НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 792.01+792:001.8

М. А. Ильин

ОБЩЕНИЕ В КОНЦЕПЦИИ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Более столетия назад К. С. Станиславский заложил основы концепции сценического творчества. Претерпев значительную эволюцию при жизни своего создателя, его знаменитая система до сих пор остается актуальной в понимании законов сцены, актерского и режиссерского искусства. Некоторые прозрения Станиславского только с течением времени обретают свое истинное значение. К ним, без сомнения, можно отнести теоретическое и методологическое постижение сценического общения.

Постоянно сочетая свои исследования театрального искусства с изучением жизни, физической и психической природы человека («Творчество артиста — это психофизиологический процесс. Возможно ли изучать творчество, не имея никакого представления ни о физиологии, ни о психологии человека?» [1, т. 1, с. 302]), Станиславский стал для своего времени первооткрывателем механизмов и условий не только сценического, но и естественного человеческого общения, так как «не имел возможности опереться не только на современную ему науку, но и на предшествующий театральный опыт, театральную теорию» [2, с. 94]. Интенсивные исследования общения в философии, психологии, социологии, эстетике развернулись главным образом во второй половине XX в. Разумеется, во многих из них оказался востребованным опыт Станиславского.

При всех внутренних модификациях системы неизменным оставался изначально заявленный онтологический подход Станиславского к театральному искусству (в отличие от миметического, восходящего к Аристотелю). Для него это не просто средство постижения мира, выражения тех или иных идей, чувств, настроений, не просто игра, служащая всего лишь моделью и украшением реальной жизни, не просто подражание реальности, пусть даже самое искусное. «Сценическое создание должно быть убедительно… оно должно внушать веру в свое **бытие**. Оно должно **быть**, **существовать** в природе, **жить** в нас и с нами, а не только **казаться**, **напоминать**, **представляться** существующим» [3, т. 4, с. 413–414]. «Большинство артистов… только воображают, что подлинно живут, пыжатся ощущать, но на самом деле не ощущают своего бытия. Надо быть чрезвычайно

© М. А. Ильин, 2011

точным и строгим при оценке своего собственного "бытия" на сцене. Не надо забывать, что разница между подлинным ощущением жизни роли на сцене и просто какими-то случайными и воображаемыми ощущениями огромна» [3, т. 4, с. 92].

Сосредоточившись в основном на разработке законов актерского искусства, он уподобляет художественный образ, роль живому существу, проходящему все стадии органического развития — от зачатия и вынашивания до рождения, полноценной жизни и угасания. Миссия театра, по убеждению Станиславского, не в том, чтобы ловко изображать разные события и судьбы, а в том, чтобы выступать особой формой жизни, формой бытия. Здесь особая сфера проявления внутренних и внешних свойств человека, подвергаемых трансформации с помощью специально разработанной актерской техники, опираясь на которую «актер сливается с образом и творчески перевоплощается» [3, т. 2, с. 252]. Это позволяет говорить о появлении нового, особого существа — «артисто-роли», «человеко-роли», об особом творческом проживании актером жизни и судьбы персонажа. «Моя цель — заставить вас из самого себя заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из себя самого, из собственных эмоциональных и других воспоминаний, пережитых вами в действительности, из ваших хотений, внутренних "элементов", аналогичных с эмоциями, хотениями и "элементами" изображаемого лица» [3, т. 4, с. 332].

Однако индивидуальных усилий актера недостаточно для того, чтобы роль обрела полнокровное существование. Подобно тому, как в реальной жизни человек является так или иначе неотъемлемой частью социума, так и роль должна быть включена в определенную систему отношений, проявляемых в общении.

«Если в жизни правильный, сплошной процесс общения необходим, то на сцене такая необходимость удесятеряется. Это происходит благодаря природе театра и его искусства, которое сплошь основано на общении действующих лиц между собой и каждого с самим собою» [3, т. 2, с. 252]. Это суждение, многократно повторенное в других вариациях Станиславским, крайне ценно для нашего исследования и, наряду с положением об онтологической природе театрального искусства, носит фундаментальный характер. Во-первых, в нем выражена важность роли общения как неотъемлемого атрибута и родового признака театрального искусства. Во-вторых, подчеркнуто значение общения как явления, узаконивающего, конституирующего собственно бытие, существование того или иного персонажа.

Любые попытки актера-роли обрести воплощение будут тщетными, если никто не обращает на него внимания и не проявляет интереса (будь то партнеры или зрители). Достоверность его существования, правда его сценического бытия (а с ней и правдивость искусства) получают подтверждение прежде всего в том случае, когда становятся убедительными для партнера по сцене. «Вы знаете, что артист сам для себя не судья в момент творчества. Зритель также не судья, пока смотрит. Свой вывод он делает дома. Судья — партнер. Если артист воздействовал на него, если он заставил поверить правде чувствования и общения — значит, творческая цель достигнута и ложь побеждена» [3, т. 2, с. 173]. Живой, полнокровный и одушевленный художественный образ, не сводимый к ремесленным приемам и внешним эффектам, рождается только в партнерском общении. «На позиции же "искусства переживания" и подлинного действия стоит лишь тот, кто ищет связи со своим партнером (или иным объектом на сцене), старается воздействовать на него и сам находится под его воздействием» [3, т. 2, с. 412].

Если процесс органического общения между актерами обеспечен, он захватывает собой и зрителя, который из наблюдателя превращается в еще одного участника спектакля со

своими специфическими проявлениями этого участия. «Присутствуя при таких процессах отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц, зритель, подобно случайному свидетелю разговора, невольно будет вникать в слова и действия того и другого. Тем самым он примет молчаливое участие в их общении, увидит, узнает и заразится чужими переживаниями. Из сказанного следует, что смотрящие в театре зрители только тогда понимают и косвенно участвуют в том, что происходит на сцене, когда там совершается процесс общения между действующими лицами пьесы. Если артисты не хотят выпустить из своей власти внимание тысячной толпы, сидящей в зрительном зале, они должны заботиться о непрерывности процесса общения с партнерами своими чувствами, мыслями, действиями, аналогичными чувствам, мыслям, действиям изображаемой ими роли. При этом, конечно, внутренний материал для общения должен быть интересен и привлекателен для слушающих и смотрящих» [3, т. 2, с. 252–253]. Участие зрителя благодаря общению становится еще одним конституирующим фактором как для самого театрального творческого акта, так и для возникающего в его процессе сценического бытия персонажей. Подчеркивая здесь важность этого принципиального положения в ряду других, отмеченных выше, в дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о роли зрителя в театральном искусстве.

