

НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 781.1:781.2

Н. В. Бочкарева

АКТЕРСКОЕ НАБЛЮДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРЕБОВАНИЙ

Многие прославленные актеры прошлого относились к наблюдению как к одной из важных сторон профессиональной деятельности. М. С. Щепкин, один из первых представителей русской реалистической школы, требовал от актера постоянного наблюдения жизни и правдивого перенесения виденного на сцену. В. Н. Давыдов в книге «Рассказ о прошлом» писал, что актер должен постоянно наблюдать и как «губка впитывать» [1, с. 168]. Наблюдение за окружающей жизнью для актера является не только источником, но и необходимым условием творчества. Не случайно Б. В. Алперс писал: «Как только иссякает запас жизненных наблюдений актера, как только обрываются его связи с меняющейся и развивающейся жизнью, так тускнеет его искусство» [2, с. 31].

К. С. Станиславский, хотя и не выделил отдельно наблюдение в качестве элемента актерского искусства, придавал ему большое значение как основному средству поиска «правды жизни» во имя подлинного существования на сценической площадке. В. Э. Мейерхольд также признавал актерские наблюдения, особенно в части сравнительной характеристики с животными; об этом писал Б. Г. Голубовский: «Одним из наиболее действенных приемов для возбуждения творческой активности актера он считал ассоциации с животными. Он уверенно говорил (можно отнести это к свойственному Мейерхольду полемическому задору), что в пьесе “Ревизор” “всегда надо играть того или иного зверя или птицу”. Это утверждение режиссера относилось не только к гоголевским персонажам. В его спектакле “Горе уму” при появлении на сцене Скалозуба (артист Н. Боголюбов) в зрительном зале раздавались реплики: “Петух... петух...” И действительно — проход зигзагообразными шагами с резким выкидыванием колена и плавным опусканием ноги, голова, чуть склоненная набок, к тому же украшенная взбитым, наподобие гребешка, коком. Ну, точно, петух перед куриным выводком! Такое решение было острым сатирическим разоблачением напыщенного, самовлюбленного и неумного пустозвона» [3, с. 52]. Наблюдения за животным провоцируют и активизируют игровую природу существования на сценической площадке.

Многие артисты прошлого в конкретной работе над тем или иным сценическим образом опирались на наблюдения. Вопрос поиска способов, отбора наблюдений в конкретной артистической практике рассматривался по-разному. И ретроспективный анализ дает много интересных примеров. К примеру, В. Н. Давыдов писал о том, что наблюдения не следует искать примирительно к определенной роли: «Не искать, нет, а запечатлевать попутно в жизни» [1, с. 168]. Другой известный актер XX в. Б. В. Шукин настаивал на необходимости специального нахождения прообразов, близких или родственных по своему психологическому типу к характеру, который должен быть воспроизведен. (Об этом свидетельствует работа Б. В. Шукина над спектаклем «Егор Булычев и другие» [4, с. 128, 129].) Но это в прославленном прошлом. А как же мастера искусств современности относятся к данному аспекту профессиональной и, конечно же, учебной работы?

Актерский труд во многом состоит в том, чтобы заставить себя пытливно и вдумчиво относиться к окружающему, пропускать через себя все, что встречается в реальности, художественно осмысливать жизненные наблюдения, искать новую форму сценической выразительности. Г. А. Товстоногов писал, что «выразительные средства театра, как и живые люди, умирают, стареют, рождаются... Ход событий общественной жизни меняет зрителей, меняет их восприятие искусства и должен менять выразительные средства театра. Более полувека назад такой пересмотр выразительных средств произошел — возник Московский Художественный театр... На определенном этапе Художественный театр перестал быть эталоном прекрасного в жизни современного советского театра... Средства выразительности театра, найденные когда-то, постепенно становятся традицией и препятствуют движению дальше, вперед» [5, с. 79, 80].

В современном театральном процессе, несомненно, рельефно проявлены тенденции развлекательности. Часто истоком творчества являются навязанные современной массовой культурой стереотипы поведения. Это создает предпосылки к накоплению штампов, особенно проявляемые на современной эстраде. Необходимо осознание новых требований к исполнительскому искусству, в том числе и актерскому наблюдению как к одной из важных сторон творческой деятельности.

Глубинная установка на постижение реальности во всей ее многогранности через наблюдения есть требование художественного осмысления жизни. Такова установка одного из наиболее известных режиссеров современности Л. А. Додина. Общее направление режиссерской, педагогической и личностной позиции Л. А. Додина в отношении актерского наблюдения можно понять, прежде всего, из его практики поездок в разные уголки страны в период работы над легендарными спектаклями «Дом», «Братья и сестры»; позже во время подготовки «Повелителя мух», «Старика»; поездок в Норильск, Освенцим при работе над спектаклем «Жизнь и судьба»; посещение Америки во время репетиций спектакля «Долгое путешествие в ночь».

Для чего нужны эти поездки? Л. А. Додин ответил на этот вопрос еще в 1998 г.: «Прежде всего, для того, чтобы быть максимально точными. Существует разрыв между тем, что говорится на сцене и тем, что есть на самом деле, между знанием, которое должен являть театр, и незнанием, которое в театре торжествовало тогда и торжествует сейчас» [6, с. 17].

Во время работы над спектаклем «Братья и сестры» в МДТ поездка на Пинегу не только помогла «увидеть» реальную жизнь деревни, но и способствовала присвоению диалектных особенностей языка, отражающих целый пласт духовной культуры.

