**Теоретические основы актерского мастерства**

Теоретические основы актерского мастерства.  
Но сейчас вернемся на первый курс. Постижение режиссуры через актерское мастерство — это ключевое свойство школы, которую я представляю. Иногда меня спрашивают: почему так много внимания уделяется именно актерскому мастерству? Отвечу просто: потому что актер — важнейшая фигура театра, его «материал». Значит, режиссер должен научиться работать с актером — в первую очередь. А как? Я знаю единственный путь: познать всей своею психофизикой (а не только умом постигнуть) законы актерского искусства. Побывав в «актерской шкуре», практически изучив симптомы «болезни» актера и способы их излечения, режиссер скорее сумеет увидеть его ошибки и помочь их преодолеть — он знает, какое «лекарство» действует, полезно, и предлагает его актеру взамен бесплодных разговоров. Станиславский говорил, что «...на нашем языке познать — означает почувствовать, а почувствовать — равносильно слову уметь». Каждый режиссер должен быть хотя бы до известного предела актером. Важно, чтобы он практически познал актерскую психотехнику, приемы, подходы к роли, к творчеству, сложные ощущения, связанные с публичным выступлением. Без этого режиссер не поймет актеров и не найдет общего языка с ними. «Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных опытах, ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с артистами» , — настаивал Станиславский.  
Следуя завету мастера, в режиссерской школе Товстоногова большое значение придается актерским потенциям абитуриентов, поступающих на режиссерский курс, и при прочих равных талантах экзаменующихся предпочтение всегда отдается тем, кто актерски одарен, кто обладает актерской природой. Режиссера, умеющего работать с актерами, Товстоногов называл «режиссером корня». Становление «режиссера корня» начинается именно на первом курсе.  
Теоретическое познание законов актерского искусства — важный этап на этом пути.  
Духовное обогащение личности происходит непрерывно, под воздействием различных факторов. Творческий материал, питающий, развивающий режиссера, нужно искать повсюду. Станиславский справедливо замечал, что художественные впечатления, чувствования, переживания «...мы почерпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспоминаний, из книг, из искусства, из науки и знаний, из путешествий, из музеев и, главным образом, из общения с людьми» . Выделим пока два слова — «из науки и знаний». Школа с самого начала погружает студентов в атмосферу единства практики с ее теоретическим осмыслением. «Нельзя передать то, чего не понимаешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только школу» — эти слова Михаила Чехова можно адресовать противникам научных знаний.  
Законы органического творчества, открытые Станиславским, освобожденные от буквалистики, от примитивных, схоластических трактовок, составили основу теоретического курса режиссерской школы первого года обучения. Термины, понятия системы Станиславского, рождавшиеся в живой театральной практике, в процессе проб и ошибок, экспериментирования, неоднократно уточнялись, переосмысливались, утрачивали свое первоначальное содержание, наполнялись новым смыслом. Прошли годы, и Товстоногов с горечью констатировал: «Терминология превратилась в стертые, девальвированные, ученически затрепанные понятия, за которыми не встает ничего живого, чувственного и реального». А если это так, то и сама методология лишается смысла и, следовательно, становится чем-то необязательным и бесполезным. Беда именно в том, что многими педагогами утеряна смысловая терминологическая точность, беда в том, что часто методология существует в виде общих слов. «Вместо точного и практически бесценного метода, данного нам Станиславским, вместо использования его как подлинно профессионального оружия, мы превращаем его в режиссерский комментарий по поводу, оснащая для убедительности набором терминов» . Беспокойство Товстоногова вполне обосновано, ведь практически все понятия учения Станиславского весьма разнообразно и порой совершенно произвольно трактуются. Как часто студенты и театральные педагоги используют одни и те же слова (например, «действие», «общение», «интонация»), но вкладывают в эти термины совершенно различный смысл. Кажется, что, употребляя общую терминологию, люди театра говорят на одном языке, но на деле (когда узнаешь, какое содержание подразумевают они под тем или иным понятием) становится ясно, что они думают совершенно о разном и не понимают друг друга. Общность профессиональных слов — еще не общность творческого языка. Выработка четкого и ясного терминологического языка в рамках единой режиссерской школы помогает общению профессионалов, сокращает время и путь к взаимопониманию.  