Сегодня мы можем более отчетливо акцентировать место и значение общения в театральном искусстве, чем тогда, когда Станиславский еще лишь накапливал для этого необходимые материалы и аргументы. Современные исследователи, например, склонны утверждать, что «интерсубъективность существует только как художественная, ибо только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя и узнать, как другой видит вселенную, чего мы напрасно ждем друг от друга в действительности» и что «выводит нас к проблеме онтологического статуса искусства как коммуникативного феномена» [4, с. 209]. Знания и опыт, приобретенные за минувшие десятилетия наукой и творческой практикой, позволяют, не искажая мыслей самого Станиславского, уверенней, чем в то время, интерпретировать сценическое общение в более универсальном ключе. Следует заметить, что такой подход присутствовал в исканиях реформатора театрального искусства с самого начала его исследовательских, творческих и педагогических опытов, но в силу упомянутых объективных причин не был достаточно устойчив, чтобы получить отчетливое теоретическое оформление.

Возвращаясь к истокам учения, обратим внимание на Программу школы МХТ 1909 г., разработанную Станиславским [1, т. 1, с. 344–347]. В разделе «Духовная техника», в его теоретической, лекционной части, в перечне тем, посвященных природе театра, направлениям в театральном искусстве, психологическим основам актерского искусства, этике, специальное место отведено общению. В практической части программы общение становится прямо-таки доминирующим явлением: «3. Духовное общение с предметом. 4. Быстрая перемена объектов общения (ощущение ослабления лицевых и телесных мышц, ощущение пресекания и наплыва духовного тока при общении), установление процесса сосредоточенности общения; выполнение темы духовного общения; проверка прочности круга внимания (умножение, вспоминание имен, стихотворений и проч. на чувстве общения)… 6. Душевное приспособление. 7. При круге внимания и при аффектах — убеждения и при душевных приспособлениях: а) бессознательных чувств; б) сознательных чувств; в) мыслей и идей; г) автоматических общений. Безжестие, общение немых». И в других частях программы, посвященных анализу роли, ее эмоциональной природе, характерности и перевоплощению, работе над народными сценами, постоянно затрагивается в том или ином специальном ракурсе тема общения.

В поздних, более тщательно и подробно разработанных трудах Станиславского природа общения подвергается анализу и систематизации в рамках разрабатываемого учения в его теоретическом, методологическом и практическом аспектах. Обширное место вопросам общения отведено в классической «Работе актера над собой» (Часть 1. «Работа над собой в творческом процессе переживания»). Помимо специальной главы «Общение» и тесно связанной с ней «Приспособления и другие элементы, свойства, способности и дарования артиста», проблемам общения в той или иной степени уделено внимание и в других главах.

В этом труде, увидевшем свет при жизни автора, наряду с глубоким обоснованием и разработкой наиболее принципиальных для системы положений, в том числе приведенных в начале статьи, дан разносторонний материал, способствующий постижению феномена общения актерами и другими специалистами театра, его освоению и применению в творческой практике.

В нем положено начало исследованию и освоению психологических механизмов общения, поскольку именно в постижении внутреннего мира человека, «жизни человеческого духа» Станиславский видел главный интерес и ценность сценического творчества. Поэтому его определение: «Общение есть стремление излить, передать другому свои чувства и мысли и стремление воспринять от другого чужие чувства и мысли» [1, с. 355] — указывает на то, что содержательная сторона общения принадлежит прежде всего интеллектуальной, эмоциональной, духовной сфере.

«При общении вы прежде всего ищете в человеке душу, его внутренний мир» [3, т. 2, с. 254], — подчеркивает Станиславский. В то же время «для того чтобы общаться, надо иметь то, чем можно общаться, то есть, прежде всего, свои собственные пережитые чувства и мысли» [3, т. 2, с. 250], необходимо обращать «исключительное внимание на качество внутреннего материала, которым вы общаетесь» [3, т. 2, с. 264]. Этим внутренним материалом становится в первую очередь собственный жизненный опыт актера, применяемый для работы над ролью, его впечатления от выбранного для постановки произведения, от роли, возникающие в нем и присваиваемые им в процессе работы над ролью мысли и переживания персонажа. Реальные жизненные впечатления здесь тесно переплетаются с работой воображения. Значение воображения велико не только в процессе мечтаний о роли, но и в процессе непосредственного взаимодействия партнеров, особенно их речевого, словесного общения, опирающегося на видения и другие (слуховые, осязательные и т. д.) ощущения, воспроизводимые воображением.

Полноценность сценического общения неотделима от правильно настроенного внимания и восприятия. Ими определяется выбор средств общения, его динамика и слитность, спонтанность и достоверность.

«На сцене особенно важно и нужно именно такое взаимное и притом непрерывное общение, так как произведение автора, игра артистов состоят почти исключительно из диалогов, которые являются взаимным общением двух или многих людей — действующих лиц пьесы.

К сожалению, такое непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. Большинство актеров если и пользуется им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступает молчание и реплика другого лица, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера, а перестают играть до следующей своей реплики. Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов и слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз.

Общение с перерывами неправильно, поэтому учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следить за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера; для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и договорив глазами то, что не умещается в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. Осознавайте хорошо знакомые вам мысли и слова чужой реплики, которые вы слышали много раз на репетициях и на многочисленных сыгранных спектаклях. Процессы беспрерывных взаимных восприятий, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины» [3, т. 2, с. 256–257].

