот, она от него зависит. Он «зависим» в данной ситуации лишь в том, что вынужден быть осторожен, так как боится огласки своих планов и знает трудности осуществления своей затеи. Зависимость его похожа на зависимость охотника от дичи, кошки от мышки. Эту зависимость создает желание овладеть тем, что может ускользнуть. Именно такого рода зависимость от партнера может побудить Кнурова предупреждать в этой сцене; и все же его словесное воздействие, вероятно, будет не «чистым» предупреждением – привычка быть «сверху» даст себя знать. Так осуществляется воздействие предупреждать, когда начальник, например, предупреждает своего подчиненного.

«Пристройка» *предупреждать* содержит в себе некоторую нерешительность, неуверенность, оборонительность. Дело еще усугубляется тем, что действие *предупреждать* толкает соображение партнера в сторону неприятную для него и предупреждающий должен быть готов к протесту со стороны партнера, к сопротивлению. Он готовится не к тому, чтобы наслаждаться эффектом, как это имеет место в «пристройке» *удивлять*, а к тому, чтобы продолжать добиваться своего, то есть – работать, действовать дальше, перестраивая сознание партнера.

Если, содержащаяся в «пристройке» *предупреждать*, тенденция «кверху» делается преобладающей, то и последующее за ней словесное воздействие будет не простым, опорным словесным действием *предупреждать*, а сложным – с примесью, например, словесного действия *приказывать* (то есть сложным словесным действием *угрожать*). Если из «пристройки» *предупреждать* совсем исчезнет тенденция «кверху», то к этому простому опорному словесному действию будет добавляться другое – например, *просить*, и перед нами опять будет сложное словесное действие.

Как мы отмечали, в опорном словесном действии *звать* действует преимущественно звук; в опорных словесных действиях *ободрять* и *укорять* действует преимущественно интонация; в простых словесных действиях *удивлять* и *предупреждать* действует уже преимущественно фраза. Но фраза действует здесь не как цельная законченная картина, а как часть, фрагмента картины – как картина не столько воспроизведенная, сколько подразумеваемая. Фраза эта – многозначительный намек. Фрагментарность ее выражается в склонности удивляющего и предупреждающего к психологическим паузам после занятых. Во время этих пауз и тот и другой как бы прикидывают: нужно ли рисовать картину дальше? не достаточно ли воспроизведенного уже штриха, черты, фрагмента? Отсюда – тенденция к особенно рельефному выделению ударных слов и к короткой фразе. Функцию намек выполняют в сущности ударные слова; поэтому *удивлять* и *предупреждать* удобно одним словом или рядом слов, связь между которыми только подразумевается. Этот ряд слов воспроизводит картину как бы пунктиром, он дает лишь опорные точки для воображения партнера.

Физическую природу словесных действий предупреждать и удивлять можно обнаружить на примерах известных произведений изобразительного искусства.

Так, на картине Караваджо «Юноша и гадалка» оба действующих лица «пристроены» *предупреждать*. У юноши этому действию сопутствует оттенок действия *узнавать*, у гадалки оттенок менее яркий. Гадалка будет предупреждать более активно и ярко; отсюда в ее «пристройке» больше настороженности, сдержанности.

На портрете королевы Марии-Луизы Гойя изобразил королеву также готовой *предупреждать*, но предупреждение это опять-таки совершенно своеобразно – оно сочетается с доброжелательной улыбкой. Королева может быть в ближайшие мгновения вообще не заговорит, она наблюдает, изучает что-то такое, что кажется ей любопытным и даже приятным. Но если она, не переменяв «пристройки», заговорит, то ее действие неизбежно будет включать в себя *предупреждение*.

Амур в широко известной скульптуре Фальконе также готов *предупреждать*, но здесь предупреждение, конечно, носит характер шалости, шутки.

На картине В.Г. Перова «Охотники на привале» старый охотник рассказывает, по-видимому, «охотничью историю», при этом он совершает сложное словесное действие, в состав которого входят

простые словесные действия: *удивлять*, *объяснять*, *предупреждать*. Корпус и руки его действуют так, как того требует действие *объяснять*; голова несколько откинута назад, как того требует действие *удивлять*; немного косящий взгляд говорит о том, что он, кроме того, готов и *предупреждать*. Художник запечатлел здесь не «пристройку» к началу рассказа, а момент в середине рассказа – то мгновение, когда рассказчик от действия *объяснять* только что перешел к действию *удивлять* и уже готовится следующей фразой *предупреждать*.

6. **УЗНАВАТЬ** и 7. **УТВЕРЖДАТЬ** – суть простые словесные действия адресованные памяти партнера.

Все словесные действия в той или иной мере касаются памяти партнера и это влечет за собой последствия, о которых речь будет дальше. Но словесные действия *узнавать* и *утверждать* выступают как таковые («в чистом виде») постольку, поскольку действующий словами апеллирует преимущественно к памяти партнера и поскольку он игнорирует в сознании партнера все другие его свойства и способности.

Когда человек совершает «чистое» словесное действие *узнавать*, он извлекает нечто из памяти партнера; когда он *утверждает* – он нечто в нее вкладывает. Если при этом он задевает мышление, воображение, чувства или волю партнера – он не только *узнает* или *утверждает*; тогда к этим опорным словесным действиям добавляются другие и получаются уже не «простые» словесные действия, а «сложные» (составные).

Главная трудность в овладении этими словесными действиями как раз и заключается в том, чтобы «не задевать» ничего в сознании партнера, кроме его памяти: только *узнавать* (*спрашивать*) и только *утверждать*. В повседневном быту характерным примером такого *узнавания* («чистого» вопроса) может служить переспрос – действующий не расслышал или не понял слов партнера и хочет только восстановить, что тот сказал – и все. Примером такого же «чистого» *утверждения* может служить холодный, формальный и, главное, окончательный ответ на вопрос.

«Оценка», предшествующая *узнаванию* есть столкновение потребности что-то конкретное знать с восприятием осведомленности партнера, в чем-то выразившейся или подразумеваемой.

«Оценка», предшествующая *утверждению*, есть восприятие готовности партнера что-то узнать, при заинтересованности действующего в том, чтобы он это узнал. Без восприятия этой готовности *утверждение* не будет «чистым» – к нему добавится то или другое словесное действие.

«Пристройка» к партнеру для *узнавания* и *утверждения*, как таковым – это «пристройка наравне», нейтральная «пристройка». Если в ней появляются элементы «пристройки сверху» или «пристройки снизу», то к последующему *узнаванию* или *утверждению* добавляются другие опорные словесные действия и получаются сложные (составные) словесные действия.

Характерным признаком *узнавать* является ожидание ответа без всякого его предрешения. Произнося ударное слово фразы, при помощи которой он узнает, узнающий мышечно, физически уже совершенно готов к восприятию любого ответа. Поэтому, непосредственно за последним словом *узнавания* наступает полная неподвижность в положении, удобном для восприятия ответа узнающий, так сказать, крепко держится за партнера своим вниманием, особенно крепко вцепляется в него, произнося ударное слово, и не отпускает его вплоть до выяснения результата совершенного действия (партнер ответил, партнер не ответил, партнер не знает что ответить).

Утверждение, наоборот, характеризуется тем, что на последнем слоге ударного слова утверждающий «бросает» партнера, вложив в его сознание то, что ему нужно было вложить, утверждающий сделал свое дело и партнер его теперь как бы уже не интересуется. Разумеется, это только видимость и только момент; в следующее же мгновение он может опять «сцепиться» с партнером – ведь утверждающий вкладывал в сознание партнера нечто для той или иной общей цели, которая может быть не достигнута одним утверждением, что, впрочем, тоже случается.

Если утверждающий хотя бы на мгновение не «бросит» партнера – это значит, что он не только утверждает. Поэтому *утверждение*, как таковое, всегда кончается точкой, и ни в коем случае не запятой. Поэтому, чтобы уметь утверждать, нужно уметь в произнесении «ставить» точки.

Узнавание и *утверждение* суть словесные действия чрезвычайно распространенные. Но чаще всего они встречаются не в качестве «чистых» опорных словесных действий, а в составе словесных сложных действий. Ведь всякая живая человеческая речь содержит в себе либо утверждение, либо узнавание в широком смысле этих слов.

Утверждать можно не только наличие, но и отсутствие чего-то. Я, например, могу *утверждать*, что там-то не был, того-то не видел, таким-то образом не действовал. При *утверждении*, в сознание (точнее – в память) партнера вкладываются некие сведения. Содержание этого вклада определяется, очевидно, не

процессом вкладывания, не способом действия, а содержанием видения и смыслом предложения, которым совершается простое словесное действие *утверждать*.

Здесь наглядно обнаруживается связь мышечной, физической стороны способа действия со смыслом произносимых слов. *Утверждать* можно и фразой «нет, не был» и фразой «да, был», но та и другая фразы могут потребовать разных мышечных движений при одном и том же способе действия – *утверждении*. Первая может потребовать отрицательного жеста головой, вторая – утвердительного. Способа действия это не способ действия, но и смысл фразы, к которой данный способ применен; движения, иллюстрирующие содержание фразы, добавляются к движениям, вытекающим из способа действия ею.

В принципе это относится не только к *узнаванию* и *утверждению*, но и ко всем опорным словесным действиям.

Действия *узнавать* и *утверждать* осуществляются преимущественно цельной фразой, или одним словом, которое в данном случае играет роль такой фразы. Оба эти словесные действия требуют очень четкого и ясного выделения ударного слова и относительной слитности, монотонности и безударности всех остальных слов фразы. Ударное слово выражает то, что извлекается из памяти партнера или вкладывается в нее; все остальные слова фразы призваны лишь помочь партнеру отыскать в своей памяти нужные действующему факты, или уложить в памяти выдаваемые ему сведения. Ударное слово принуждает, все остальные – помогают. В ударном слове сконцентрированы вопросительность или утвердительность всей фразы в целом.

