Сценическое действие.

Мы установили, что действие, будучи материалом актерского искусства, является носителем всего, что составляет актерскую игру, ибо в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое (телесное, внешнее) поведение актера-образа. Мы поняли также огромное значение учения К. С. Станиславского о действии как возбудителе чувства; это положение мы признали основополагающим принципом внутренней техники актерского искусства.

Для действия характерны два признака: 1) волевое происхождение; 2) наличие цели.

Цель действия заключается в стремлении изменить явление, предмет, на который оно направлено, так или иначе переделать его.

Указанные два признака коренным образом отличают действие от чувства.

Между тем и действия, и чувства одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму. Поэтому очень важно с самого начала научиться отличать глаголы, обозначающие действие, от глаголов, обозначающих чувство. Это тем более важно, что многие актеры часто путают одно с другим. На вопрос "Что вы делаете в этой сцене?" они нередко отвечают: жалею, мучаюсь, радуюсь, негодую и т. п. Между тем жалеть, мучиться, радоваться, негодовать — это вовсе не действия, а чувства. Приходится разъяснять актеру: "Вас спрашивают не о том, что вы *чувствуете,*а о том, что вы *делаете".*И все же актер иной раз очень долго не может понять, чего от него хотят.

Вот почему надо с самого начала установить, что глаголы, обозначающие такие акты человеческого поведения, в которых присутствует, во-первых, волевое начало и, во-вторых, определенная цель, являются глаголами, обозначающими действия. Например: просить, упрекать, утешать, прогонять, приглашать, отказывать, объяснять. При помощи этих глаголов актер не только имеет право, но и обязан выражать те задания, которые он ставит перед собой, выходя на сцену. Глаголы же, обозначающие акты, в которых указанные признаки (т. е. воля и цель) отсутствуют, являются глаголами, обозначающими чувства (жалеть, гневаться, любить, презирать, отчаиваться и т. п.), и не могут служить для обозначения творческих намерений актера.

Это правило вытекает из законов человеческой природы. В соответствии с этими законами можно утверждать: чтобы начать *действовать,*достаточно этого *захотеть*(я *хочу*убеждать и *убеждаю,*я *хочу*утешать и *утешаю,*я *хочу*упрекать и *упрекаю).*Правда, выполняя то или иное действие, мы далеко не всегда достигаем поставленной цели; поэтому убеждать — не значит убедить, утешать — не значит утешить и т. д., но убеждать, утешать мы можем всякий раз, как только этого *захотим.*Вот почему мы говорим, что всякое действие имеет волевое происхождение.

Диаметрально противоположное приходится сказать о человеческих *чувствах,*которые, как известно, возникают непроизвольно, а иногда даже и вопреки нашей воле. Например: я не хочу гневаться, но гневаюсь; не хочу жалеть, но жалею; не хочу отчаиваться, но отчаиваюсь. По своей воле человек может только *притворяться*переживающим то или иное чувство, а не на самом деле переживать его. Но, воспринимая со стороны поведение такого человека, мы обычно, не прилагая больших усилий, разоблачаем его лицемерие и говорим: он хочет казаться растроганным, а не на самом деле растроган; он хочет казаться разгневанным, а не на самом деле гневается.

Но ведь то же самое происходит и с актером на сцене, когда он старается переживать, требует от себя чувства, принуждает себя к нему или, как говорят актеры, "накачивает" себя тем или иным чувством. Зрители без труда разоблачают притворство такого актера и отказываются ему верить. И это совершенно естественно, так как актер в этом случае вступает в конфликт с законами самой природы, делает нечто прямо противоположное тому, чего требует от него природа и реалистическая школа К. С. Станиславского.

В самом деле, разве рыдающий от горя человек *хочет*рыдать? Наоборот, он хочет перестать рыдать. Что же делает актер-ремесленник? Он *старается*рыдать, выдавливает из себя слезы. Мудрено ли, что зрители ему не верят? Или разве хохочущий человек старается хохотать? Напротив, он большей частью стремится сдержать хохот. Актер же нередко поступает наоборот: он выжимает из себя смех, насилуя природу, он принуждает себя хохотать. Мудрено ли, что деланный, искусственный актерский хохот звучит неестественно, фальшиво? Ведь мы по собственному жизненному опыту хорошо знаем, что никогда так мучительно не хочется смеяться, как именно в тех случаях, когда почему-то смеяться нельзя, и что рыдания тем сильнее душат нас, чем больше мы стараемся их подавить.