Изложенные в проблемном ключе, эти положения сохраняют актуальность до сих пор. Обратим внимание также на то, что в них нашло отражение явление, впоследствии в современной теории коммуникации получившее наименование «обратной связи».

Специальное внимание уделяет Станиславский адаптивной технике общения, приспособлениям партнеров (актеров и персонажей) друг к другу. Выделяя диалог как основную форму взаимодействия, он отмечает: «…При общении нам мало одних слов; они слишком протокольны, мертвы. Чтоб оживить их, нужно чувство, а чтоб вскрыть его и передать объекту общения, необходимы приспособления. Они дополняют слова, досказывают недосказанное», позволяют актеру «рельефнее выявить свое внутреннее чувство и общее состояние» [3, т. 2, с. 282]. При этом необходимо учитывать весь комплекс обстоятельств, влияющих на складывающиеся в соответствии с содержанием ролей отношения: внешний облик, особенности характера, общность или противоположность целей и интересов, предысторию отношений, расстановку сил и обоюдную тактику в конкретной ситуации, сиюминутное настроение и т. д., вплоть до дистанции при взаимодействии. В динамично развивающемся контакте происходят постоянные коррективы как во внешнем поведении партнеров, их пластике, мимике, жестикуляции, так и в характере протекания внутренних процессов. Приспособлениями Станиславский называет «как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект» [3, т. 2, с. 281]. Они ни в коем случае не самоценны, а зависят от выдержанного, четкого, последовательного и логичного действия, разворачивающегося в пьесе и спектакле, от внутреннего смысла происходящих событий, от существа человеческих характеров и судеб. Недопустимо увлечение плоско-условными, штампованными, тиражируемыми из роли в роль однообразными «актерскими» приспособлениями. Актеру необходимы постоянные усилия, владение своей психотехникой, чтобы в живом творческом процессе органично рождались сознательные, а предпочтительнее — подсознательные (наиболее яркие и заразительные) приспособления.

Существенное место в исследованиях Станиславского занимают определение и развернутая характеристика различных видов общения. Основной из них — это прямое общение с объектом (партнером или группой партнеров) на сцене и через него косвенное — со зрителем. Другой вид — общение с самим собой, которое может носить как внутренний, так и внешний (в монологах) характер. Еще один вид — общение с отсутствующим или мнимым (воображаемым) объектом. Эти виды общения отвечают требованиям органического существования актера на сцене, являются неотъемлемой частью его сценического бытия. В отличие от других видов, носящих чисто изобразительный, демонстрационный характер, — ремесленного (основанного на стандартных приемах и направленного прежде всего в зрительный зал, минуя партнеров) и опирающегося на приемы так называемой «школы представления» в театральном искусстве (с однажды

разработанным и строго соблюдаемым рисунком роли, исключающим импровизацию), они не только обладают несравнимо меньшей художественной ценностью, но главное — лишают сценическое творчество его внутренней, духовной основы.

Рассматривая основные позиции в трактовке Станиславским сценического общения в первой части «Работы актера над собой» — «Работе над собой в творческом процессе переживания», мы считаем необходимым особо остановиться на материалах, вошедших в раздел «Приложение» книги.

Со времени ее выхода в свет принято относить общение к числу так называемых элементов актерской психотехники. Однако нетрудно заметить, что общение выбивается из общего ряда, так как выходит за рамки индивидуальной актерской психологии, т. е. тех внутренних свойств, которые лежат в основе актерской творческой психотехники. Это явление другого порядка, основанное на взаимосвязи двух и более человек.

В «дополнениях» к книге, написанных позже основного текста, но вошедших в издание, Станиславский формулирует взгляды на действие и на общение, свидетельствующие о новом уровне постижения им этих слагаемых актерского искусства.

Во второй части «Работы актера над собой» — «Работе над собой в творческом процессе воплощения» — говорится о том, что у Станиславского были колебания относительно размещения глав «Общение» и «Приспособления» в первой или второй части его большого сочинения [3, т. 3, с. 14, 269]). Мало того, в некоторых случаях автор прямо относит общение и приспособление к элементам внешнего сценического самочувствия в одном ряду с мимикой, пластикой, речью, физическим действием и т. д. Не рассчитывая на скорую готовность текста второй книги, он счел необходимым несколько опередить события и включить их в первое издание.

Однако это не значит, что место общения в «системе» было вполне определено. Посвятив много усилий практическому и теоретическому исследованию сценического общения, Станиславский в то же время ощущал сложную природу этого явления и необходимость новых шагов в его постижении.

Идеи, высказанные Станиславским в «Приложении», заслуживают особого внимания. Во-первых, это определение нескольких последовательных стадий, характеризующих органический процесс общения. Напомним их.

«О р и е н т и р о в а н и е в окружающих условиях и в ы б о р о б ъ е к т а создают первую стадию…

Моменты подхода к объекту, п р и в л е ч е н и е н а с е б я е г о в н и м а н и я… создают вторую стадию…

Моменты з о н д и р о в а н и я д у ш и о б ъ е к т а щ у п а л ь ц а м и г л а з, подготовление этой чужой души для наиболее легкого и свободного восприятия мыслей, чувств и видений субъекта создают третью стадию органического процесса общения.

Моменты п е р е д а ч и с в о и х в и д е н и й о б ъ е к т у с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонаций, приспособлений; желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, ч т о и к а к видит передаваемое сам общающийся субъект, создают четвертую стадию органического процесса общения.

Моменты о т к л и к а о б ъ е к т а и о б о ю д н ы й о б м е н л у ч е и с п у с к а н и я и л у ч е в о с п р и я т и я д у ш е в н ы х т о к о в создают пятую стадию органического процесса общения» [3, т. 2, с. 388–389].

Было бы более точным сказать, что это пять шагов, *подводящих* к процессу общения. Ведь общение — не одностороннее влияние одной личности на другую или других, это всегда как минимум двусторонняя, встречная активность. В приводимом здесь описании поначалу мы имеем дело с инициативой одной из сторон, в первых четырех стадиях предпринимающей усилия к установлению контакта. И только с получением отклика завязывается «обоюдный обмен» «душевными токами».

