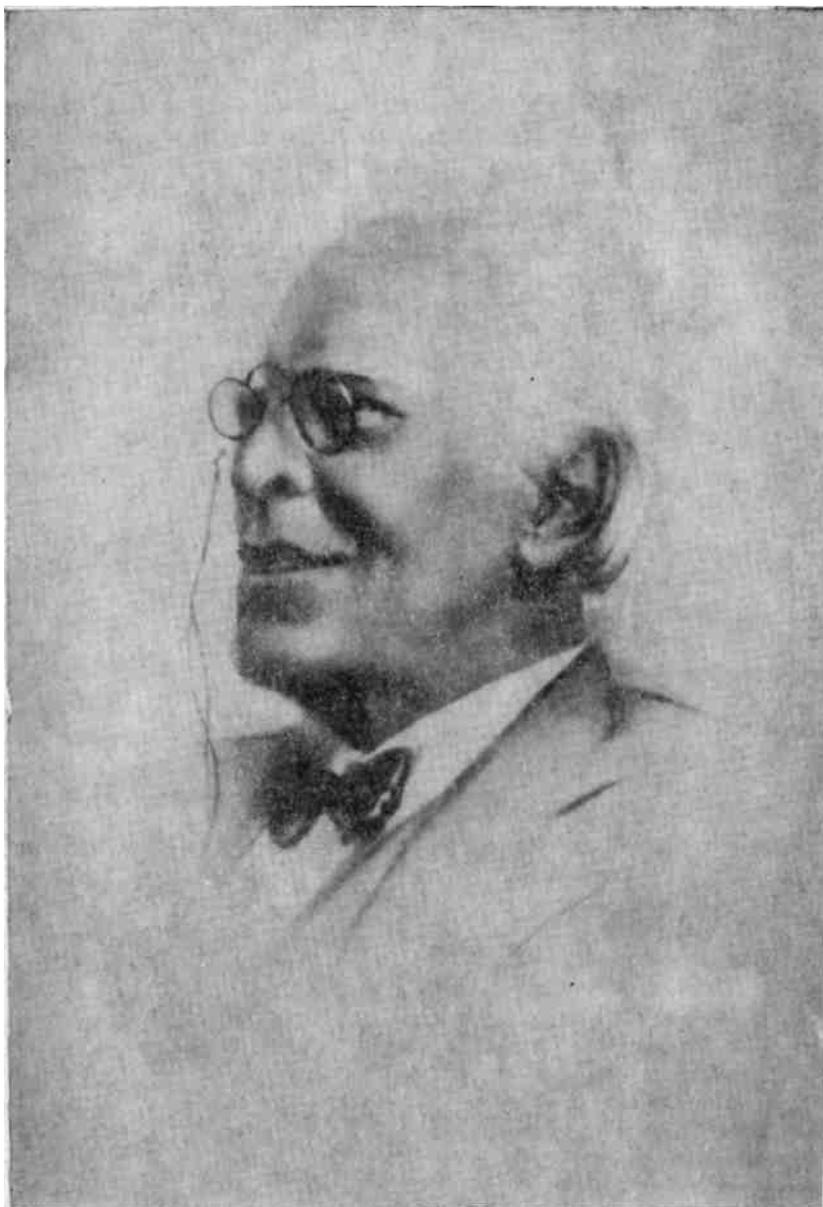


Л. П. НОВИЦКАЯ

Уроки  
Возрождения



Л.П. НОВИЦКАЯ

### ***Уроки вдохновения***

Система К. С. Станиславского в действии

**Всероссийское театральное общество 1984**

Редактор Ю. С. КАЛАШНИКОВ

На контртитule портрет К. С. Станиславского работы В. П. Ефанова.

Художник В. Н. Михайлов

Новицкая Л. П. Н—73 Уроки вдохновения/[Ред. Ю. С. Калашников]. — М.: Всерос. театр, о-во, 1984. — 383 с, ил.

Книга старейшего театрального педагога и режиссера Л. П. Новицкой содержат ценнейшие записи занятий К. С. Станиславского с учениками в Оперно-драматической студии. На примере работы над трагедиями Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» автор рассказывает о последнем открытии великого реформатора сцены, получившем название «метод физических действий», и предлагает систему практического применения этого метода, а также разработанную на занятиях Станиславского поэтапную схему работы над пьесой. В книге возникает яркий образ К. С. Станиславского с его художественными и этическими исканиями.

Вторая часть книги — «Тренинг и муштра» — связана с непосредственной практикой преподавания актерского мастерства. Она содержит ценный, проверенный автором материал для практических занятий с будущими актерами по элементам системы Станиславского.