Станиславский стремился создать актерскую «таблицу умножения», профессиональную азбуку, без которой не обходятся ни живописцы, ни поэты, ни композиторы. Товстоногов справедливо считал, что такая азбука необходима и режиссерам.  
До сих пор среди деятелей искусства распространено отвращение к терминам, типологии, классификации, так как они носят характер общего, а не индивидуального. Но ведь именно общие свойства позволяют познать явление в контексте многообразных связей. Школа учит не путать свободу и произвол. Свобода — вознаграждение за знания, а произвол — следствие пренебрежения к знаниям, он сродни невежеству, дилетантству. Умение, основанное на знании, — предпосылка профессиональности режиссера, его и должна дать школа. Но подчеркну — знании законов и закономерностей, а не рецептов, шаблонов и штампов. С этой целью и создавалась профессиональная теория.  
Теории режиссуры, как известно, не существует, хотя в общей теории театра, в родственной теории актерского мастерства, в мировой режиссерской и педагогической практике содержится богатейший материал для нее. Потребность в научном осмыслении режиссерской профессии с каждым годом ощущается все острее. Огромный режиссерский и педагогический опыт Товстоногова позволил ему вписать существенные страницы в эту науку. «Я совершенно сознательно, — признавался мастер, — время от времени останавливаюсь на подробной расшифровке отдельных терминов системы, потому что в большинстве случаев режиссеры и актеры пользуются ими просто варварски. Терминология Станиславского и Немировича-Данченко утратила свой первоначальный смысл и превратилась в набор формальных словесных обозначений, в которые каждый режиссер вкладывает одному ему понятный и удобный смысл» . Опершись на учение Станиславского, Товстоногов создает единый терминологический язык своей школы. В курсе лекций первого года обучения этот терминологический аппарат широко используется.  
Уверена, что знакомство с лекциями по теории режиссерской профессии было бы интересно читателям. Но они достаточно объемны — около 1500 страниц. Потребуется не одна книга, чтобы их изложить. Поэтому я ограничусь только отдельными фрагментами лекций первого курса, описанием содержания лишь тех понятий, терминов, без которых невозможно понять дальнейшее, в частности основные принципы метода действенного анализа.  
Но начну я с перечня тем лекций первого курса, чтобы дать общую картину, на фоне которой осуществляется практическое освоение основ актерского мастерства.  
1 Введение в профессию.  
2 Сверх-сверхзадача художника.  
3 Художественный образ.  
4 Специфические особенности театрального искусства.  
5 Система Станиславского. Цели, задачи. Искусство «представления» и искусство «переживания» — как искусство «действия».  
6 Законы актерской психотехники. Элементы системы Станиславского.  
7 Сценическое действие.  
8 Предлагаемые обстоятельства.  
9 Воображение — ведущий элемент системы.  
10 Сценическое внимание.  
11 Мышечная свобода.  
12 Темпо-ритм действия.  
13 Сценическое отношение.  
14 Событие — неделимый атом сценического процесса.  
15 Сценическая оценка — как процесс перехода из одного события в другое.  
16 Упражнения на память физических действий и ощущений — гаммы актерского искусства.  
17 Взаимодействие. Общение.  
18 Словесное действие. Подтекст.  
19 Мыслительное действие.  
20 Видения. «Зоны молчания».  
21 Физическое действие.  
22 Сквозное действие и сверхзадача артиста—роли.  
23 Характер и характерность.  
24 Перевоплощение.  
  
Последовательность изложения этих тем, разумеется, может частично варьироваться, меняться. Однако в формулировках узловых понятий теории важно сохранить точность, потому что, как утверждает современная психологическая наука, «...осознание немыслимо без наименования, то есть без обозначения осознаваемого точным словом, без вербализации» .  