Неудивительно, что Станиславскому приходится в своей характеристике общения прибегать к метафорическим выражениям: «щупальца глаз», «лучеиспускание» (понятие, почерпнутое у известного в то время психолога Т. Рибо) и «лучевосприятие», «душевные токи». Это говорит об особенностях процесса, который трудно подчиняется описанию на языке, привычном для предметной действительности, так как напитан эмоциями, динамикой изменений настроений, внутренних побуждений, проявлениями интуиции, т. е. в значительной степени работой подсознания.

Во-вторых, это новый взгляд на соотношение общения и действия. Исходя из того что начальные стадии процесса общения (ориентирование, привлечение к себе внимания, зондирование внутреннего мира партнера) занимают то или иное время в зависимости от ситуации, переход персонажа к действию становится возможным только при условии их полноценного прохождения. Это положение оказывается весьма плодотворным, так как влечет за собой целый ряд практически значимых последствий. Станиславский указывает на особенности анализа пьесы на примере «Горя от ума», выделяя те места в тексте, которые соответствуют ориентации персонажа в обстановке до того, как он переходит к активному действию. Но речь идет не только и не столько о тексте, а в первую очередь о поведении персонажа, т. е. о работе актера на этой стадии процесса общения.

Здесь Станиславский вновь отмечает значимость для актера обостренного внимания, а также готовности динамично приспосабливаться к новой для персонажа ситуации. Заметим, что ставший традиционным для нашей театральной методологии акцент на действии в творчестве актера в известной степени заслонял предшествующие и сопутствующие ему процессы восприятия и адаптации к обстановке и к партнеру (Г. В. Кристи в известном учебном пособии по актерскому мастерству [5] рассматривает элементы внутренней и внешней техники актера не как слагаемые творческого самочувствия, а как компоненты органического действия, ссылаясь на последние открытия Станиславского, связанные с разработкой «метода физических действий»). А это, наряду с действием, неоценимо важные и выразительные проявления целостного человеческого поведения. Именно в живом общении людей (актеров, персонажей) выявляется эта ценность, а не в теоретическом вычленении отдельно взятого действующего лица вне его взаимосвязи с другими лицами и динамично меняющейся обстановкой.

В ходе исследований общения Станиславский, хоть и не в прямой формулировке, но опосредованно затрагивает вопрос о соотношении общения и действия. Структурно, как видно из вышесказанного, действие выглядит одной из стадий процесса общения. Общение предполагает как минимум двух участников[1], в то время как действие может носить индивидуальный характер, возникая из взаимоотношений отдельного человека с окружающей его предметной реальностью. Именно поэтому в сценической теории и методологии появилось понятие «психологическое действие», связанное с взаимоотноше-

[1] По свидетельству Л. П. Гримака, межличностное общение филогенетически предшествовало общению человека с собой, или самообщению [6, с. 4].

ниями между людьми. Хотя само понятие не слишком привилось в творческой практике (общепризнана психофизическая природа действия), в данном случае мы вновь видим акцент, подчеркивающий специфику человеческого воздействия друг на друга. «Многие думают, что внешние, видимые глазу движения рук, ног, туловища являются проявлением активности, тогда как внутреннее, невидимое глазу действие и акты душевного общения не признаются действенными. Это ошибка, и тем более досадная, что в нашем искусстве, создающем "жизнь человеческого духа" роли, всякое проявление внутреннего действия является особо важным и ценным. Дорожите же внутренним общением и знайте, что оно является одним из самых важных активных действий на сцене и в творчестве, чрезвычайно нужным в процессе создания и передачи "жизни человеческого духа" роли», — призывал Станиславский [3, т. 2, с. 260].

Неудивительно, что в психологическом плане действие и общение могут восприниматься тождественными друг другу. Дело в том, что в предметной реальности человеческое действие носит субъектно-объектный характер, т. е. инициируется субъектом и направлено на объект, имея целью его изменение. В человеческих взаимоотношениях действие приобретает иной, субъектно-субъектный характер. Субъекты оказывают влияние друг на друга, возникает обоюдная активность. М. С. Каган определяет общение как межсубъектное взаимодействие [7, с. 169], оговаривая при этом целый ряд особенностей и разновидностей воздействия субъектов друг на друга.

Б. О. Костелянец, видевший в общении природное свойство драматического искусства, возражает против узкоцелевого подхода во взаимоотношениях людей, а следовательно, и персонажей пьесы, спектакля. Говоря о драме, он отмечает, что в ней «внутреннее, скрытое непременно тут же открывается в процессе общения. Здесь "самонаблюдение" неотделимо от пристрастного, агрессивного, доброжелательного или равнодушного "взаимонаблюдения" и взаимовоздействия. Здесь психология порождается и стимулируется активным, вольным либо невольным общением. Здесь психология обнажает себя в диалоге, который представляет собой главную составляющую драматургической образности» [8, с. 308]. Для включенного в интенсивное общение персонажа многообразные способы выражения внутренней жизни, в том числе рефлексия, экспрессия, исповедь, становятся специфическим по форме действием. Они как будто ничего не меняют в окружающей человека реальности, но определяют и изменяют зачастую само бытие (в том числе мышление, систему ценностей) человека, что в дальнейшем отражается на сознании и судьбах соприкасающихся с ним людей. Драматическое действие можно характеризовать, по мысли Костелянца, как «сложный (и в ходе истории усложняющийся) процесс излучения эмоционально-духовно-волевой энергии героями в проблемных ситуациях, порождаемых их взаимно-действием и взаимнозависимостью» [8, с. 323].

