

КАК ОВЛАДЕТЬ ТЕХНИКОЙ МИХАИЛА ЧЕХОВА

1. О двух подходах к искусству актёра.
2. Сценический характер как художественный образ.

О двух подходах к искусству актёра.

В течение многих лет применения методологии М.А. Чехова в работе с актёрами и студентами я имел возможность убедиться, что существует известная путаница в понимании тех целей, которые преследовал Чехов, создавая свой Метод. Истоки ее в том, что мы часто начинаем изучение Метода, находясь в плену привычных представлений о сути профессии актёра.

Эти представления в нашем сознании накрепко связаны с актёрской методологией, возникшей в начале XX века, в дальнейшем получившей название «Системы» К.С. Станиславского. Считается, что Михаил Чехов, создавая свой Метод, имел целью развить, усовершенствовать, интерпретировать «по-своему» «Систему», опираясь на те же принципы, стремясь «другим путём к той же цели».

В то время, как Метод Чехова никак не может быть понят и усвоен, если подходить к нему с тех же позиций, на каких стоял Станиславский. Оба выдающихся деятеля театра в своих поисках универсальной театральной методологии шли разными путями, ставили перед собой разные задачи, опирались на несхожие, подчас взаимоисключающие представления не только об искусстве актёра, но и о природе искусства в целом.

В основе того подхода, на котором базируется «Система», лежит идея полной *тождественности* двух миров: мира сцены и мира реальной повседневной жизни. В силу чего большинство актёрских школ и техник, следуя принципам доминирующей методологии XX века, видят свою задачу в том, чтоб помочь актёру научиться в условиях *вымышленного, нереального* мира сцены чувствовать себя так же «просто и естественно», как в условиях *обыденной жизни*.

Не *выглядеть* естественно, а именно *чувствовать*, то есть на самом деле *быть* таким, как в реальной жизни. «Быть, а не казаться.» (Станиславский)

Вот как, например, выдающийся американский режиссёр Гарольд Клёрмэн, один из самых верных сторонников «Системы» в США, объясняет смысл методологии:

«Действовать на сцене значит вести себя в "нереальных" или воображаемых обстоятельствах так, будто эти обстоятельства реальны. В этом определении слова "вести себя" – решающие. Мимические или имитационные способности важны для актёра, но актёрская игра – не имитация. Когда я говорю о "поведении" на сцене, я имею ввиду, что актёр обязан в каждый момент роли привнести чувство полной, переживаемой физически и душевно правды в обстоятельствах данного момента: он обязан видеть, слышать, двигаться, реагировать и чувствовать с органической естественностью и определенными намерениями.» *

Harold Clurman, *Lies like Truth*, The Macmillan Company, NY, 1958

Вот формулировка самого К.С. Станиславского:

« — Что значит верно играть роль?

— Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены.»

«Только тогда, когда артист поймёт и почувствует, что его внутренняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования.»

К.С. Станиславский, Работа актёра над собой, «Артист, режиссёр, театр», М., 2006, стр.32

«Чтоб сравняться с действительностью, надо, чтоб сцена стала такой же действительной, как и жизнь.»

К.С. Станиславский, Из записных книжек, Москва, ВТО, 1986, т. 2 стр. 38

В чем корни такого подхода? Как случилось, что люди искусства уверовали, что в условиях иллюзорного, фантастического мира сцены возможно «видеть, слышать, двигаться, реагировать и чувствовать», «мыслить, хотеть, стремиться, действовать» так же естественно, «до предела натуральности», как в реальной жизни?

В истории мирового театра был период, когда на сцене стали стремиться к максимальной достоверности происходящего. Это произошло во второй половине XIX века, под влиянием течения в драматургии, известным в истории театра как «новая драма». Новая драма потребовала более достоверных, чем прежде, средств выражения, и в театре появился термин «правда жизни». Он вытеснил из обихода другое понятие, имеющее прямое отношение к категории искусства: «правдоподобие».

Правдоподобие, или жизнеподобие, *похожесть* на реальную жизнь — необходимый элемент художественного отображения действительности, мост между фантазией художника и зрителем, волшебный отвар, который артист даёт публике, дабы заставить её поверить ему — на театре постепенно стало нежелательным словом. Антонимом того, что стали называть «правдой».

В результате чего стремление к абсолютной «жизненной правде» на сцене привело к постепенному стиранию граней между нереальным миром сцены, творчества, искусства и реальным миром повседневности — в представлениях тех, кто искал этой правды. В поисках сих опираясь, конечно же, на свои субъективные о ней представления, а отнюдь не на некий «абсолют», коего, к сожалению (или к счастью), не существует.

И на театре возникла путаница между двумя совершенно разнородными, *несопоставимыми* сферами: сферой **реальной жизни** и сферой **искусства**.

В реальной жизни, где эмоции чаще всего берут верх над разумом, поведение человека в основном непредсказуемо, спонтанно. В сфере искусства, художественного вымысла, наоборот – разум первенствует, здесь всё подчинено воле и таланту художника.