При подготовке спектакля «Долгое путешествие в ночь» труппа проводила репетиции в Америке на вилле, где происходит действие пьесы. Там актеры сумели почувствовать и узнать то, что не смогли понять, изучая фотографии тех лет и тех мест. Артист театра Игорь Иванов рассказывает в интервью: «Когда мы стали пробовать, как слышно в этом доме, — ужаснулись: в гостиной слышно каждое слово, произнесенное в спальне, и так на всей вилле. Как можно жить? Это ад... И ко всему остальному, что мы там нашли на репетициях, мы сейчас пытаемся приблизиться в спектакле» [7, с. 9]. Посредством конкретности наблюдения артисты смогли почувствовать внутренний накал атмосферы, определить природу отношений.

Л. А. Додин, продолжая уже в 2008 г. отвечать на вопрос «Зачем нужны поездки в конкретные места действия пьес?» высказывается о необходимости наблюдения, способствующего процессу «вживания» в роль, поиску точного самочувствия: «Ведь автор всегда пишет потому, что у него есть мощная первопричина. Он это пережил. А артист часто без этого толчка обходится. Читает просто замечательные слова, которые хочется произносить, как-то их почувствовать. А как их прочувствовать, этого никто не знает. И начинается просто говоренье слов с выражением. Иногда с талантливым, иногда с не о чем. И вот уловить первопричину всегда непросто и всегда очень хочется. Кроме того, в любом случае важно вырваться из плена обычного, найти другие просторы воображения... Разные задачи: узнать быт и потом его воспроизвести. Ничего этого нет в «Долгом путешествии...» А вот испытать переброс из одного состояния в другое, выбить себя из бытового самочувствия — одна из самых трудных проблем театра» [7, с. 9].

Как видим, Л. А. Додин выделяет при наблюдении следующие основополагающие моменты — преодоление разрыва между утвердившейся театральной практикой и тем, что существует в реальности, истинным знанием о жизни и условно принятыми приемами игры в театре. Избавление от негативного опыта и накопления штампа достигается посредством изучения, сравнения, погружения в реальную действительность. Конкретное актерское наблюдение дает возможность почувствовать атмосферу, подталкивает воображение к поиску точной природы чувств. В. Н. Галендеев, многие годы работающий с Л. А. Додиним, пишет: «Возможность противостоять мощному процессу накопления театральной инерции Додин видит в том, чтобы переключить внимание с театрального опыта на жизненный, сфокусироваться на уникальности и вместе с тем всеобщности именно этой жизненной ситуации: надо представить, что мы идем по дороге жизни, а не по дороге театра» [8, с. 47]. В этом высказывании проявляется глобальность мышления Л. А. Додина, одного из ведущих театральных мастеров современности, его философия и позиция Художника. Актерское наблюдение он рассматривает не как технологический прием, а как осмысление пульса, нерва жизни.

Наблюдение не следует понимать упрощенно только в виде внимания актера к так называемому «внешнему». Речь идет о глубоком осознании внутреннего мира объекта наблюдения, его личностно-нравственных качеств, особенностей поведения в обществе и т. д. Роль актерского наблюдения не сводится только к воспроизведению реальности. Это сложный психофизический процесс, где активно задействованы не только внимание и воображение. При наблюдении проявляются индивидуальные способности и установки актера. Важную роль в этом играют такие процессы, как чувствительность к различным анализаторам — зрительным, слуховым и др., реактивность процесса восприятия. Индивидуальные особенности наблюдения напрямую связаны

со свойствами памяти, мышления, а также с психофизической отзывчивостью на те или иные раздражители. В актерском наблюдении отчетливо задействованы не только понятийные, перцептивные, но и эмпатийные качества психики. Одной из главных задач наблюдения становится процесс его присвоения, процесс переноса наблюдения в плоскость собственного Я. Актерское наблюдение нельзя рассматривать как простой и изначально психологический механизм, поскольку оно предполагает соотнесение не менее двух объектов (себя и другого) в реальном физическом претворении.

В процессе обучения актерской профессии важна направленность на то, чтобы с первых шагов обучения актера «соединить в неразрывное целое воспитание личности и овладением теми путями, которые помогают приблизить творческое перевоплощение» [9, с. 72].

Яркий представитель современной режиссуры, руководитель актерских курсов П. Н. Фоменко выделяет актерское наблюдение, которое, по его мнению, способствует более многогранному отражению действительности. Он пишет, что в работе со студентами актерских курсов именно с «наблюдения все начинается. Это интерес к тому, что вокруг. Это самоотрешение, отречение от себя, от того, что ты поворачиваешь фары в себя; это не учить, это, я бы сказал, спровоцировать и как-то сообщить удовольствие от восприятия большего, чем от самоощущения. Потому что тогда ты выражаешься куда более многогранно и непредсказуемо и неожиданно, если ты живешь в восприятии того, что вокруг тебя. Это можно назвать партнерством в будущем, общением» [10, с. 122]. П. Н. Фоменко главным в процессе актерского наблюдения называет восприятие окружающей действительности. Восприятие занимает промежуточное положение между ощущением и мышлением, представляет собой более высокий, по отношению к ощущению, уровень чувственного познания. Восприятие очень часто характеризуется как самостоятельная деятельность. Особенно ясно эта самостоятельность восприятия выступает в наблюдении.