© Всероссийское театральное общество, 1984

**OCR Александр Свечников**

## СОДЕРЖАНИЕ:

<b>Эстафета молодым</b> .....	<b>6</b>
ВСТУПЛЕНИЕ .....	6
АРТИСТИЧЕСКАЯ ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА.....	13
РАБОТА СТАНИСЛАВСКОГО С АССИСТЕНТАМИ .....	23
РЕПЕТИЦИИ ПЬЕСЫ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА».....	25
ПРОБНЫЕ УРОКИ ПРЕПОДАВАНИЯ СИСТЕМЫ.....	35
СТАНИСЛАВСКИЙ ЗАНИМАЕТСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ЧТЕНИЕМ С АССИСТЕНТАМИ .....	38
ПРОЕКТ ПРОГРАММЫ НОВОЙ СТУДИИ .....	38
СТАНИСЛАВСКИЙ ЗАНИМАЕТСЯ СО СТУДИЙЦАМИ .....	44
ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА.....	44
РАБОТА НАД ТЕЛЕСНЫМ АППАРАТОМ (ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ) .....	45
ДЕЙСТВИЕ .....	53
ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА. «ЕСЛИ БЫ». ВООБРАЖЕНИЕ .....	54
ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ .....	58
ВНИМАНИЕ .....	60
НАИВНОСТЬ И ВЕРА .....	62
ОБЩЕНИЕ .....	65
ТЕМПО-РИТМ.....	71
ХАРАКТЕРНОСТЬ.....	75
МИЗАНСЦЕНА .....	81
РАБОТА НАД СЛОВОМ .....	86
ПОДГОТОВКА РЕЧЕВОГО АППАРАТА .....	86
ИЗУЧЕНИЕ ЗАКОНОВ РЕЧИ .....	87
ОРФОЭПИЯ .....	93
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ.....	93
ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ .....	96
РИТМИКА РЕЧИ.....	97
РАБОТА НАД РОЛЬЮ .....	99
РАБОТА НАД ПЬЕСАМИ ШЕКСПИРА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» И «ГАМЛЕТ» ПО МЕТОДУ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ.....	104
РАБОТА НАД ПЬЕСОЙ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» .....	116
РАБОТА НАД ПЬЕСОЙ «ГАМЛЕТ».....	131
ПОЭТАПНАЯ СХЕМА РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ .....	149
ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» .....	152
<b>Элементы психотехники актерского мастерства Тренинг и муштра</b> .....	<b>157</b>
МЕТОДИКА ВОСПИТАНИЯ МАСТЕРСТВА АКТЕРА .....	159
ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ .....	162
ПЕРВЫЙ ЭТАП. ВЫРАБОТКА МЫШЕЧНОГО КОНТРОЛЕРА ИЛИ НАБЛЮДАТЕЛЯ .....	162
ВТОРОЙ ЭТАП. ЦЕНТР ТЯЖЕСТИ И ТОЧКИ ОПОРЫ .....	164
ТРЕТИЙ ЭТАП. УМЕНИЕ ОПРЕДЕЛЯТЬ, КАКИЕ МЫШЦЫ НЕСУТ НАГРУЗКУ ПРИ ДАННОМ ФИЗИЧЕСКОМ ДЕЙСТВИИ, И ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ИМИ РОВНО НАСТОЛЬКО, НАСКОЛЬКО БЫВАЕТ ЭТО НЕОБХОДИМО В ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ ПРИ СОВЕРШЕНИИ ДАННОГО ДЕЙСТВИЯ .....	165
ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП. КАЖДОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПОЛОЖЕНИЕ, ПОЗА ДОЛЖНЫ БЫТЬ ОПРАВДАНЫ, ЦЕЛЕСООБРАЗНЫ, ПРОДУКТИВНЫ.....	168
ДЕЙСТВИЕ, «ЕСЛИ БЫ», ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА .....	170
ПЕРВЫЙ ЭТАП. ЦЕЛЕСООБРАЗНОЕ, ОБОСНОВАННОЕ, ПРОДУКТИВНОЕ, ПОДЛИННОЕ ДЕЙСТВИЕ.....	171
ВТОРОЙ ЭТАП. «ЕСЛИ БЫ», ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА.....	174
ВООБРАЖЕНИЕ .....	181
ПЕРВЫЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ВООБРАЖЕНИЯ И ФАНТАЗИИ В РЕАЛЬНОЙ И ВООБРАЖАЕМОЙ ПЛОСКОСТЯХ .....	181
ВТОРОЙ ЭТАП. ВИДЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО ЗРЕНИЯ-КИНОЛЕНТА ВИДЕНИИ .....	187
ТРЕТИЙ ЭТАП. ВООБРАЖЕНИЕ КАК ПОМОЩНИК ДЛЯ ОБНОВЛЕНИЯ ИЗНОСИВШЕГОСЯ, ИСТРЕПАННОГО .....	189
СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ .....	190
ПЕРВЫЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ПРОИЗВОЛЬНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ В РЕАЛЬНОЙ ПЛОСКОСТИ .....	190
ВТОРОЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ПРОИЗВОЛЬНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ В ВООБРАЖАЕМОЙ ПЛОСКОСТИ .....	199
ТРЕТИЙ ЭТАП. МНОГОПЛОСКОСТНОЕ ВНИМАНИЕ (ИЛИ РАЗДВОЕННОЕ ВНИМАНИЕ) .....	201
ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП. ВНИМАНИЕ КАК СРЕДСТВО ДОБЫВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА .....	202
ЧУВСТВО ПРАВДЫ, ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ .....	204
ПЕРВЫЙ ЭТАП. НАЙТИ, ВЫЗВАТЬ И ПОЧУВСТВОВАТЬ ПРАВДУ И ВЕРУ В ОБЛАСТИ ТЕЛА (В МАЛЫХ, ПРОСТЫХ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЯХ) .....	204
ВТОРОЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ЛОГИКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ .....	206
ВЕРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ НАИВНОСТЬ .....	213
ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ .....	216
ПЕРВЫЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ПАМЯТИ ПЯТИ ОРГАНОВ ЧУВСТВ .....	217
ВТОРОЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ПАМЯТИ .....	220
ТРЕТИЙ ЭТАП. МАНКИ ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ (ДЛЯ ВОЗБУЖДЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ПАМЯТИ).....	224
ОБЩЕНИЕ .....	230
ПЕРВЫЙ ЭТАП. ОРГАНИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ОБЩЕНИЯ .....	230
ВТОРОЙ ЭТАП. УСЛОВИЯ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ОБЩЕНИЯ .....	231
ТРЕТИЙ ЭТАП. РАБОТА ПО РАЗВИТИЮ ОРГАНИЧЕСКОГО НЕПРЕРЫВНОГО ПРОЦЕССА ОБЩЕНИЯ .....	238
ТЕМПО-РИТМ.....	240
ПЕРВЫЙ ЭТАП. ИЗУЧЕНИЕ ТЕМПО-РИТМА ДЕЙСТВИЯ.....	241
ВТОРОЙ ЭТАП. ТЕМПО-РИТМ В ЭТЮДАХ, ОТРЫВКАХ, СПЕКТАКЛЯХ.....	245