Если *узнавание* или *утверждение* осуществляются одним словом или короткой фразой, то это значит, что из памяти партнера извлекается (или в нее вкладывается) либо что-то очень простое, либо что-то такое, о чем партнер уже знает достаточно. Если эти действия совершаются длинной фразой, то это значит, что извлекается из памяти или вкладывается в нее нечто сложное или нечто такое, что непонятно без пояснений и уточнений. Фраза в целом дает, так сказать, сухую справку о предмете, обозначаемом ударным словом. Поэтому ее конструктивная цельность и логическая лепка должны быть очень явны.

На картине А.А. Иванова «Явление Христа народу» пристроен *узнавать* обнаженный мальчик, стоящий вторым слева.

На картине И.Е. Репина «Не ждали» пристроена *узнавать* женщина, только что поднявшаяся вполборота спиной к зрителю.

На фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи два апостола справа пристроены явно *узнавать*.

8. ОБЪЯСНЯТЬ 9. ОТДЕЛЫВАТЬСЯ. Эти простые словесные действия адресованы мыслительным способностям партнера. Объясняющий и отделяющийся добиваются от партнера чтобы тот нечто понял, усвоил, запомнил. Но – в отличие от действия *утверждать* – огни добиваются, чтобы он усвоил и запомнил не тот или иной факт сам по себе, а некоторую пространственную или временную связь явлений – элементов рисуемой картины.

Объяснять и *отделяваться* суть действия, хотя и противоположные, но в то же время и родственные друг другу.

Объясняющий добивается от партнера, чтобы тот что-то понял и стал его единомышленником; ему нужно, так сказать, позитивное понимание, понимание по существу; он заинтересован в определенном, том, а не другом, сознательном и деятельном поведении партнера.

Отделяющийся тоже добивается от партнера, чтобы тот что-то понял. Но нужно это отделяющемуся только для того, чтобы партнер «отстал» от него, чтобы он оставил его в покое. Это так сказать, задача негативная – «пойми и отстань», «неужели не понятно», «давно пора понять».

Отделяваться – это то же самое, что и объяснять, но с другой, противоположной последующей целью, – поэтому и существует среди «чистых» словесных действий специфическое отделяться, отличное от всех других.

«Оценка», предшествующая воздействиям на мыслительные способности партнера, заключается в восприятии акта – собеседник не понимает того, что для воздействующего нужно, чтобы он понимал. Либо он не понимает чего-то, что он имеет основание не понимать и потому не делает того, что нужно, чтобы он делал – тогда из «оценки» выльется «пристройка» и «воздействие» *объяснять*. Либо партнер не понимает чего-то, что должен бы понимать и поэтому мешает действующему субъекту делать то, что тот делает – тогда за «оценкой» следует «пристройка» и «воздействие» *отделяваться*.

«Пристройка» *объяснять*, как это ни кажется на первый взгляд странно, есть пристройка «снизу». Объясняющему нужно, чтобы партнер думал, чтобы он напряг свои мыслительные способности, чтобы он сосредоточился на мыслимых представлениях; при этом объясняющий берет на себя функцию помощника в деле, которое может совершить только сам партнер, он, так сказать, обслуживает мыслительные процессы партнера. Такую роль объясняющий примет на себя, потому что он кровно заинтересован в определенном

течении мыслей партнера. Позиция обслуживающего помощника и предопределяет характер пристройки – «снизу».

Значит ли это, что *объяснять* можно только «снизу»? – Конечно, нет. Но объяснения «сверху» или «наравне» могут быть только сложными словесными действиями, в состав которых входит опорные словесное действие *объяснять*. Так, скажем, профессор, читая лекцию «объясняет» только в широком смысле (то есть по содержанию своей лекторской работы вообще). Практически же он адресуется не только к мышлению студентов, но и к их воображению, и к их памяти, и к их чувствам. Читая лекцию, он вероятно, будет пристраиваться к слушателям «сверху» – лектор учитывает, что слушатели больше, а не меньше чем он сам, заинтересованы в понимании излагаемого на лекции материала.

Вот как А.П. Чехов устами героя «Скучной истории» профессора Николая Степановича характеризует мастерство лектора:

«Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи. Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения. <...> Предо мной полтора лица, непохожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя – победить эту многоголовую гидру. Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разумения, то она в моей власти. <...> надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере из накопления, а в известном порядке, необходимом для правил композиции картины, какую я хочу нарисовать».

«Чистое» осуществление словесного действия *объяснять* всегда содержит в себе наблюдение за мыслительными процессами, происходящими в сознании партнера. Объясняющий следит, понимает его партнер или нет, усваивает он его логику или нет; объясняющий ждет проявлений понимания или непонимания. Поэтому в его «пристройку» входят движения, нужные для того чтобы удобно было следить за ходом мыслей партнера, и поэтому объяснение, пока оно не закончено, чаще всего чередуется с узнаванием. А ход мыслей отражается преимущественно в мельчайших движениях лицевой мускулатуры и головы: ведь глаза – это «зеркало души», потому что по глазам видно направление внимания, а где внимание человека – там и его мысли.

Поэтому «пристройка» *объяснять* есть – образно говоря – «пристройка к работающей голове партнера». «Пристройка» с позиций зависимого, но зависимого не от воли партнера, а от того, как и что он думает, «пристройка» с готовностью поправит партнера, если тот ошибется. Это – «пристройка снизу» на данный момент того, кто, может быть, имеет право и основание и на «пристройку сверху», но сейчас поставлен перед необходимостью пристраиваться «снизу».

«Пристройка» *отделяваться* заключается в том, что человек, оторванный от дела, которое он только что делал и готовый продолжать это дело, ждет момента, когда можно будет объяснить партнеру, что его претензии неуместны. Поскольку не отделяющийся заинтересован в партнера, а партнер соответственно в нем, это – «пристройка сверху», но в момент начала воздействия она мгновенно переходит в минимальную по длительности и по скупости движений «пристройку» *объяснять*, то есть в «пристройку снизу». После совершения «воздействия» *отделяваться*, человек опять возвращается к тому делу, которое он делал до оценки непонимания партнера и в этом опять обнаруживается независимость его от партнера. Научиться *отделяваться* – это значит научиться быть занятым делом, отвлечься от этого дела ровно настолько, насколько это необходимо, чтобы объяснять и вновь к этому делу вернуться.

Объясняющий следит за тем, что происходит в сознание партнера и потому он «крепко держится» своим вниманием за партнера и в течение всего «воздействия» и после того как произнесет последнее слово. *Отделяющийся*, наоборот, должен мгновенно «схватить» партнера и так же мгновенно бросить на последнем слове. Эта готовность бросить партнера содержится уже в «пристройке» *отделиться* от него и именно в ней, в этой готовности, выражается главная, существенная черта отличающая «чистое» опорное словесное действие *отделяться* от «чистого» опорного словесного действия *объяснять*.

В каждом словесном действии участвует не только речь, но и вся скелетная мускулатура действующего. Особенно ярко это обнаруживается в словесном действии *объяснять*. Объясняющий подобен экскурсоводу или инструктору: он стремится показать взаимосвязь вещей и явлений во всей их предметности и конкретности, только по необходимости заменяя словами то, что сам он видит как полную реальность. Поэтому активно объясняющему часто не хватает слов, они кажутся ему недостаточно точными и красноречивыми, и он склонен дополнять смысл слов поясняющими и уточняющими жестами.

В словесных действиях *узнавать* и *утверждать* действует преимущественно цельная фраза, но там применяется обычно короткая фраза, относительно простой логической конструкции. Словесные действия *объяснять* и *отделяться* требуют часто длинной фразы и сложной логической конструкции – сочетания перечислений, сопоставлений, противопоставлений, пояснений и уточнений, потому что оба эти действия,

как уже говорилось, суть способы продемонстрировать партнеру главным образом связь между явлениями и процессами.

Объяснять и *отделяться* можно, разумеется, и одним словом, но и в этом случае, во-первых, подчеркивается подразумеваемая связь произносимого слова с той или иной, знакомой партнеру, ситуацией, во-вторых, подчеркиваемся структура самого слова – каждый звук и каждый слог этого слова особенно четко и ясно произносятся. Так, например, преподаватель иностранного языка *объясняет* ученикам, что такой-то предмет называется на изучаемом языке так-то. Чтобы ученик усвоил и запомнил это новое для него слово, преподаватель показывает ему структуру, строение и звучание этого слова, то есть произносит его «подробно», почти что по складам.

Чем активнее словесные действия *объяснять* и *отделяться*, тем подробнее действующий рисует картину и тем подробнее он произносит фразу, как бы длинна она ни была. Но чтобы она (картина и фраза) не распалась при этом на составляющие ее элементы, действующему нужна логическая лепка фразы в целом. Отсюда – противоречивые тенденции в обращении с фразой: так сказать, «центростремительная» тенденция – показать целостность картины, связанность ее элементов, но это должна быть связанность определенных, единичных явлений, из которых каждое должно быть понятно и само по себе.

Так возникает противоположная тенденция – «центробежная».

Чем человеку нужнее и труднее *объяснить* или *отделиться* словами и чем, следовательно, активнее и «чище» он выполняет то или другое действие – тем больше дают себе знать обе эти тенденции. Обнаруживается это: в особенно яркой предметности видений и рельефности лепки фразы в целом; в поисках слов достаточно красноречивых; в остроте внимания к партнеру – (последние два признака, в противоположность первому, требуют психологических пауз); и в стремлении дополнить речь жестиком, а иногда поясняющей смысл, иногда, казалось бы совершенно бессмысленной.

Обычно в словесном действии *объяснять* сильнее обнаруживается тенденция к подробностям – «центробежная» тенденция; в словесном действии *отделяться* – стремление объединить подробности, «центростремительная» тенденция.

Но оба эти словесные действия часто уступают друг другу место и в этом опять обнаруживается их родственность. Если человеку не удастся отделаться от партнера, он незаметно для себя начинает объяснять ему, иногда теми же словами какими только что отделялся. И наоборот, если человек долго и безуспешно объяснял, – объяснение может легко перейти в действие *отделяться*. Споры нередко возникают и протекают именно так – в чередованиях действий *объяснять* и *отделяться*, но при этом применяются, конечно, не только «простые» словесные действия, но и сложные и преимущественно последние.