Чтобы подробнее рассмотреть проблему соотношения понятий «действие» и «общение» в их сценическом преломлении, обратимся вновь к вопросу о реальном и сценическом бытии. Бытие человека как собственно человека определяется его взаимосвязью с бытием других людей. Вне общения с другими людьми он просто лишен возможности сформироваться и развиваться как личность. «Общение — это универсальная реальность бытия Человека, порождаемая и поддерживаемая разнообразными формами человеческих отношений. В этой реальности формируются и развиваются как различного вида социальные отношения, так и психологические особенности отдельного человека» [9]. Несколько сглаживая лексику, можно говорить об общении как о включенности людей в жизнь, в бытие друг друга. Недаром такие социально-психологические механизмы

общения, как психическое заражение, внушение, подражание, убеждение, а также психологические явления эмпатии, идентификации, проекции, основаны на той или иной форме отождествления человеком себя с другими или на побуждении других к отождествлению с собой.

Следуя завету великого русского актера М. С. Щепкина «брать образцы у жизни», Станиславский, как уже отмечалось выше, требовал от актера не просто изображения того или иного лица, но особого сценического бытия, создания «жизни человеческого духа» и «жизни человеческого тела» роли. Его магическое «если бы» в сочетании с «я есмь» — ничто иное, как ключи к обретению этого бытия. Фантазирование на тему о том, как проходит день персонажа, о его жизни в течение недели, месяца, года, сочинение его биографии, подробностей его жизни, а также происходящего с ним в промежутках между появлениями на сцене и т. д. — все это инструменты вовлечения актера в бытие роли, сотворение этого бытия. Сценическое бытие роли по своей сложности (особенно внутренней) не должно уступать сложности реальной человеческой жизни. Г. А. Товстоногов называл такой подход созданием «романа жизни» [10, с. 65].

Вопрос о действии в такой ситуации вроде бы перестает быть актуальным. Поступки совершаются человеком спонтанно, как в жизни, если его сценическое бытие внутренне и внешне сколь возможно полнокровно. Теоретически это выглядит логично, но практически применимо только для существования человека (актера, роли) в предметной среде. Во взаимоотношениях между действующими лицами бытие одного из них зависит от степени полнокровности бытия другого или других. Если одной из сторон творческого партнерства бытие персонажа не нафантазировано, не присвоено, то не могут состояться и полноценное общение, полноценный диалог.

Здесь особенно актуальны идеи М. М. Бахтина о творческой, генерирующей роли диалога, в котором действующее лицо романа (а мы можем сказать — и пьесы, и спектакля) обретает собственное бытие благодаря не авторским описаниям, а полнокровно пробивающемуся в реальность голосу души и плоти. Кстати, исследования Бахтина по времени — 20–30-е годы XX в. — отчасти совпадали с исследованиями Станиславского, но не смогли попасть в круг его внимания (см. [11]).

Современная наука о человеке считает такое положение характерным для всего нашего бытия. В диалоге, в общении с подобными нам мы собственно и реализуем себя как личности, включаемся в общечеловеческое бытие. «И действительно, только собеседники оказываются в полном смысле слова людьми! Беседа делает нас людьми. Мы являемся людьми в большей мере, когда говорим с нашими ближними, вкладывая в этот разговор всю энергию, нежели когда мы “мыслим” или “работаем”» [12, с. 38], — утверждает О. Розеншток-Хюсси.

Мысль о генерирующей, креативной роли общения, диалога по-своему проведена Станиславским в упомянутом нами «Приложении». Если в основном тексте книги он, опираясь на предшествующую собственную практику, придерживается последовательности в подходе к общению после освоения элементов индивидуальной внутренней техники актера (такой подход до сих пор сохранился традиционно в методиках преподавания театральных школ), то в «Приложении» он утверждает, что «**артист может начать свое творчество прямо с общения**, без заранее заготовленного внутреннего, душевного материала, необходимого этому органическому процессу» [3, т. 2, с. 393]. Поставив с учениками опыт в виде сымпровизированного этюда о визите инспектора в театральную студию, Торцов, alter ego Станиславского, настаивает, что «**зарождение процесса обще-**

ния дает сильный толчок всей творческой природе артиста… Последняя ищет помощи у своих внутренних элементов и поочередно или сразу затягивает их в работу… Сценическое общение, сцепка, хватка требуют участия всего внутреннего и внешнего творческого аппарата артиста» (выделено нами. — *М. И.*) [3, с. 393].

В этих положениях нетрудно увидеть теоретическую и методологическую основу того, что в дальнейшем нашло практическое воплощение в этюдном способе анализа пьесы (или другой литературной первоосновы) и репетирования (создания) роли и спектакля, погружения в мир произведения, разведки и присвоения внутренних и внешних обстоятельств роли, обретения ее бытия. В нем прививается вкус и развивается способность не только к импровизационному самочувствию, но именно к импровизированному взаимодействию с партнером.

Если в первой части «Работы актера над собой» Станиславский, разрабатывая основы творческой психотехники, затрагивает внутренние принципы и основания сценического общения, то во второй части книги он обращается к проблемам внешней выразительности актера и вместе с тем — внешнему инструментарию общения. Большое место здесь отводится развитию идей о диалогической природе театра, о природе речевого творческого акта, о механизмах словесного взаимодействия. Здесь с достаточной определенностью рассматриваются как неразделимые способности человека действовать, общаться и говорить. Здесь корректируется упоминавшееся выше понимание Станиславским общения как обмена мыслями и чувствами. Наряду с мыслями теперь вперед выдвигается образная сфера психики — представления, видения. «…Мысли и видения нужны для действия, т. е. для взаимного общения артистов между собой… Желание, чтоб объект общения увидел передаваемый образ глазами говорящего или чтоб объект общения воспринял передаваемую мысль совершенно так же, как ее понимает сам автор, вызывает очень важное и сложное действие — внутреннее и внешнее общение… Действие выражается в заражении другого своими видениями. Слово и речь тоже должны действовать, т. е. заставлять другого понимать, видеть и мыслить так же, как говорящий. …Если в жизни процесс общения имеет *первенствующее* значение, то на сцене он еще более важен и необходим, так как если актеры перестанут общаться между собой, то зрители не будут знать, что происходит в их душах, и тогда смотрящему нечего будет делать в театре… Необходим, так как наше действенное искусство основано на взаимном общении» [3, т. 3, с. 450]. На этой почве, с учетом сказанного выше в данной статье, становится более ощутимым, что вопросы сценического бытия, действия, общения, речевой выразительности взаимно проникают друг в друга и, так или иначе, касаются наиболее существенного в природе человека — его внутреннего мира. «Основная цель нашего искусства заключается в создании внутренней человеческой жизни действующих в пьесе лиц и в художественном воплощении этой жизни на сцене» [3, т. 3, с. 478]. А реализуется эта цель в творческом коммуникативном процессе.