И так же, как невозможно – и не нужно – «организовать», сделать предсказуемой жизнь, так же невозможно, вредно и, в конце концов, бессмысленно добиваться спонтанных реакций и «правды чувств» (то бишь неконтролируемых эмоций) от художника, творящего на сцене.

Но ведь именно к этому стремились апологеты главной актёрской методологии XX века. Добиваясь от актёра «спонтанности», «непредсказуемости», «свежести» реакций и всего поведения на сцене, они позабыли, что актёр, выходя на сцену, тут же покидает сферу спонтанности и непредсказуемости и переходит в сферу *сознательного* творчества, в мир создаваемых им художественных образов, то есть символов, знаков, но никак не «живых людей». И сам он, актёр-профессионал, на сцене перестает быть «живым человеком», а тоже превращается в художественный образ. Одновременно оставаясь *человеком-художником*, как был им, скажем художник Боттичелли в момент создания свой знаменитой Венеры. С той

только разницей, что Венера находилась на холсте — так сказать, вне Ботичелли, а «холст» актёра — он сам. То есть, говоря точнее, его лицо, глаза, физика и голос.

Эта-то двойственность, необходимость быть одновременно и художником (ментально, на уровне психики) и картиной (на физическом уровне), будучи главной особенностью профессии актёра, во многом способствовала путанице и стиранию граней между жизнью и искусством в представлении практиков и теоретиков театра прошлого столетия.

«Актёру-художнику приходится играть на одном из наиболее сложных для овладения инструментов, а именно – на себе самом, на своём физическом и эмоциональном аппарате. Отсюда, я думаю, проистекает та путаница, которая присуща различным актёрским школам.»** – писал преданный ученик Михаила Чехова известный американский актёр Юл Бриннер в предисловии к книге учителя. (Michael Chekhov, *To the Actor*, Routledge, 2003)

Действительно, главная особенность театрального искусства в том, что сценический образ, характер воплощает на сцене живой человек. Этому человеку, актёру, присущи все человеческие проявления – он думает, чувствует, ходит, говорит. Отчего возникает соблазн: хочется верить, что воплощаемый актёром персонаж есть такой же живой, реальный человек, как и сам актёр. Что сценический персонаж, созданный фантазией актёра и драматурга, то есть *обозначение, знак* некоего никогда в природе не существовавшего индивидуума, способен «жить, думать, чувствовать, любить» так же естественно и самостоятельно, как играющий его актёр (или любой другой человек).

Не беда, когда такую ошибку совершает зритель. Это даже хорошо, что для него герои пьесы – живые, «настоящие» люди, так ему легче верить в происходящее на сцене.

Хуже, когда сценический персонаж принимают за «настоящего» живого человека профессионалы театра, когда они всерьёз верят в то, что этот знак, сценическая условность (ничуть не менее условная, чем знак, образ любого другого искусства) обладает всеми пятью чувствами и, при определенных условиях, может (и обязан!) жить в условном пространстве сцены по тем же законам, что реальный человек в реальной жизни.

Ложное представление о том, что мотивации («задачи») и поступки («действия») человека в жизни и художественные задачи артиста на сцене имеют одну и ту же природу, привело к абсурду: эфемерный продукт воображения, драматический характер, для создания которого актёр использует свою физическую (голос и тело), стали принимать за реальное биологическое существо, функционирующее в соответствии с теорией физиолога Павлова. (К ней неоднократно обращается К. С. Станиславский в «Работе актёра над собой».)

От актёра в роли Гамлета стали добиваться выполнения реального, как в жизни, «действия», «активного и продуктивного», и ожидали *реальных* жизненных эмоций. Про которые говорили, что их «нельзя сыграть, но к ним можно *прийти естественным путём*, через действие».

В то время как сценический Гамлет имеет такое же отношение к «человеку из жизни» – в биологическом, эмоциональном и т.п. смыслах, – как изображение на холсте Венеры Ботичелли к натурщице, с которой её писали.

И Гамлет на сцене, и Венера на полотне не есть живые люди, а есть произведения искусства. Смешно требовать от них «настоящих», подлинных человеческих проявлений: реальных чувств, спонтанных реакций, натуральных желаний-«хотений».

Однако они как произведения искусства могут, даже обязаны художественно *воссоздавать*, то есть *изображать* всю гамму человеческих проявлений с помощью *художественных средств*. И несмотря на то, что у живописи и театра разные средства (неодушевленные краски и полотно, живой актёр на сцене) – слово «изобразить» одинаково точно описывает процесс и в том, и в другом случае.

Искусство, как известно, и есть процесс творческого воссоздания- изображения или отображения действительности. Это относится к любому виду искусства, и искусство театра не должно быть исключением. Несмотря на то, что в театре, в отличие от, например, живописи, процесс творчества, воплощения актёром художественного образа происходит на

глазах у зрителей и при его, зрителя, участии. Именно эта особенность, кстати сказать, есть залог неумирания театра и причина того, что по силе воздействия на зрителя театр превосходит многие другие виды искусства.

