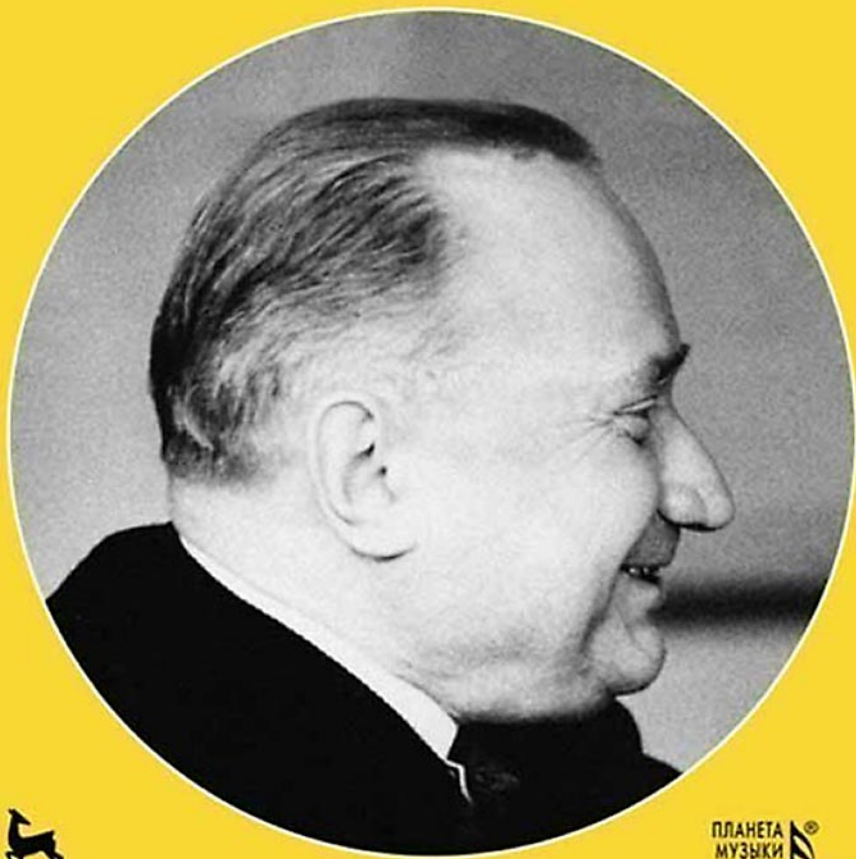


Б. Е. ЗАХАВА

МАСТЕРСТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА



- 3 38 Захава Б. Е.** Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава ; под общей редакцией П. Е. Любимцева. — 15-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 456 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48624-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2848-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Б. Е. Захава (1896–1976) — выдающийся театральный педагог, режиссер и артист. В данной книге автор обобщил весь свой жизненный, актерский и педагогический опыт, сформулировал основные методы воспитания и обучения будущих артистов и режиссеров. Пособие имеет не только теоретическое, но и практическое значение. В нем представлена система упражнений, необходимых всем начинающим актерам.

Пособие предназначено для студентов театральных вузов, институтов культуры и искусств, а также будет интересно действующим практикам театра и широкому кругу любителей сценического искусства.

УДК 792
ББК 85.33

- 3 38 Zakhava B. E.** Stagecraft skills: textbook / B. E. Zakhava ; under the general editorship of P. E. Lyubimtsev. — 15th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 456 pages. — Text : direct.

B. E. Zakhava (1896–1976) was an outstanding teacher of drama, a director and an actor. In the book the author summarized all his life, acting and pedagogical experience, represented the fundamental methods of teaching the future actors and directors. The textbook is not only of theoretical but also of practical importance. It represents the set of exercises, which are necessary for all the novice actors.

The book is intended for the students of drama, culture and art academies, and it will also be interesting for the active theatre workers and a wide range of enthusiasts of the dramatic art.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024

© Б. Е. Захава, наследники, 2024

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024

© П. Е. Любимцев, вступление, редакция, 2024



ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Вступление</i>	
П. Е. Любимцев	3
От автора	15
Введение	19

Часть первая МАСТЕРСТВО АКТЕРА

<i>Глава первая</i>	
Основные принципы воспитания актера	69
<i>Глава вторая</i>	
Сценическое внимание актера	98
<i>Глава третья</i>	
Сценическая свобода	145
<i>Глава четвертая</i>	
Сценическая вера	160
<i>Глава пятая</i>	
Сценическое отношение и оценка фактов	177
<i>Глава шестая</i>	
Сценическое действие	196
<i>Глава седьмая</i>	
Домашняя работа актера над ролью	230

Часть вторая МАСТЕРСТВО РЕЖИССЕРА

<i>Глава первая</i>	
Основные принципы современной режиссуры	255
<i>Глава вторая</i>	
Работа режиссера над пьесой	276
<i>Глава третья</i>	
Анализ художественных особенностей пьесы	321
<i>Глава четвертая</i>	
Работа режиссера с актером	340
<i>Глава пятая</i>	
Воспитание режиссерских способностей	369
<i>Приложение</i>	
День рождения Вахтанговской школы	413

ВВЕДЕНИЕ



МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Художественное творчество неотделимо от духовного облика самого художника — писателя, артиста, музыканта, скульптора, живописца. Великий художник тем и велик, что в его творениях отразилась жизнь во всей ее глубине, в бесконечном многообразии ее проявлений. Образ жизни и образ мыслей миллионов людей — их общественные отношения, взгляды, обычаи, верования, идеалы, мечты и устремления — запечатлелись в бессмертных творениях таких художников, как Шекспир и Сервантес, Леонардо да Винчи и Рафаэль, Байрон и Пушкин, Лев Толстой и Бальзак, Чехов и Мопассан, Щепкин и Ермолова...