Поэтому, если актер хочет следовать законам природы, а не вступать в бесплодную борьбу с этими законами, пусть он не требует от себя чувств, не выжимает их из себя насильственно, не "накачивает" себя этими чувствами и не пытается "играть" эти чувства, имитировать их внешнюю форму; но пусть он точно определит свои отношения, оправдает эти отношения при помощи фантазии и, вызвав в себе таким путем желание действовать (позыв к действию), действует, не ожидая чувств, в полной уверенности, что чувства эти сами придут к нему в процессе действия и сами найдут для себя нужную форму выявления.

Еще раз заметим, что отношения между силой чувства и его внешним выявлением подчиняются в реальной жизни неизменному закону: чем больше человек удерживает себя от внешнего проявления чувства, тем на первых порах это чувство сильнее и ярче разгорается в нем. В результате стремления человека подавить чувство, не дать ему выявиться вовне, оно постепенно накапливается и нередко потом вырывается наружу с такой огромной силой, что опрокидывает все преграды. Актер-ремесленник, стремящийся с первой же репетиции выявлять свои чувства, делает нечто диаметрально противоположное тому, чего требует от него этот закон.

Всякий актер, разумеется, хочет чувствовать на сцене сильно и выявлять себя ярко. Но именно ради этого он и должен научиться удерживать себя от преждевременного выявления, показывать не больше, а меньше того, что он чувствует; тогда чувство будет накапливаться, и, когда актер решит наконец дать волю своему чувству, оно выявится в форме яркой и мощной реакции.

Итак, не играть чувства, а действовать, не накачивать себя чувствами, а копить их, не стараться выявить их, а удерживать себя от их преждевременного выявления — таковы требования метода, основанного на подлинных законах человеческой природы.

Физические и психические действия.

Хотя всякое действие, как это уже неоднократно подчеркивалось, есть акт психофизический, т. е. имеет две стороны — физическую и психическую, — и хотя физическая и психическая стороны во всяком действии неразрывно друг с другом связаны и образуют единство, тем не менее нам кажется целесообразным условно, в чисто практических целях различать два основных вида человеческих действий: а) физическое действие и б) психическое действие.

При этом во избежание недоразумений еще раз подчеркнем, что всякое физическое действие имеет психическую сторону и всякое психическое действие имеет физическую сторону.

Но в таком случае, в чем же мы усматриваем различие между физическими и психическими действиями?

*Физическими действиями*мы называем такие действия, которые имеют целью внести то или иное изменение *в окружающую человека материальную среду,*в тот или иной предмет и которые для своего осуществления требуют затраты *преимущественно физической (мускульной) энергии.*

Исходя из этого определения, к данному виду действий следует отнести все разновидности физической работы (пилить, строгать, рубить, копать, косить и т. п.); все действия, носящие спортивно-тренировочный характер (грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения и т. п.); целый ряд бытовых действий (одеваться, умываться, причесываться, ставить чайник на плиту, накрывать на стол, убирать комнату и т. п.); и, наконец, множество действий, совершаемых человеком по отношению к другому человеку (отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться и т. п.).

*Психическими действиями*мы называем такие, которые имеют целью *воздействие на психику человека*(на его чувства, сознание, волю). Объектом воздействия в этом случае может быть не только сознание другого человека, но и собственное сознание действующего.

Психические действия — это наиболее важная категория сценических действий. При помощи психических действий главным образом и осуществляется та борьба, которая составляет существенное содержание всякой роли и всякой пьесы.

Едва ли в жизни какого-нибудь человека выдастся хотя бы один такой день, когда ему не пришлось бы кого-то о чем-то попросить (ну, хотя бы о пустяке: дать спичку, или подвинуться, или посторониться), что-либо кому-либо объяснить, попытаться в чем-нибудь кого-нибудь убедить, кого-то в чем-то упрекнуть, с кем-то пошутить, кого-то в чем-то утешить, кому-то отказать, чего-то потребовать, что-то обдумать (взвесить, оценить), в чем-то признаться, над кем-то подшутить, кого-то о чем-то предупредить, самого себя от чего-то удержать (что-то в себе подавить), одного похвалить, другого побранить и т. д. и т. п. Но все это есть не что иное, как простые, элементарные психические действия. И именно из такого рода действий складывается то, что мы называем "актерской игрой" или "актерским искусством", подобно тому, как из звуков складывается то, что мы называем "музыкой".