Подобное утверждение, насчет того, что театр творчески воссоздаёт, изображает действительность (а не пытается «стать» ею), может кому-то показаться само собой разумеющимся.

Однако это не всегда так.

Такой, казалось бы, естественный, из всего опыта мирового искусства вытекающий подход к искусству актёра в течение вот уже почти ста лет в театральной среде – я говорю об апологетах «Системы» — считается неверным, порочным. Глаголы «изобразить», «воспроизвести», «показать» были изгнаны из актёрской лексики. Их заменили художественно неопределённые и весьма субъективные понятия вроде «проживать», «переживать», «верить», «активно действовать», «быть, а не казаться».

С помощью этих и других нехудожественных понятий театр, с точки зрения методологии, был выведен из сферы искусства, то есть сознательного творчества, и переведён в сферу субъективных оценок и суждений. В силу чего деятели театра – я не говорю о выдающихся художниках, существовавших во все времена – оказались, в конце концов, на том же уровне, что и публика, непрофессионалы.

Непрофессиональный же подход, как это всегда бывает, привёл к утрате критериев. Что, в свою очередь, остановило развитие театра как искусства и завело его в тупик. О чём и свидетельствует значительный упадок интереса к драматическому театру во всём мире в XXI веке, его почти полное художественное вырождение и финансовая гибель.

Михаил Александрович Чехов был одним из немногих деятелей театра, кто ещё в начале XX века понял, к чему придёт театр, пытающийся отождествить сцену и реальность, к чему может привести «жизненный», или, как он говорил, натуралистический, лежащий вне сферы искусства подход к профессии актёра. Вот как он предсказал будущее такого нехудожественного театра, лишённого актёра-творца и потому вынужденного заманивать публику с помощью различных внешних эффектов:

«... Натурализм принужден будет искать всё более жгучих комбинаций фактов, комбинаций, способных подействовать на *нервы* зрителя с большей силой, чем это было сделано вчера и позавчера. Он придёт к необходимости давать своему зрителю ряд "сильных ощущений", способных вызвать нервное потрясение ценою патологических эффектов. На сцене появятся картины жутких видов смерти, физических мучений, кровавых убийств, раздирающих душу катастроф, патологических душевных расстройств, сумасшествий, животных криков, воплей и выстрелов. Всё это будет вершиной достижения натуралистического "искусства", но и концом его.

В качестве наследия натурализм оставит после себя огрубевшую, потерявшую художественный вкус и нервно расстроенную публику. И много времени понадобится, чтобы снова *оздоровить* её.»

(Михаил Чехов, Литературное наследие в 2-х томах, М., «Искусство», 1986, т. 1, стр.68)

Теперь, наблюдая как «паталогические эффекты» — часто превосходящие предсказанное мастером — постепенно воцаряются на сценах всего мира, вытесняя искусство актёра, мы можем оценить, насколько пророческими были слова Михаила Чехова, написанные почти 90 лет назад.

Но Чехов не только ставил диагноз. Он был первым, кто предложил лекарство – принципиально иной, вытекающий из опыта мирового искусства подход к профессии актёра. Редчайшее сочетание выдающихся актёрских способностей и аналитического дара позволило Чехову, создателю шедевров актёрского искусства, проанализировать процесс собственной работы (и многих коллег-мастеров) и убедиться, что творческий процесс актёра по сути есть тот же, что у художника в любом другом виде искусства.

Профессия актёра, считал Михаил Чехов, состоит не в бесплодных попытках реставрации на сцене эпизодов «реальной» жизни, но в создании художественных образов, творящих новый художественный мир, вымышленный, никогда не существовавший в реальности, а лишь *притворяющийся* реальным для того, чтобы зритель легко мог воспринять идеи и устремления художника.

Задача актёра на сцене, поэтому, не «подлинное переживание», не вера в предлагаемые обстоятельства, даже не выполнение задач и действий в ожидании чувств, ***а изображение, сознательное воспроизведение воображаемого поведения воображаемого характера-образа.***

Именно такое понимание актёрского творчества определило подход Чехова к профессии и легло в основу разработанного им Метода.

Что такое Метод Михаила Чехова? Это метод создания сценического *художественного образа* – характера. Чехов открыл «механизм», алгоритм создания сценического образа, общий для актёра-художника всех времён, направлений, стилей и жанров. Актёр-художник начинает работу над образом с того, что, как и любой другой художник, намечает его в воображении и затем постепенно, шаг за шагом, облекает в «плоть и кровь». Так работали большие актёры всегда, и в дочеховские, и в чеховские времена. Чехов ведь говорил, что не придумал свой Метод, а лишь «подглядел» его, наблюдая за работой мастеров на сценах мира. Эти мастера, ведомые талантом, опытом, интуицией далеко не всегда отдавали себе отчёт в том, какова технология их творчества. Они и не ставили перед собой такой цели.