При работе с наблюдением присутствуют различия в выделении той или иной характеристики. Это зависит от творческой индивидуальности и развитости определенного вида внимания, свойств воображения. Для некоторых актеров легче сначала увидеть пластический образ. Механизм движения для них понятен и ясен, они легко транспонируют чужой способ движения на себя. У такой личности более развиты зрительное внимание и пространственное мышление, поскольку объект наблюдения воспринимается ими в объемном виде. Кто-то выделяет темпо-ритмическое существование объекта наблюдения; для других звук, мелодика речи, особенности языка, способы построения речи, употребление связующих звуков имеют большую смысловую значимость, воспринимаются быстрее, а, следовательно, запоминаются и выделяются. Представители данного типа актеров отличаются большим слуховым вниманием. Они как бы пробуют на вкус слова, это рождает в них особый эмоциональный отклик. Общее понимание человека, его стержень, философия, духовное осмысление могут прийти позже. Бывает и наоборот, когда осмысление внутренней жизни человека, его нравственной позиции постепенно, шаг за шагом, приоткрывает всего человека, заставляет актера внимательнее определять характеристики внешнего облика, отталкиваясь при этом, в том числе, и от наблюдений. Каким бы ни было начало работы актера, в сложном перераспределении внимания от частного к общему (или наоборот) предмет наблюдения приобретает объемность, законченность.

В современных театральнo-педагогических исследованиях по теме актерского наблюдения больше всего обращаются к одному из видов — наблюдению за животными. Так, М. О. Кнебель в книге «Поэзия педагогики» рассматривает их как первоначальный этап в обучении, поскольку животных «изучить проще, чем человека, а изобразить также несравненно проще. Изобразить — это я говорю условно. И в познании зверей мы придерживаемся цели “влезть в шкуру” избранного зверя, чтобы изнутри управлять поворотом его головы или движением лап. И все же элемент игры здесь есть» [11, с. 178]. Юмористическую направленность в нахождении «зерна роли», способность к детской вере и игре посредством наблюдения за животными М. О. Кнебель считала основной.

Достаточно полно этот раздел рассмотрен в работе Б. Г. Голубовского «Наблюдение. Этюд. Образ». Уже в самом названии сформулирован последовательный подход к работе над сценическим образом. И наблюдение на этом пути есть начальный импульс, но немаловажный. Голубовским сделан упор на рассмотрении того, как наблюдение за животным способствует проникновению и поискам психофизической жизни сценического образа. Он пишет, что «есть доля снисходительного превосходства, с которым актер изображает своего “меньшего брата”. Здесь на более высокой ступени действует брехтовское остранение, очуждение от образа — его о с м ы с л и в а н и е с позиции современного художника. Задача актера — не становиться животным, а отличаться от него, сознательно показывать необходимые для образа черты» [13, с. 38].

Специфические особенности переноса наблюдений в конкретную работу не всегда бывают у актеров полностью удачными. И порой, особенно на первоначальной стадии проб, носят характер преувеличения. Это свидетельствует о том, что явление актерской наблюдательности многогранно и обладает более сложным спектром свойств и проявлений.

Как правило, в театральнo-школах в работе по разделу «Наблюдения за животными» вначале определяются внешние признаки. Происходит сопоставление особенностей, присущих животному и человеку. Мир запахов, звуков, которые распознают и различают животные, нам недоступен в реальности. На основе знаний о животных мы, кто-то в большей мере, а кто-то в меньшей, подробно или приблизительно, фантазируем на данную тему. Только после удачных проб на пластику животных педагог обращает внимание на внутреннюю обусловленность поведения — таковы должны быть исходные задачи и этапы работы по наблюдениям за животными. Решение новых пластических и психологических задач требует «перенастройки» собственных физических данных, поиска и освоения иногда парадоксальной логики. Важно, чтобы за поведением животного, птицы прослеживались «судьба», «характер». Одна из проблем при работе над такими этюдами — излишнее увлечение сюжетом, которое может привести к схематизации самого наблюдения. Попытка передать суть и индивидуальность животного собственными средствами, без привлечения грима, костюма и других дополнительных средств выразительности соответствует одному из основных требований Станиславского — «стать другим, оставаясь самим собой».

Через неожиданное сравнение человека и животного может определяться доминирующая черта сценического образа. Часто в этом проявляются оригинальность и неординарность актерских поисков, особенно значимых в творчестве эстрадного артиста. В обучении артистов, особенно если речь идет о воспитании актеров эстрады, раздел «Наблюдения за животным миром» практически всегда присутствует. Многие

педагоги серьезно относятся к данному этапу, требуя от студентов театральных школ длительного и вдумчивого периода наблюдения. Конечно, каждый педагог выбирает свой путь, более того, этот путь всегда претерпевает изменения в зависимости от конкретного набора. Это всегда живое дело, и застывшие, раз и навсегда закрепленные, педагогические приемы и методы могут негативно сказаться в таком сложном деле, как воспитание творческой личности.

Часто удачные пробы по наблюдениям за животными становятся основой для учебного спектакля. В совместной с Е.Р.Ганелиным работе автора настоящей статьи «От упражнения к спектаклю» [12] рассмотрены принципы и этапы работы создания учебного спектакля в разных мастерских, в том числе на основе наблюдений.

Интересным представляется опыт работы по наблюдениям за животным миром в отрывках на прозаической или драматургической основе. Такой опыт был рассмотрен в С.-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ) преподавателем актерского мастерства А.В.Толшиным на курсе С.И.Паршина (набор 1998 г., студия при Александринском театре). В работу были взяты отрывки из пьес А.Н.Островского. К примеру, одна из сцен в пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше» была решена как беседа двух кур-несушек. Периодически возвращаясь от наблюдения за птицами к персонажам пьесы и снова к наблюдению, студенты тренировали способность к быстрому переходу и закреплению основного наблюдения за птицами, являющегося стержнем в постижении сути характера героинь пьесы.