ХАРАКТЕРНОСТЬ.....	250
МИЗАНСЦЕНА .....	253
ОТ ЭТЮДА ДО СПЕКТАКЛЯ.....	260
СВЕРХЗАДАЧА, СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ.....	273

Автор книги — Лидия Павловна Новицкая, старейший педагог мастерства актера и режиссуры, непосредственная ученица К. С. Станиславского по его Оперно-драматической студии.

За свою длительную режиссерско-педагогическую деятельность она сама воспитала немало актеров и режиссеров, успешно работающих в разных театрах нашей страны.

Предлагаемая книга представляет собой переработанное и дополненное издание двух прежде изданных ею книг — «Тренинг и муштра» и «Эстафета молодым». Соответственно она состоит из двух частей, отличающихся друг от друга по жанрам, но, как нам представляется, будет чрезвычайно ценным пособием для театральных педагогов и практиков театра.

Первая часть книги — это, что называется «сведения из первых рук» о том, как работал К. С. Станиславский в своей последней Студии.

Если вспомнить, сколько существует всякой путаницы, недоумений, всевозможных толкований вокруг метода Константина Сергеевича, получившего название «метода физических действий», сколько было опубликовано неясных изложений этого метода его ближайшими учениками и помощниками последних лет жизни, то невольно радуешься тому, что почти стенографическое изложение репетиций Станиславского по этому методу становится нашим общим достоянием.

Все, что в книге связано с протоколами студии, с записями уроков Станиславского, имеет огромную ценность. Его образ, его художественные и этические искания, его граничащая с фанатизмом одержимость в работе, детская наивность и мудрость, очарование его неповторимой личности предстают перед читателем

5

очень живо. Всякий, кто сталкивался с практикой преподавания, знает, какая огромная, постоянная необходимость имеется в практических пособиях по освоению системы Станиславского.

Л. П. Новицкая во второй части книги дает большое количество упражнений по овладению актерской психотехникой. Это своего рода задачник с комплексом упражнений по каждому элементу системы.

К. С. Станиславский в предисловии к «Работе актера над собой» писал: «Одновременно с этой книгой я должен был бы выпустить ... своего рода задачник с целым рядом рекомендованных упражнений».

Работа Л. П. Новицкой является в какой-то степени попыткой осуществления этого желания К. С. Станиславского. И это основное устремление автора крепко спаивают воедино обе части книги. Л. П. Новицкая особенно близка нам, работникам Малого театра, где она активно участвовала в качестве режиссера в таком этапном спектакле, как «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, помогая Б. И. Равенских, и много лет воспитывала учеников нашей школы — Театрального училища имени М. С. Щепкина.