10. ПРОСИТЬ **11. ПРИКАЗЫВАТЬ** суть простые словесные действия, адресованные воле партнера. От партнера требуется та или иная, немедленная, конкретная и ясная реакция. Это может быть: взять что-то, дать что-то, сказать что-то, сделать что-то, думать что-то; или наоборот – не брать, не давать, не говорить, не делать, не думать и т.д. – всегда что-то вполне ясное и определенное. Если действующему нужна только такая немедленная реакция и он добивается ее звучащей речью, то это – либо просьба, либо приказ.

Как уже упоминалось, обращение к воле, как таковой, есть игнорирование всех других психических свойств и способностей сознания партнера. Поэтому, если у человека нет представлений об уме, о воображении, о чувствах и знаниях партнера или партнеров, иначе говоря – если он находится среди совершенно незнакомых ему людей и если он при этом остро нуждается в том, что эти люди, по его понятиям, могут ему дать – он будет либо *просить* либо *приказывать*.

Воздействие на волю есть прямой путь к результату, нужному для действующего субъекта; воздействие на все другие психические процессы сознания – окольные пути к тому же результату. Когда человеку некогда идти окольным путем или когда он не знает верного окольного пути (так как не знает особенностей характера партнера), он обычно пытается идти прямым путем, так сказать, «напролом». Это и есть *просьба* или *приказ*, как таковые.

В боевой обстановке командир приказывает своему подчиненному, не вникая в особенности психического склада последнего. Человек, проспавший в поезде станцию, *просит* пропустить его к выходу, не заботясь о чувствах, мыслях и воображении того, кто оказался на его пути.

Но так происходит, пока человек не сталкивается с помехой в сознании партнера; как только он увидит ее – в том ли, что партнер чего-то не понимает, в том ли, что он чего-то не чувствует, чего-то не представляет себе, не помнит – он переменит способ действия и направит свои усилия на преодоление возникшей помехи. Теперь у него уже есть некоторое представление об особенностях психики партнера и это представление диктует ему тот или иной обходный путь к цели, достичь которую не удастся прямым путем.

Приказ или *просьба* возникают в результате острой потребности, которую нужно немедленно удовлетворить. Если ее нет, то нет и оснований идти «напролом», даже когда неизвестны психические свойства партнера. Ведь, если есть на это время, особенности психического вклада партнера могут быть разведаны, а для этого будут использованы другие способы словесного действия – те, которые адресованы мыслительным процессам памяти, воображению, чувству.

Поэтому «оценка», предшествующая *просьбе* и *приказу* заключается в столкновении острой потребности с препятствием в поведении другого человека. Это, впрочем, может быть и поведение животного – так, *приказывают* люди часто и с полным успехом не только людям, но и собакам, кошкам, лошадям.

Повод для приказа или просьбы воспринимается человеком, который всегда так или иначе уже ориентирован в данном человеческом окружении или хотя бы вообще в человеческом обществе, где ему всегда, в больше или меньшей степени, свойственно либо ощущать свое право, свое превосходство, свои преимущества, либо, наоборот, ощущать отсутствие прав, превосходства и преимущества.

В первом случае оценка перейдет в «пристройку сверху» и приведет к *приказу*; во втором случае – в «пристройку снизу» и приведет к *просьбе*.

«Пристройка», приводящая к *приказу* – самая яркая пристройка «сверху». Она требует относительной приподнятости всего тела, освобожденности мышц и прямого взгляда на партнера. Приказывающий стремится (разумеется – рефлекторно) быть как можно выше, оставаясь в то же время совершенно свободным: позвоночник и шея выпрямляются, а руки, плечи и особенно мускулатура лица – щеки, губы, подбородок, брови – освобождаются, так сказать, «висят». Нахмуренный лоб, сдвинутые, напряженные брови при *приказе* говорят о том, что к *приказу* добавлено какое-то другое опорное словесное действие и что перед нами, следовательно, сложное словесное действие, в котором *приказ*, может быть, занимает большое или даже ведущее место.

Словесное действие *приказывать* обычно бывает связано с жестом – иногда рукой и почти всегда головой. Жест рукой (как на это указывал еще С.М. Волконский) всегда предшествует *приказу* словами; жест головой, указывающий, как и жест рукой, чего именно требует приказывающий, осуществляется на ударном слове, точнее – на ударном слоге ударного слова.

Приказ всегда завершается ожиданием выполнения с уверенностью в том, что оно последует. *Приказывают* преимущественно глаза – губы только произносят слова приказа.

Таким же ожиданием выполнения завершается и *просьба*. Она столь же категорична как и *приказ*; просят также преимущественно глаза, а речевой аппарат также только произносят слова просьбы.

Но пристройка, приводящая к просьбе – самая яркая пристройка «снизу». В просьбе, как таковой, все целесообразно подчинено одной цели – получить, хотя прав на это просящий не ощущает. Поэтому он стремится всячески облегчить выполнение своей просьбы.

Поэтому пристроившийся к партнеру, чтобы *простить* у него, во-первых, готов мгновенно получить просимое, завладеть им; во-вторых, готов выполнить любое желание партнера немедленно; в-третьих, стремится избежать всякой назойливости со своей стороны, в той мере, в какой это не мешает готовности немедленно получить просимое. *Просящий* тянется к партнеру, ловит его взгляд и всякое иное проявление его воли, но он в то же самое время осторожен и мягок. Чем активнее *просьба*, тем яснее сочетается в ней предельная настойчивость с предельной мягкостью и осторожностью.

Родственность *приказа* *просьбе* и *просьбы* *приказу* обнаруживается, между прочим, опять в том, что они часто уступают друг другу место. Если просящий или приказывающий и его партнер по субъективному ощущению соотношения сил находится в примерно равном положении, то «просящий» легко превращается в «приказывающего» и обратно. Так часто воздействуют друг на друга близкие родственники, товарищи, если одному из них нужно, чтобы другой сделал что-то немедленно, а тот медлит.

Впрочем, *приказ* легко переходит в *просьбу* (и обратно) и независимо от субъективного ощущения сил, в случаях крайней срочности дела и крайней заинтересованности в нем.

Просить и *приказывать* относительно легко короткой фразой, одним словом и даже одними междометиями. Длинной фразой, сложным и распространенным предложением, включающим в себя перечисления, противопоставления, пояснения и т.д., совершать эти действия в чистом виде, наоборот, невозможно. Для этого потребовалось бы разделить такую фразу на ряд отдельных коротких фраз.

В *просьбе* и в *приказе* действует преимущественно смысл не слов и не фразы как таковой (как это имеет место при воздействии на мышление, память и воображение), а интонация, с которой они произносятся. Поэтому, в частности, с *просьбой* и особенно часто с *приказом*, обращаются к детям, не умеющим говорить. Поэтому оказывается возможным воздействие словом на волю животных, то есть воздействие непосредственно, «прямо» на их поведение. Но воздействовать на животное «снизу», очевидно, нелепо – поэтому никто всерьез не *просит* собак, лошадей и кошек, а приказывают им.

Хорошим примером «пристройки» *приказывать* может служить скульптура Е.А. Лансере «Святослав» (Третьяковская галерея); яркую «пристройку» *просить* можно видеть в правой фигуре на фреске Джотто «Мария и Елизавета», так же как и в фигуре провожающей женщины на картине А.Л. Юшанова «Проводы начальника» (ее мы упоминали и в четвертой главе в качестве примера «пристройки снизу»).

6

По своему лексическому составу и грамматическому построению фраза может быть вопросительной, повелительной, может объяснять, утверждать и т.д. Это облегчает соответственное произнесение фразы – способ действия ею.

В повседневном общении людей в момент оценки возникает конкретная ближайшая цель; значит в этот же момент рождается и способ действия и видения, которые затем воплощаются в определенном подборе слов и в построении из них определенных словосочетаний. Таким образом звучание фразы лишь дополняет, утоняет и обогащает тот ее смысл, который выражает содержание слов и построение фразы. Иначе говоря, в выражении мысли словами способ действия ими играет лишь вспомогательную и второстепенную роль. Как уже говорилось, его отсутствие в письменной речи с успехом восполняется контекстом.

Вероятно, именно поэтому способы действия словом, если и изучались, то чрезвычайно мало, как, впрочем, и процесс действия, как таковой.

Между тем, технология актерского искусства должна специально изучать именно способы действия словом. Ведь то, что во всех случаях, кроме сценического искусства, рождается как предпосылка лексического и грамматического строения фразы, то, что нигде не фиксируется кроме воспоминаний, что существует только в момент произнесения фразы, – это же самое актер создает своим творческим воображением на основе данных ему автором пьесы слов и словосочетаний, то есть с обратного конца. Это – процесс действия; он может быть таким или иным и в зависимости от этого произведение актерского искусства также будет таким или иным.

Связь между лексикой и грамматикой, с одной стороны, и способом словесного действия, с другой, совершенно очевидна и бесспорна. Но при упрощенном представлении об этой связи, актер легко поддается наивному предположению, будто смысл произносимых им слов до конца и раз навсегда предопределяет способ действия ими или способ их произнесения. Если, например, в тексте написано «я тебя предупреждаю», то надо, мол, *предупреждать*; если написано «я очень рад» – надо уверять партнера в своей радости и т.д. и т.п. Такое «игранье текста», «игранье слов» (в противоположность действию на основе подтекста или контекста роли и пьесы в целом) есть, по существу, отказ актера от его прямых и первейших обязанностей.

Причина всякого рода попыток «играть текст», раскрашивая слова роли, чаще всего лежит в игнорировании сложности вопроса о зависимости способа действия от смыслового содержания текста, в примитивности представлений об этой зависимости.

В действительности зависимость эта чрезвычайно сложна и к тому же совершенно не изучена. Что она отнюдь не прямолинейна, можно подтвердить бесчисленными примерами.