К. С. Станиславский говорил: если хотите в своем творчестве приблизиться к таким гигантам, изучите естественные законы, которым они порой стихийно, произвольно подчиняют свое творчество, и научитесь сознательно пользоваться этими законами, применять их в своей собственной творческой практике. На этом, в сущности, и построена знаменитая система Станиславского.

Основной закон всякого художественного творчества гласит: искусство — отражение и познание жизни; не зная жизни, творить нельзя. Правда, от частого повторения эта истина сделалась тривиальной и уже как следует не воздействует на наше сознание. Не многие задумываются над вопросом: а что же такое, собственно говоря, для настоящего художника знание жизни?

Как известно, всякое познание — процесс двусторонний. Начинается он с чувственного восприятия конкретных фактов, с живого созерцания. Действительность первоначально предстает нашему взору в виде массы живых впечатлений. Чем их больше,

тем лучше для художника. Главным средством их накопления служит для него непосредственное наблюдение. Если же личных впечатлений оказывается недостаточно, он привлекает себе в помощь аналогичный опыт других людей, используя для этого самые разнообразные источники: литературные, художественно-изобразительные, иконографические, музейные и т. п.

Однако очень скоро к процессу накопления фактов присоединяется и другой — процесс их внутреннего осмысления, анализа и обобщения. За внешней хаотической бессвязностью впечатлений, за множеством разобренных между собой фактов ум художника стремится увидеть внутренние связи и отношения, установить их закономерность, определенную соподчиненность и взаимодействие. За внешним, выступающим на поверхность движением он хочет увидеть движение внутреннее, установить тенденцию развития, раскрыть сущность данного явления. Оба процесса, взаимодействуя, постепенно образуют единый двусторонний процесс познания, состоящий, с одной стороны, в накоплении материала, с другой — в его творческом осмыслении. Процесс этот находит свое выражение в форме художественных образов, сначала возникающих в творческом сознании художника (в его фантазии, воображении), а потом воплощающихся в его произведении.

Мы за то и ценим великих художников, что в своих творениях они обнаруживают внутренние пружины человеческих поступков, раскрывают законы, лежащие в основе жизни и деятельности человека и общества, показывают движущие силы этого общества, угадывают дальнейшие пути его развития, дают людям возможность оценивать свое прошлое и заглядывать в будущее. Ценность подлинных произведений искусства в том и заключается, что действительность в них дается в познанном виде. Всякий предмет, в них отображенный, не только поражает нас удивительным сходством с оригиналом, но, кроме того, предстает перед нами освещенный светом разума художника, согретый пламенем его сердца, раскрытый в своей внутренней сущности.

Каждому, кто вступает на путь художественного творчества, следовало бы помнить слова, сказанные Львом Толстым: "Нет более комичного рассуждения, если только вдуматься в смысл его, как то весьма распространенное, и именно между художниками,

рассуждение о том, что художник может изображать жизнь, не понимая ее смысла и не любя доброе и не ненавидя злое в ней..."

Правдиво показать явление жизни в его сущности, раскрыть важную для людей истину и заразить их своим отношением к изображаемому, своими чувствами — ненавистью или любовью — в этом задача подлинного искусства.

Предметом исследования в этой книге являются вопросы искусства театрального. Но сколько в этом искусстве внутренних противоречий, которые нет решительно никакой возможности понять без знания законов диалектики! Недаром в лесу этих противоречий так долго блуждали даже выдающиеся деятели театра. Единство формы и содержания, единство актера-образа и актера-творца, физического и психического в творчестве актера, индивидуального и типического в создаваемом образе, свободы и необходимости в творческом процессе, внутреннего и внешнего в отдельной сценической краске (в интонации, жесте, мизансцене) — все эти вопросы так или иначе являются предметом нашего рассмотрения в этой книге. Но разрешить ни один из этих вопросов без знания законов диалектики не представляется возможным.

Разумеется, талант — далеко не маловажное условие успешной работы в области любого искусства. Но талант только тогда может реализовать все богатство своих возможностей, когда он сочетается с большой культурой, широким кругозором, способностью глубоко мыслить и чувствовать.

К сожалению, есть немало талантливых художников во всех областях искусства, которые соорудили над своей головой творческий потолок из своего собственного невежества и радуются, что могут до него допрыгнуть. А им вовсе не прыгать следовало бы, а вольно летать в поднебесье. Талант дается художнику не для того, чтобы он оседлал его и скакал на нем в погоне за внешним успехом, а для того, чтобы с его помощью он мог рассказать о том прекрасном, что живет в сердце человека, донести до людей большую правду, заразить их большими чувствами, наполнить их сознание высокими мыслями, вдохновить их на борьбу за лучшее будущее, увлечь красотой великих идеалов. А для этого сам художник должен обладать этими чувствами, мыслями, идеалами, сделаться передовым человеком своего времени, приобре-

сти широкий культурный и творческий кругозор, стать мыслителем и в чем-то общественным деятелем...