На курсе А.Д.Андреева (СПбГАТИ, набор 2005 г., часть набора проведена в Республике Коми) для работы на втором курсе были выбраны отрывки из произведений В.Шукшина, М.Горького. Так, в отрывке по шукшинскому рассказу «Ваня, ты как здесь?» исполнитель роли режиссера, который объясняет приехавшему из деревни и приглашенному на кинопробы молодому человеку, как надо играть, взял за основу поведение птицы грач. Несколько дерганные движения головой, прыгающая походка, руки за спиной придавали комизм этому персонажу, нервному и заносчивому. Исполнитель роли Вани использовал характеристики поведения обезьяны. Покачивающаяся походка, болтающиеся руки, которые цеплялись за все в этом странном месте, где снимают кино. Интересно был представлен отрывок из рассказа «Сапожки»: в поведении продавщицы угадывались характерные особенности свиньи — она, когда сердилась на покупателей, издавала звуки, похожие на похрюкивание. Кассирша ассоциировалась с мышью, женщина в магазине, рассматривающая сапожки, — со страусом: у нее длинные ноги, огромный шаг, выдвинутое вперед туловище, она все рассматривает, думает, что бы еще купить. А герой рассказа «был» большим дворовым псом — каким-то неуклюжим, попавшим в непривычное для него место. Выдавливая из себя нечто такое, что можно определить как подгавкивание, злясь на продавщицу, которая не хочет обслуживать клиента, он решает купить дорогие сапоги для жены. Как же изменяется его поведение, когда он настоял и купил-таки сапожки; как его походка, сначала неуверенная, переминающаяся, боязливая даже, как это часто бывает у дворовых собак, когда они попадают в незнакомое место, в конце сцены совершенно меняется, хотя и остается такой же неуклюжей! Он уходит на кривых «лапах-ногах», но подчеркнуто гордо. В работу были взяты разные отрывки — и комедийные, и драматические. В этюде по «Материнскому сердцу» В.Шукшина студент, исполняющий роль охранника, впускающего мать в камеру на свидание к сыну, взял за основу поведение хищной гиены. Необходимо отметить, что если в пластике студентам удалось найти соответствующие

характеристики животного, птицы, то в речевой характеристике остались неосвоенными индивидуальные отличия и соответствия тому или иному животному, отчего часто возникал некоторый диссонанс между пластическим и голосоречевым выражением.

Работа по наблюдениям за животным миром в процессе обучения в театральной школе и в деятельности профессионального артиста способствует воспитанию воображения и фантазии, формированию свободы пластической образности, смелости, помогает снять психологические зажимы. Сравнительная апелляция позволяет выделить доминирующую черту в ярком, неординарном решении и способствует поиску обостренной метафоричности. Азарт, увлеченность, вера, радость и веселье, с которыми студенты театральных вузов относятся к заданиям этого цикла, всегда будут подспорьем творческого роста художника.

Многие театральные педагоги считают, что посредством наблюдения оттачивается юмористическая составляющая артиста эстрады. На этот момент следует обратить особое внимание. Упражнения по наблюдению отвечают современным тенденциям взаимопроникновения драматического театра и эстрады, а именно воспитывают способность современного актера органично, без наигрыша, существовать в острой форме. Многие актеры продолжают показывать свои студенческие работы на разных концертах, творческих встречах. Так, у Райкина-младшего были номера, которые базировались на учебных работах театральной школы: медведь, просящий подачки, щеголь-фазан, флегматичный верблюд. А. М. Смелянский вспоминает выступление К. Райкина в Нью-Йорке в центре Барышникова: «Выходит Костя, лишенный возможности свободно объяснить на чужом языке природу актерской профессии. Он говорит, зал лениво слушает. Вдруг он произносит: “Вот простая задача, мне надо войти в шкуру персонажа, которого я играю. Например, нужно сыграть верблюда. Ну, сначала что — надо выпятить губу”. И он ее выпячивает — так, что зал застывает. “Потом нужно ощутить горб. Потом...” И он изобразил, как верблюд с горбом обретает какое-то надменное выражение. Зал ооченел, потому что искомый верблюд в секунду сооткался в воздухе. Точно как у Булгакова в “Театральном романе”, когда артист в предбаннике у Торопецкой показал Аристарха Платоновича. И больше ничего не надо было объяснять. Само собой, в школе важно обучение систематическое. Но иногда определяющим становится минута, когда человек вдруг сразу и целиком просекает, что это за природа, что это за профессия» [13, с. 129].

Писатели и поэты часто в своем творчестве сравнивают человека с животным, птицей. А как раз обостренная метафоричность актерского языка является приметой современного искусства. Отдельные эстрадные жанры и исполнители оказали в этом смысле большое влияние на искусство драматического актера. Особенно это касается творчества таких исполнителей и мастеров, как М. Марсо, Ж.-Л. Барро, Л. Енгибаров. Переключение в другую сущность, внешне, а самое главное, внутренне — есть подступ к выявлению образа. Ж.-Л. Барро, говоря об отношении к наблюдениям за животными, отмечал, что его привлекала «возможность наделять животных человеческими чертами и наоборот — обнажать животную сущность людей» [14, с. 159].

Но наблюдение за животными в поиске выразительных средств есть только один из возможных вариантов подхода к воплощению сценического образа и не исчерпывает всей значимости наблюдения.

Роль наблюдения особенно значима в искусстве эстрадного артиста. Несомненно, опыт А. И. Райкина, М. Мироновой, других мастеров эстрады свидетельствует о важ-

ности этой части работы артиста эстрады. Через подготовительную самостоятельную работу, через анализ наблюдения при переводе в другие обстоятельства артист постепенно «взращивает» те качества, какие ему совершенно не свойственны.