Заслуженный артист РСФСР,  
профессор *М. М. Новохижин*



## Эстафета молодым

К. С. Станиславский в Оперно-драматической студии  
Из воспоминаний

*Театр должен быть  
одним из главных  
орудий борьбы с войной  
и международным средством  
поддержания всеобщего мира на земле.  
К. С. Станиславский*

### ВСТУПЛЕНИЕ

«Зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение. [...] Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство»<sup>1</sup>.

Эти ленинские слова из беседы с Кларой Цеткин можно поставить эпиграфом к бессмертному учению Константина Сергеевича Станиславского.

Именно таким настоящим, достойным советского зрителя театральным искусством великий режиссер считал искусство переживания, в нем он видел глубокое и последовательное воплощение принципов сценического реализма. Только такое искусство, утверждал он, выполняет задачу общественного служения, поскольку отвечает всем запросам мысли и сердца человека, является как бы книгой жизни.

На протяжении всего творческого пути Станиславского волновало не только настоящее, но и будущее театра, перспектива развития сценического искусства. Он остро чувствовал необходимость выработки принципов реалистического творчества, законов актерского мастерства.

---

<sup>1</sup> Сб. «Ленин о литературе и искусстве». Изд. 6-е, М., «Художественная литература», 1979, с. 657, 658.

Он возродил и продолжил лучшие традиции русской сцены, идущие от Щепкина и Гоголя. В самом существе этих традиций, в их живом зерне, способном произрасти в почве нового времени, видел Константин Сергеевич Станиславский преемственность художественного опыта.

Он говорил: создать театр, слугу своего отечества, участвующего в переустройстве всей жизни, можно только в том случае, если движешься вперед в ритме текущей жизни. С ростом общественной значимости театрального искусства возрастали и требования Станиславского к деятелям театра. Он призывал их глубоко проникать в сущность происходящих в обществе процессов, вырабатывать в себе передовое мировоззрение, чтобы достойно нести со сцены большие политические и общественные идеи.

К. С. Станиславский в своем учении подчеркивает исключительную, первенствующую роль в творчестве идейно-политического момента. Главная, конечная, всеобъемлющая цель, к

9

достижению которой должны быть направлены все усилия режиссера и актеров при создании спектакля, состоит в раскрытии *сверхзадачи* — то есть идейно-философского смысла произведения. Спектакль должен ставиться только ради большой идеи; она должна быть глубоко волнующей, необходимой тысячам зрителей... «Никогда не забывайте, что театр живет не блеском огней, роскошью декораций и костюмов, эффектными мизансценами, а идеями драматурга, — передавал Н. Горчаков слова К. С. Станиславского. — Изъян в идее пьесы нельзя ничем закрыть. Никакая театральная мишура не поможет»<sup>1</sup>.

Полноценной в его представлении была лишь та пьеса, в которой идейный замысел выражен через правдивые, яркие характеры, целенаправленное, композиционно оправданное развитие сценического действия. Константин Сергеевич всегда напоминал режиссерам и актерам, что недопустимо идею (сверхзадачу) «докладывать» со сцены, она должна передаваться зрителям через развитие сценического действия и отношения между действующими лицами.

Разработанная Станиславским система и была призвана помочь актеру и режиссеру в глубоком, подлинно художественном воплощении замысла драматурга. О степени мастерства режиссера и актера он судил по их умению передавать в художественных образах идейный замысел пьесы.

«Направлять все элементы «системы» и творческое самочувствие актера, его мысли, переживания, чувства на роль, на образ, а в конечном счете на сверхзадачу — идею автора — это... трудно. Надо для этого быть уже не только педагогом, но и режиссером, то есть самостоятельно мыслящим человеком и художником, широко и полно воспринимающим мир и глубоко понимающим цель и задачи искусства в этом мире»<sup>2</sup>. Эти слова, характеризующие Станиславского как яркую творческую личность, показательны. Среди своих соратников и учеников Константин Сергеевич всегда был образцом художественного и гражданского подвижничества.

Великий режиссер утверждал: для того чтобы создавать высокохудожественные театральные произведения, нужные обществу, режиссер и актер должны обладать высокими духовными и моральными качествами. Гражданское, эстетическое воспитание актера неотделимо от воспитания художественного.

Основанная на глубоком проникновении в существо органической природы человека-актера, созданная в строгом соответствии с законами сценического творчества, система безотказно приходит на помощь артисту.

10

Важно отметить, что системе Станиславского чужда мертвая схоластика. Это живое, действенное средство воспитания актера, но средство, требующее умелого и гибкого творческого применения.