Для всего этого мало вы зубрить к экзамену те или иные формулы, — надо заключенные в них истины принять в кровь, сделать своим органическим достоянием, руководством к действию. Нужно понять, что *мировоззрение* и *творчество* в искусстве нерасторжимы. Творчество без идеалов либо ведет в болото бескрылого, серенького натурализма, либо бросает художника в холодные объятия голого формализма.

Путь к искусству художественной правды требует единства идейности и мастерства. Высокое мастерство может родиться и вырасти только на почве высоких идей.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕАТРА

Театр — искусство коллективное

Первое, на чем останавливается наше внимание, когда мы думаем о специфике театра, — это то существенное обстоятельство, что произведение театрального искусства — спектакль — создается не одним художником, как в большинстве других искусств, а многими участниками творческого процесса. Драматург, актер, режиссер, музыкант, декоратор, осветитель, гример, костюмер и т. д. — каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело. Поэтому подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив, творческий ансамбль. Коллектив в целом — автор спектакля.

Природа театра требует, чтобы весь спектакль был пропитан творческой мыслью и живым чувством. Ими должно быть насыщено каждое слово пьесы, каждое движение актера, каждая мизансцена, созданная режиссером. Все это — проявления жизни того единого, целостного, живого организма, который получает право называться произведением театрального искусства — спектаклем.

Творчество каждого художника, участвующего в создании спектакля, есть не что иное, как выражение идейно-творческих устремлений всего коллектива. Без объединенного, идейно сплоченного, увлеченного общими творческими задачами коллектива

не может быть полноценного спектакля. Коллектив должен обладать общностью мировоззрения, общими идейно-художественными устремлениями, единым для всех своих членов творческим методом. Важно также подчинение всего коллектива строжайшей дисциплине.

"Коллективное творчество, на котором основано наше искусство, — писал К. С. Станиславский, — обязательно требует ансамбля, и те, кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и против самого искусства, которому они служат"¹.

**Театр — искусство синтетическое.
Актер — носитель специфики театра**

В самой тесной связи с коллективным началом в театральном искусстве находится другая специфическая особенность театра — его синтетическая природа. Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д.

Но в числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру. Это — искусство актера. Актер неотделим от театра, и театр неотделим от актера. Вот почему мы и можем сказать, что актер — носитель специфики театра.

Синтез искусств в театре — их органическое соединение в спектакле — возможен только в том случае, если каждое из этих искусств будет выполнять определенную театральную функцию. При выполнении этой театральной функции произведение любого из искусств приобретает новое для него, *театральное* качество. Ибо театральная живопись не то же самое, что просто живопись, театральная музыка не то же самое, что просто музыка, и т. д. Только актерское искусство театрально по своей природе. Разумеется, значение пьесы для спектакля несоизмеримо, например, со значением декорации. Декорация призвана выполнять вспомогательную роль, тогда как пьеса — это идейно-художественная первооснова будущего спектакля. И все же пьеса — не то же самое, что роман, повесть или поэма, хотя бы и написанная в форме диалога.

В чем же наиболее существенное (в интересующем нас смысле) отличие пьесы от поэмы, декорации от картины, сценической конструкции от архитектурной постройки?

Поэма, картина имеют самостоятельное значение. Поэт, живописец обращаются непосредственно к читателю или зрителю. Автор пьесы как произведения литературы тоже может обратиться к своему читателю непосредственно, но только *вне театра*. В театре же и драматург, и режиссер, и декоратор, и музыкант говорят со зрителем *через актера или в связи с актером*.

В самом деле, разве звучащее со сцены слово драматурга, которое актер не наполнил жизнью, не сделал *своим* словом, воспринимается как живое? Может ли формально выполненное указание режиссера или предложенная режиссером, но не пережитая актером мизансцена оказаться убедительной для зрителя? Конечно, нет.

А как обстоит дело с декоративным оформлением и музыкой?

Представьте себе, что начинается спектакль. Раскрывается занавес, и, хотя на сцене нет ни одного актера, зрительный зал бурно аплодирует великолепной декорации, созданной художником. Но вот выходят действующие лица, возникает диалог. И по мере того, как разворачивается действие, внутри нас постепенно нарастает глухое раздражение против декорации, которой вы только что восхищались. Вы чувствуете, что она отвлекает от сценического действия, мешает воспринимать актерскую игру. Вы начинаете понимать, что между декорацией и актерской игрой есть какой-то внутренний конфликт: либо актеры ведут себя не так, как нужно себя вести в условиях, связанных с данной декорацией, либо декорация неправильно характеризует место действия. Одно с другим не согласуется, нет синтеза искусств, без которого нет театра.

Бывает, что публика, восторженно встретившая ту или иную декорацию в начале акта, бранит ее, когда действие кончилось. Это означает, что публика положительно оценила работу художника безотносительно к данному спектаклю, как произведение *искусства живописи*, но не приняла ее как *театральную* декорацию, как *элемент спектакля*. То есть декорация не выполнила своей театральной функции. Чтобы выполнить ее, декорация

должна отразиться в актерской игре, в поведении действующих лиц. Если художник повесит в глубине сцены великолепный задник, изображающий море, а актеры будут вести себя так, будто они находятся в комнате, а не на морском берегу, задник останется мертвым.