Развитие этих идей и поиск путей их реализации на практике нашли отражение еще в одном из основных литературных трудов Станиславского («Работа актера над ролью. Материалы к книге»). В нем мы также видим эволюцию взглядов Станиславского, выраженную в постепенной перемене методических приоритетов от «Работы над ролью» на материале «Горя от ума», через «Работу над ролью» на материале «Отелло» к «Работе над ролью» на материале «Ревизора» и «Истории одной постановки». В последнем случае приоритетная роль действия и общения в процессе анализа и сценического воплощения пьесы и роли получает свои полные права. Обретение сценического бытия опирается не на постепенное созерцательно-умозрительное вынашивание и нащупывание стимулов

для активного включения актера в жизнь роли, а на творческое вторжение, стремительное погружение в гущу изображаемой в произведении жизни.

Актеру предлагается с самого начала работы ставить себя в положение действующего лица, активного участника происходящих в пьесе событий. Во вступительной статье к четвертому тому собрания сочинений К. С. Станиславского «К. С. Станиславский о работе актера над ролью» Г. Кристи и Вл. Прокофьев пишут: «Но, чтобы начать действовать, актер должен прежде всего верно ориентироваться в окружающей его сценической обстановке и установить органическое общение с партнерами… Само понятие д е й с т в и е рассматривается здесь как живое взаимодействие с партнерами и окружающей обстановкой. Без учета этих реально существующих объектов сценической жизни Станиславский не мыслил более процесса работы над ролью. Преимущество нового метода он видит в том, что анализ пьесы перестает быть чисто мыслительным процессом, он протекает в плоскости реальных жизненных отношений. В этом процессе участвует не только мысль актера, но и все элементы его духовной и физической природы… В процессе действенного анализа актер все глубже и глубже проникает в содержание произведения, непрерывно пополняя запас своих представлений о жизни действующих лиц и расширяя свои познания о пьесе» [3, т. 4, с. 48]. Эти принципы проводились не только в теории, но и на практике — в педагогической работе Станиславского в Оперно-драматической студии над шекспировскими «Гамлетом» и «Ромео и Джульеттой».

Разработка метода действенного анализа сочеталась с теоретическим и практическим обоснованием метода физических действий. Естественная взаимосвязь психической и физической природы человека позволяет идти к постижению сложных и загадочных внутренних процессов от логики и последовательности физического поведения человека в определенной ситуации. «Таким образом, новый секрет и новое свойство моего приема создания жизни человеческого тела роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать по его собственным побуждениям всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, “если бы”» [3, т. 4, с. 340]. «В каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие, переживание. Так создаются две плоскости жизни роли: внутренняя и внешняя. Они сцеплены между собой. Общая цель роднит их и укрепляет неразрывную связь» [3, т. 4, с. 327]. Процессы индивидуальной внешней и внутренней трансформации актера благодаря общению тесно переплетаются с процессами сценического воспроизведения мира пьесы и полнокровного включения актера-персонажа в жизнь изображенного в ней круга действующих лиц, ее своеобразного социума. «При общении необходимы и внутренние, и внешние действия. Они, как и вся другая работа элементов, бессильны без правды и веры. А где правда, где вера, там и “я есмь”, а где “я есмь”, там и органическая природа с ее подсознанием. Вы чувствуете, что все указанные действия производятся для объектов на сцене, для живых лиц пьесы. Такое действие важно, потому что оно относится к жизни, изображаемой на сцене. Ее приходят зрители познавать в театре…» [3, т. 4, с. 359–360]. На материалах книги мы убеждаемся в том, что общение выступает ключевым, интегрирующим компонентом, способным инициировать, поддерживать и направлять творческий процесс, соединять между собой различные его грани, обеспечивать его постоянную связь с жизнью в качестве особой формы человеческого бытия.

Сосредоточив свое внимание на творчестве актеров, мы должны вернуться еще к одному, очень важному участнику сценического диалога — зрителю. «Трудность

и особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым — косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно, что и с тем и с другим общение является взаимным», — подчеркивал Станиславский [3, т. 2, с. 258]. Признавая зрителя сотворцом спектакля, он тем не менее достаточно неоднозначно относился к способам взаимоотношений сцены и зрительного зала. Прямой контакт актера со зрителем считался у него явлением антихудожественным, провоцирующим актера на самопоказ, на завоевание дешевой популярности в ущерб образному строю сценического произведения. От актера требовалось отточенное владение своей внутренней и внешней техникой, чтобы, не разрушая образного мира спектакля, заражать зрителя своими мыслями и чувствами. «В ответ на каждый момент подлинного переживания на сцене несутся к нам обратно из зрительного зала отклик, участие, сочувствие, невидимые токи от тысячи живых, взволнованных людей, вместе с нами творящих спектакль. Зрители могут не только угнетать и пугать артиста, но и возбуждать в нем подлинную творческую энергию» [3, т. 2, с. 319].

Основательная разработка методологии воздействия на зрителя входила в планы Станиславского, но не была им осуществлена. Несмотря на строгость изначально заявленной позиции, во всех своих литературных работах он чуть ли не рефреном говорит о необходимости учитывать восприятие и реакцию зрителя. Как правило, это связано с работой над этюдами и сценами из пьес. Точно так же в опубликованных записях его занятий и репетиций можно встретить многочисленные замечания, помогающие участникам находить средства донести до зрителя сложность и богатство своего внутреннего мира.

В теоретическом плане вопросы взаимоотношений со зрителем стали предметом пристального изучения некоторых последователей Станиславского, других практиков театра и исследователей искусства. Однако проблема до сих пор не является исчерпанной.