Любое из этих действий хорошо знакомо каждому человеку. Но не всякий человек будет выполнять в данных обстоятельствах именно данное действие. Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один похвалит, другой начнет бранить; там, где один будет требовать и угрожать, другой попросит; там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, наоборот, во всем признается. Это сочетание простого психического действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и решает, в сущности говоря, проблему сценического образа. Последовательно выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и создает основу заданного ему образа.

Рассмотрим различные варианты взаимоотношений между теми процессами, которые мы назвали физическими действиями и действиями психическими.

Физические действия могут служить средством (или, как обычно выражается Станиславский, "приспособлением") для выполнения какого-нибудь психического действия. Например, для того чтобы утешить человека, переживающего горе, нужно, может быть, войти в комнату, закрыть за собой дверь, взять стул, сесть, положить руку на плечо партнера (чтобы приласкать), поймать его взгляд и заглянуть ему в глаза (чтобы понять, в каком он душевном состоянии) ит. п.— словом, совершить целый ряд физических действий. Эти действия в подобных случаях носят подчиненный характер: для того чтобы их верной правдиво выполнить, актер должен подчинить их выполнение своей психической задаче.

Остановимся на каком-нибудь простом физическом действии, например: войти в комнату и закрыть за собой дверь. Но войти в комнату можно, для того чтобы утешить (как в приведенном выше примере), или для того чтобы призвать к ответу, сделать выговор, или для того чтобы попросить прощения, или для того чтобы объясниться в любви и т. д. Очевидно, что во всех этих случаях человек войдет в комнату по-разному: психическое действие наложит свою печать на процесс выполнения физического действия, придаст ему тот или иной характер, ту или иную окраску.

Однако следует отметить, что если психическое действие определяет собою характер выполнения физической задачи, то и физическая задача влияет на процесс выполнения психического действия. Например, представим себе, что дверь, которую надо за собой закрыть, никак не закрывается: ее закроешь, а она откроется. Разговор же предстоит секретный, и дверь надо закрыть во что бы то ни стало. Естественно, что у человека в процессе выполнения данного физического действия возникает внутреннее раздражение, чувство досады, что, разумеется, не может потом не отразиться и на выполнении его основной психической задачи.

Рассмотрим второй вариант взаимоотношений между физическим и психическим действиями — когда оба они протекают параллельно. Например, убирая комнату, т. е. выполняя целый ряд физических действий, человек может одновременно доказывать что-либо своему приятелю, просить его, упрекать и т. д. — словом, выполнять то или иное психическое действие.

Допустим, что человек убирает комнату и спорит о чем-нибудь со своим собеседником. Разве темперамент спора и возникающие в процессе этого спора чувства (раздражение, негодование, гнев) не отразятся на характере выполнения действий, связанных с уборкой комнаты? Конечно, отразятся. Физическое действие (уборка комнаты) может в какой-то момент даже совсем приостановиться, и человек в раздражении так хватит об пол тряпкой, которой он только что вытирал пыль, что собеседник его испугается и поспешит прекратить спор.

Но возможно и обратное влияние. Допустим, что человеку, убирающему комнату, понадобилось снять со шкафа тяжелый чемодан. Очень может быть, что, снимая чемодан, он на время прекратит спор, а когда получит возможность снова к нему вернуться, то окажется, что пыл его уже в значительной степени остыл.

Или допустим, что человек, споря, выполняет какую-нибудь очень тонкую, ювелирную работу. Едва ли в этом случае можно вести спор с той степенью горячности, которая имела бы место, если бы человек не был связан с этой кропотливой работой.

Итак, физические действия могут осуществляться, во-первых, как средство выполнения психической задачи и, во-вторых, параллельно с психической задачей. Как и в том, так и в другом случае налицо взаимодействие между физическим и психическим действиями; однако в первом случае ведущая роль в этом взаимодействии все время сохраняется за психическим действием, а во втором случае она может переходить от одного действия к другому (от психического к физическому и обратно), в зависимости от того, какая цель в данный момент является для человека более важной (например: убрать комнату или убедить партнера).

**Виды психических действий**

В зависимости от средств, при помощи которых осуществляются психические действия, они могут быть: *а) мимическими,*б) *словесными.*

Иногда, для того чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно посмотреть на него с укоризной и покачать головой, — это и есть мимическое действие.