Чехов был первым, кто, проанализировав природу актёрского творчества, описал процесс и нашёл путь, методику создания образа в воображении актёра и перехода от воображения к воплощению.

Михаил Чехов разработал теорию перевоплощения актёра в сценический характер и показал, что перевоплощение – воплощение на сцене художественного образа – есть не только цель и суть искусства актёра, но и основной канал его связи со зрителем, главное средство для передачи зрителю своих мыслей и чувств.

Догадка Чехова о том, что созданный актёром художественный образ как синтез многих творческих энергий (автора пьесы, актёра, режиссера, других соавторов спектакля) пробуждает творческую энергию зрителя и является инициатором творческого энергообмена между сценой и залом (с этой точки зрения театральная спектакль есть совместный творческий процесс актёра и зрителей) должна лечь в основу серьёзного исследования в области философии и психологии творчества. Возможно, оно когда-нибудь будет предпринято учёными, в союзе с практиками театра.

Настоящий же цикл статей о Методе Михаила Чехова имеет более практическую цель: применение его в работе актёра над созданием сценического характера-образа. То есть, для конкретных нужд современного профессионального театра, такого театра, о котором тот же Гарольд Клёрмэн сказал:

«Театр не есть лампа, с помощью которой текст может быть прочитан. Театр, при счастливым стечении обстоятельств, есть художественное творчество, искусство.»

Методология Чехова тем и сильна, что позволяет сделать театр искусством, не полагаясь на волю обстоятельств.

* , ** Перевод с английского В. Ткаченко

Сценический характер как художественный образ.

«Творя, мы познавали!»

Михаил Чехов

Одним из необходимых условий освоения техники Михаила Чехова является способность актёра отнестись к созданию характера как к новому творческому заданию. Это означает, что всякий раз, приступая к работе над ролью, актёр-художник настраивает свой творческий аппарат на сотворение новой, ранее не существовавшей художественной реальности. Новизна, уникальность есть определяющее качество художественного образа в любом виде искусства.

Иначе говоря, с самого начала работы над характером актёру необходимо вообразить его себе как некоего никогда ранее не существовавшего «индивидуума», не имеющего ничего общего не только с его, актёра личностью (или с его представлением о ней), но и с теми характерами, которые он когда-либо воплощал на сцене.

Почему мне кажется важным обратить на это внимание? Поскольку такой подход противоположен общепринятому: когда работа над ролью начинается, в соответствии с рекомендациями Системы, не с поиска в роли нового, отличного от моих человеческих качеств и актёрских клише, а с попыток подогнать её под свои привычные приспособления. Очевидно, что все аспекты общепринятой методологии, начиная с «я в предлагаемых обстоятельствах» и кончая тем, что считается наивысшим достижением Системы — методом действенного анализа (действие «от себя» в обстоятельствах пьесы) — являются не чем иным, как попыткой притянуть роль к себе, вместо того, чтоб самому «дотянуться» до роли. И в то время, как последнее побуждает к творчеству, пробуждает воображение актёра и приближает его к миру пьесы — первое держит его в рамках привычной «органики», либо в границах чисто субъективного понимания «жизненной правды» педагогом или режиссёром спектакля.

Отношение к будущей роли как к художественному заданию, как к некоей новой отдельности, «вещи в себе» с самого начала работы стимулирует стремление актёра к созданию характера как образа, то есть произведения искусства. И, кроме того, такое отношение к роли помогает решить важную «техническую» проблему: позволяет создать необходимую дистанцию между актёром и его творением — сценическим характером. Без такой дистанции художнику невозможно ощутить создаваемую им вещь «вне себя», как новое и самостоятельно существующее художественное произведение.

«Проблемы дистанции» не существует в тех видах искусства, где материал с самого начала отделён от художника. В живописи, скульптуре, музыкальном исполнительстве физическая дистанция между живописцем и полотном, скульптором и статуей, пианистом и звучащим роялем осязаема, очевидна, как для самого артиста, так и для зрителя. В таких искусствах, как балет (а также пантомима), опера и драматический театр видимой дистанции между творцом и образом не существует. Тем не менее, и в этих искусствах отношения между артистом-создателем образа и самим образом должны строиться по тем же принципам, что и там, где артист и творимый им образ физически разделены. Иначе сам процесс творчества, создание чего-либо, имеющего художественную ценность, становится невыполнимым.

Оперный певец создаёт музыкальные образы с помощью своего голоса — каким он не разговаривает в жизни — вместе с оркестром. Голос оперного певца поэтому также может рассматриваться как инструмент, находящийся в известном смысле вне артиста. Именно так относятся к нему все большие художники оперы. И именно поэтому все попытки сделать оперный спектакль «реалистичным», похожим на жизнь смешны и заканчиваются провалом

— опера только тогда искусство, когда оперная условность не «микшируется», а возводится в принцип.