Так, бранные слова зачастую употребляются с целью приласкать, выразить любовь, нежность и т.п. (например, между близкими людьми, в обращении к детям, животным); так, ласкательная по содержанию слов фраза часто бывает угрозой; самая экспрессивная и энергичная по смыслу слов – иногда произносится вяло и безразлично и, наоборот, – самая, казалось бы вялая, невыразительная и даже неграмотно построенная и малопонятная фраза – в целенаправленном и энергичном произнесении оказывается совершенно ясной по смыслу и весьма выразительной.

М. Горький в пьесе «На дне» дал Костылеву слова ласкательные («братик», «милачок», «старичок») и речь его построил, как благостно-поучительную, но это отнюдь не говорит о благостности и доброжелательности его намерений.

А.Н. Островский в комедии «Волки и овцы» дал Анфисе Тихоновне речь почти что косноязычную («Да, уж бы, чайку бы уж...», «А что же ... уж... как же это, уж?»), «Ну, ну уж вы... сами, а я... что уж!..» и т.д.). Между тем, играя эту роль, и народная артистка СССР М.М. Блюменталь-Тамарина, и народная артистка СССР В.Н. Рыжова были так целеустремленны, так подлинно озабочены хлопотами Анфисы, так ярко *действовали*, что речь ее в их исполнении приобретала ясный смысл и чрезвычайно ярко выражала своеобразный внутренний мир образа.

Подобных примеров можно привести сколько угодно. Они говорят о том, что казалось бы второстепенный и вспомогательный фактор словесного общения между людьми – способ действия словом –

оказывается иногда чрезвычайно выразительным: в нем обнаруживаются многочисленные индивидуальные особенности человека произносящего слова и особенности его взаимоотношений с окружающими людьми; благодаря способу действия относительно бесцветная по смыслу слов фраза, может ярко выражать характер человека и сама стать содержательной и яркой; богатая содержанием речь может стать еще богаче и содержательнее.

Этих самых общих, соображений уже достаточно для категорического утверждения: актер, стремящийся совершенствовать свое умение действовать словом, должен заботиться не о том, как бы заранее *ограничить* выбор возможных способов действия каждым данным текстом, а о том чтобы этот выбор максимально *расширить*.

В практических занятиях удобным материалом для тренировки в этой области могут служить басни. Например, «Кот и повар». Произнося первую фразу повара: «Ах ты, обжора! ах, злодей!» - очевидно, легче всего упрекать, тем более, что Крылов прямо пишет: «Ваську повар укоряет». А нельзя ли, произнося эти слова, *угрожать*? Бесспорно, можно! Можно ли *предупредить*? Тоже можно! Можно даже просить, можно *ободрять* (!), разумеется не в «чистом виде», а в самых различных сочетаниях и с разнообразными оттенками. Таким же образом, произнося, например, фразу: «Бывало, за пример тебя смиренства кажут...» – можно и *объяснять*, и *упрекать*, и *приказывать*, и *просить*, и *удивлять*, и *предупредить*, и *узнавать*, и *утверждать*, и *отделяться*, и *ободрять*, и при том подлинно, по-настоящему.

Мастерство владения словесным действием тем выше, чем содержательнее и ярче видения актера, чем лучше он умеет лепить фразу и чем свободнее он в выборе способов словесного действия. Если актер одной и той же фразой, одним и тем же словом может совершать какие угодно действия, применяя все возможные способы действия словом к любому тексту – он превращается из раба слова и фразы в их господина.

Все это, разумеется, отнюдь не значит, что совершенное владение способами действия словом делает актера, независимым от авторского текста. Актер, по природе своего искусства, зависит от драматургии, а значит и от авторского текста (зависимость эту мы рассмотрим в последующих главах), но он должен зависеть не от отдельных слов или фраз роли (такая зависимость как раз и есть рабское «играние текста»), а от роли в целом, точнее – от пьесы в целом, от ее идейного и художественного содержания.

Поэтому способ, который надлежит применить, чтобы действовать любой данной фразой роли, нужно искать не в этой фразе, а в логике действующего образа, которая, в свою очередь, выясняется из контекста речей и поступков действующего лица и событий пьесы в целом.

Актер тем свободнее в воплощении сквозного действия, сверхзадачи и подтекста, чем меньше он связан наивным представлением, что данной фразой, раз она состоит из таких-то слов, можно совершать только такое-то действие. Значит, овладевая техникой словесного действия, актеру необходимо всемерно бороться с этим наивным представлением: признавая связь между способом действия и смыслом произносимых слов, он стремится расширить сферу своей деятельности и преодолеть эту связь, в той мере, в какой это практически возможно.

Мера эта для каждого актера своя и зависит она от уровня его мастерства: данным словом и данной фразой (каковы бы они не были) актер может совершать столько и таких действий – сколько и какие действия он может совершить подлинно, продуктивно и целесообразно. Чем их больше и чем они разнообразнее, тем выше техническая оснащенность каждого данного актера.

7

Тренировка в овладении способами действия – простыми словесными действиями – требует активной работы воображения, то есть сочинения и учета в своем поведении самых разнообразных предлагаемых обстоятельств.

Для того, чтобы данным словом (или фразой) совершить все одиннадцать простых (опорных) словесных действий, нужно поставить себя в одиннадцать разных ситуаций; каждая из них складывается из определенных предлагаемых обстоятельств. Одна комбинация предлагаемых обстоятельств логически потребует совершения данным словом (или фразой) действия *укорять*, другая – действия *ободрять*, третья – действия *предупредить*, пятая – *просить* и т.д.

Так, можно взять любое имя существительное и представить себе, что оно – прозвище человека, который вам очень нужен, которого вы неожиданно увидели, но который вас не замечает; тогда этим существительным естественно будет подлинно, продуктивно и целесообразно *звать*.

Если представить себе, что это же слово ваш знакомый где-то весьма неудачно и не к месту «брякнул», повредил тем и себе и вам, то этим словом будет легко подлинно *укорять*.

Если это же слово ваш партнер боится, не решается произнести, а произнеси он его, - и его и ваше положение сразу облегчится, то этим же словом легко подлинно, по-настоящему *ободрять*.

Если это слово – название, которого не знает ваш партнер, а вам важно, чтобы он его усвоил и запомнил – им легко и естественно *объяснять*.

Если вы при этом заняты своим делом, не хотите отрываться от него и партнер вам мешает своим непониманием – этим же словом вы будете целесообразно *отделяться*.

Если партнер произнес это слово, но вы его плохо расслышали и не ждали, что он произнесет именно его, а вам важно знать, что он сказал – эти словом легко *узнавать*.

Если партнер задал вам вопрос, окончательным и категорическим ответом на который может быть это же слово – им удобно *утверждать*.

Сочиняя подобным образом предлагаемые обстоятельства, можно найти логические обоснования для того, чтобы тем же словом подлинно, продуктивно и целесообразно *предупреждать, удивлять, просить и приказывать*. Конечно, для одних слов и фраз, для одних способов действия, найти такие обоснования легче, для других – труднее. Тут, можно сказать, все зависит от силы, изобразительности, инициативности и богатства воображения актера. Одному кажется невозможным оправдать то, чему другой при помощи воображения найдет оправдание и обоснование легко и просто.

Но для того чтобы при помощи предлагаемых обстоятельств, или «магического если бы», как называл их К.С. Станиславский, оправдать применение к данным словам разных опорных словесных действий, как таковых, для этого нужно брать предлагаемые обстоятельства *точно* те, какие имеют свойство вызывать каждое данное простое словесное действие. Обстоятельств этих в каждом случае должно учитываться относительно не много (так, например – много ли их нужно для того чтобы оправдать словесные действия *узнавать* или *утверждать*?), но они должны быть представлены себе совершенно точно и конкретно – как ближайшие, *непосредственно осязаемые в данный момент* обстоятельства как нечто такое, что в данную минуту занимает сознание действующего целиком, что поглощает все его внимание.

Всякое изменение ближайших предлагаемых обстоятельств, всякое усложнение их, точнее – всякий учет более сложных обстоятельств, сравнительно с тем, какой необходим для совершения простых словесных действий, сейчас же повлечет за собой и усложнение способа словесного действия. Ведь логика действий, как уже говорилось выше, определяется учетом обстоятельств среды, а простые словесные действия суть отдельные звенья этой логики.

8

Живя в реальном мире, в котором все явления так или иначе связаны между собой, любой человек всегда находится среди бесчисленного множества «обстоятельств». Какими-то из них он сознательно руководствуется в своей деятельности; с какими-то вынужден считаться; какие-то учитывает, сам того не осознавая; какие-то вообще никак не отражаются на его поведении. Так, если вчера где-нибудь в Африке было 60 градусов жары, а где-нибудь на полюсе – 60 градусов мороза, то это никак практически не сказывается на моих сегодняшних действиях.

Поэтому, когда речь идет о «предлагаемых обстоятельствах», то имеются в виду, очевидно, не то, какие обстоятельства актер вообще создал вокруг себя в своем воображении, а то, какие вымышленные обстоятельства он сознательно или неподотчетно учитывает в своем поведении.

Учет немногих определенных обстоятельств, и только их (разумеется, при бесчисленном множестве других, совершенно реальных, но не учитываемых обстоятельств) вызывает простые словесные действия; учет более сложных обстоятельств и большего их числа вызывает *сложные словесные действия*.

Так как людям свойственно действовать, учитывая (сознательно или нет) многие и сложные обстоятельства, то и совершают они большую часть не простые (то есть в «чистом виде»), а сложные словесные действия (то есть в «смешанном виде»).

Можно, например, воздействовать одновременно и на волю и на воображение партнера, совершая действие, состоящее из *приказа* и *предупреждения* – это сочетание будет сложным словесным действием *угрожать*. Комбинация *приказа* с *упреком* – сложным словесным действием *понукать*, и т.д. Причем глаголы: *угрожать, ругать, понукать* нужно опять понимать в узком специфическом смысле.