Мимику действия, однако, необходимо решительным образом отличать от мимики чувств. Различие между ними заключается в волевом происхождении первой и непроизвольном характере второй. Необходимо, чтобы всякий актер это хорошо понял и усвоил. Можно *принять решение*упрекнуть человека, не пользуясь словами, речью, — выразить упрек только с помощью глаз (т. е. мимически) — и, приняв это решение, *выполнить*его. Мимика при этом может оказаться очень живой, искренней и убедительной. Это относится также и ко всякому другому действию: можно захотеть мимически что-то приказать, о чем-то попросить, на что-то намекнуть и т. п. и осуществить эту задачу, — и это будет вполне законно. Но нельзя *захотеть*мимически отчаиваться, мимически гневаться, мимически презирать и т. п., — это всегда будет выглядеть фальшиво.

Искать мимическую форму для выражения *действий*актер имеет полное право, но искать мимическую форму для выражения *чувства*он ни в коем случае не должен, иначе он рискует оказаться во власти жесточайших врагов истинного искусства — во власти актерского ремесла и штампа. Мимическая форма для выражения чувств должна родиться сама в процессе действования.

Рассмотренные нами мимические действия играют весьма существенную роль в качестве одного из важных средств человеческого общения. Однако высшей формой этого общения являются не мимические, а словесные действия.

Слово — выразитель мысли. Слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств и поступков имеет величайшую силу и исключительную власть. Словесные действия имеют преимущественное значение по сравнению со всеми остальными видами человеческих (а следовательно, и сценических) действий.

В зависимости от объекта воздействия все психические действия можно разделить на внешние и внутренние.

*Внешними действиями*могут быть названы действия, направленные на внешний объект, т. е. на сознание *партнера*(с целью его изменения).

*Внутренними действиями*мы будем называть такие, которые имеют целью изменение *собственного сознания действующего.*

Примеров внешних психических действий было приведено достаточно. Примерами внутренних психических действий могут служить такие, как обдумывать, решать, мысленно взвешивать шансы, изучать, стараться понять, анализировать, оценивать, наблюдать, подавлять собственные чувства (желания, порывы) и т. п. Словом, всякое действие, в результате которого человек достигает определенного изменения в своем собственном сознании (в своей психике), может быть названо внутренним действием.

Внутренние действия в человеческой жизни, а следовательно, и в актерском искусстве имеют огромнейшее значение. В реальной действительности почти ни одно внешнее действие не начинается без того, чтобы ему не предшествовало внутреннее действие.

В самом деле, прежде чем начать какое-нибудь внешнее действие (психическое или физическое), человек должен сориентироваться в обстановке и принять решение осуществить данное действие. Больше того, почти всякая реплика партнера — материал для оценки, для размышления, для обдумывания ответа. Только актеры-ремесленники этого не понимают и "действуют" на сцене, не думая. Слово "действуют" мы взяли в кавычки, потому что, по сути дела, сценическое поведение актера-ремесленника действием назвать нельзя: он говорит, двигается, жестикулирует, но не действует, ибо *действовать, не думая,*человек не может. Способность думать на сцене отличает настоящего художника от ремесленника, артиста — от дилетанта.

Устанавливая классификацию человеческих действий, необходимо указать на ее весьма условный характер. В действительности очень редко встречаются отдельные виды действий в их чистой форме. На практике преобладают сложные действия, носящие смешанный характер: физические действия сочетаются в них с психическими, словесные — с мимическими, внутренние — с внешними, сознательные — с импульсивными. Кроме того, непрерывная линия сценических действий актера вызывает к жизни и включает в себя целый ряд других процессов: линию внимания, линию "хотений", линию воображения (непрерывную киноленту видений, проносящихся перед внутренним взором человека) и, наконец, линию мысли — линию, которая складывается из внутренних монологов и диалогов.

Все эти отдельные линии являются нитями, из которых актер, обладающий мастерством внутренней техники, непрерывно плетет тугой и крепкий шнур своей сценической жизни.

**Значение простейших физических действий в творчестве актера**

В методических изысканиях К. С. Станиславского последних лет его жизни появилось нечто принципиально новое. Это новое получило название "метода простых физических действий". В чем же заключается этот метод?

Внимательно вчитываясь в опубликованные труды Станиславского и вдумываясь в то, о чем рассказывают свидетели его работы в последний период, нельзя не заметить, что с течением времени он придает все больше и больше значения правдивому и точному выполнению самых простых, самых элементарных действий. Станиславский требует от актеров, чтобы они, прежде чем искать "большую правду" важных и глубоких психических задач роли, добились "малой правды" при выполнении простейших физических действий.