Любая часть декорации, любой предмет, помещенный на сцене, но не оживленный выраженным через действие отношением к нему актера, остается мертвым и должен быть удален. Любой звук, прозвучавший по воле режиссера или музыканта, но никак не воспринятый актером и не отразившийся в его сценическом поведении, должен умолкнуть, ибо такой звук не приобрел театрального качества.

Театральное бытие всему, что находится на сцене, сообщает актер.

Все, что создается в театре в расчете на то, чтобы выявить полноту своей жизни через актера, театрально. Все, что претендует на самостоятельное значение, на самодовлеющее бытие, антитеатрально.

Полная самостоятельность произведения или расчет на актера в его интерпретации — вот признак, по которому мы отличаем пьесу от поэмы или повести, декорацию — от картины, сценическую конструкцию — от архитектурного сооружения.

Действие — основной материал театрального искусства

Итак, актер является главным носителем специфики театра. В чем же заключается эта специфика?

Мы показали, что театральное искусство есть искусство коллективное и синтетическое. Но эти свойства, будучи очень важными, не являются исключительной принадлежностью театра: их можно найти и в некоторых других искусствах. Речь идет о таком признаке, который принадлежал бы только театру.

Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим, таким образом, специфику каждого искусства, является прежде всего материал, которым художник пользуется для создания художественных образов. В литературе таким материалом является слово, в живописи — цвет и линия, в музыке — звук, в скульптуре — пластическая форма. Но что же является

материалом в актерском искусстве? При помощи чего актер создает свои образы?

Этот вопрос не получал должного разрешения до тех пор, пока не сложилась система К. С. Станиславского с ее основополагающим принципом, гласящим, что главным возбудителем сценических переживаний актера является *действие*. Именно в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа.

Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. В нем участвует человек. Поэтому действие и служит основным материалом в актерском искусстве, определяющим его специфику.

Живое, наглядное человеческое действие является материалом актерского искусства, ибо именно из действий актер творит свои образы (недаром они называются действующими лицами): на языке человеческих действий актер рассказывает зрителю о людях, которых он изображает. Поскольку же эти действия он извлекает из самого себя, т. е. сам их производит и при этом таким образом, что в осуществлении их принимает участие весь его организм как единое психофизическое целое, мы вправе сказать, что актер сам для себя является инструментом.

Итак, актер одновременно творец и инструмент своего искусства, а осуществляемые им действия служат ему материалом для создания образа.

Поскольку актер является носителем театральной специфики, мы имеем право сказать, что действие — основной материал театрального искусства. Иначе говоря, *театр* — это такое искусство, в котором человеческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии. В самом деле, что может быть конкретнее, нагляднее и в то же время богаче по своему содержанию, чем живое человеческое действие! В литературе писатель рассказывает о человеческих действиях, в живописи художник эти действия изображает в неподвижной, застывшей форме, а в театральной искусстве актер тут же, на сцене, реально их осуществляет.

Если при этом учесть, что в театре действие выражается в непрерывном потоке живой человеческой речи и живых челове-

ческих движений, если оценить свойственную театру непосредственность эмоционального воздействия актерской игры, то станет совершенно понятным то необыкновенное могущество идейно-художественного воздействия, каким обладает театр. В театре идея, художественное обобщение, смысл произведения находят для себя такое жизненно конкретное, такое наглядное, такое чувственно убедительное выражение, что кажется, будто это вовсе не спектакль, а сама жизнь. Именно в этом секрет необычайной власти театрального искусства над человеческими сердцами.

Не многие искусства способны вызывать такой подъем, такое воодушевление, объединять всех в одном страстном порыве, в одной мысли, в одном чувстве, как театр.

К вопросу о действии как основном материале театрального искусства и главном возбудителе актерских переживаний мы не раз будем еще возвращаться.

Драматургия — ведущий компонент театра

Как в идейном, так и в художественном отношении ведущая роль в театральном искусстве, несомненно, принадлежит драматургии.

Принимая пьесу, театр тем самым заявляет о своем интересе к данной теме, берет на себя обязательство средствами своего искусства раскрыть идейное содержание произведения. Без увлечения всего театрального коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в театральной работе. Никакой режиссер не сможет добиться творческой удачи, если пьеса не стала кровным делом всего коллектива. Необходимо, чтобы пьеса увлекла коллектив, захватила его, проникла во все поры сознания каждого участника общей работы, — только тогда в коллективе может возникнуть то страстное желание выразить дорогую для всех идею, без которого невозможен полноценный творческий успех.

Драматургия, вооружая театр идейным содержанием будущего спектакля и важнейшим средством театральной выразительности — художественным словом, тем самым приобретает ведущее идейно-художественное значение в театральном искусстве.

Необходимо при этом отметить, что и драматургия в свою очередь подвергается воздействию театра. Драматургия воздей-

ствуется на театр — театр воздействует на драматургию. Образуется, таким образом, взаимодействие, в котором ведущая роль все же принадлежит драматургии. Каким же образом драматургия осуществляет свою ведущую роль не только в идейном, но и в художественном отношении?