Таких парных сочетаний «основных» словесных действий может быть более пятидесяти и каждый случай такого сочетания будет своеобразен, хотя в чем-то он будет походить на другое парное сочетание тех же опорных словесных действий и на каждое из них в отдельности. Но ведь в состав сложного словесного действия может входить не два, а три, четыре, пять – до одиннадцати, простых опорных словесных

действий. Какое же поистине неизмеримое число таких сложных словесных действий тогда возможно! Уже для многих из парных сочетаний нельзя найти глагола, который бы точно и одним словом называл его.

Как, например, назвать сложные словесные действия, состоящие из простых *объяснять* и *упрекать*? Может быть, «увещать» или «журить»? Как назвать сочетание действий – *просить* и *упрекать*? – Может быть, «клянчить» или «канючить»? *Отделяваться* и *упрекать*? – Может быть, «ворчать»? (Воздействие ли это?) *Объяснять* и *приказывать*? – Может быть, «вдалбливать»? (Литературное ли это слово?) *Узнавать* и *утверждать*? – Может быть, «проверять»? (Но можно ли этот глагол понимать в достаточно узком конкретном смысле?)

Для многих, причем весьма практически распространенных парных сочетаний простых словесных действий, едва ли можно подобрать даже такие приблизительные наименования. Как назвать, например, сочетание действий *удивлять* и *предупреждать*, *объяснять* и *просить*?

Тут и выясняется, что список из одиннадцати глаголов, хотя и кажется бедным в сравнении с бесчисленным множеством глаголов, существующих в русском языке, в действительности вмещает в себя даже и те реально существующие способы воздействия словом, для которых нет названий ни на каком языке. Так, нет названий для всех возможных и существующих цветовых оттенков, оттенков света и тени; нет названий и для нюансов тембра, ритма, пропорций. Ведь слово всегда обобщает.

Далее – в сложном словесном действии то или иное простое может участвовать в разной степени. Так, *приказ* с ярко выраженным *предупреждением* есть *угроза*; но *приказ* может содержать в себе и легкий, едва уловимый оттенок *предупреждения*. Подобным же образом *предупреждение* может иметь оттенок *приказа*. *Приказ* и *предупреждение* могут, следовательно, постепенно переходить друг в друга и постепенно превращаться в *угрозу*, а *угроза* может содержать в себе оттенки *укора*, *объяснения* и т.д. *Укор* в соединении с *объяснением* дают сложное словесное действие *увещать*, а *увещать* можно с оттенком *просьбы*, *предупреждения*, *узнавания* и т.д.

Те или иные оттенки, может быть почти неуловимые, практически всегда присутствуют даже в таком словесном действии, которое производит впечатление «чистого», «простого». Они-то и делают каждый конкретный случай словесного действия своеобразным и неповторимым, даже если рассматривать этот случай со стороны примененного способа, то есть отвлекаясь от содержания и смысла тех слов, какими в данном случае совершено действие.

Бесконечное множество способов словесного действия, подсознательно примененных к бесконечному богатству «материи языка», которая, в свою очередь, отражает бесконечное многообразие действительности (реальной, предполагаемой, воображаемой) и создает в единстве, в итоге и в сумме картину чрезвычайно сложной живой звучащей человеческой речи.

Какой же смысл имеет в таком случае определение одиннадцати «простых словесных действий»?

Вряд ли смысл и основание настаивать и на списке глаголов и на их числе. Да и дело не в них.

Из бесконечного множества практически возможных способов действия словом, вероятно, можно взять за основу, в качестве слагаемых, другие и назвать из можно другими общеупотребительными глаголами, превратив для этого последние в специальные термины. Это естественно вытекает из того, что сами психические процессы, как об этом уже было сказано, практически не могут быть совершенно точно разграничены.

Какие бесконечно многообразные точки работающего человеческого сознания взять для исследования за отправные? – Любая будет условно вычлененной и адресование воздействующего к любой из них, отдельно взятой, будет сложной составной частью еще более сложного целого. Далее – мы взяли по два «способа воздействия» на каждую точку (кроме внимания); этих «способов» вероятно можно найти и больше – три, четыре и т.д. Наконец, как уже говорилось, взятые и рассмотренные нами «способы» можно называть по-разному: глагол *узнавать* можно заменить глаголом *спрашивать*, глагол *укорять* можно заменить глаголом *упрекать*, глагол *предупреждать* – глаголом *предостерегать* и т.д.

Повторяем, дело не в числе глаголов и не в из подборе, а в принципе, который может быть применен, вероятно, по-разному.

Наукой установлены понятия, которые отражают действительно существующие психические процессы: внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля. Воздействовать на сознание человека – значит воздействовать на них и только на них; воздействовать на любой из них, кроме внимания, можно не только по-разному, но и в противоположных направлениях. Вот эти противоположные по направлению воздействия на действительно существующие, специфические, отличающиеся друг от друга психические процессы и дают число 11. Число это, хотя и условно, но возможно и обосновано.

Обоснованность и рациональность практического использования взятых нами «простых словесных действий», подтверждается тем, что нет такого случая и такого способа словесного воздействия, который нельзя бы было восстановить, комбинируя какие-то действия из числа предложенных одиннадцати; нет

такого глагола, смысл которого нельзя бы было уточнить и конкретизировать при помощи взятых нами одиннадцати глаголов.

Успокаивать, злить, дразнить, хвастать, соблазнять, пугать, увещать, возражать, признавать, предлагать, отказывать и т.д. и т.п. – любое из этих действий можно совершать только либо применяя в последовательном порядке, либо применяя сочетания каких-то простых словесных действий, из числа одиннадцати.

Как уже говорилось, любой глагол можно понимать в широком смысле – тогда подразумевается действие, взятое в относительно большом объеме или действе, цель которого понимается обобщенно, то есть не вполне конкретно. Для того чтобы такое, обобщенно понимаемое действие конкретизировать, нужно подвергнуть его делению (напомним: при помощи вопроса – «что для этого нужно конкретно сделать, в данных совершенно конкретных обстоятельствах?»). Это деление логики словесного действия в конечном итоге приводит во всех случаях к ряду последовательно логически связанных простых словесных действий или сложных словесных действий, из которых каждое можно составить опять-таки из простых, опорных.

Последнее всегда оказываются «продуктом деления» сложного словесного действия и их оказывается достаточно для построения любой, самой сложной и неожиданной, самой оригинальной логики словесного действия.

Чтобы примириться с этой мыслью, уместно вспоминать аналогии: число тонов хроматической гаммы, число цветов солнечного спектра, число поэтических размеров, число пространственных форм и т.д.

Условность всех этих количественных определений во всех случаях примерно та же, и, тем не менее, практически они оправдывают себя, вооружая художника-профессионала знанием способов обработки своего материала, способов, которые опираются на объективные свойства этого материала, на присущие ему общие закономерности. Таков же, в принципе, и смысл применения одиннадцати простых словесных действий. *Изучение их, умение выполнять их, умение пользоваться ими имеет смысл только в том случае, если они служат построению выразительной (то есть – выражающей богатое содержание) логики действий образа – его сквозного действия, ведущего к сверхзадаче.*

9

Для нормального, здорового человека произносить слова – дело в высшей степени легкое. Поэтому в повседневном быту люди откликаются словами на самые мимолетные внешние впечатления и на самые поверхностные случайные побуждения. Они часто даже не задумываются над тем, зачем, с какой целью произносят отдельные фразы, ведут беседы, обмениваются мыслями. Это, разумеется, не значит, что цель в таких случаях отсутствует или что такой человек безразличен к своим интересам. Это значит лишь то, что в данный момент его существенным целям ничто не угрожает, что в данных условиях он не видит возможности или смысла активно бороться за свои существенные интересы.

В такого рода словесном действии, цель которого не ясна и активность которого не высока, существенные интересы человека, как правило, либо вовсе не обнаруживаются (обнаруживаются его незаинтересованность в окружающих условиях), либо они обнаруживаются в минимальной степени.

Вялое, малоактивное действие словом лишено и ярко выраженного способа его осуществления. Здесь трудно определить – что именно человек делает: узнает ли он, утверждает ли, просит ли, объясняет ли и т.д. Любое из этих действий и все они могут присутствовать в подобном сложном словесном действии, и все – в минимальной степени. Так и должно быть: у человека нет серьезной потребности изменить, перестроить сознание партнера в определенном направлении, у него отсутствует ясная цель – отсутствует и ясный способ действия, ибо всякое действие определяется его целью, и только ею. В таких случаях человеку не очень нужно произносить слова и потому ему не очень важно, какие именно слова и как он произносит.

Другое дело – когда интересы человека требуют произнесения в данных обстоятельствах определенных – таких, а никак не противоположных по смыслу – слов; когда ему насущно необходимо перестроить сознание партнера и перестроить его определенным образом, в определенном направлении. Теперь внимание действующего не рассеянно по окружающим обстоятельствам и по сознанию партнера, а сконцентрировано на той его способности, на той работе, происходящей в нем, которую нужно изменить, ибо эта работа протекает не так, как нужно действующему.

Теперь в совершаемом действии обнаруживаются интересы человека, как интересы существенные – ведь если он чего-то активно добивается, то это значит, что он в этом кровно заинтересован. Теперь и способ действия делается ясным, определенным.

Отсюда, казалось бы, можно сделать общий вывод: чем активнее словесное действие, тем оно выразительнее и тем оно «чище» по способу действия. Такой вывод верен лишь относительно. Не следует забывать, что выразительность всякого действия (в том числе и словесного) есть функция логики действий,

взятой в целом и в единстве с условиями, в которых она осуществляется. Поэтому наиболее выразительны не вообще самые «чистые» способы действия словом, а самые «чистые» из числа возможных, логичных для данного человека в данных конкретных обстоятельствах. Дело, значит, в ясности состава словесного действия – активность влечет за собой уяснение состава всякого словесного действия.