К примеру, знаменитая артистка М. Миронова пишет так: «Я старалась замечать особенности походки, поведения людей, манеру их разговора, стиль общения между собой, старалась угадывать их характеры, и это осталось у меня на всю жизнь. А научил меня этой наблюдательности Борис Васильевич (Шукин. — Н. Б.). Иногда, приходя на урок, я кого-нибудь из подмеченных мной персонажей ему показывала. Борис Васильевич смеялся и тут же превращал это в упражнение. “А теперь попробуй, — говорил он, — сделать, будто эта дама пришла в театр и рассуждает о спектакле”» [15, с. 92–93]. Б. В. Шукин всегда требовал закрепления увиденного, но не фиктивного повторения внешнего рисунка, главное для него было научить студентов держать внутреннюю линию. Только тогда можно свободно переходить от непосредственного наблюдения к действию в других предлагаемых обстоятельствах. Актер должен понять механизм внутренней жизни — как и о чем думает человек? Логика мышления должна у актера «присвоиться». Способ мышления персонажа и свой, переплетаясь, создают полноценный образ.

М. Миронова рассказывает, как возникла идея номера, который прочно вошел в ее артистическую жизнь, о рождении образа знаменитой Капы: «Однажды в гостях познакомилась с балериной кордебалета Большого театра, которую звали Капа. Миловидная, подвижная, даже чуть развязная, она обращала на себя внимание не только манерой поведения и сверхмодными туалетами, но и тем, что непрерывно говорила по телефону. Казалось, она пришла не в гости, а на переговорный пункт» [15, с. 99]. Именно это наблюдение помогло найти М. Мироновой свою «героиню», от имени которой она выступала многие годы на различных концертах. Из наблюдений — телефонные разговоры — она сумела создать целую программу.

Когда-то известных персонажей Маврикиевну и Никитичну, популярных телевизионных «героинь» 60–70 годов прошлого столетия, подсказал замечательным актерам В. Тонкову и Б. Владимирову Александр Ширвиндт — это его наблюдения за своей бабушкой и домработницей. В передаче, посвященной творчеству этих артистов, А. Ширвиндт подчеркивал, что предложенное им удивительно «легло» на этих актеров и что на эстраде «если номер и придумывается, то придумывается, как это говорят сегодня, эксклюзивно, только на определенных актеров»¹. В вышеприведенном примере следует отметить возможность создания ярких сценических персонажей на основе не самостоятельного наблюдения, а подсказанного другим артистом. Воображение способно заполнить отсутствие собственных впечатлений, дополнить недостающие грани в поиске и отборе выразительных средств артиста.

В работе по наблюдениям, в том числе при создании эстрадного номера, образ-маски, проявляются индивидуальные особенности личности артиста. Не случайно в эстрадном искусстве, как правило, невозможно повторить номер. Каждый актер в наблюдении выделяет проблему, которую он сам считает актуальной. На процесс наблюдения влияют уровень развития и особенности мышления, избирательность восприятия (степень, «порог» чувствительности к объектам окружающей действительности, функционирование анализаторов), способность к конкретизации и обобщению, лич-

¹ Старые русские бабки. Никитична—Маврикиевна. Интервью А. Ширвиндта на ТВ канале Россия 7 марта 2007 г.

ностные установки. Одним из факторов, определяющих индивидуальные особенности при наблюдении, может быть ведущая чувствительность психической организации индивидуума. Выделение типов восприятия: аналитический, синтетический, аналитико-синтетический, эмоциональный — объясняет конкретные психологические особенности, например, способность обобщать отражение и определять основной смысл при синтетическом типе: аналитический тип выделяет, прежде всего, детали, но испытывает затруднение в понятии общего смысла; эмоциональный тип замечает в большей мере эмоциональную сферу [16, с. 98, 99]. Но процесс восприятия в наблюдении происходит у конкретного человека: в отборе наблюдения, его психофизическом отражении в той или иной мере сказывается весь человек, его отношение к явлению, объекту.

Один из самых значительных мастеров эстрады второй половины XX столетия А. И. Райкин активно применял актерские наблюдения. Многие критики и историки эстрады отмечали удачно найденные профессиональные черты и неопровержимую внешнюю характеристику героев А. И. Райкина. В более поздние годы он стремился минимизировать внешние перемены. Он определял внутреннее отличие человека по манере смотреть, говорить, по точному жесту, пластике. Так, номер «Интервью» (авторы А. И. Райкин, В. Веселовский, Л. Измайлов) — пример творческой переработки жизненных наблюдений. Зрителей поражала искренность, полная откровенность, которая в годы начавшегося застоя была более возможна в известных «разговорах на кухне», нежели на сценических подмостках. А. И. Райкин задумывал этот номер давно — почти десять лет отделяют первый замысел от исполнения. Главное — «прорыв» к самому себе в предельной искренности. Можно говорить о самонаблюдении, где цель — поиск сценического эквивалента глубоко личного мироощущения. Не случайно в оформлении этого номера было подобие личного кабинета Райкина. Необходимо было создать атмосферу доверительной беседы с другом (зритель — друг, он правильно поймет), а также умение обнаружить и выделить общее, что тревожит, задевает, заставляет серьезно размышлять современных зрителей. Причем сделать это в особой форме — глубоко прочувствованной искренности и серьезности — иногда невозможно из-за напоминания о каком-то отрицательном персонаже, знакомом зрителям. Актер намеренно «идет на смех», не боится «отвлечения» от важности поднимаемой темы. Он всю жизнь посвятил этому веселому и умному искусству — эстраде. В этом проявляются смелость художника, его гражданская, личностная позиция, профессионализм, которые позволяют художнику подняться на высокую ступень Искусства. Многие миниатюры в исполнении Аркадия Райкина актуальны до сих пор.