Танцовщик также относится к инструменту своего искусства — собственному телу — как к некоей отдельности, чему в значительной степени помогает то, что его работа протекает в танцклассе перед зеркалом, и он имеет возможность видеть своё творение со стороны на всех этапах работы. Такое видение и, главное, такое отношение к воплощаемому сценическому образу, как к чему-то внешнему (а к собственному телу как к материалу), артист балета сохраняет на всё время жизни образа. При этом никак и ни в чём не отождествляя, например, Щелкунчика со своей жизненной и человеческой ипостасью и пользуясь последней только в той части, где она выступает как его творческое или, как говорил Михаил Чехов, высшее «я». С помощью этого своего творческого «я» он найдёт нужное движение головы или рук и необходимую мимику для выражения чувств Щелкунчика. Нужно ли говорить, что эти чувства не будут иметь ничего общего с жизненными, «настоящими» эмоциями самого танцовщика — хотя бы потому, что в повседневной жизни тому никогда не придёт в голову выразить полноту охватившего его чувства посредством большого батмана.

Но ведь и артист драматического театра использует своё тело для создания «плоти» образа. Свой голос для создания его речи. Мимику, выражение глаз для воссоздания внутренней жизни сценического характера. И потому для драматического артиста умение относиться к своей физике как материалу для будущего образа так же важно и необходимо, как для артиста балета. Отношение к своей физике, голосу, мимике как к материалу и есть то, что помогает драматическому актёру отделить себя от создаваемого образа. Примеры такого подхода к актёрскому искусству дают великие актёры: Лоуренс Оливье, Марлон Брандо, Роберт Де Ниро и многие другие. Вот как описывает работу Марлона Брандо его (и Де Ниро) учитель, известная американская актриса и педагог Стелла Адлер:

Когда он играл Стэнли Ковальского, он изменил всё, что только можно было изменить: форму шеи, ноги, зубы, глаза, волосы; и всё, что он изменил, помогло ему в работе над характером. Я пришла посмотреть его на генеральной репетиции и затем прошла за кулисы. Но он предпочел не говорить со мной, потому что ещё не нашел речь, особую манеру Стэнли, эту его ленивую гримасу рта. Когда же я пришла на премьеру, характер был завершён.» *

Joanna Rotte, *Acting with Adler*, Amadeus Press, Pompton Plains, 2000

Сравним это с тем, что писал Михаил Чехов о своей работе над ролью Муромского («Дело» Сухово-Кобылина). Он рассказывает, как сперва «увидел» его бакенбарды, нос и причёску, затем ноги и походку, затем лицо, руки, положение головы. Но долго не мог найти, «услышать» манеру речи, говор Муромского.

... Я очень страдал оттого, что мне приходилось говорить слова роли в то время, как я ещё не услышал говора Муромского как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского.

Михаил Чехов, *Литературное наследие в 2-х томах*, М., «Искусство», 1986, т. 1, стр.131

Вряд ли восьмилетний Марлон Брандо видел Михаила Чехова на сцене в 1932-м, во время гастролей Чеховской труппы в США. Но он наверняка видел его в голливудских фильмах 40-х — начала 50-х. И, конечно, много слышал о технике Чехова от Стеллы Адлер, которая тогда же, в 1932-м, взяла у Чехова несколько уроков. С уверенностью можно сказать одно: Брандо использовал чеховские принципы работы над ролью. И одно из высших его актёрских достижений, Вито Корлеоне в «Крестном отце» — так же, как работа Де Ниро в «Крестном отце 2» — может служить замечательным пособием по Методу Чехова. Оба они, Брандо и Де Ниро, используя богатую палитру художественных средств, создают настоящие произведения актёрского искусства, чему в большой степени обязан фильм его многолетним успехом.

Вот как описывает свою работу над образом другой великий актёр, Лоуренс Оливье:

Чтоб создать характер, я прежде всего должен увидеть картину: манеру (персонажа), движения, жесты, походку и всё остальное. Постепенно всё это является. Картины и звуки начинают формироваться в моём представлении, сначала подсознательно, однако со временем они всплывают на поверхность. Ты вынашиваешь образ в душе и затем мысленно превращаешь его в картину, написанную маслянными красками. Я говорю «маслянные краски», а не «акварель», поскольку актёр, на мой взгляд, всегда «пишет маслом».