---

<sup>1</sup> Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. Изд. 3-е, М., «Искусство», 1952, с. 563.

<sup>2</sup> Там же, с. 226.

Жизнь показала несостоятельность утверждения, что художественный метод Станиславского не совместим с яркой зрелищностью, что актеру его школы противопоставлен жанр сатирической комедии или буффонады. Праздничная театральность представлений вахтанговцев, спорящая с бытовой достоверностью, поэтическая условность постановок в Театре на Таганке, ироничность или безудержная веселость и озорство спектаклей Театра сатиры существуют и пользуются успехом не вопреки учению великого режиссера, а именно благодаря его постижению и применению. Потому что в самом существенном — следовании внутренней правде жизни — все эти творческие коллективы так или иначе едины. Все они — в определенной мере наследники теоретического и практического опыта Станиславского.

«Искать можно в любых направлениях. Но при этом надо знать основу, на которой стоишь, и ощущать под ногами твердую почву,— утверждает Г. Товстоногов. — Я убежден, что для нашего театра этой почвой является огромный, еще далеко не до конца разработанный и не во всем постигнутый нами теоретический опыт Станиславского»<sup>1</sup>.

Потребуются еще годы и десятилетия, чтобы глубоко постигнуть и закрепить на практике все, что сделано Станиславским в области сценической теории, метода и театральной педагогики. Наследие Станиславского требует не только глубокого изучения и освоения, но и развития.

Станиславский современен в самом высоком понимании этого слова. Сегодня он — в авангарде прогрессивных деятелей советского и мирового театра, потому что его учение — эстетическая программа сценического искусства большой жизненной правды, искусства, понятного и близкого народу.

Учение Станиславского оказало огромное влияние на любой из видов художественной деятельности человека. Трудно добавить что-либо к тому, что сказал об этом выдающийся советский драматург К. Тренев: «Искусство Станиславского, его «система» имеют великое значение не только применительно к театру и актеру, но и к поведению, творчеству всякого человека в любой области искусства, в любой области творчества, будь то художник, музыкант, писатель, ученый, любой советский работник. Они зовут человека к творческому подвигу, морально очищают и облагораживают его, поднимая его на высоту подлинной человечности. Отсюда вечное значение личности Станиславского, его творческого подвига и его «системы». [...]

Имя и образ Станиславского останутся в веках и в исто-

11

рии культуры русского народа как имя и образ одного из великих его сынов, одного из легендарных чудо-богатырей, подлинного выразителя богатства и красоты русского национального духа»<sup>2</sup>.

Последние годы жизни Константин Сергеевич Станиславский посвятил разработке нового метода работы над ролью, над спектаклем, назвав его «методом физических действий». Он стремился вооружить актеров и режиссеров эффективными практическими приемами, которые помогали бы им в повседневной работе.

Станиславским было создано учение о сценическом действии. В театре главное — *действие*, утверждает Станиславский. Искусство переживания только тогда достигает цели, когда оно воплощено в активном, целесообразном, продуктивном сценическом действии. Физическое действие, в свою очередь, должно точно соответствовать психологическому рисунку роли. Только тогда оно может и должно помочь актеру в процессе переживания. Станиславский постоянно думал о том, с какой стороны целесообразнее всего подойти к роли, чтобы размотать сложный клубок внутренней человеческой жизни, постичь сложность характера, в котором есть и страстность мысли, и тонкость чувства, и разнообразная палитра душевных переживаний, то есть совокупность всех тех качеств, которые делают человека живым. Перед ним возник вопрос, нельзя ли при помощи простых «физических действий»,

<sup>1</sup> «Театр», 1960, № 9, с. 92.

<sup>2</sup> Сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра» М., «Искусство», 1963, с. 184, 185.

верно подобранных, организованных в логической последовательности и направленных к осуществлению определенной цели, найти ключ к роли, создать нечто вроде партитуры действия, которая поможет вызвать в актере соответствующие внутренние переживания.

Главная идея этого метода, основанная на понимании единства физической и психической жизни человека, была подсказана Станиславскому материалистическим учением великого физиолога И. П. Павлова.

Актер ищет характер сценического действия, исходя из ситуаций пьесы, из предлагаемых обстоятельств, призывая на помощь свои эмоциональные воспоминания. При этом актер и режиссер должны руководствоваться сверхзадачей роли и спектакля в целом. «Метод физических действий» помогает сближению, объединению двух основных этапов создания спектакля: изучения, постижения драматургического произведения и его сценического воплощения. Он помогает актеру естественно и органично перевоплотиться в сценический образ. Почти незаметно для себя актер начинает жить жизнью своего

12

персонажа, переходя от одного правильно найденного физического действия к другому.