Если общение, как было сказано выше, понимать как включенность людей в бытие друг друга, то сотворчество зрителя в спектакле можно рассматривать в заявленном онтологическом плане. Зритель не является инициатором творческого диалога, но сознательно включается в «эстетическую ситуацию» (по М. С. Кагану), и от него в конечном счете зависит удостоверение художественной состоятельности или несостоятельности спектакля, а значит, и создаваемого в нем особого сценического бытия.

Общение со зрителем происходит прежде всего с помощью активизации его воображения. В образной системе спектакля, как это показано Ю. М. Барбоем [13], ему принадлежит важная структурообразующая роль. От того, насколько богатым, убедительным, многоплановым, острым, затрагивающим жизненные и духовные интересы зрителя будет сценическое бытие актера и роли, зависят интенсивность и многосложность отклика зрительского воображения. Незримое, виртуальное, но наиболее значимое в смысловом плане поле спектакля представляет собой пространство перекрещивающихся воображений.

Внешнее выражение зрительского участия ограничено в проявлениях, но в большинстве случаев достаточно чутко и отчетливо прочитывается актерами. В активно включенном зрительском воображении идет интенсивная работа: пространство сцены разворачивается до масштабов жизненного (похожего на реальность или фантастического) пространства, происходящее на сцене включается в личностный и социальный жизненный контекст, возникают представления о прошлом действующих лиц, догадки и предположения о развитии их отношений и судеб в будущем, предвосхищение и предвидение

тех или иных событий и поступков, сопоставление ожидаемого с реально происходящим, взгляд на мир глазами того или иного персонажа и т. д.

Выстаивать отношения со зрителем после специально посвященных этому опытов Мейерхольда, Товстоногова, Гротовского, Васильева невозможно в примитивном ключе. Сама природа актерского искусства побуждает актера, предъявляя подробности внутренней жизни роли, разворачивать детали своей собственной внутренней жизни и тем самым затрагивать («задевать за живое») и включать в общий творческий круг подробности внутренней жизни зрителя. «Самое удивительное в театре — контакт. Контакт сцены и зрительского зала, человека на сцене и человека в зрительном зале. В этом контакте — сама овеществленная поэзия. Нужно учесть также, что изменяющийся характер контакта в значительной степени определяет сущность и роль театра в обществе», — утверждал Г. А. Товстоногов [14, с. 42].

Роль зрителя в современном искусстве приобретает новые черты, как отмечают участники научной конференции «Зритель в искусстве: интерпретация и творчество», организованной Александринским театром и Санкт-Петербургским университетом в 2007 г. «Перекодировка письменной культуры на визуальную в XX веке, безусловно, связана с определенной исчерпанностью логоцентристской парадигмы, ассоциирующейся с волей к власти над жизнью, над личностью, над свободой проявления человеческой спонтанности, над культурным многообразием в целом… Новая культура претендует на устранение иерархии ценностей, на пробуждение в каждом человеке энергии творческого начала. Впервые в истории искусства возможности виртуального мира позволяют уничтожить разницу между автором и реципиентом, делая последнего соучастником творческого акта… Современное искусство переакцентирует свою художественную образность в сторону ее динамизации и визуализации» [15, с. 58].

Культивируемая чрезмерная сценическая зрелищность может, однако, привести к обеднению зрительского воображения, подменяя его работу избыточностью преподносимых готовых форм. Стирание же грани между художником и зрителем было бы гибельным для искусства. Все же художник обладает качественно иной вооруженностью, и в смысле творческого дара, и в смысле мастерства, для воплощения возникающих у него образов.

Умение устанавливать разнообразные по форме и содержанию внутренние контакты со зрителем ценнее попыток поведенчески включить его в ту или иную творческую затею.

Не является откровением, что арсенал актерских средств, помогающих налаживать такие контакты, весьма небогат. В этих целях полагаются главным образом на интуицию или годами наработанный опыт.

В то же время в других областях человеческой деятельности уделяется неизмеримо больше внимания эффективным методикам общения и установления контакта. Это относится к дошкольной и школьной педагогике, взаимоотношениям в семье, психологии, психотерапии, сферам предпринимательства, производства и торговли, управленческой и научной деятельности и многому другому.

Существуют целые системы, позволяющие в благоприятном для человека плане откорректировать его непростые взаимосвязи с другими людьми. Назовем здесь трансактный анализ, нейро-лингвистическое программирование, психодраму, гештальттерапию, психогенетику… Это не значит, что выработанные ими приемы следует просто перенести на почву актерского творчества. Что-то, конечно, можно заимствовать, но настоятельная

необходимость заключается в том, чтобы разработать и систематизировать специфические для драматического искусства способы установления и регуляции контакта между сценой и зрительным залом, сделать их неотъемлемой частью актерской психотехники.

Здесь самое время взглянуть на проблемы сценического общения в их педагогическом ракурсе. Причем не только в плане подходов к контакту со зрителем, а прежде всего в плане обретения студентами — будущими актерами — своего сценического бытия. Осваиваясь в пространстве сцены (пусть даже для начала учебной аудитории), где жизнь тесно переплетается с фантазией, студент проходит целую творческую и человеческую эволюцию — от простейших тренинговых заданий до настоящего преображения своей внешней и внутренней природы.

Особенность театра состоит в том, что этот процесс не может происходить замкнуто, изолированно. Если ставить за скобками самостоятельную домашнюю работу, то большая часть усилий студента по освоению профессии проходит прилюдно — на глазах товарищей по группе, педагогов, гостей на просмотрах и экзаменах, а затем и зрителей. Представляется необходимым с самого начала обучения, на самой ранней его ступени использовать эту ситуацию. Упражнения на установление контакта, взаимодействие, общение не должны откладываться в долгий ящик. Раз, по мысли Станиславского, общение заставляет обращаться ко всем важнейшим элементам актерской психотехники, имеет смысл опереться на столь эффективное средство. Тем более что застенчивость, закомплексованность, закрытость, которые зачастую приносятся в учебную аудиторию студентами из жизни, служат тормозом в освоении ими простых упражнений на внимание, освобождение мышц, память физических действий и ощущений и т. д.