Заинтересованность, как известно, связана с концентрацией внимания. Чем больше задевает человека «за живое» то или иное обстоятельство, тем больше оно поглотит его внимание. Поэтому в случаях крайней активности, одержимости человек бывает «ослеплен страстью», невменяем (в драке, например, «не замечает синяков»). В подобных случаях крайняя «чистота» способа словесного действия выражает простоту, прямолинейность его психического содержания – поглощенность сознания одной страстью, одним желанием.

Человек, не потерявший самообладания и самоконтроля, стремясь к поглощающей его внимание цели, вынужден учитывать обстоятельства, в которых он борется за эту цель, то есть уделять сколько-то внимания и этим обстоятельствам. Каким именно и скольким? Это зависит от того, насколько поглощено его внимание целью и, конечно только существенным, имеющим прямое отношение к цели и к средствам ее достижения; то есть к минимальному числу обстоятельств, игнорирование которых может повлечь за собой провал всего начинания.

Допустим, человек добивается от партнера чего-то такого, на что он, добивающийся, не имеет права и что партнер может дать ему, а может и не дать. Если добивающийся будет игнорировать вкусы, привычки, интересы партнера, будет, например, «хамить», требовать, угрожать и т.д., он больше рискует получить отказ, чем если он учтет интересы и вкусы партнера и будет, например, скромн, вежлив, внимателен. Если человек, имеющий право требовать, будет добиваться своей цели, оскорбляя при этом партнера – он рискует натолкнуться на протест и непослушание. Он может потерпеть неудачу и в обратном случае – если будет, например, озабочен тем, чтобы не обеспокоить партнера и займет позицию просителя...

Учет всякого рода обстоятельств, составляющих каждую данную ситуацию, бывает обычно целесообразен – во всяком случае субъективно целесообразен, ибо он входит в индивидуальную логику поведения действующего – и он бывает обычно подсознателен, являясь произвольным результатом стечения обстоятельств внутренних и внешних. Этот именно учет обстоятельств и определяет состав, или точнее, - структуру сложных словесных действий.

Слово «структура» здесь более уместно, потому что в сложном словесном действии простые не смешаны, не свалены в одну кучу, а каждое занимает свое, определенное место, в соответствии с тем, учету какого именно обстоятельства оно отвечает и какое место это обстоятельство занимает среди других, нашедших себе отражение в структуре данного сложного словесного действия.

Какое-то одно из них является в каждую данную минуту главным для действующего; другие – второстепенными; третьи – третьестепенными и т.д. Главное определяет – что преимущественно в данную минуту человек делает словами; второстепенные и третьестепенные определяют как он это делает, или что он попутно делает. Поэтому сложные словесные действия состоят из опорных, которые входят в сложные, так сказать, по субординации: в каждом сложном словесном действии одни из входящих в него простых ощутимы более ясно, другие менее ясно, третьи дают оттенки, четвертые едва уловимы и т.д.

Таким образом: как бы ни было сложно словесное действие и из каких бы простых, опорных словесных действий оно ни состояло – одно из них всегда является в нем главным, *доминирующим*.

Доминирующее словесное действие определяет в каждом сложном словесном действии что объективно, по существу, в основном, в данную минут, данными словами, данный человек делает. Как он это делает, это определяется тем, какие способы действия добавлены к доминирующему способу. Эти вспомогательные участники, или слагаемые, сложного словесного действия могут быть названы *обертонами* словесного действия. Они могут быть более или менее ясно ощутимы и их может быть больше или меньшее количество в составе сложного словесного действия. Сколько их, каковы они, насколько ясен каждый их них – это и определяет структуру сложного словесного действия.

10

Доминирующее словесное действие может более и может менее ясно выделяться на фоне обертонов словесного действия.

Приведенные выше примеры вялого, малоактивного и неопределенного способа действия словом как раз и суть примеры смутного, едва уловимого выделения доминирующего словесного действия. Тут обертоны как бы заглушают его, конкурируют с ним и потому способ действия в целом, его структура, остаются не ясными.

По мере возрастания активности, все яснее делается структура словесного действия и, в частности, все резче на фоне обертонов выделяется доминирующее словесное действие. На степенях крайней активности, когда действующий настолько поглощен целью, что уже не остается внимания на учет окружающих обстоятельств, - они действительно перестают учитываться.

Тогда, иной раз вопреки объективной целесообразности, без достаточно разумных на то оснований, человек приказывает, просит, объясняет, зовет т.д., совершая все эти действия без всяких сколько-нибудь заметных обертонов. Он выведен из себя, ему что-то до последней степени и немедленно нужно – как в случаях, например, нестерпимой физической или душевной боли, в случаях ярости, азарта, паники и т.п.

В таких и подобных им случаях иногда с наибольшей глубиной раскрываются самые сокровенные черты психики человека именно потому, что здесь индивидуальная, свойственная ему логика поведения вступает в противоречие с логикой объективной; он не хочет, не может, не способен в такие моменты мириться и даже считаться с тем, что его окружает, его интересы непримиримы с обстоятельствами. Он борется за них вопреки всему и даже не имея никаких шансов на успех – потому именно они и раскрываются, как самые категорические, как самые для него существенные в данный момент.

Между самым вялым, аморфным словесным действием, в котором присутствует множество неясных обертонов, а доминирующее определить трудно, и действием самым активным, вроде тех, которые были только что охарактеризованы, - расположены все промежуточные случаи.

Отсюда может быть выведено общее правило: чем больше данное словесное действие содержит в себе обертонов и чем меньше выделяется на их фоне доминирующее словесное действие, - тем менее оно активно и тем менее ясна его структура. И наоборот: чем меньше содержит оно обертонов и чем ярче выделяется на их фоне доминирующее словесное действие – тем оно активнее и тем яснее его структура.

Значит, сознательное умение активно воздействовать словом включает в себя: 1) умение выполнять, прежде всего, простые, опорные словесные действия, то есть умение очищать словесное действие от ненужных, снижающих его активность обертонов и 2) умение строить из простых словесных действий сложные, то есть умение выполнять опорные словесные действия во всевозможных сочетаниях и комбинациях.

Сочетания эти могут быть на первый взгляд парадоксальными; так, сложное словесное действие может состоять из противоположных друг другу опорных словесных действий: *узнавать* и *утверждать*, *просить* и *приказывать*, *ободрять* и *укорять* и т.п.

Если человек *узнает*, но при этом ждет определенного утвердительно ответа («не так ли?»), то к его действию *узнавать* может добавиться действие *утверждать*; он будет *узнавать утверждая*.

Если человек *утверждает*, но при этом ждет возражений, если он не уверен в том, что он утверждает, то к его действию *утверждать* может добавиться действие *узнавать*; он будет *утверждать узнавая* («ведь так, да?»). Это сложное словесное действие будет отличаться от действия *узнавать утверждая*. В одном случае доминирует *узнавание*, а обертоном является *утверждение*, в другом доминирует *утверждение*, а обертон – *узнавание*. Так *утверждение* может перейти в *узнавание*, и обратно, через появление и постепенное усиление обертона.

Когда один человек «говорит» другому, чтобы тот что-то сделал, дал и т.п. и говорит «категорически», не подозревая и не предвидя возражений, но в то же время не ощущая ни зависимости от него, при превосходства над ним, то часто он применяет сложное словесное действие, состоящее из *приказания* и *просьбы*. В повседневном общении людей оно чрезвычайно распространено, хотя для точного наименования его в русском языке нет подходящего глагола. Об этом действии обычно говорят: «я ему сказал сделать...» или «он сказал мне сделать...». Так часто действуют словом сослуживцы на работе, домашние в повседневных бытовых делах: «дай мне...», «напиши ему...», «возьми», «не трогай» и т.д. и т.п. Если активность этого, промежуточного между *приказом* и *просьбой*, сложного словесного действия будет возрастать, то в нем неизбежно начнет все отчетливее доминировать либо обертон *приказа*, либо обертон *просьбы*, если его не заменит какое-то другое словесное действие.

Если в *укоре* проявится уверенность в успешности, то к нему легко может добавиться соответствующей силы обертон *ободрения*. И наоборот – если ободряющий видит, что его ободрение не действуют, то к *ободрению* легко добавится обертон *укора*.

Подобным образом обстоит дело и с другими парами простых словесных действий.

Обертоны *узнавания* и *утверждения* присутствуют чуть ли не в каждом сложном словесном действии. Поэтому, может быть, можно говорить о двух общих формах способа словесного действия: «утвердительной» и «вопросительной». Обертон *узнавания* особенно часто добавляется к *просьбе*, к *укору*, к *объяснению*, к действию *удивлять*. А где нет обертона *узнавания*, там почти всегда присутствует обертон *утверждения*.

К любому словесному действию может быть добавлен обертон действия *звать*, он может выразиться всего лишь в повышении или усилении силы звука. Обертон *объяснять* может выразиться в рельефности логической лепки фразы. Обертон действия *удивлять* – в ожидании эффекта; обертон *предупреждения*, наоборот, – в оборонительной настороженности, часто, например, в косом взгляде и т.п.

Когда та или иная черта, из числа характеризующих какое-то простое словесное действие, появляется в другом словесном действии, то это значит, что в последнем появился обертон первого.

Обертон играет важную роль в способе словесного действия. Они придают словесному действию индивидуальную физиономию, делают его живым, конкретным. Кроме того, они часто служат средством развития активности словесного действия и средством перехода от одного способа словесного действия к другому.

И, тем не менее, специально тренировать себя во владении обертонами, если и может быть целесообразно, то только, так сказать, в учебном порядке, с чисто техническими целями. Обертон по природе своей должен быть неподотчетен, подсознателен. Если доминирующее словесное действие можно назвать мельчайшей задачей (что я делаю), то обертоны суть *приспособления* (как я это делаю). К.С. Станиславский, как известно, неоднократно предостерегал от специальной заботы о приспособлениях в творческой работе. Забота эта либо превращает их в штампы – если она отвлекает внимание от цели действия к его форме: движению, интонации – либо превращает приспособление в задачу – если средство делается при таком превращении целью. В последнем случае то действие, которое должно бы быть обертоном, делается доминирующим.