Цель системы Станиславского — найти сознательные пути пробуждения подсознания актера и затем — не мешать этому подсознанию творить. Элементы системы — это законы органической жизни, естественного поведения человека. Они не должны быть нарушены в противоестественных сценических условиях. Элементы системы — элементы действия. Они связаны между собою, неотрывны друг от друга (система!). Недооценка актером хотя бы одного, невладение даже одним из этих элементов приводит к разрушению всего действенного процесса. Отсюда — «тренинг и муштра!», — как предлагал Станиславский.  
Действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве. В этой формулировке важно каждое слово; убрать любое — значит уничтожить смысл понятия. Вот как коротко можно прокомментировать эту формулу. Прежде всего необходимо акцентировать в действенном процессе неразрывность психологического и физического, их единство. Следует помнить, что понятие «физическое действие» — условно; конечно же, у Станиславского речь идет о психофизическом действии, просто в предложенном названии выражено стремление подчеркнуть именно физическую сторону действенного процесса. Не понимая этого, часто физическим действием называют всего лишь физическое механическое движение. Запомним же, что физическое действие в учении Станиславского — это всегда действие психофизическое. В этом ценность его открытия: точно найденное физическое действие способно разбудить верную психологическую, эмоциональную природу актера. Вот как писал об этом Станиславский: «...физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо, потому что физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством...» . Открытие Станиславского основано на законе органической взаимосвязи психических и физических процессов в человеке.  
Действие — это процесс. Следовательно, оно имеет начало, развитие, имеет конец. Как же начинается сценическое действие, по каким законам развивается, почему и как заканчивается или прерывается? Ответы на эти вопросы объясняют суть процесса.  
Побудителем наших действий в жизни является объективно существующий мир, с которым мы постоянно находимся во взаимодействии посредством обстоятельств, создаваемых нами, или обстоятельств, существующих независимо от нас. На сцене — это обстоятельства, предложенные автором, то есть предлагаемые обстоятельства. Они побуждают к действию, двигают и развивают процесс. Закон сценического бытия — закон обострения предлагаемых обстоятельств. Крайнее обострение обстоятельств активизирует действие, в противном случае оно будет протекать вяло.  
Действие рождается одновременно с появлением новой цели, достижению которой сопутствует борьба с различными обстоятельствами малого круга. Предлагаемые обстоятельства малого круга — непосредственный повод, импульс действия; они реально влияют, воздействуют на человека здесь, сейчас; с ними вступают в конкретную борьбу. Конфликтность — движущая сила сценического действия. Борьба с предлагаемыми обстоятельствами малого круга за достижение цели составляет главное содержание действенного процесса. Развитие его сопряжено именно с этой борьбой, с преодолением препятствий на пути у цели. Препятствия могут быть различного характера: со знаком (—) и со знаком (+), то есть — могут мешать движению к цели (—) или помогать (+).  
Действие заканчивается либо с достижением цели, либо при появлении нового предлагаемого обстоятельства, меняющего цель, соответственно рождающего новое действие. Не зная цели и предлагаемых обстоятельств малого круга, нельзя говорить о действии.  
Как видим, в определении сценического действия присутствуют:  
1 Цель (ради чего?)  
2 Психофизическая реализация (что делаю для достижения этой цели?)  
3 Приспособление (как?)  
Напоминаю финал определения: «Действие — процесс, каким-либо образом выраженный в пространстве и во времени». Здесь важна временно-пространственная характеристика театрального искусства, связанная с проблемой зрелищности, яркой отточенной формой, с темпо-ритмической организацией, определяющей развитие события во времени. При этом особенно следует подчеркнуть импровизационную сущность действия, его многовариантность; сказано: «процесс — каким-либо образом выраженный», а не раз и навсегда утвержденный, как это происходит в искусстве «представления». Так называемое искусство «переживания», которое мы исповедуем, — это живое, всегда импровизационное творчество актера.  
Повторю, что действие — единый психо-физический процесс. Однако, стремясь проанализировать столь сложное явление, условно его разделили на три составные: мыслительное, физическое и словесное действие. Такое разделение помогает выявить в каждом конкретном случае преимущественное значение либо словесной, либо физической, либо мыслительной стороны единого процесса действия. При этом следует помнить, что мыслительное действие всегда сопровождает и физическое, и словесное.  