Всякое драматическое произведение непременно принадлежит к тому или иному жанру, имеет определенный стиль и носит на себе печать индивидуальной манеры автора. И чем произведение талантливее, тем оно своеобразнее и тем более сложные требования предъявляет оно к театру. Чтобы выявить живущую в нем идею, театр должен понять стиль и творческую манеру автора, найти соответствующие средства театральной выразительности, определенную манеру актерской игры, определенную сценическую форму. Следовательно, драматургический материал определяет не только идейное содержание творческой деятельности данного театра, но влияет также и на его художественную технологию, содействует развитию определенных творческих навыков, формирует его творческий метод.

Ведущая роль драматургии в идейно-творческом формировании театра подтверждается всем ходом исторического развития театрального искусства. Достаточно вспомнить ту огромную роль, которую сыграли в идейно-творческом формировании стиля и метода Художественного театра А. П. Чехов и Г. Ибсен, Л. Н. Андреев или же в творческом развитии Малого театра А. Н. Островский...

Ни с чем не сравнимо в истории театра значение драматургии М. Горького, ранние пьесы которого имели огромный успех на сцене МХТ, а в советское время, начиная с "Егора Булычова", поставленного в 1932 году Театром имени Вахтангова, широким потоком влились в репертуар великого множества театров. Эти пьесы и сегодня оказывают огромное влияние не только на развитие нашей драматургии, но также и на формирование режиссерского и актерского мастерства.

И разве можно понять историю российского театра, не уяснив себе определяющего значения в его развитии творчества многих выдающихся драматургов?

Но, с другой стороны, разве становление советского театра не тормозилось постановками безыдейных и малохудожественных

произведений? И разве в процессе работы над этими пьесами не искажалось, не опустошалось мастерство актеров и режиссеров?

Итак, драматургия играет ведущую роль в развитии театрального искусства. Эту роль за ней отказывались признавать только режиссеры формалистического толка, рассматривавшие любую пьесу лишь как сырье для своих построений. Такого типа режиссеры нередко брали в работу слабый в идейно-художественном отношении драматургический материал в расчете на то, что они преодолеют его недостатки театральными средствами. Но, как правило, такая самонадеянность не вознаграждалась творческим успехом. И наоборот, значительные события в области театрального искусства всегда были связаны с крупными достижениями в области драматургии. Все выдающиеся деятели театра придавали огромное значение драматургии, ибо *пьеса — основа спектакля, драматургия — основа театра*.

Однако, исходя из признания ведущей роли драматургии, нельзя ставить театр в служебное положение по отношению к драматургии и считать, что задача театра при постановке спектакля сводится лишь к тому, чтобы воспроизвести на сцене пьесу, или, как говорят, "выразить драматурга". Воспроизвести на сцене пьесу театр, разумеется, обязан, но не это является его конечной целью. Задача театра при постановке спектакля заключается прежде всего в том, чтобы, пользуясь пьесой, в творческом содружестве с драматургом, воспроизвести действительную жизнь и раскрыть ее наиболее существенные стороны.

Театр нисколько не меньше драматурга отвечает за правдивость, точность и глубину отражения жизни в спектакле и за его идейную направленность. Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что большинство творческих неудач у режиссеров, превосходно владеющих техникой своего мастерства, объясняется недостаточным знанием той жизни, которую они призваны отобразить. К сожалению, они не всегда это сознают и ищут причины своих поражений совсем не там, где следует.

Неверно утверждение, будто задача драматурга — воспроизвести действительность, а задача театра — воспроизвести пьесу. Согласно этому взгляду процесс, в результате которого создается спектакль, представляется весьма несложным: действительная жизнь воздействует на драматурга, драматург создает пьесу, в

которой так или иначе отражается жизнь; пьеса воздействует на театр; театр создает спектакль, в котором отражается пьеса. Действительность, с этой точки зрения, воздействует на театр не непосредственно, а только опосредованно, через пьесу.

Можем ли мы согласиться с такой точкой зрения? Разумеется, нет. Разве в пьесе указаны жесты, интонации, мизансцены и движения, тембр голосов, костюмы и грим, ритмы и темпы, манера поведения и другие характерные особенности актерских образов? Все это создается театром — актерами, режиссером, художником. Откуда же театр берет материал для создания всего этого, как не из жизни, не из самой действительности?

Самостоятельно, а не только через драматурга должен театр (актеры, режиссер, художник) воспринимать жизнь, для того чтобы создавать подлинное искусство. Только исходя из своего собственного знания жизни, они могут определенным образом истолковать пьесу, найти нужные сценические формы. И у драматурга, и у театра один и тот же предмет творческого отображения: жизнь, действительность. Необходимо, чтобы образы пьесы и ее идея жили в сознании актеров и режиссера, насыщенные богатством их собственных жизненных наблюдений, подкрепленные множеством впечатлений, извлеченных из самой действительности.

Только на этой основе может быть построено творческое сотрудничество и взаимодействие между театром и драматургом.

Творчество актера — основной материал режиссерского искусства

Основная задача, которую ставит перед режиссером современный театр, заключается в творческой организации идейно-художественного единства — спектакля.

Настоящий режиссер не может и не должен быть диктатором, чей творческий произвол определяет лицо спектакля. Режиссер концентрирует в себе творческую волю всего коллектива. Он должен уметь угадывать потенциальные, скрытые возможности коллектива. Он вместе с автором отвечает за идейную направленность спектакля, за правдивость, точность и глубину отражения в нем действительности.

Работа с актером составляет главную, самую большую часть режиссерской работы по созданию спектакля.