Попадая на сцену в качестве актера, человек первоначально разучивается делать самые простые действия, даже такие, которые он в жизни выполняет рефлекторно, не думая, автоматически. "Мы забываем все, — пишет Станиславский, — и то, как мы в жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем — словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать"1.

"Вот, например: одна из моих племянниц, — рассказывает Станиславский, — очень любит и покушать, и пошалить, и побегать, и поболтать. До сих пор она обедала у себя — в детской. Теперь же ее посадили за общий стол, и она разучилась и есть, и болтать, и шалить. "Почему же ты не ешь, не разговариваешь?" — спрашивают ее. "А вы зачем глядите?" — отвечает ребенок. Как же не приучать ее вновь есть, болтать и шалить — на людях?

То же и с вами, — продолжает Станиславский, обращаясь к актерам, — В жизни вы умеете и ходить, и сидеть, и говорить, и смотреть, а в театре вы теряете эти способности и говорите себе, чувствуя близость толпы: "А зачем они глядят?" Приходится и вас всему учить сначала — на подмостках и на людях"2.

И действительно, трудно переоценить эту стоящую перед актером задачу: научиться снова, находясь на сцене, ходить, садиться, вставать, открывать и закрывать дверь, одеваться, раздеваться, пить чай, закуривать, читать, писать, раскланиваться и т. п. Ведь все это нужно делать так, как это делается в жизни. Но в жизни все это делается только тогда, когда это на самом деле нужно человеку, а на сцене актер должен *поверить,*что это ему нужно.

"В жизни... если человеку надо что-то сделать,— говорит Станиславский, — он берет и делает это: раздевается, одевается, переставляет вещи, открывает и закрывает двери, окна, читает книгу, пишет письмо, разглядывает, что делается на улице, слушает, что творится у соседей верхнего этажа.

На сцене он эти же действия совершает приблизительно, примерно так, как в жизни. А надо, чтобы они им совершались не только точно так же, как в жизни, но даже крепче, ярче, выразительней"3.

Опыт показывает, что малейшая неправда, едва заметная фальшь при выполнении физического действия начисто разрушает правду психической жизни. Правдивое же выполнение самого маленького физического действия, возбуждая сценическую веру актера, крайне благотворно сказывается на выполнении его больших психических задач.

"Секрет моего приема ясен, — говорит Станиславский. — Дело не в самих физических действиях как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе"4.

Ведь нет такого физического действия, которое не имело бы психологической стороны. "В каждом физическом действии, — утверждает Станиславский, — скрыто внутреннее действие, переживание"5.

Возьмем, например, такое простое, такое обычное физическое действие, как надевание пальто. Выполнить его на сцене не так-то легко. Сначала нужно найти самую простую физическую правду этого действия, т. е. добиться, чтобы все движения были свободными, логичными, целесообразными и продуктивными. Однако даже эту скромную задачу нельзя выполнить хорошо, не ответив на множество вопросов: Для чего я надеваю пальто? Куда я ухожу? Зачем? Каков дальнейший план моих действий? Чего я ожидаю от разговора, который мне предстоит там, куда я иду? Как я отношусь к человеку, с которым мне предстоит разговаривать? И пр.

Нужно также хорошо знать, что собой представляет само пальто: может быть, оно новое, красивое, и я им очень горжусь; может быть, наоборот, оно старое, поношенное, и я стыжусь его носить. В зависимости от этого я буду надевать его по-разному. Если оно новое, и я не привык с ним обращаться, мне придется преодолевать различные препятствия: крючок плохо застегивается, пуговицы с трудом входят в тугие новые петли. Если же оно старое, привычное, я, надевая его, могу думать о другом, мои движения будут автоматическими и я сам не замечу, как его надену. Словом, здесь возможно множество различных вариантов, в зависимости от предлагаемых обстоятельств и "оправданий".

Так, добиваясь правдивого выполнения простейшей физической задачи, актер оказывается вынужденным проделать большую внутреннюю работу: продумать, прочувствовать, понять, решить, нафантазировать и прожить множество обстоятельств, фактов, отношений. Начав с простейшего, внешнего, физического, материального (уж чего проще: надеть пальто!), актер невольно приходит к внутреннему, психологическому, духовному. Физические действия становятся, таким образом, катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы воображения.