Laurence Olivier, *On Acting*, Simon & Shuster, New York, 1987, page 153

О том, как работал над ролью Скалозуба в спектакле ЛБДТ «Горе от ума» выдающийся русский актёр Павел Луспекаев рассказывает Сергей Юрский, игравший в этом спектакле Чацкого:

Сперва, как всегда у него бывало, он искал форму. Но искал её не просто в движениях, а бесконечно осмысляя, выговаривая словами. Что всё значит? Что значит вот такая рука? Что значит вот такая голова? И этот поиск, который вёлся всегда публично, громко, было очень интересно смотреть на репетициях. Он быстро привёл Луспекаева к нахождению очень определённой и очень смешной пластики. Скалозуб был весь чуть-чуть закошен и продвинут вперёд, как будто он чуть-чуть впереди себя. Голова скошена вперёд, и плечо одно вперёд. Только рука отставала от тела и давала изящные, элегантные отмашки. Пластика была такая, что она сразу перечёркивала этого человека. Видно было, что это импозантный человек, но в нём живёт могучий идиотизм.

Нина Зардалишвили-Шадури, Ваше благородие, господин артист. Павел Луспекаев. «Русский клуб», Тбилиси, 2015, стр. 38-39.

Итак, пластический рисунок роли и её голосовая партитура (тембр голоса, интонации, диалект и т. п.) — это и есть сценический характер, продукт творческого труда актёра-художника.

Здесь может возникнуть вопрос: если актёр передаёт с помощью своей физики пластику образа, то как, какими средствами он показывает его внутреннюю жизнь — переживания, психологию, всё то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа»? Ответ на этот вопрос можно найти в приведенном описании луспекаевского Скалозуба: «Пластика была такая, что она сразу перечёркивала этого человека. Видно было, что это импозантный человек, но в нём живёт могучий идиотизм.» Как видим, всю жизнь «духа», всю психологию Скалозуба Луспекаев передал через пластику образа, через внешний рисунок роли. Точно так же, как сделал это Брандо в роли Стэнли, передав «ментальность», внутренний мир, даже мировоззрение персонажа через «ленивую гримасу рта» и манеру речи.

Из этих двух примеров — а их можно привести множество — видно, что у актёра, с одной стороны, нет других средств для передачи психологической жизни роли, кроме как пластика и голос; с другой стороны, ему и не нужны никакие другие средства, так как этих двух вполне достаточно. Ведь, в конечном итоге, все без исключения психологические, внутренние характеристики человека, все движения его души проявляются через физику, и никак иначе. И дело актёра — найти точные и максимально выразительный внешний рисунок для передачи внутренней жизни роли.

Что же касается чувств, испытываемых самим актёром в момент творчества, как в процессе репетиций, так и во время спектакля — то тут снова придётся разочаровать тех, кто полагает, что актёр по-настоящему «переживает» события пьесы. И повторить, что актёр-художник испытывает на сцене одно из двух чувств: либо радость и творческое удовлетворение, если роль удаётся — либо чувство досады и горечи, если роль «не идёт».

Несомненно, что актёр должен иметь определённый опыт жизненных переживаний и хорошо представлять себе, что такое настоящие чувства и страсти. Без этого он не сможет фантазировать об образе в полную силу. Собственный эмоциональный опыт, конечно же, участвует в работе актёра и питает его воображение. Но этим и ограничивается его роль в процессе работы над характером. О «чувствах» сценического персонажа, их природе и

способе выражения на сцене подробнее будет сказано в главе о чеховской концепции Трёх сознаний. Здесь же, в подтверждение мысли о вреде личных чувств, которые разрушают творческий процесс актёра-художника, хочу привести рассказ великого актёра и певца Фёдора Шаляпина. Шаляпин описывает, как однажды во время исполнения оперы «Паяцы» тенор в партии Канио плакал настоящими слезами, что вызывало смех у публики. После спектакля Шаляпин зашёл в гримёрную тенора, с которым был знаком, и спросил, почему он плакал.

– Да вот не могу удержать слёзы. Всякий раз, когда я переживаю на сцене сильное драматическое положение, я не могу удержаться от слёз, я пла-ачу... Так мне жалко бедного паяца. Мне стало ясно, в чём дело. Этот, может быть, не совсем уж бездарный певец губил свою роль просто тем, что плакал над разбитой любовью не слезами паяца, а собственными слезами черезчур чувствительного человека... Это выходило смешно, потому что слёзы тенора никому не интересны...

И вот какой важный для понимания принципов Михаила Чехова (они, как видим, совпадают с принципами работы других великих актёров) вывод делает Шаляпин в конце главы:

Идеальное соответствие средств выражения художественной цели — единственное условие, при котором может быть создан гармонически-устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, — правда, через актёра, но независимо от него. Через актёра-творца, независимо от актёра-человека.

Фёдор Шаляпин, Страницы из моей жизни, «Книжная палата», Москва, 1990, стр.290

Говоря о самостоятельной жизни художественного образа-характера, Шаляпин утверждает, что эта жизнь осуществляется «через актёра-творца, независимо от актёра-человека». Тем самым он как бы разграничивает две сферы человеческого существования: сферу творчества и сферу быта, повседневной жизни. Ставя перед собой цель — создание нового художественного образа, актёр-творец сразу же вовлекает себя в процесс творчества. Фантазируя об образе, он переносится в мир воображения, в мир созданных фантазией автора характеров пьесы, в круг её мыслей, заражается её пафосом.