Еще раз обращаю ваше внимание на то, что нельзя путать физическое действие — как акцию, всегда целенаправленную, психо-физическую, с физическим движением (не действием!), которое может являться лишь приспособлением (как?).  
Продолжим разговор о предлагаемых обстоятельствах. Как известно, творчество в театре начинается с магического «если бы», то есть со способности актера силою своего воображения преображать реальность. Предлагаемые обстоятельства — это и есть множество «если бы», они приводят в движение действие, развивают его. Из всей суммы обстоятельств жизни человека автор совершает строгий отбор. Чтобы в этом обилии обстоятельств разобраться, привести их в систему, целесообразно все обстоятельства условно разделить на три круга: обстоятельства малого круга, стимулирующие, определяющие процесс борьбы в событии; обстоятельства среднего круга, охватывающие всю пьесу, определяющие развитие сквозного действия человека—роли; и обстоятельства большого круга, лежащие за пределами пьесы, вбирающие в себя сверхзадачу человека—роли. Все обстоятельства способны переходить из одного круга в другой. Мы не сможем выстроить логику малого круга, не зная обстоятельств среднего, большого кругов, потому что именно они корректируют и определяют логику малого круга. Обстоятельства, лежащие в одном круге, должны проверяться обстоятельствами другого круга.  
Следует еще раз сказать о важнейшем законе обострения предлагаемых обстоятельств. Это не закон жизни, но самый главный закон театра, сценического бытия: иначе действие утратит свое важнейшее качество — активность, борьба будет пассивной. Запомните же: холодно или жарко, но только не тепло! Обострение может быть со знаком (+) или со знаком (—) по отношению к действию.  
Воображение — ведущий элемент системы, но это единственный элемент, не являющийся законом жизни. Без воображения не может существовать ни один элемент системы. К примеру, закон связи сценического внимания и воображения: вижу — что дано, а отношусь — как задано. Воображение и фантазия — понятия разные. Воображение — акция эмоциональная, совершается с самим творцом (все происходит со мной, во мне); фантазия — акция более рациональная, происходит не с творцом, а с кем-то другим (вне меня). Воображение — способность человека из своих прежних представлений, знаний, опыта творить новые образы.  
Сценическое внимание — активный, сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте, процесс активного постижения явлений жизни. То, к чему направлено внимание, — объект внимания. Все объекты, воздействующие на человека, находятся вне него, на периферии (за исключением объектов, связанных с болезнью самого человека, они — в нем). Закон: в каждую единицу времени у человека есть один объект внимания.  
В течение первого года необходимо научиться жадно увлекаться вымышленными объектами внимания в условиях сценической жизни; уничтожать естественный объект внимания на сцене — зрителя (известное «публичное одиночество»). Увлеченность сценическими объектами требует развитого воображения.  
Мышечная свобода — закон органического поведения человека в жизни,  
следовательно, — один из элементов системы. Суть закона такова: человек расходует ровно столько мышечной энергии, сколько ее требуется для совершения того или иного действия. Большая или меньшая, чем требуется, затрата мышечной энергии ведет к мышечному зажиму со знаком (+), или со знаком (—), то есть — к чрезмерной расслабленности (+), либо — к излишней мышечной напряженности (—). Мышечный зажим часто бывает следствием актерского гипертрофированного самоконтроля. Естественный способ погасить слишком развитый самоконтроль, притупить его — увлечься сценическим объектом. Чтобы отвлечься, надо увлечься!  
Ритм как элемент системы, элемент актерской психотехники, — складывается из соотношения цели и предлагаемых обстоятельств малого круга. Ритм в человеческом поведении — это степень интенсивности действия, активности борьбы с предлагаемыми обстоятельствами в процессе достижения цели. Ритм события определяется ритмом действия участвующих в событии людей, их соотношением. Событие — это всегда борьба ритмов. Чем контрастнее ритмы участников события, тем оно ритмически разнообразнее. Смена обстоятельств, переход из одного события в другое вызывают смену ритмов; ритм меняется в процессе оценки, после установления высшего признака. Смена ритмов — закон жизни человека. Поскольку искусство театра пространственно-временное, то здесь понятие ритма неотъемлемо от темпа, то есть от скорости действия. Интенсивность (ритм) и скорость (темп) взаимосвязаны. Их соотношение — важное средство актерской выразительности.  