Говорят, что актер является основным материалом в искусстве режиссера. Это правильно, но не совсем точно. Ведь актер — живой человек, явление в высшей степени сложное: он обладает телом, мыслями, чувствами, ощущениями. Актер не только материал, но и творец. Он одновременно и творец, и объект творчества режиссера. Так что же в актере служит материалом для режиссера? В каком смысле он является материалом режиссерского творчества?

Актер как творец — вот настоящий материал для режиссера. Творческие мысли и мечты актера, его художественные замыслы и намерения, творческая фантазия и чувства, личный и социальный опыт, знания и жизненные наблюдения, вкус, темперамент, юмор, актерское обаяние, сценические действия и сценические краски — все это вместе взятое — материал для творчества режиссера, а вовсе не одно только тело актера или его способность по заданию режиссера вызывать в себе нужные чувства.

Творческое взаимодействие между режиссером и актером является *основой* режиссерского метода в современном советском театральном искусстве. Всемерно создавать условия для развития актера — такова важнейшая задача, стоящая перед режиссером. Настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни. Он — мыслитель и общественно-политический деятель. Он — выразитель, вдохновитель и воспитатель того коллектива, с которым работает. Именно так подходили к своей профессии К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, Вс. Э. Мейерхольд...

Помогая актерам находить ответы на волнующие их творческие вопросы, увлекая их идейными задачами данного спектакля и объединяя вокруг этих задач мысли, чувства и творческие устремления всего коллектива, режиссер неизбежно становится его идейным воспитателем.

Характер каждой репетиции, ее направление и успех в значительной степени зависят от режиссера. Режиссер использует все приемы и способы, для того чтобы разбудить органическую природу актера для полноценного, глубокого, самостоятельного творчества.

Зритель — творческий компонент театра

К числу важнейших особенностей театрального искусства относится тот факт, что его произведение — спектакль — окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя. Находясь в театре, зритель не только воспринимает произведение театрального искусства, но в известной степени и участвует в его создании.

Нам скажут, что в других искусствах читатели и зрители также воздействуют на творчество художника. Они осуществляют это воздействие через критику в печати, путем публичных обсуждений и диспутов, при помощи писем, адресованных непосредственно автору того или иного произведения, и т. д.

Однако в других видах искусства воздействие людей, воспринимающих искусство, на людей, творящих его, осуществляется в основном не в процессе самого творчества. В театре же происходит прямое, непосредственное взаимодействие между актером и зрителем. Этим, между прочим, театральное искусство существенно образом отличается от кино. Огромное наслаждение испытывает актер театра вследствие того, что каждое его слово и движение тут же находит отклик в зрительном зале. Это чувство связи со зрителем, этот эмоциональный контакт в огромной степени стимулирует как процесс самого творчества, так и процесс его восприятия. Зритель, испытывая на себе воздействие актера, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актера своим живым, непосредственным откликом на сценическое действие.

Быть не только свидетелем, но и участником того необыкновенного праздника, который называется *творческим переживанием, вдохновением артиста*, — что может доставить зрителю большее духовное наслаждение? Именно к этому сознательно или инстинктивно стремится каждый зритель, направляясь в театр. Жизнь человеческого духа — вот что наглядно и непосредственно должно разворачиваться перед театральным зрителем. Не результат переживания роли дома или на репетициях в виде тех или иных внешних его признаков, а самое переживание здесь, сейчас, сегодня (как любил говорить Станиславский), на глазах у зрителей, — вот что делает театр тем удивительным искусством, которое решительно ничем невозможно заменить.

При этом следует отметить, что все чувства, которые переживает зритель, находящийся в театре, он переживает в гораздо более сильной степени, в несравненно более интенсивной форме, чем человек, воспринимающий то или иное произведение искусства в домашней обстановке. Там, где вы только улыбнулись бы, читая пьесу дома, — находясь в театре, вы хохочете. Там, где вы только вздохнули бы, сочувствуя страданиям героя, вы, будучи в театре, проливаете слезы. Почему?

Во-первых, потому, что в театре, помимо пьесы, на зрителя воздействует неотразимая сила театрального искусства, с его эмоциональной заразительностью, с необычайной конкретностью его образов, с предельной чувственной наглядностью и жизненной убедительностью всего, что происходит на сцене. Во-вторых, потому, что процесс восприятия в театре является коллективным, массовым. Очень трудно удержаться от смеха, когда все кругом смеются, очень трудно не заплакать, когда кругом плачут, очень трудно не заинтересоваться тем, что происходит на сцене, когда в наполненном людьми зрительном зале стоит напряженная тишина. Как никакое другое искусство, театр способен объединять мысли, чувства, устремления многих людей.

В жизни нашей страны театральное искусство играет огромную роль. Например, в годы Великой Отечественной войны актеры воспламеняли сердца любовью к Отчизне, раскрывали на сцене величие подвигов советского народа на фронте и в тылу, будили в людях чувство жгучей ненависти к врагу и укрепляли в них уверенность в конечной победе... И таких примеров — великое множество.

О ПРИРОДЕ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

На протяжении по крайней мере двух столетий борются между собой два противоположных взгляда на природу актерского искусства. В один период побеждает одна, в другой — другая точка зрения. Но побежденная сторона никогда не сдается окончательно, и порой то, что вчера отвергалось большинством деятелей сцены, сегодня снова становится господствующим взглядом.