В недавно вышедшем учебном пособии «Раскованность. Сосредоточенность. Контактность» был сделан особый акцент на необходимости развития контактности с первых шагов обучения [16]. Контактность при этом понимается не просто как природная общительность, а как определенное умение вступать в психологический контакт с другими людьми, формировать в ходе взаимодействия доверительные отношения, основанные на взаимопонимании и взаимном приятии, умение, обеспеченное владением навыками общения, саморегуляции, а также развитием в себе благоприятствующих контакту личностных свойств [17, с. 222]. Исходя из такого понимания, нами предложена программа упражнений, развивающих это важное свойство наряду с другими слагаемыми творческой психотехники.

В освоении навыков общения особого внимания и интереса заслуживает собственный жизненный опыт студентов. Да, зачастую у молодых людей он небогат, но даже накопившиеся в этом возрасте жизненные впечатления должны непременно использоваться в учебной работе. Обращение к собственному невыдуманному опыту придает достоверность тому, чем занимается студент в упражнении или этюде. Одновременно это и акт доверия, откровения, исповедальности, это своеобразное послание участвующим вместе с ним в работе или наблюдающим за ней. Разумеется, от педагога здесь требуется особый такт, умение помочь студенту на таком материале раскрывать его творческий и человеческий потенциал.

Возвращаясь к последовательности стадий органического общения, необходимо подчеркнуть, что, как подсказывает опыт моих наблюдений, требуется уделять больше внимания начальной стадии — восприятию и адаптации студента к той или иной обстановке, ситуации, а главное — к партнерам. Разнообразие пристроек и приспособлений, продиктованных обликом, поведением, способностью мыслить и выражать свои мысли,

отношением со стороны партнера, импровизационный характер возникающего и развивающегося контакта должны быть предметом специальных заданий, особенно в сочетании с освоением характера и характерности, в работе над наблюдениями.

Особого внимания заслуживает развитие навыков общения со зрителями. В этом плане полезно планировать на курсе работу над произведениями, предполагающими в силу жанровых и стилистических особенностей достаточно широкое разнообразие в установлении таких контактов. Разумеется, здесь необходима постоянная забота о художественной обоснованности того или иного вида контакта, чтобы избегать прямолинейной демонстративности и самодовлеющего развлекательства, которых так опасался Станиславский.

В заключение остановимся на наиболее важных выводах статьи. Спустя несколько десятилетий основные позиции театрального учения К. С. Станиславского сохраняют свою актуальность. В то же время значение некоторых из них меняется в связи с новыми знаниями и опытом, накопленными современной наукой и творческой практикой. Станиславский явился основателем онтологического подхода в исследованиях и в практике театрального искусства (в отличие от миметического). Признаки этого отмечены как в самих его сочинениях, так и в работах о нем других исследователей. Но квалификация его подхода к театральному искусству как о*нтологического* дается в настоящей статье впервые в искусствоведении.

Онтологическое начало в искусстве актера неотделимо от коммуникативного. Такая особенность продиктована спецификой этого вида творчества, в котором творец, материал, инструмент и образ слиты воедино («артисто-роль»), а творческий акт совершается в непосредственном контакте со зрителем. При этом используются психологические механизмы той или иной степени отождествления людей друг с другом. Общение в такой ситуации выступает конституирующим фактором для сценического бытия действующих в спектакле лиц как со стороны партнеров друг по отношению к другу, так и со стороны зрителя.

Одновременно общение выступает как творческий стимул для актерского творчества, провоцируя активное постижение актером внутреннего и внешнего мира пьесы и роли, основанное не на рассуждениях, а на непосредственном действии в предлагаемых в произведении обстоятельствах. Такой подход позволяет объединять и вовлекать в творческий процесс все внутренние и внешние свойства личности актера, все компоненты его внутренней и внешней техники. Так проявляются креативная и интегрирующая роли общения в актерском искусстве.

Современный взгляд на место и роль общения в театральном искусстве побуждает к проведению более глубоких и разносторонних исследований этого творческого феномена и применению их результатов в сценической и педагогической практике.

Литература

1. *Станиславский К. С.* Из записных книжек: в 2 т. М.: Всерос. театр. об-во, 1986.

2. *Берхин Н. Б.* Проблема общения в работах К. С. Станиславского // Психологические исследования общения / отв. ред. Б. Ф. Ломов, А. В. Беляева, В. Н. Носуленко. М.: Наука, 1985.

3. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. М., 1954–1961.

4. Рациональность и коммуникация: тез. VII междунар. науч. конф. 14–16 ноября 2007 г. / отв. ред. Б. И. Липский. СПб., 2007.

5. *Кристи Г. В.* Воспитание актера школы Станиславского: учеб. пособие. М., 1968.
6. *Гримак Л. П.* Общение с собой. Начала психологии активности. М., 2009.
7. *Каган М. С.* Искусствознание и художественная критика: избр. ст. СПб., 2001.
8. *Костелянец Б. О.* Драма и действие. М., 2007.
9. *Ковалев Г. А., Радзиховский Л. А.* Проблема общения и детерминации психического в работах советских психологов // Общение и развитие психики: сб. науч. тр. М., 1988. С. 7–21.
10. *Малочевская И. Б.* Режиссерская школа Товстоногова. СПб., 2003.
11. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.
12. *Розеншток-Хюсси О.* Избранное. Язык рода человеческого. М.; СПб., 2000.
13. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.
14. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Л., 1984.
15. *Маленьких А. Н.* Специфика положения зрителя в современной культуре // Зритель в искусстве: интерпретация и творчество: матер. науч. конф. СПб., 2008.
16. *Ильин М. А.* Раскованность. Сосредоточенность. Контактность: учеб. пособие. СПб., 2010.
17. *Волкова А. И.* Психология общения. Ростов н/Д., 2007.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.