Сценическое отношение — это элемент системы, закон жизни: каждый объект, каждое обстоятельство требует установления к себе отношения. Отношение — определенная эмоциональная реакция, психологическая установка, диспозиция к поведению. Отношение имеет чувственный и интеллектуальный аспекты. Особенно важно, чтобы обстоятельства малого круга вызывали прежде всего чувственную реакцию. К сожалению, на сцене часто отношение возникает лишь в сфере интеллектуальной. Установление отношения к обстоятельствам каждый человек совершает, исходя из личного опыта, в зависимости от психологической установки. Отношение — это процесс; установление отношения происходит по этапам:  
1 Смена объекта внимания.  
2 Собирание признаков (от низшего к высшему).  
3 В момент установления высшего признака — рождается отношение.  
Этот процесс может протекать почти мгновенно, но может быть и длительным. Время, требующееся для установления отношения, зависит от многих причин (в частности, от нервной готовности, сверенной с опытом индивида, и многих других обстоятельств).  
Структура сценической жизни действенна, зрелищна и событийна.  
Сумма предлагаемых обстоятельств (малого круга!) с одним действием — это событие. Событие имеет характер индивидуальной оценки, точки зрения — это конкретное происшествие, действенный факт (имеющий протяженность во времени), происходящий на моих глазах (то есть на глазах зрителей) — сегодня, здесь, сейчас! Событие — способ анализа, а потом синтеза. Событие называется либо отглагольным существительным, либо может быть тождественно ведущему предлагаемому обстоятельству (определяющему действия, т. е. воздействующему на всех участников события).  
Оценка — очень важный элемент системы.  
Оценка — процесс перехода из одного события в другое. В оценке умирает предыдущее событие и рождается новое. Смена событий происходит через оценку. Люди ходят в театр ради оценок! Знаменитые «гастрольные паузы» — это оценки. Процесс оценки сначала идет по тем же каналам, что и установление отношения:  
1 смена объекта внимания;  
2 собирание признаков (от низшего к высшему);  
3 установление высшего признака (самый главный этап). В момент установления высшего признака, вслед за возникновением отношения;  
4 появляется новая цель, меняется ритм, рождается новое действие — так мы переходим в следующее событие.  
На первом курсе мы говорим только о сквозном действии артиста—роли, человека—роли, не пьесы в целом. Это — этап жизни, объединенный одной целью; или — средний круг предлагаемых обстоятельств, охваченный одной действенно-волевой целью; еще одно определение — стремление, хотение персонажа на исследуемом отрезке времени — и есть его сквозное действие.  
Обратите внимание на то, что ряду важнейших понятий учения (таких, к примеру, как «событие», «сквозное действие») мы даем несколько определений, формулировок. Такое многообразие позволяет взглянуть на явление с разных сторон, помогает постижению сути того или иного профессионального термина.  
Сверхзадача человека—роли (не пьесы!) — это представление человека, его мечта о счастье. Сверхзадача — понятие объективное. Вся жизнь человека подчинена одной цели, одной мечте; он может обманывать окружающих, скрывая истинную цель за ложными декларациями, но, исследуя его поступки, реальное поведение, можно сделать вывод о подлинной сверхзадаче человека — не на словах, а на деле.  
Так же, как действие соотносится со сквозным действием, сквозное действие соотносится со сверхзадачей. Их можно исследовать по закону: от частного к общему, и наоборот — общим поверять частное. Эти понятия тесно взаимосвязаны.  
Приведенные мною фрагменты лекций, краткие формулировки, разумеется, не могут дать исчерпывающего представления о теоретических основах первого курса. Реальная лекция-беседа всегда насыщается обилием примеров, развернутых характеристик каждого понятия. Но сейчас мне важно продемонстрировать читателям общее направление теоретического курса, его практицизм, известный технологизм и конкретность. Любую работу можно изложить кратко, если, конечно, сам до конца ее понял, довести до самой что ни на есть простоты — это и есть настоящая наука. Все исходное должно быть просто. Вспомним Нильса Бора, говорившего, — если человек не понимает проблемы, он пишет много формул, а когда поймет, в чем дело, — их останется в лучше случае две. Не размытые размышления «по поводу», но строгие формулы, опирающиеся на богатый практический опыт, — таков принципиальный подход к теории профессии в режиссерской школе Товстоногова.  