Борьба между этими двумя течениями неизмеримо сосредоточивается на вопросе о том, требует ли природа театрального искусства, чтобы актер жил на сцене настоящими чувствами персонажа, или же сценическая игра основана на способности актера одними техническими приемами воспроизводить внешнюю форму человеческих переживаний, внешнюю сторону поведения. "Искусство переживания" и "искусство представления" — так назвал К. С. Станиславский эти борющиеся между собой течения.

Актер "искусства переживания", по мнению Станиславского, стремится переживать роль, т. е. испытывать чувства исполняемого лица, каждый раз, при каждом акте творчества; актер "искусства представления" стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически.

Нетрудно заметить, что различие во взглядах между представителями противоположных направлений сводится к различному разрешению вопроса о материале актерского искусства.

Б. К. Коклен, считавший, что актер не должен испытывать и тени тех чувств, которые он изображает, разрешал этот вопрос очень просто. "Два я, существующих в актере, — писал он, — неотделимы друг от друга, но господствовать должно первое я — то, которое наблюдает. Оно — душа, а второе я — тело"². Получается, что материалом, из которого актер создает свои образы, является лишь тело. Душа же актера — психическая сторона личности, сознание, разум — целиком принадлежит актеру-творцу, мастеру и материалом для создания образа служить не должна.

Сторонники "театра переживания" утверждали обратное, а именно, что душа, психика актера — его способность мыслить и чувствовать — является главным материалом для создания образа. С их точки зрения, актер если не целиком, то по крайней мере какой-то частью своей психики сливается с образом — мыслит его мыслями и чувствует его чувствами, — и не только во время работы над ролью, но всякий раз, на всяком спектакле, в процессе сценической игры.

Крайние представители этой школы требовали от актера полного перевоплощения, полного слияния, духовного и физического, с созданным образом. Именно такой точки зрения придержи-

живался К. С. Станиславский в период, когда закладывались первые кирпичи того великолепного здания, которое нам известно теперь под именем "системы Станиславского". Точно так же подходил к этому вопросу родоначальник реалистической школы актерской игры у нас в России М. С. Щепкин. Он утверждал, что актер, создавая образ, "должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор"³.

Некоторые последователи "школы переживания" держатся более умеренных взглядов. Они не требуют полного растворения актера в образе. Сальвини, например, писал: "Пока я играю, я живу двойной жизнью: смеюсь и плачу, и вместе с тем анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они всего сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть"⁴.

Взгляды сторонников "школы представления" нашли себе наиболее последовательного защитника в лице Дидро, который в своем "Парадоксе об актере" утверждал: талант актера не в том, чтобы чувствовать, а в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувства и тем самым обмануть зрителя. "Крайняя чувствительность, — говорит Дидро, — создает посредственных актеров... только при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные"⁵.

А. П. Ленский, полемизируя с Дидро, писал: "Вся ошибка во взгляде Дидро на сценическое искусство произошла, по моему мнению, вследствие того, что он принял присутствие громадного самообладания в актере за отсутствие в нем способности глубоко чувствовать. Если бы он основанием своего взгляда принял самообладание, его определение, что создает великого актера, было бы, мне кажется, иным, а именно: абсолютное отсутствие чувства, так же как и крайняя чувствительность без самообладания, делает человека абсолютно непригодным к сцене; средняя чувствительность при самообладании дает хорошего актера, и только крайняя чувствительность при полном самообладании — великого исполнителя"⁶.

Если мы подвергнем внимательному рассмотрению суждения наиболее последовательных представителей обоих направлений, мы без труда обнаружим, что ни один из них не мог удержаться на позициях абсолютной непримиримости; каждый в конце кон-

цов вынужден был, вступая в неизбежное противоречие с самим собой, искать тот или иной компромисс. Пожалуй, одному Дидро удалось до конца сохранить полную непримиримость и безукоризненную последовательность. Но Дидро — не практик сцены, а теоретик. В данном случае это имеет немаловажное значение. Что же касается, например, Коклена, то он, заявив себя сторонником Дидро и провозгласив соответственно этому, что актер не должен испытывать "ни тени" тех чувств, которые он изображает, наряду с этим совершенно правильно утверждал: чтобы сделаться Тартюфом, актер должен заставить себя "двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, т. е. вложить в него душу Тартюфа"⁷.

Подобные противоречия мы легко обнаружим и у последователей "школы переживания". Так, М. С. Щепкин, первоначально требовавший полного слияния личности актера с образом, в дальнейшем писал: "Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств"⁸.

Признавая, таким образом, необходимость контроля и самовладения, Щепкин тем самым приближался к взглядам Сальвини и Ленского.

К. С. Станиславский в 1911 году в одной из своих лекций заявил, что истинное искусство не мирится с однобокими переживаниями Сальвини и требовал полного — духовного и физического — перевоплощения актера в образ⁹. А в своей книге "Работа актера над собой" он вкладывает в уста Названова, выражающего мысли автора, следующее признание (в связи с удачно сыгранным этюдом, в котором Названов играл роль критикана):

"Сегодня во время умывания я вспомнил, что, пока я жил в образе критикана, я не терял себя самого, то есть Названова.

Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением.

Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана.

Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой?

Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась, как зритель.

Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его¹⁰.

Таким образом, мы видим, что и Станиславский высказывает взгляды, близкие к взглядам Сальвини и Ленского.