Вне зависимости от того, какую роль исполняет артист, важно умение мыслить на заданном современностью уровне. В наблюдении за действительностью проявляются личностная установка артиста, его понимание современной жизни. И здесь «легко ошибиться, принять случайное за закономерное или, напротив, недооценить то, что действительно прочно и основательно входит в жизнь» [17, с. 12], — писал один из крупнейших режиссеров второй половины XX в. Г. А. Товстоногов.

Установка на исследование всей полноты жизни посредством наблюдения — это творческое требование художественного осмысления жизни. Один из ведущих педагогов СПбГАТИ В. М. Фильштинский в книге «Открытая педагогика» пишет: «Наблюдениями мы занимаемся со второго семестра первого курса, постоянно, во все годы обучения. Наблюдения — актерский хлеб, источник творчества актера... От наблюдения-упражнения мы переходим к наблюдению-этюду» [18, с. 91]. В. М. Фильштин-

ский справедливо пишет о наблюдении как об источнике творчества, дающем импульс к разработке как собственной индивидуальности, так и непосредственно образа роли. В процессе наблюдения им выделяется момент догадки, не сочинения — на этом он настаивает определенно. В самом слове «сочинение» В. М. Фильштинский усматривает искусственность, несовместимость с этюдом, где важны сиюминутность и импровизационность. Установка на «догадывание» объекта наблюдения содержит вариативность, поиск наиболее приемлемого, возможного из множества. Причем поиск идет в плане психофизическом, а не только умозрительном. Догадка сродни открытию, творческому озарению. В ней в большей степени задействована интуиция. Нечто неоформившееся, до конца непонятое, возникает у актера в процессе подготовки и самого показа наблюдения: он ощущает, что нужно сделать именно так, а не иначе, и только позже понимает точную логику в выборе выразительных средств.

Часто наблюдение длится небольшое время, иногда проходит мельком. «За короткое время всего не углядишь, а показывать нужно человека во плоти, у которого есть какие-то заботы, стремления, цель, биография. И тогда к наблюдениям мы рекомендуем добавлять догадку. Что-то ты увидел, а о чем-то ты должен догадаться. Ты показываешь, как все было, и в то же время — как могло бы продолжаться...» [18, с. 91]. В добавлении к наблюдению догадки В. М. Фильштинский солидарен с К. С. Станиславским, приветствовавшим «догадки, дополнения, вымыслы» [19, с. 137] в этой деятельности.

Этап обучения, где на первое место встает вопрос о характере другого человека, требует от педагогов настойчивости и изобретательности. И здесь роль наблюдения крайне важна. Постепенно студент начинает по-другому «смотреть» на мир, «открывает» для себя его многообразие, различает непохожесть людей, их неповторимость. Актерские наблюдения приобщают к процессу перевоплощения. В. М. Фильштинский пишет: «Есть два пути работы над ролью. Можно идти от себя, а можно от “наблюдения”. Это два абсолютно равноправных подхода. Это очень важно. Иногда в русской школе считают так: главное наше направление — это правда, нужно идти от себя и надо этому учить в театральной школе, а наблюдения — это маленький раздел, это частный случай, это небольшое ответвление от главной дороги Станиславского. Неправда. Это два равноправных пути. Два пути, которые ведут к одной цели. В итоге все равно должен получиться на сцене живой образ, а он все равно смесь моей души и моего наблюдения над другим человеком. Поэтому если я иду от себя, все равно я в итоге должен прийти к характеру, и все равно потом это будет другой человек, нежели я. И поэтому я обязательно, идя от себя, использую свою наблюдательность, свое знание жизни, свое знание людей. А когда я иду от наблюдения, все равно моя душа в роли должна тоже присутствовать! Все равно я к наблюдению прибавлю свою душу и свои нервы» [18, с. 143].

Наблюдение для актера не может быть пассивным, созерцательным актом. Известный психолог С. Л. Рубинштейн писал по этому поводу: «Воспринимает не изолированный глаз, не ухо само по себе, а конкретный живой человек, и в его восприятии всегда в той или иной мере сказывается весь человек, его отношение к воспринятому, его потребности, интересы, стремления и чувства» [20, с. 239].

Наблюдение способствует расширению творческих возможностей артиста. Именно в наблюдении артист познает себя, других и может осуществить психофизическую пробу через этюд. Проба телом — неотъемлемая часть актерского наблюдения. Именно она позволяет скорректировать и проанализировать, насколько другой человек отличается от самого актера.

Работая над сценическим образом, артист мысленно представляет персонаж, отдельные характерные детали его поведения, которые он мог когда-то наблюдать в жизни. Новый образ включает то, что артист видел когда-то в действительности, и вместе с тем это не копия действительности. О. Роден писал: «Не думайте, что мы можем исправлять природу; не будем бояться быть копиистами, будем делать лишь то, что видим, но пусть эта копия пройдет, прежде чем через нашу руку, через наше сердце...» (цит. по: [21, с. 405]). Актер при этом занимается не просто репродуктивным восстановлением образов наблюдений. Он ищет, сопоставляет до тех пор, пока не будет найдена та форма, которая будет им переживаться как адекватное воплощение творческой установки, когда он ощутит, что сумел обогатить объективную реальность новой действительностью.

Актеры порой рассказывают о случайно увиденном, что способствовало разрешению сложных вопросов при воплощении сценического характера. И. М. Смоктуновский, работая над ролью князя Мышкина и трудно продвигаясь в поисках решения образа, увидел однажды человека, стоящего в толпе, полностью отрешенного от нее и погружившегося в чтение книги. Именно это наблюдение помогло Смоктуновскому «сдвинуться с мертвой точки» в процессе работы над ролью. Конечно, для создания такого сложного характера, как князь Мышкин, требуются не только наблюдение, но и серьезные размышления, поиск, пробы. О. В. Егошина, разбирая актерские тетради Иннокентия Смоктуновского, рассуждает об истоках некоторых записей, например, к роли Иванова в пьесе А. П. Чехова:

«Корреспондент, сидящий на полу у стены в Сингапуре.