Нельзя, говорит Станиславский, "по-человечески, а не по-актерски выйти на сцену, не оправдав предварительно своего простого, физического действия целым рядом вымыслов воображения, предлагаемых обстоятельств, "если бы" и пр."6.

Следовательно, значение физического действия заключается в конечном счете в том, что оно заставляет нас фантазировать, оправдывать, наполнять это физическое действие психологическим содержанием.

Особое внимание к простейшему физическому действию — не что иное, как творческая хитрость Станиславского, силки для чувства и воображения, определенный прием психотехники. "От жизни человеческого тела к жизни человеческого духа" — такова сущность этого приема.

Вот что говорит об этом приеме сам Станиславский:

"...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".

Если для одного самого простого физического действия нужна такая большая работа воображения, то для создания целой линии "жизни человеческого тела" роли необходим длинный непрерывный ряд вымыслов и предлагаемых обстоятельств роли и всей пьесы.

Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием, естественно, сам собой вызывает такой анализ"7.

Физическое действие возбуждает все душевные силы творческой природы актера, включает их в себя и в этом смысле как бы поглощает душевную жизнь актера: его внимание, веру, оценку предлагаемых обстоятельств, его отношения, мысли, чувства. Поэтому, видя, как актер надевает на сцене пальто, мы догадываемся и о том, что в это время происходит у него в душе.

Но из того, что физическое действие включает в себя душевную жизнь актера-образа, вовсе не следует, что метод физических действий поглощает все остальное в системе Станиславского. Как раз наоборот! Для того чтобы выполнить физическое действие хорошо, т. е. так, чтобы оно включило в себя душевную жизнь актера-образа, необходимо подойти к его выполнению во всеоружии всех элементов системы, которые были найдены Станиславским в более ранние периоды, чем метод физических действий8.

Иной раз, только для того чтобы выбрать нужное физическое действие, актеру приходится предварительно проделать огромную работу: он должен понять идейное содержание пьесы, определить сверхзадачу и сквозное действие роли, оправдать все отношения персонажа с окружающей средой — словом, создать хотя бы в самых общих чертах идейно-художественный замысел роли.

Итак, первое, что входит в состав метода физических действий, — это учение о простейшем физическом действии как возбудителе чувства правды и сценической веры, внутреннего действия и чувства, фантазии и воображения. Из этого учения вытекает обращенное к актеру требование: выполняя простое физическое действие, быть предельно взыскательным к себе, максимально добросовестным, не прощать себе в этой области даже самой маленькой неточности или небрежности, фальши или условности. Правдивая "жизнь человеческого тела" роли породит и "жизнь человеческого духа" роли.

**Превращение психических задач в физические**

Допустим, актер должен выполнить какое-нибудь элементарное психическое действие, например, утешить кого-нибудь. С самого начала его внимание непроизвольно устремляется на то, как он внутренне будет переживать это действие. Станиславский старался снять внимание с этого вопроса и перевести на физическую сторону действия. Каким образом?

Всякое психическое действие, имея своей непосредственной, ближайшей задачей определенное изменение в сознании (психике) партнера, в конечном счете стремится, подобно всякому физическому действию, вызвать определенные последствия во внешнем, физическом поведении партнера.

Соответственно этому постараемся каждую психическую задачу довести до степени максимальной физической конкретности. Для этого каждый раз будем ставить перед актером вопрос: как *физически*он хочет изменить поведение партнера, воздействуя на его сознание при помощи определенной *психической задачи?*

Если перед артистом была поставлена психическая задача утешать плачущего, то он может ответить на этот вопрос, например, так: я буду добиваться, чтобы партнер улыбнулся. Отлично. Но тогда пусть эта улыбка партнера как желаемый результат, как определенная цель или мечта возникает в воображении актера и живет там до тех пор, пока ему не удастся осуществить свое намерение, т. е. пока желанная улыбка действительно не появится на лице партнера. Эта живущая в воображении мечта, яркое и настойчивое образное видение практического результата, той физической цели, к которой стремишься, всегда возбуждает желание действовать, дразнит нашу активность, стимулирует волю.