Человеческая природа такова, что каждое правдивое действие обязательно рождает соответствующее самочувствие. Логика и последовательность физических действий создают логику и последовательность чувств, значит, выстраивая линию физических действий роли, мы параллельно создаем линию чувств роли.

Работа актера над ролью, как известно, начинается с ее анализа. Ранее Станиславский рекомендовал подробно анализировать роль во время застольного периода репетиций. Разрабатывая метод физических действий, он пришел к мысли о сокращении застольного периода, доведения его до минимума. Он предложил перенести беседы об авторе, эпохе, стиле произведения, режиссерском замысле на более поздний период. Это давало возможность как можно раньше приступить к анализу роли действием, что позволяло актеру уже на первом этапе работы хоть частично найти себя в роли, а роль — в себе, то есть найти собственное ощущение роли.

Благодаря использованию «метода» роль становится на нужные рельсы уже с первых репетиций.

После того как создана схема физических действий, актеру можно и должно приступать к более углубленному анализу пьесы и роли, чтобы успешно выполнить конечную задачу — создание типического художественного образа.

Овладение методом физических действий возможно только при глубоком овладении всей системой и умении практически осуществлять ее в своей творческой деятельности.

К началу 30-х годов, оформившись в целом, метод физических действий требовал, однако, проверки, подкрепления, уточнения на практике. Переносить опыты в театр не представлялось возможным: это отвлекало бы актеров от их основных, производственных задач. И Константин Сергеевич задался мыслью об организации новой, экспериментальной студии.

В период становления системы он работал с молодежью и в самом МХТ и в его студиях, проверял многие положения на занятиях в Оперной студии Большого театра.

Для занятий по методу физических действий Станиславский предполагал организовать не обычную драматическую, а оперно-драматическую студию.

Это объяснялось следующим.

Реформаторская деятельность Станиславского в области театра в большой мере коснулась и оперы. Особенно много внимания музыкальному театру Константин Сергеевич уделяет в советский период.

Объединение на базе студии будущих драматических и оперных артистов, как считал Константин Сергеевич, должно было бы обогатить и тех, и других: студии драматического отделения научились бы серьезнее подходить к работе над го-

13

лосом, интонацией, темпо-ритмом, поняли бы, как много значит в искусстве музыка; а

студийцы оперного отделения оценили бы необходимость научиться верному общению с партнером, действию на сцене.

Переговоры об организации новой студии велись и самим Константином Сергеевичем, и — во время его поездки в Ниццу — его сестрой, Зинаидой Сергеевной Соколовой, ближайшей его помощницей в творческих делах. В начале 1935 года разрешение было получено. Сразу же по возвращении в Москву Станиславский занялся подготовкой к открытию студии.

Состояние здоровья и загруженность не позволяли Константину Сергеевичу самому вести все занятия со студийцами. Ему требовались помощники, ассистенты, в числе которых посчастливилось оказаться и мне.

Все мы — 11 ассистентов (Батюшкова В. Г., Боголепова А. В., Вяхирева В. А., Зверева Е. В., Зиньковский А. Я., Кристи Г. В., Мазур И. А., Мальковский Ю. Н., Новицкая Л. П., Скаловская А. Д., Соколова Е. А.) — были до этого учениками З. С. Соколовой.

Мы были знакомы с системой Станиславского, тщательно изучали его труды, занимались элементами психотехники. В период нашего обучения в середине 20-х годов у Зинаиды Сергеевны мы не раз участвовали в массовых сценах оперных спектаклей, постановка которых осуществлялась в только что тогда созданном Оперном театре-студии имени К. С. Станиславского (ныне Государственный музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. — *Л.Н.*).

К. С. Станиславский считал, что очень полезно для молодежи участвовать в массовых сценах: студиец привыкает к большой сцене, к черной дыре портала, к зрителю. Но, главное, он учится жить на сцене, создавая из данной ему роли персонажа из толпы, живого человека с биографией, мечтами о будущем, внутренней жизнью, не забывая во время пребывания на сцене о внутренних монологах, видениях и своих отношениях к партнерам. Станиславский называл это *школой на ходу*.

Зная, какое значение Константин Сергеевич придает участию молодых актеров в массовках, Зинаида Сергеевна решила начать с нами работу над массовой сценой второго акта (выход горожан из собора — женский и мужской хор) оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова<sup>1</sup>, которая готовилась в его театре.

Каждый из нас получил роль в этой массовой сцене, каждому дана была фраза, которую он должен был спеть. Я получила следующую фразу: «Ведь скоро и покров на двор, иной год о сю пору снежок уж порошит». А моя партнерша (с которой мы наметили, что мы подружки) отвечала мне: «А нынче бабье лето затянулось». Мы, как полагается, нафантазировали

14

биографии, установили взаимоотношения между собой, наметили задачи и действия. Репетировали мы очень усердно, так как Зинаида Сергеевна сказала, что покажет проделанную нами работу Константину Сергеевичу, как только он приедет, чтобы получить его разрешение на наше участие в массовых сценах.