Певец на концерте в хореографическом училище: манера двигаться, говорить, смотреть.

Один из президентов фирмы в Новой Зеландии: длинный, неторопливый, достойный». Вряд ли артист описывает реальные впечатления от реальных людей. Скорее это фантазии на тему человека в предельно чужом пространстве... Варианты на тему «свой среди чужих» [22, с. 86].

Замечание о фантазии вполне правомерно, как и тема «свой среди чужих», которая для этой роли могла быть одной из основных. Для актера роль фантазии крайне важна и в становлении творческой индивидуальности, и в работе над ролью или эстрадным номером. Несомненно, актер, работая над определенной ролью, не напрямую переносит жизненные впечатления. Но в указанном случае, как и во многих подобных, кажется более вероятным, что когда-то увиденное, наблюдаемое всплывает в памяти актера и служит отправным моментом в строительстве роли. При этом проявление отдельных свойств, черт личности при первоначальной работе может быть укрупнено. Артист, пытаясь выделить определенные характеристики, заостряет на них свое внимание, поэтому часто в этом присутствует большая доля преувеличения. Егошина приводит в качестве примера высказывание Олега Ефремова о работе И. Смоктуновского: «В поисках он мог идти от внешних вещей. Иногда зовет показать какую-нибудь репетирующуюся роль, а сказать нечего: это даже не наигрыш, а просто кривляние, “педаляж” на все: на манеру речи, на акцент, на манеру поведения. А это он искал. И все преувеличенное уходило, оставался острый внешний рисунок» [22, с. 157].

Таким образом, при работе с наблюдением актер может достаточно рельефно (иногда избыточно — в отрицательном смысле) выделить ту или иную характеристику, укрупнить ее. Вследствие концентрированности внимания на отдельной части «детектор ошибок» (выражение Н. П. Бехтеревой) блокируется и дает сбой. Иначе трудно происходит «присвоение» характеристик наблюдаемого и адаптация их к собственному психофизическому аппарату. Именно это может привести к неоправданности всего поведения человека, несвязанности всех характеристик, относимых к наблюдаемому объекту.

Преувеличение, намеренное «выпираание» отдельных характеристик персонажа проявляются более заметно, если используется гротесковая форма. Преувеличение чаще используется на эстраде, где более ярко обозначена и внешняя выразительность. Однако гротесковая острая форма может спровоцировать актерский наигрыш. Нельзя не признать, что это является проблемой как эстрадных, так и драматических артистов. Проблема актерского наигрыша, штампа стояла всегда. Но сегодня есть факторы (усиление внимания стационарных театров к спектаклям бенефисным, часто на комическом материале, обилие развлекательных программ на телевидении, бесконечные сериалы), ставящие этот вопрос особенно остро. И если раннее, в 70-е годы прошлого столетия, Ю. А. Стромов писал, что «кино, телевидение, радио сделали неприемлемым грубый наигрыш, потребовали от театров большей точности» [23, с. 10], то настоящее положение дел, особенно в развлекательных программах на телевидении, свидетельствует об обратном процессе. Именно телевидение с его сериалами демонстрирует в большей степени штампы и наигрыш в актерском исполнении.

Частая ошибка при работе по наблюдениям — приблизительность. Артист порой показывает некий шаблон, стереотип наблюдаемого объекта. Выявление индивидуальности, неповторимости человека должно стать средством спасения от наигрыша, кривляния. Именно в точности единичного выявляется общее, присущее определенному типу, которое поможет в дальнейшем обеспечить полноценное строительство образа.

Способность передать характеристики другого человека, уметь «думать» от лица другого человека — задача крайне сложная, определяется на конкретной работе по наблюдению: один артист легко трансформирует наблюдения и переводит их в плоскость образа, а другой не может быть выразительным в подобной работе. Психофизическая обусловленность и способность творческой личности к передаче и отображению именно актерского наблюдения в современном мире пока исследованы недостаточно. Известный психолог Т. Шибутани отмечал: «Способность человека эффективно участвовать в согласованных действиях (жить в обществе) зависит от его способности становиться в воображении различными людьми» [24, с. 123]. Но это в воображении, а для артиста важно реальное физическое отражение посредством собственных психофизических данных. Для создания предпосылок к передаче собственными средствами (через тело, голос артиста) характеристик другого человека следует выделить индивидуализацию наблюдения.

В драматическом театре процесс «вращения» того или иного наблюдения в ткань драматического материала достаточно длителен. Оно проходит стадии определенной трансформации, когда сам исходный объект наблюдения отстает довольно далеко от того, что служило первичным, но немаловажным материалом. Подчас артист, пройдя долгий и сложный путь осмысления образа, не может провести параллель с тем или иным наблюдением. Об этом моменте так писал А. П. Ленский: «Расставшись и пере-

неся свое наблюдение на другого, он (актер. — Н. Б.) забудет о первом, в свое время это лицо со всеми его особенностями всплывает в его памяти, хотя актер и не будет в состоянии дать отчет, где и когда видел его...» [25, с. 79].