Но актер, знающий природу опорных словесных действий и умеющий совершать их легко, без специальных усилий, актер, *свободно владеющий* ими, тем самым умеет уже и сочетать их в сложные словесные действия, которые потребуются ему по логике действий. Свободное владение опорными словесными действиями есть, по существу, умение выполнять сложные действия, в которых любое из возможных было бы доминирующим.

А устанавливая доминирующее словесное действие, актер определяет что объективно в данный момент происходит – что делает данный человек (действующее лицо пьесы), независимо от того, что он хотел бы делать. Так, бывает, что *отделяющийся* от партнера человек сам этого не осознает – ему может казаться что он очень внимателен, вежлив, и он может быть, даже хотел бы быть таким; если он тем не менее объективно все же *отделяется*, то именно в этом и выразится сущность происходящего в данный момент. А сопровождать это доминирующее действие могут обертоны самые разнообразные и это внесет лишь оттенки, не изменяя существа дела. То же может произойти и с *удивляющим*, и с *предупреждающим*, и с *объясняющим*, и с *просящим* и т.д. Иногда в доминирующем словесном действии прорывается на поверхность то, что действующий хотел бы скрыть, но именно это с наибольшей ясностью характеризует его.

11

Всякий сколько-нибудь способный актер-профессионал по ходу спектакля совершает множество самых разнообразных по структуре словесных действий и обычно многие из них вполне убедительно, то есть согласно логике действий образа. Но часто это вовсе не является результатом сознательного и свободного владения грамотой своего искусства, а скорее результатом интуиции, вдохновения, «чувства правды» и других качеств дарования данного актера.

Отсюда происходит многие случаи, подобные, например, таким: у талантливого актера, создавшего ряд содержательных, правдивых и ярких образов, «не получается» та или иная сцена (он в ней не действует, наигрывает, фальшивит); актер ищет причину своей неудачи: он пробует играть сцену и так и этак, читает литературу, спорит с режиссером о трактовке, ломает голову в размышлениях о сверхзадаче, об идее и философском содержании пьесы, читает и перечитывает критическую литературу о ней и т.д. и т.п. Все эти мучительные поиски иногда не дают положительного результата потому, что в толковании этих сложных творческих вопросов актер и режиссер вовсе не ошибались – они только запутывают себя, все больше и больше подвывая сомнения верные решения.

Ошибка, мешающая актеру верно сыграть неудачную сцену, часто бывает весьма проста: из верного определения идеи и сверхзадачи пьесы актер и режиссер не сделали верного практического вывода – они не задумались над тем, *что именно, конкретно*, данными словами в данной сцене нужно делать действующему лицу, если, мол, идея и сверхзадача пьесы таковы.

А бывает и так: режиссер требует от актера «более активного» действия; актер и сам изо всех сил старается быть как можно активнее. Но, вместо того чтобы активно совершать нужные по логике конкретные действия, он, не заботясь о способах действия, пытается быть активнее «вообще». Так он

попадает не на то доминирующее словесное действие, которого требует логика образа. Он, например, *просит* там, где нужно *предупреждать*, он *отделяется* там, где нужно *объяснять*, *утверждает* там, где нужно *узнавать* и т.д. и т.п. Чем «активнее» он пытается в таком случае совершать это нелогичное для образа в данных обстоятельствах действие, тем больше жмет на него и тем дальше уходит от логики действий, тем явственнее нарушает ее.

Подобного рода случаи бывают связаны с тем, что даже квалифицированный актер, как это ни покажется странным, иногда не умеет *утверждать*, *приказывать*, *удивлять* и т.д. Он, разумеется, умеет совершать все эти действия «в жизни», когда к этому вынуждают его реальные обстоятельства, но «в жизни» ему свойственно сопровождать каждое из этих действий сложными и многочисленными обертонами, которые как раз не соответствуют индивидуальной логике образа. А актер расстаться с ними не может, не умеет. Владеет он легко и свободно основными словесными действиями, как таковыми, и применил он именно то, какое нужно в данной, неудачной сцене – и все станет на место. Но этого-то он как раз и не пробует, не предполагая, что причина его неудач столь проста и примитивна.

Владение опорными словесными действиями открывает перспективу сознательного умения превращать любое слово любой роли в действие. Тем самым облегчает и вопрос о выборе действия нужного для выполнения той или иной сценической задачи. Зная, что в любом словесном действии какой-то способ должен доминировать, зная природу и особенности доминирующих действий, актер может перебирать, пробовать все возможные категории и группы способов действия – к какой-то из них наверняка принадлежит и то конкретное действие, которого требует логика действий данного образа при данном замысле. Таким путем актер не получит, конечно, рецепта или совершенно точного ответа на стоящий перед ним творческий вопрос, но он приблизится к верному ответу и будет искать его в сфере действий, то есть там, где он действительно лежит.

Применение простых опорных словесных действий на практике не оставляет места декламации и докладыванию со сцены авторского текста. Если актер декламирует, то он не может действовать согласно логике поведения образа; если он действует согласно этой логике – он не может декламировать (за исключением тех редких случаев, когда действующее лицо пьесы декламирует своим партнерам). Поэтому определенность способа действий – надежное средство борьбы с декламацией. Если декламирующего актера заставить подлинно, по-настоящему *объяснять*, *удивлять*, *просить* и т.д. и ему это удастся – декламация сейчас же пропадет. Ей не останется мест, коль скоро возникнет конкретное, подлинное, продуктивное и целесообразно словесное действие.

12

Для того чтобы произведение актерского искусства было содержательно, понятно зрителям, зрители должны понимать, что делает на сцене актер. Только тогда может раскрыться зрителям «жизнь человеческого духа» образа. Ведь выводы о его главенствующих интересах и о самой его сущности зритель делает не иначе как «читая его поведение». Чем богаче насыщена жизнь образа внятными, видимыми и слышимыми интересами и целями – то есть конкретными действиями – тем, соответственно, больше оснований у зрителя для суждения о сущности образа и о его главенствующих интересах – о его сверхзадаче и сквозном действии.

Применение простых словесных действий, разумеется, при свободном владении ими, *уясняет цели образа*. Ясность структуры словесного действия повышает активность, а вслед за этим делается яснее и ближайшая, конкретная цель каждого момента осуществляемой логики словесного действия в целом. Если действующее лицо не просто «рассказывает то-то и то-то» и не вообще «говорит то-то и то-то», а конкретно *объясняет*, то ясно, что оно добивается *понимания*; если оно *приказывает*, то ясно – оно добивается *повиновения*; если *узнает* – *знания* и т.д.

«На сцене должна быть хватка, - писал К.С. Станиславский, - в глазах, ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж слушать и слышать. Коли нюхать, так уж нюхать. Коли смотреть, так уж смотреть и видеть, а не скользить глазами по объекту, не зацепляя, а лишь слизывая его своим зрением. Надо вцепиться в объект, так сказать, «зубами».»

Вот эту «хватку» и дает в словесном действии ясное доминирование в каждом случае определенного простого словесного действия. Перефразируя К.С. Станиславского, можно сказать: уж коли спрашивать, так спрашивать, то есть *узнавать*; коли объяснять, так уж *объяснять*; удивлять – так *удивлять*, а не «говорить» с неизвестным конкретным назначением, касаясь лишь слуха партнера, а не вцепляясь «зубами» в его сознание. Таким образом владение простыми словесными действиями может помогать построению *ясного, определенного* действия рисунка поведения в роли.

В «Режиссерском плане Отелло» К.С. Станиславский, строя «схемы действий», часто указывает именно способы действия, подчеркивая, что в данном месте роли нужно применить этот, а не другой способ действия. Они названы К.С. Станиславским такими глаголами: Брабанцио доказывает (стр. 61); Отелло убеждает (стр. 65); Брабанцио умоляет, Дож – уговаривает (стр. 95); Отелло убеждает (стр. 268) и объясняет (стр. 269) и т.д. Правда, глаголы эти не всегда совпадают с предлагаемыми названиями опорных словесных действий, но в данном случае важен в первую очередь принцип – указание на способ действия и на важность применения в каждом случае именно этого способа. Что же касается названий, то, во-первых, здесь речь идет не о простых (опорных) словесных действиях, а о сложных; во-вторых, К.С. Станиславский применил их не как специальные термины, а в обычном общежитийском смысле. Поэтому их можно перевести на язык терминов и тогда окажется, что в каждом из указанных К.С. Станиславским сложных способов должно доминировать то или иное из числа «простых словесных действий».

Построение определенного действенного рисунка роли, в свою очередь, связано с его многокрасочностью, с его разнообразием. Актер, наивно предполагающий, что смысл произносимых слов предрешает и способ действия ими, часто произносит длинную тираду или ведет длинейший диалог, пользуясь все одним и тем же способом – чаще всего неопределенным по своей структуре. В результате этого он теряет активность, впадает в монотон и зрителям приходится напрягать внимание для того, чтобы понять, что и зачем он говорит.

Человек, подлинно заинтересованный в том, чтобы воздействовать на сознание партнера, никогда не пользуется долго одним и тем же способом действия. Если один способ не дает ему надлежащего результата, он переходит к другому, если и этот оказывается безуспешным – он переходит к третьему, к четвертому; только после того как он испробует несколько новых способов, он обычно возвращается к первому, но и его применяет по-новому, перебирая таким образом самые разнообразные способы.

Так, скажем, человек, потерявший бумажник, не будет искать его все в том же кармане – он обыщет один карман, потом другой, потом третий, потом, может быть, опять первый, потом третий, пятый, второй и т.д. Так, если человеку нужно отпереть дверь и это ему не удастся, а в его распоряжении связка ключей, - он не будет долго и бесплодно пробовать один ключ, пренебрегая остальными. То же примерно происходит и с применением различных способов воздействия на сознание: если человек не пробует разные способы, не перебирает их по очереди, а долго продолжает применять тот, который уже не дал нужного ему результата, - это верный признак его малой заинтересованности в результате, то есть малой активности его действия.