Да ведь так оно, в сущности, происходит и в жизни. Когда мы идем на какую-нибудь встречу, свидание, разве мы не рисуем в своем воображении желаемый результат этого разговора? И разве те чувства, которые возникают у нас во время данного разговора, не обусловлены тем, в какой мере нам удается добиться этого живущего в нашем воображении результата? Если юноша идет на свидание с девушкой с намерением объясниться в любви, то разве он может не мечтать, не ощущать, не видеть своим внутренним взором всего, что, по его представлению, должно произойти после того, как он скажет: "Я тебя люблю"?

Другое дело, что жизнь нас нередко обманывает и в действительности очень часто все происходит совсем не так, как нам представлялось. Тем не менее мы всякий раз, принимаясь за решение той или иной жизненной задачи, неизбежно создаем в своем воображении известный образ той цели, к которой стремимся.

Так должен поступать и актер. Если перед ним поставлена довольно абстрактная психическая задача "утешать", пусть он превратит ее в очень конкретную, почти физическую задачу — вызвать улыбку. Если перед ним поставлена задача "доказывать", пусть он добивается, чтобы понявший истину партнер запрыгал от радости (если, разумеется, такая реакция соответствует его характеру); если актер должен о чем-либо "просить" партнера, пусть он побуждает его встать, пойти, взять нужный предмет; если же ему предстоит "объясниться в любви", пусть он ищет возможность поцеловать свою возлюбленную.

Улыбка, скачущий от радости человек, определенные физические движения, поцелуй — все это конкретно, все это имеет образное, чувственное выражение. Этого и нужно добиваться на сцене.

Опыт свидетельствует, что если актер добивается определенного *физического результата*от своих воздействий на партнера, иначе говоря, если его цель конкретна и живет в его воображении как чувственный образ, как живое видение, то процесс выполнения задачи становится необычайно активным, внимание приобретает характер очень напряженный, а сценическое общение становится необыкновенно острым.

Если просто сказать артисту: "Утешай!"— мало шансов, чтоб он по-настоящему зажегся этой задачей. А вот если сказать ему: "Заставь партнера улыбнуться!"— у него сразу появится активность. Он вынужден будет следить за малейшими изменениями в выражении лица партнера, дожидаясь и добиваясь того момента, когда появятся наконец первые признаки улыбки.

Кроме того, такая постановка задачи стимулирует творческую изобретательность актера. Если сказать ему: "Утешай!" — он начнет варьировать два-три более или менее банальных приспособления, слегка подогревая их актерской эмоцией. Но если сказать ему: "Добейся от своего партнера, чтобы он улыбнулся!"— артист будет искать самые разнообразные способы осуществления этой задачи.

Итак, сущность изложенного приема сводится к превращению цели действия *из психической в физическую.*

Но этого мало. Нужно, чтобы актер, добиваясь поставленной цели, искал правду прежде всего не во внутренних своих переживаниях, а во внешнем, физическом своем поведении. Ведь воздействовать на партнера актер не может иначе, как только физически. И воспринять эти воздействия партнер также не может иначе, как только физически. Поэтому пусть артист прежде всего добивается, чтобы не лгали его глаза, его голос, его тело. Добиваясь этого, он невольно будет вовлекать в процесс действования и мысль, и чувство, и воображение.

При этом следует отметить, что среди всех средств физического воздействия особое значение имеют глаза. То, что глаза способны отражать внутренний мир человека, отмечалось многими. Но, утверждая, что глаза человека -— "зеркало его души", имеют в виду преимущественно чувства. Станиславский же обратил внимание на другую способность глаз: он заметил, что при помощи глаз человек может еще и действовать. Недаром Станиславский часто применяет такие выражения, как "зондировать глазами", "проверять по глазам", "пристрелка и перестрелка глазами".

Разумеется, во всех этих действиях участвуют не только глаза, но и все лицо, а иногда не только лицо, но и все тело. Однако есть полное основание начинать именно с глаз, ибо если верно живут глаза, то верно заживет и все остальное.

Опыт показывает, что предложение осуществить то или иное действие через глаза обычно сразу же дает положительный результат — мобилизует внутреннюю активность актера, его внимание, его темперамент, его сценическую веру. Таким образом, и этот прием подчиняется принципу: от правды "жизни человеческого тела" к правде "жизни человеческого духа".

В этом подходе к действию не с внутренней (психологической), а с внешней (физической) его стороны и состоит, мне кажется, то принципиально новое, что заключает в себе "метод простых физических действий".

Учение Станиславского К.С. о действии.