Переработка наблюдения — это, в первую очередь, работа мышления, выраженная в конкретном психофизическом воплощении сценического образа. Профессия артиста отличается от других тем, что процесс закрепления определенных навыков требует каждодневной психофизической пробы. Актерское наблюдение должно стать не только ежедневной потребностью, но и основным условием профессиональной деятельности. М. Чехов в своей актерской практике ежедневно анализировал наблюдения прошедшего дня — внешний вид человека, походку, голос, движения рук и т. п., воспроизводил их в своем воображении. Но актер не пассивно созерцает действительность, а стремится воспроизвести своеобразную квинтэссенцию увиденного. Профессор СПбГАТИ В. В. Петров, говоря о средствах выразительности актера, часто подчеркивал, что в театральном искусстве сам актер является и творцом, и источником этого творения. «Из себя, из своей природы, своего тела, голоса актер создает нечто новое. Я весь средствами начинен»². Уметь определить и вычленить главное в человеке, попытаться «типизировать» характер средствами собственной индивидуальности — задача сложная и требует постоянной работы в данной области.

Освоение и использование актерского наблюдения у драматического и эстрадного артиста отличаются. У эстрадного артиста преувеличение, внешняя выразительность могут проявляться более остро. Подробность и протяженность некоторых внутренних видений, внутренней речи при этом как бы спрессовывается, ускоряется, сворачивается. Для артиста эстрады умение точно и ярко работать в наблюдениях — один из наиболее вероятных путей найти свою тему, выявить яркую индивидуальность при создании номера или образа-маски. Главное методическое условие закрепления увиденного в наблюдении и у драматического, и у эстрадного артиста заключается не в фиктивном повторении, а в необходимости научиться держать внутреннюю линию в разных обстоятельствах.

Подчеркнем основные позиции современного взгляда на актерское наблюдение. Актерское наблюдение является необходимым условием художественного творчества и подразумевает осознанное самовоспитание актера, студента, способствует постижению себя, другого человека. В эстрадном искусстве актерские наблюдения активно способствуют поискам современного стиля общения с публикой, ярко проявляются в эстрадных произведениях, выступают доминантной основой при создании образа-маски. Острый акцент на современности (злободневности) — отличительная черта эстрады. Но дело не только во внешнем соответствии времени или узнаваемости конкретных лиц (в пародиях, к примеру). Главное, что следует отметить, — цель актерского наблюдения заключается в том, чтобы понять и отразить проблему человека как явления, присущее определенной группе, слою общества. Эстетическая «прочность» («долголетие») номера, эстрадной маски определяется функцией обобщающей силы как вневременной категории.

Актерское наблюдение может выступать как один из мощных приемов в развитии собственной творческой природы — актерской «гибкости», способности меняться,

² Интервью с зав. кафедрой актерского мастерства СПбГАТИ, руководителем актерских курсов В. В. Петровым в декабре 2005 г. — запись Н. Бочкаревой.

быть разным. Артисты всегда стремились играть разные роли, пробовать себя в трагедиях и комедиях, в драме и на эстраде. Понятие «синтетический актер», введенное в театральный словарь в начале XX в., приобретает еще большую многогранность в современных процессах взаимопроникновения искусств. И наблюдение в этом контексте способствует синтезу, переплетению подходов к роли, и, таким образом, расширяет актерский диапазон.

Литература

1. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом / зап., введ. и примеч. А. М. Брянского. М.; Л.: Akademia, 1931. 474 с.
2. Мастерство актера: хрестоматия / вступит. ст. Б. В. Алперс. М.: Художественная литература, 1935. 408 с.
3. Голубовский Б. Г. Наблюдения. Этюды. Образ: учеб. пос. М.: ГИТИС, 2001. 144 с.
4. Новицкий П. И. Борис Щукин. Жизнь и творчество. М.; Л.: Искусство, 1948. 311 с.
5. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Л.: Искусство, 1972. 287 с.
6. Додин Л. Заряженное пространство. Беседа с Мариной Заболотной // Театральная жизнь. 1998. № 1.
7. Театр — это жизнь и актеры в нем — люди: интервью И. Корнеевой с Л. А. Додиним, артистами театра МДТ // Российская газета. 2008. 27 нояб. С. 9.
8. Галендеев В. Н. Метод и школа Льва Додина. СПб.: ГАТИ, 2004. 79 с.
9. Стромов Ю. А. Творческие принципы театрального училища им. Б. В. Щукина. Работа над образом: дис. ... канд. иск. М.; Л., 1972.
10. Фоменко П. Н. Строительный материал — это твоя судьба // Балтийские сезоны. 2001. № 3/4.
11. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М.: ВТО, 1976. 527 с.
12. Бочкарева Н. В., Ганелин Е. Р. От упражнения к спектаклю: учеб. пос. СПб.: ГАТИ, 2007. 86 с.
13. Смелянский А. И не спрашивай! Беседа Марины Токаревой // Театр. 2008. № 31. С. 126–133.
14. Барро Ж. Размышления о театре. М.: Иностранная литература, 1986. 303 с.
15. Миронова М., Менакер А. В своем репертуаре. М.: Искусство. 1984. 309 с.
16. Регуш Л. А. Практикум по наблюдению и наблюдательности. СПб.: Питер, 2001. 176 с.
17. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Л.: Искусство, 1972. 287 с.
18. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 368 с.
19. Станиславский К. С. Работа актера над собой: в 2 ч. М.: Искусство, 1951.
20. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2008. 713 с.
21. Мастера искусства об искусстве. М.; Л.: Изогиз, 1937–1939. Т. 3. 822 с.
22. Егошина О. В. Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского. М., 2004. 192 с.
23. Стромов Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению. М.: Просвещение, 1975. 85 с.
24. Шибутани Т. Социальная психология. М.: Прогресс, 1969. 535 с.
25. Ленский А. П. Статьи, письма, записки. М.: Искусство, 1950. 372 с.

Статья поступила в редакцию 12 апреля 2011 г.