Происходит ли такая метаморфоза с актёром, пытающимся, в соответствии с рекомендацией Системы, представить себя в предлагаемых обстоятельствах пьесы? Отрицательный ответ на этот вопрос можно найти, как ни странно, у самого автора Системы, К. С. Станиславского. Вот запись из его записной книжки:

Сегодня Вишневский играл дядю Ваню по системе, как он говорил. И, боже, какой неприятный господин вышел дядя Ваня, старый, брюжаший на всех. Словом, вместо дяди Вани вышел Серебряков. И несмотря на это было очень жизненно и просто, и актёр играл по системе и имел право хвастаться передо мной, что он жил настоящей жизнью. Да, жил, но какой жизнью — своей собственной в том состоянии, в котором он сам находился теперь. А сам он, к слову сказать, очень изменился, постарел и приобрёл все признаки старика, те же, которые проявились...

К.С. Станиславский, Из записных книжек, Москва, ВТО, 1986, т. 2 стр. 32

Очевидно, замечательный актёр Художественного театра А. Л. Вишневский, игравший в тот вечер Войницкого в «Дяде Ване» по системе (как утверждает сам Станиславский), действовал по принципу «я в предлагаемых обстоятельствах». То есть, как раз и стремился оставаться самим собой, вместо того, чтоб играть характер. Усилия актёра, таким образом, затрачивались не на творчество, а в прямо противоположном направлении — на то, чтоб быть таким же, «как в жизни». Что и вызвало неудовольствие Станиславского, чья актёрская интуиция и художественный вкус часто расходились с его методологическими принципами.

Вообще, нужно заметить, «я в предлагаемых обстоятельствах» есть та неопределённость, которая даёт непрофессиональному актёру возможность удержаться в театре. Тут открываются безграничные возможности для нескончаемых споров о том, каковы

эти предлагаемые обстоятельства на самом деле и как я, актёр X, повёл бы себя в них. Творческий поиск подменяется попытками приспособить под себя обстоятельства пьесы. Тем самым невольно искажая их — поскольку любые обстоятельства в художественном произведении не существуют вне общей системы образов и не могут рассматриваться в отрыве от неё.

Например, сцена мышеловки в «Гамлете» — важное обстоятельство пьесы, не имеющее абсолютного, одинакового значения для всех персонажей, оно по-разному воспринимается ими, в зависимости от их характера, биографии и т. п. Точно так же по-разному воспринимается оно каждым из миллионов исполнителей пьесы. Зрителя же интересует не обстоятельство само по себе, а то, как относится к нему Гамлет, Клавдий, Гертруда. Действующие лица пьесы, а не актёры, «верно» действующие в их обстоятельствах. Рассматривать обстоятельства пьесы в отрыве от характеров и пытаться представить себе, как бы поступал (действовал) в подобной ситуации я, актёр, а не персонаж — есть занятие, уводящее нас от системы образов пьесы. Неизбежно принижающее замысел великого драматурга. Пытаясь представить себе, как я повёл бы себя, убей я Полония, я не делаю попытки понять Гамлета и тем подняться до высокого шекспировского мышления, а, наоборот, подменяю его своим, возможно, пока ещё не столь высоким.

Используя терминологию физики, можно сказать, что актёр, работающий по Методу Чехова, движется, увлекаемый центробежной силой воображения, от центра (личность актёра) в пространство, в мир автора и его образов, и через это — в необозримое пространство мировой культуры. В то время как тот, кто ищет в роли лишь сходное с собой и пытается представить, как бы он действовал, будь его мама не добропорядочной гражданкой, а развратной датской королевой, осуществляет движение центростремительное, невольно отделяя и отдаляя себя от автора и персонажа. Такой актёр, не будучи занят фантазированием о персонаже, не делая попыток преобразовать свою физику в тело и голос образа, начиная «с себя», чаще всего собой и заканчивает.

В 1928 году в Берлине Михаил Чехов встретился с отдохавшим в то время в Германии К. С. Станиславским. Они провели вместе несколько часов, обсуждая и сравнивая свои точки зрения на актёрскую методологию. Об этой встрече Чехов написал в письме актёру В. А. Подгорному.

У К. С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актёр принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя личных чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и не глубоко. Например, у К. С. нашему созерцанию образа и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа ставится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: «Как бы мой герой (а в данную минуту — я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах». Этот пункт меняет всю психологию актёра и, как мне кажется, невольно заставляет его копать в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов. Я ничего унижительного не хочу сказать по отношению к душе человека вообще, а я — только сравнительно.