К примеру, может показаться, что упрощается такое сложное, неоднозначное понятие, как «сценическое действие». Известно, что «действие» как научная категория теории театра интенсивно изучается еще с начала XX столетия. В театроведческой науке и педагогике сегодня существует множество его определений, взаимоисключающих толкований; в него вкладывается порою совершенно различный смысл. Поэтому сам предмет исследования становится размытым, неопределенным. Вместе с тем, от того, какое содержание в нем заключено, зависит не только теория вопроса, но и реальная сценическая и педагогическая практика. Поэтому Товстоногов сознательно превращал сложнейшую дефиницию в узко-специальную и эту многоплановую категорию вмещал в конкретную рабочую формулу. Мастера интересовал в данном случае профессионально-технологический аспект сценического действия. Это не значит, что другие аспекты этого феномена не интересны. Ведь технология профессии неотрывна от духовной сущности творческого процесса, от нравственной задачи. Но возможность произвольных трактовок всегда губительна для школы.  
Режиссерская школа Товстоногова предлагает своим ученикам отказаться от термина «искусство переживания», заменив его «искусством действия». Житейский смысл слова «переживание» порою затмевает суть явления. Апелляция к чувству в школе Станиславского не прямая; чувство — искомое, результат верного действенного процесса. Поэтому-то справедливо причислить нашу режиссерскую школу к «искусству действия».  
Каковы же различия между искусством «переживания» и искусством «представления»? Искусство «представления» можно назвать искусством изображения, репродуцирования, подражания, искусством точнейшего повторения, копирования один раз найденной и утвержденной совершенной формы. А искусство «переживания» предполагает рождение действенного процесса каждый раз заново, как в первый раз, — это живой театр, импровизационный по своей природе. Он основан на принципе перевоплощения, не подражания, но слияния с образом.  
Творческая активность студентов в процессе постижения теории актерского мастерства и режиссуры — важнейшее условие продуктивности обучения. Она достигается в том числе особым способом построения лекций. Они должны иметь форму бесед, семинарских занятий, в которых доля участия студентов весьма значительна. Учитель не преподносит ученикам готовые формулировки, они рождаются каждый раз как бы заново, совместным трудом. Руководитель-творец, руководящий творцами, — эта модель вполне применима к студенческой аудитории в режиссерской школе. Лекции не должны иметь академического характера. Они требуют от студентов высокого интеллекта (интеллект — от греческого «интелего» — выбираю между), способности равноправно вступать в беседу с учителем. Истина, как известно, рождается из диалога. Она по сути своей не монологична и возникает на пересечении идей участников диалога. Важно оставить право каждому студенту на его слово в беседе, более того, провоцировать спор. Лекции-беседы должны пробуждать в студентах самостоятельный поиск истины, активизировать живую работу ума. Максимализм и искренность суждений, свежесть взглядов на искусство — вот важнейшие качества, создающие особую среду, в которой развивается диалог учителя и его учеников. Каждая лекция — перекрестный разговор, наполненный живыми примерами, широкими ассоциациями, увлекательными рассказами. При этом творческая полемика, свободные столкновения мнений должны соседствовать со строгостью оценок, с повышенной требовательностью к культуре мышления студентов, непримиримостью к проявлениям пассивного, унылого ученичества. Самоуверенность, завышенная самооценка, базирующиеся, как правило, на полукультуре, полуобразовании, на агрессивном дилетантизме (свойственным иногда студентам-режиссерам), — это обратная сторона медали. Что хуже: пассивность или самоуверенность? Талант педагога способен преодолеть обе эти негативные тенденции. Хорошо, когда беседа рождает множество вопросов у студентов: это свидетельство того, что тема разговора задела за живое и кроме того интересные вопросы позволяют с разных сторон взглянуть на обсуждаемый предмет.