**"Метод физических действий" Станиславского и "биомеханика" Мейерхольда**

Некоторое сходство между "методом простых физических действий" Станиславского и "биомеханикой" Мейерхольда дало основание ряду исследователей отождествлять эти два учения, поставить между ними знак равенства. Это неверно. Есть некоторое сближение позиций, внешнее сходство, но не совпадение и не тождество.

В чем же разница? На первый взгляд она кажется незначительной. Но если вдуматься, она вырастает до весьма солидных размеров.

Создавая свою знаменитую "биомеханику", Мейерхольд исходил из учения известного американского психолога Джемса. Основная мысль этого учения выражается в формуле: "Я побежал и испугался". Смысл этой формулы расшифровывался так: "Я не потому побежал, что испугался, а потому испугался, что побежал". Это означает, что рефлекс (побежал), по мнению Джемса и вопреки обычному представлению, *предшествует*чувству, а вовсе не является его следствием. Отсюда делался вывод, что актер должен разрабатывать свои движения, тренировать свой нервно-двигательный аппарат, а не добиваться от себя "переживаний", как этого требовала, по мнению Мейерхольда, система Станиславского.

Однако возникает вопрос: почему, когда сам Мейерхольд демонстрировал формулу Джемса, то это получалось убедительно: не только видно было, что он побежал, но и верилось, что он испугался; когда же его показ воспроизводил кто-нибудь из его не очень талантливых учеников, то нужного эффекта не получалось: ученик добросовестно бежал, но совсем не верилось, что он испугался? Очевидно, воспроизводя показ, ученик упускал какое-то важное звено. Это звено — *оценка той опасности, от которой нужно убежать.*Мейерхольд бессознательно такую оценку осуществлял: этого требовало огромное чувство правды, присущее его исключительному таланту. Ученик же, доверяя ложно понятой формуле Джемса, игнорировал необходимость оценки и действовал механически, без внутреннего оправдания, и поэтому его исполнение оказывалось неубедительным.

Станиславский подошел к вопросу иначе: он в основу своего метода положил не *механическое движение,*а *физическое действие.*Разница между этими двумя понятиями ("движение" и "действие") и определяет собой различие между обоими методами.

С точки зрения Станиславского, формулу Джемса следовало бы изменить: вместо *я побежал и испугался*говорить *я убегал и испугался.*

*Бежать*— это механическое движение, а *убегать*— физическое действие. Произнося глагол *бежать,*мы не мыслим ни определенной цели, ни определенной причины, ни тех или иных обстоятельств. С этим глаголом связано наше представление об определенной системе мускульных движений, и только. Ведь бежать можно ради самых разнообразных целей: и чтобы скрыться, и чтобы догнать, и чтобы спасти кого-то, и чтобы предупредить, и чтобы потренироваться, и чтобы не опоздать, и т. п. Когда же мы произносим глагол *убегать,*мы имеем в виду целенаправленный акт человеческого поведения, и в нашем воображении невольно возникает представление о какой-то опасности, которая служит причиной этого действия.

Предложите актеру *бежать*на сцене — и он сможет выполнить это предложение, ни о чем больше не спрашивая. Но предложите ему *убегать*— и он непременно спросит: куда, от кого и по какой причине? Или же сам он, прежде чем выполнить указание режиссера, ответит себе на все эти вопросы -— другими еловами, *оправдает*заданное ему действие, ибо выполнить убедительно любое действие, предварительно не оправдав его, не представляется возможным. А для того чтобы оправдать действие, нужно привести в деятельное состояние свою мысль, фантазию, воображение, оценить предлагаемые обстоятельства и поверить в правду вымысла. Если все это сделать, можно не сомневаться: нужное чувство придет.

Очевидно, вся эта внутренняя работа и составляла содержание того короткого, но интенсивного внутреннего процесса, который совершался в сознании Мейерхольда, перед тем как он что-либо показывал. Поэтому его *движение*превращалось в *действие,*между тем как у его ученика оно так и оставалось только движением: механический акт не становился целенаправленным, волевым, творческим, ученик *бежал,*но не *убегал*и поэтому совсем не *пугался.*

Движение само по себе — акт механический, и сводится он к сокращению определенных групп мышц. Совсем другое дело — физическое действие. Оно непременно имеет и психическую сторону, ибо в процесс его выполнения сами собой втягиваются, вовлекаются и воля, и мысль, и фантазия, и вымыслы воображения, а в конце концов и чувство. Вот почему Станиславский говорил: "Физическое действие — капкан для чувства".