Были созданы примерные декорации из ширм, ступенек и т. д., намечены мизансцены и вся линия действий взятого эпизода. Труднее всего нам давалось пение — не обладая певческими голосами, мы пытались делать все от нас зависящее, — пели свои фразы утром, днем, вечером, — под музыку и без оной. Наконец, Зинаида Сергеевна объявила нам, что через несколько дней приезжает Константин Сергеевич. Мы взволнованно стали готовиться к встрече с ним.

В назначенный день мы собрались в его доме в большом зале с колоннами («Онегинском») и с волнением ждали прихода Константина Сергеевича. Наконец, открылась дверь и вошел он! Я раньше видела его только на сцене, в жизни — увидела впервые. У него была высокая, стройная, элегантная фигура, прекрасная голова с серебристо-белыми волосами, с высоким лбом, с нависшими бровями; у него был пылкий доброжелательный взгляд; громадное обаяние и необыкновенная простота. Он был

---

<sup>1</sup> Премьера оперы состоялась 28 ноября 1926 года.

благородно прост.

Он поздоровался с нами, сказал нам несколько ласковых слов, чтоб ободрить нас. Его доброта и сердечность придали нам смелость. Мы начали свой показ. Мы играли и пели. Пели! А Константин Сергеевич слушал и не прерывал нас; он досмотрел все до конца. Увидев после окончания показа устремленные на него испуганные лица, он улыбнулся своей чудесной улыбкой и сказал: «Молодцы! Вы проделали огромную работу, я понял все, что вы делали». Потом наступила маленькая пауза — мы замерли. «А вот пели вы напрасно, ведь у нас имеются оперные актеры, которые и будут петь в этой сцене; а вы будете играть нищих, прихожан, выходящих из церкви. Вы правы, что хотите участвовать в народных сценах. Вы приучитесь к закуливному строю, дисциплине, привыкнете к сцене и публике, научитесь гримироваться под наблюдением специалистов, носить костюм. А самое важное, перед вами — чудесная возможность перевоплощения, главного творческого процесса в мастерстве актера. В «Царской невесте» вы будете нищими, богомолками, а вот мы собираемся ставить «Богему» — там вы сможете стать белошвейками, гризетками, посетителями кабачка. А если мы поставим, как предполагаем, «Майскую ночь», — будете русалками, девушками, парубками и т. д. Какая громадная возможность к перевоплощению! Каждый образ должен иметь свою биографию, которую вы должны создать, свои сценические задачи, свое сквозное действие, свои взаимоотношения с окружающими. Нельзя изучать искусство только теоретически, необходима практика, а что может быть лучше

15

практики в массовых сценах? Пока еще у вас неокрепшие творческие организмы, вы сможете закрепить там все, что получаете от Зинаиды Сергеевны. Работа на публике — это большой плюс, это урок. В ваше распоряжение предоставляются декорации, костюмы, свет, полная обстановка спектакля с толпой зрителя; урок начинается уже в закулисном репетиционном помещении, продолжается в уборных учеников во время их гримирования и одевания, а затем он переносится на сцену, где учеников приучают к правильному творческому самоощущению. Свобода на сцене, правильное творческое самоощущение приобретаются, если вы находите логику действия, а отсюда и логику чувств и проделываете эту схему действий на сцене. Но ни в коем случае нельзя выходить на публику с недоделанной вещью! В этом случае вы наработаете штампы.

Помните, в работе над массовыми сценами должна быть железная дисциплина, которую надо в себе заранее готовить и тренировать. Допустим, идет репетиция массовой сцены, приходится надрывать голоса, много двигаться, утомляться. Все идет хорошо, но несколько лиц, невнимательных во время репетиции или опоздавших на нее, испортили все дело; из-за них приходится начинать всю сцену сначала, снова мучить всю толпу. Это недопустимо, за это должно налагаться очень строгое взыскание, и пусть не только режиссер предъявляет им претензию, а весь коллектив: коллективное взыскание куда страшнее.

Итак, поздравляю с принятием вас в нашу общую семью. Скоро я начну репетиции, вы должны на них быть. Зинаида Сергеевна распределит между вами роли в этой массовой сцене и вы включитесь в общую работу». Мы сидели как зачарованные и не сразу даже сказали: «Спасибо, Константин Сергеевич». Он ласково попрощался с нами и ушел.

А когда он ушел, мы кинулись обнимать друг друга, благодарили Зинаиду Сергеевну, ей еле удалось отправить нас домой. Нам было разрешено присутствовать на репетициях, которые проводил сам Константин Сергеевич!