Михаил Чехов, Литературное наследие в 2-х томах, М., «Искусство», 1986, т. 1, стр.353

Понятно, что в круг задач актёра, «копающегося в своей собственной небогатой душонке», стремящегося «пережить» роль с помощью личных эмоций, не входит создание нового образа. И потому, каким бы способом ни пытался он придти к «настоящему» чувству — с помощью эмоциональной памяти, или предлагаемых обстоятельств, или задач и действий — труд его никак не назовёшь творческим. Он занят не творчеством, а чем-то прямо противоположным: бесплодными усилиями по превращению художественного вымысла в реальность.

Стэлла Адлер интересовалась театральной методологией смолоду. До встречи с Михаилом Чеховым она изучала Систему под руководством самого К. С. Станиславского.

Увидев Михаила Чехова на сцене — он играл в Нью-Йорке Хлестакова, один из своих шедевров, а также несколько персонажей в «Чеховском вечере», спектакле по рассказам А.П. Чехова — Адлер была потрясена мастерством его перевоплощения в образ и поняла, что в этом-то и заключается сущность искусства актёра: в умении создавать непохожие друг на друга сценические характеры. Она взяла у Чехова несколько уроков и затем стала уговаривать его остаться в Нью-Йорке в качестве педагога и режиссера Групп Тиэтр, где была тогда ведущей актрисой. Чехов, в то время безработный, не возражал против этой идеи, однако руководители Групп Тиэтр, Ли Страсберг и Гарольд Клёрмэн, приверженцы «Системы», отнеслись к ней скептически. О взглядах Клёрмэна сказано в предыдущей главе. Что касается методологии, исповедуемой Ли Страсбергом, то вот как описывал ее Элия Казан, известный американский режиссер театра и кино, основатель знаменитой Actor's Studio, много лет проработавший вместе со Страсбергом:

Переживания на сцене должны быть подлинными, а не идущими от внешней имитации. [...] Эмоции должны быть настоящими, не притворными. Всё должно происходить в реальности, а не изображаться. **

Elia Kazan, A Life, Alfred A. Knopf, New York, 1988, стр. 143

Понятно, как лидеры Групп Тиэтр могли относиться к театральным взглядам Михаила Чехова. Идея Адлер не осуществилась, Чехов уехал в Англию преподавать в созданной для него театральной школе. А Стелла Адлер спустя много лет открыла свою школу в Нью-Йорке, где учила студентов работе над образом, тому, что когда-то успел объяснить ей великий русский актёр и педагог. Думаю, здесь уместно привести историю, рассказанную тем же Элиа Казаном:

Стелла Адлер ... вошла в свой класс наутро после смерти Ли и попросила студентов встать. «Человек Театра умер этой ночью,» — объявила она. В течение минуты студенты ее группы, довольно большой, стояли молча, некоторые — склонив голову. Затем мисс Адлер велела им сесть и сказала: «Понадобится 100 лет, чтобы возместить тот ущерб, который он нанёс актёрскому искусству.» ***

Elia Kazan, A Life, Alfred A. Knopf, New York, 1988, стр. 143)

«Это, конечно, немного чересчур, и я не знаю, на что именно намекала Стелла» — смягчает Казан категоричность её заявления. Но сейчас, когда прошло уже 34 года из обещанных Адлер ста, становится всё более и более ясно, о чём шла речь. По всей видимости, Адлер, «вдохновенный и яркий педагог» (характеристика самого Казана), имела ввиду вред, наносимый актёрскому искусству подходом к нему с нетворческих позиций, попытками свести творчество актёра к «личным потугам, к выдавливанию из себя личных чувств».

Будет ли когда-либо «возмещён ущерб», нанесённый актёрскому искусству десятилетиями преобладания на театре методологии, имеющей в основе нехудожественный подход? Или же искусство создания сценического образа исчезнет, навсегда уйдёт из театра, окончательно уступив место спектаклям, где режиссёр пользуется актёрами скорее как статистами или так называемым мимансом, вписывая их в комбинации устаревших мизансцен и избитых «приёмов» и выдавая собственную беспомощность за «постмодернизм» или какой-нибудь другой «изм». За что, впрочем, нельзя пенять одним только режиссёрам. Актёры, не знающие, что такое работа над созданием художественного образа-характера, охотно участвуют в таком театре, ибо он для них — спасение. И этим сильно способствуют не только деградации театрального искусства, но и вымиранию собственной профессии как художественного творчества.

В заключение приведу ещё одно высказывание Михаила Чехова, который в течение всей жизни, в мыслях и на бумаге, продолжал сущностный спор XX века, начавшийся в Берлине сентябрьским вечером 1928 года:

Если бы современный актёр захотел выразить старым мастерам свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: «Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя. Твой материалистический век привёл тебя даже к мысли, что твоё творчество есть продукт мозговой деятельности. Её ты называешь вдохновением! Куда ведёт оно тебя? Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе, ты копируешь собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникали в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!

Михаил Чехов, Литературное наследие в 2-х томах, М., «Искусство», 1986, т.2, стр.180

* , ** , *** - Перевод В. Ткаченко

© Victor S. Tkachenko 2016