А отсюда вывод: если актеру нужно провести длинную сцену и он хочет в этой сцене активно обрабатывать сознание партнера, то у него нет иного выхода, как применять разные способы воздействия; чем они будут разнообразнее, неожиданнее, контрастнее, - тем активнее будет действие и тем интереснее будет действенный рисунок сцены, потому что тем яснее будут ближайшие конкретные цели действующего.

Если, например, актриса, играя роль Мерчуткиной в «Юбилее» Чехова, не пользуется разными способами словесного воздействия, чтобы получить свои 24 рубля 36 копеек, то это может служить неопровержимым доказательством того, что она, актриса, не озабочена интересами образа, а «играет» роль. Какие именно способы воздействия должна применить актриса? Это вопрос другой – вопрос толкования роли, трактовки образа, вопрос того и иного понимания логики действий Мерчуткиной в объеме всей роли в целом.

13

Выбор способа словесного воздействия продиктован не только внешними обстоятельствами данной минуты и не только настроением действующего в эту минуту, но и всем складом характера, его воспитанием, привычками и другими относительно устойчивыми особенностями его индивидуальности. У каждого человека в его жизненном опыте вырабатываются определенные – как общие, связанные с профессией, воспитанием и пр., так и индивидуальные навыки; в частности, навыки пользоваться преимущественно теми, а не другими способами действовать словом. Конечно, такое предпочтение одних способов другим может быть выражено очень незначительно; оно не исключает пользования и всеми другими способами, но тем не менее оно, как правило, характерно для лиц определенной социальной среды, определенных профессий и определенных типов характера.

Так, люди, привыкшие преподавать, например, пожилые, опытные педагоги, *объясняя, утверждают* чаще, чем лица других профессий; врачи, привыкшие иметь дело с профанами в своей области, любят *утверждать* и *предупреждать*; люди, привыкшие командовать, чаще других *приказывают*. Нахальным людям свойственно особенно часто *удивлять* и *отделяться*; скромным – *узнавать, просить* и *объяснять*.

Вот как, например, организует «Союз орала и меча» типичнейший нахал – Остап Бендер в «12 стульях» Ильфа и Петрова: «Остап показал рукой на Воробьянинова: «Кто, по-вашему, этот мощный старик? Не говорите, вы не можете этого знать. Это – гигант мысли, отец русской демократии и особа, приближенная к императору». Далее беседа идет в том же «стиле», как, впрочем, и все поведение героя.

Конечно, входить в эту область вопросов с попытками регламентации и с поисками рецептов – значит вступить в противоречие с сущностью творческой работы. Коль скоро речь идет об индивидуальной логике действий, она не может быть найдена по какой бы то ни было общей схеме, или по какому бы то ни было рецепту. Самый отъявленный нахал и наглец может вести себя, как скромнейший человек (например Иудушка Головлев или Тартюф); самый властный и сильный человек может быть застенчив и скромн, а самый скромный именно от застенчивости может вести себя, как нахал.

Поэтому речь может идти не о «прикреплении» каких-то способов действия к определенным свойствам характера, а об учете объективной закономерности: выбор тех, а не иных доминирующих действий в актерском искусстве *не может пройти бесследно* для воплощаемого характера и что, следовательно, выбор этот должен служить наиболее точному, полному и объективно верному воплощению общих и индивидуальных черт образа.

Меропия Мурзавецкая в «Волках и овцах» А.Н. Островского, произнося слова: «Смотреть за Аполлоном Викторычем, чтоб ни шагу из дому!» (действие первое, явление второе), - может и *приказывать* Павлину, и *предупреждать* его, и *объяснять* ему, и *просить* его, так, разумеется, как ей, Меропе, свойственно. Какой способ воздействия употребит актриса, играя эту сцену? Это ведь не только вытекает из толкования характера, из понимания логики действий образа в целом, но и строит характер, формирует логику действий Мурзавецкой, ее образ. Если она *просит* Павлина (пусть притворно, по-ханжески), то в этом проглянет один характер; если *угрожает* – другой; если *объясняет* – третий. Конечно, в каждом случае способ воздействия одной фразой – это не больше как намек, одно мгновение в проявлениях характера, но и оно не безразлично для целого.

Каков выбор способов воздействия мужика Дениса Григорьева в инсценировке рассказа А.П. Чехова «Злоумышленник»? Если он оправдывается (если так определять его главную задачу), то это могут быть простые словесные действия: *узнавать*, *утверждать*, *упрекать*, *просить*. Но может быть, он вовсе не оправдывается, а обучает следователя, просвещает его как невежественного в вопросах рыбной ловли человека? Так, например, толковал сцену А.Д. Дикий. Тогда выбор способов воздействия будет несколько иным – здесь опять будут словесные действия *узнавать*, *утверждать* и *упрекать*, но среди них главное место будет занимать простое словесное действие – *объяснять* со всевозможными обертонами. В этом практически выразится толкование роли и сцены в целом, этим такое толкование и будет строиться.

В первом же случае (при главной задаче «оправдываться») простое словесное действие *объяснять* может даже вовсе не найти себе применения.

В выборе доминирующих словесных действий, таким образом, практически реализуется толкование образа, а дальше – и трактовка всей пьесы в целом – определение ее жанровых и стилевых особенностей, определение индивидуальных особенностей ее автора, его стиля, его темперамента и т.д.

14

Все то, из чего состоит самое сложное человеческое действие, все это входит и в состав простого, опорного или «основного» словесного действия. Поэтому, научаясь на опорных, простых словесных действиях сознательно выполнять всю цепочку «элементов» действия – «оценку», «пристройку», «воздействие» - актеров в то же самое время тренироваться и в овладении всеми «элементами» всякого действия, то есть приучает себя оперировать действием вообще.

Для того чтобы совершить подлинно, по-настоящему, любое простое словесное действие, совершенно необходимы, с одной стороны, внимание, воображение, мышление, память, чувство и воля; с другой стороны, столь же необходимы – известная мускульная работа, отчетливая дикция слова, логическая лепка фразы и владение своим голосом, то есть его интонационными красками.

Специальная забота об интонациях, как известно, приводит обычно к декламации, к фальши и к представленчеству. Между тем, актер, не овладевший достаточно хорошо интонационными красками своего голоса, не может выполнить сколько-нибудь сложный рисунок логики словесного действия, вообще не может действовать словом ярко и выразительно. Поэтому ему *приходится* заботиться об интонациях, как бы его ни предостерегали от этого.

Для того чтобы забота это не завела в тупик формализма, необходимо лишь соблюдать условие – в интонациях голоса видеть *средство действия*. Ведь тренировка в умении подлинно (по-человечески, а не по-актерски) действовать не может принести вреда.

Рассматривать интонацию как средство действия – это значит рассматривать ее в единстве со всеми другими элементами действия и прежде всего в единстве с целью действия; это значит никогда, ни при каких обстоятельствах, не рассматривать ее отдельно от ближайшей, конкретной цели произнесения данного слова или данной фразы; это значит фиксировать не саму по себе интонацию, а ту цель, которая требует этой интонации.

Обычно то или иное звучание каждой данной фразы, произносится по реальной необходимости (а не по заданию, как это бывает на сцене) вызвано тремя причинами, которые, так сказать налагаются одна на другую. Эти причины суть:

1. ВИДЕНИЯ – что именно человек видит, когда говорит эту фразу;
2. ЛЕПКА ФРАЗЫ – как он располагает в видимой картине ее элементы, как он строит композицию этой картины, рисуя ее;
3. СПОСОБ ВОЗДЕЙСТВИЯ – какому психическому процессу в сознании партнера он ее адресует, на какую психическую способность партнера он рассчитывает, воздействуя на его сознание в целом.

Обычно эти три причины действуют одновременно и тогда бывает трудно определить, какой именно интонационный ход вызван образным представлением, какой – логикой, какой – конкретной действенной направленностью. Сами причины эти возникают произвольно. Человек действует словом, фразой: когда и поскольку у него *для этого* есть определенные видения – его воображение рисует надлежащие картины; когда и поскольку ему *для этого* нужно показывать свои видения в определенном качестве, в определенной связи элементов – он лепит надлежащим образом фразу; когда и поскольку ему *для этого* нужно вызвать определенный психический процесс в сознании партнера или партнеров – он прибегает к тому или другому способу словесного действия.

Но, в зависимости от конкретных обстоятельств, та, другая или третья из этих причин интонации влияет на нее в той или иной степени и не всегда все три причины или источника интонации, действуют в равной мере. Так, чистый вопрос, заданный одним словом, имеет ярко выраженную интонацию способа действия, но в ней, очевидно, отсутствует логическая лепка фразы и могут отсутствовать ясные, конкретные видения. Если двое ученых обсуждают вопрос, оставаясь совершенно в сфере второй сигнальной системы, то они могут не видеть того, о чем говорят. Например, если они говорят о таких абстракциях как математические категории – здесь действует логическая лепка фразы и способ действия.

Способ действия всегда влияет на интонацию, коль скоро слова, фраза произносятся вслух и с определенной целью. Его влияние тем больше, чем активнее говорящий добивается своей цели. Он может оставаться незамеченным только в случаях вялого, неопределенного действия словом. Примером может служить незаинтересованное чтение вслух чужого текста; здесь могут отсутствовать видения, а интонации, следовательно, будут определяться почти исключительно логической лепкой фразы; впрочем и она едва ли будет в этом случае рельефной.

Следовательно, выработка «интонационного мастерства» заключается, во-первых, в тренировке воображения – умения видеть ярко, образно то, о чем говоришь; во-вторых, в выработке дикции слова и фразы, и в-третьих, в мастерстве пользования способами словесного действия.

Это как бы три звена единой цепи, три этажа единого здания или три взаимодействующие части единой работающей конструкции. Дефект в любой из них есть дефект целого, есть недостаток мастерства словесного действия, неизбежно обедняющий интонационные краски речи актера на сцене (правда, если крепко держать в руках одно из этих звеньев, то при его помощи можно все же вытащить и всю цепь).