Но чем же обусловлены эти неизбежные теоретические противоречия в устах практиков сцены?

Дело в том, что сама природа актерского искусства противоречива. Поэтому она и не может улечься на прокрустовом ложе односторонней теории. Сложную природу этого искусства со всеми ее противоречиями каждый актер познает на самом себе. Очень часто бывает, что актер, попав на сцену, отбрасывает в сторону все теоретические взгляды и творит не только вне всякого согласия с ними, а даже вопреки им, однако в полном соответствии с законами, объективно присущими актерскому искусству.

Вот почему сторонники как того, так и другого направления не в состоянии удержаться на бескомпромиссном, до конца последовательном утверждении взглядов своей школы. Живая практика неизбежно сталкивает их с вершины безупречной, но односторонней принципиальности, и они начинают вносить в свои теории различные оговорки и поправки.

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

Единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве

Актер, как известно, выражает создаваемый им образ при помощи своего поведения, своих действий на сцене. Воспроизведение актером человеческого поведения (действий человека) с целью создания целостного образа и составляет сущность сценической игры.

Поведение человека имеет две стороны: физическую и психическую. Причем одно от другого никогда не может быть ото-

рвано и одно к другому не может быть сведено. Всякий акт человеческого поведения есть единый, целостный психофизический акт. Поэтому понять поведение человека, его поступки, не поняв его мыслей и чувств, невозможно. Но невозможно также понять его чувства и мысли, не поняв объективных связей и отношений его с окружающей средой.

"Школа переживания", разумеется, абсолютно права, требуя от актера воспроизведения на сцене не только внешней формы человеческих чувств, а и соответствующих внутренних переживаний. При механическом воспроизведении лишь внешней формы человеческого поведения актер вырывает из целостного акта этого поведения очень важное звено — переживания действующего лица, его мысли и чувства. Игра актера в этом случае неизбежно механизмуется. В результате и внешнюю форму поведения актер не может воспроизвести с исчерпывающей полнотой и убедительностью.

В самом деле, разве может человек, не испытывая, например, ни тени гнева, воспроизвести точно и убедительно внешнюю форму проявления этого чувства? Предположим, он видел и по собственному опыту знает, что человек, находящийся в состоянии гнева, сжимает кулаки и сдвигает брови. А что делают в это время его глаза, рот, плечи, ноги и торс? Ведь каждая мышца участвует в каждой эмоции. Актер может правдиво и верно (в соответствии с требованиями природы) стукнуть кулаком по столу и этим действием выразить чувство гнева только в том случае, если в этот момент верно живут даже ступни его ног. Если "соврали" ноги актера, зритель уже не верит и его руке.

Но можно ли запомнить и механически воспроизвести на сцене всю бесконечно сложную систему больших и малых движений всех органов, которая выражает ту или иную эмоцию? Конечно, нет. Для того чтобы правдиво воспроизвести эту систему движений, нужно схватить данную реакцию во всей ее психофизической целостности, т. е. в единстве и полноте внутреннего и внешнего, психического и физического, субъективного и объективного, нужно воспроизвести ее не механически, а органически.

Неправильно, если процесс переживания становится самоцелью театра и актер в переживании чувств своего героя видит весь смысл и назначение искусства. А такая опасность угрожает акте-

ру психологического театра, если он недооценивает значение объективной стороны человеческого поведения и идейно-общественных задач искусства. До сих пор еще немало в актерской среде любителей (особенно любительниц) "пострадать" на сцене: умирать от любви и ревности, краснеть от гнева, бледнеть от отчаяния, дрожать от страсти, плакать настоящими слезами от горя, — сколько актеров и актрис видит в этом не только могучие средства, но и самую цель своего искусства! Пожить на глазах тысячной толпы чувствами изображаемого лица — ради этого идут они на сцену, в этом видят высшее творческое наслаждение. Роль для них — повод проявить свою эмоциональность и заразить зрителя своими чувствами (они всегда говорят о чувствах и почти никогда — о мыслях). В этом их творческая задача, их профессиональная гордость, их актерский успех. Из всех видов человеческих поступков такие актеры больше всего ценят импульсивные действия и из всех разновидностей проявлений человеческих чувств — аффекты.

Нетрудно заметить, что при таком подходе к своей творческой задаче субъективное в роли становится главным предметом изображения. Объективные связи и отношения героя с окружающей его средой (а наряду с этим и внешняя форма переживаний) отходят на второй план.

Между тем всякий передовой, подлинно реалистический театр, сознавая свои идейно-общественные задачи, всегда стремился давать *оценку* тем явлениям жизни, которые он показывал со сцены, над которыми он произносил свой общественно-моральный и политический приговор. Актеры такого театра неизбежно должны были не только мыслить, мыслями образа и чувствовать его чувствами, но еще и мыслить, и чувствовать *по поводу* мыслей и чувств образа, мыслить *об образе*; они видели смысл своего искусства не только в том, чтобы пожить на глазах публики чувствами своей роли, а прежде всего в том, чтобы создать художественный образ, несущий определенную идею, которая раскрывала бы важную для людей объективную истину.

Всякий передовой актер нашего времени, руководствующийся в своем творчестве принципами и методом социалистического реализма, непременно будет раскрывать внутреннее содержание образа (его мысли и чувства), показывая при этом, как общест-