Даже только присутствуя на его репетициях, мы получали огромный запас творческих знаний. Но иногда Константин Сергеевич работал и с нами. Когда репетировалась сцена у собора, он занимался с сотрудниками так же внимательно и придирчиво, как с солистами, отдавая каждому свои знания и мастерство.

Мы к этой работе проявляли максимум интереса, старались тщательно отделять данные нам роли, пытались не только составить интересные биографии своих образов, создать внутреннюю их жизнь, но искали и внешнее их воплощение, для этого приносили Константину Сергеевичу репродукции картин разных известных художников (Репина,

Сурикова, Перова и других), и Константин Сергеевич, ценя проявление личной инициативы, утверждал найденные нами гримы.

16

Но вернемся к организации Оперно-драматической студии.

Некоторые из нас до того, как стать ассистентами, работали актерами в театре. Наш театральный опыт был еще очень невелик, и это не могло не тревожить нас. Однако Константина Сергеевича это не смущало. С первой встречи, которая проходила в неофициальной обстановке — за чаем у Зинаиды Сергеевны, — он стремился вселить в нас уверенность в собственных силах, в том, что мы обязательно справимся с возложенной на нас задачей, как бы она ни была трудна и ответственна.

— Ничего, — сказал он, — надо дерзать; конечно, вы будете барахтаться, прежде чем научитесь плавать; но я вас поддержу, брошу спасательный круг, если вы начнете тонуть. Вы будете вместе с нами открывать и осваивать новое. Не забывайте, что система, как и человеческая природа, движется и развивается. Мы все время будем идти вперед, и наша техника, наши знания будут совершенствоваться.

Мы, ассистенты, пройдя предварительную подготовку под непосредственным руководством Константина Сергеевича, должны были начать заниматься с теми, кто будет принят в студию, актерским мастерством.

Мне посчастливилось принимать участие и в организации, и в работе Оперно-драматической студии, последней студии Константина Сергеевича.

Как ассистент Студии (я вела занятия по мастерству актера и речи на драматическом отделении) я присутствовала на занятиях Константина Сергеевича. И не только присутствовала, но и сама занималась с ним. Он вел с нами занятия по элементам психотехники, по словесному действию и работал по методу физических действий над пьесой «Горе от ума» Грибоедова, в которой я репетировала роль Лизы. Занятия со студийцами, как драматическими, так и оперными, были чаще всего объединенными. Во время занятий и встреч с Константином Сергеевичем я вела систематические записи и считаю своим долгом подробно воспроизвести его занятия с нами и со студийцами.

Кроме моих записей и воспоминаний, материалом для моей книги послужили стенограммы Оперно-драматической студии за 1935—1938 годы, которые хранятся в Музее Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького, в архиве К. С. Станиславского.

## АРТИСТИЧЕСКАЯ ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА

Прежде всего хочу остановиться на том, какое огромное значение в своей практической работе и в своем учении о театре Константин Сергеевич придавал вопросам этики и дисциплины актера. Он настаивал на том, чтобы актеры с самого начала своего творческого пути поняли, что без артистической этики, без ощущения коллективности в сценической работе невозможно большое искусство.

Великий режиссер не устал напоминать о том, что особенность театрального искусства в его коллективности. Каждый член коллектива театра, будь то актер, режиссер, художник, музыкант, гример, должен чувствовать себя его частью и сознавать свою ответственность за то, чтобы коллектив действовал четко и организованно. Необходим дух товарищества, взаимного уважения и внимания, подчинения личных интересов общему делу. Глубоко осознанное, строгое выполнение законов театральной этики и дисциплины — вот неперемное условие успешной творческой работы актера, всего театра.

Исходя из коллективного характера актерского творчества, Станиславский разрабатывает учение об этике актера.

— *Этика*, — говорил он нам, — *определяет идейный, моральный облик актёра-гражданина, учит его сознательному выполнению своей общественной роли.* Советский актер — это патриот, который все свое творчество посвящает народу. Он любит свою профессию за то, что она дает ему возможность через определенные идеи, воплощенные на сцене в художественные образы, воспитывать зрителя, делать его лучше, чище, умнее, полезнее для общества.

— Первым условием для создания предрабочего состояния, — говорил Константин Сергеевич, — является выполнение девиза: *«Люби искусство в себе, а не себя в искусстве»* (этим принципом сам Константин Сергеевич руководствовался на протяжении всей своей творческой жизни. — *Л. Н.*). Что такое предрабочее состояние? Это — готовность к занятиям, это — бодрое расположение духа; с ним всегда надо приходиться в студию, в театр. Одной из первоначальных задач тех, кто создает студию, должно быть внимание к атмосфере в ней. Если студия не сумеет сдержать, искоренить, изжить у студийцев обидчивость, вздорный характер, зависть и недоброжелательство, она не создаст не только больших артистов, но даже про-

18

сто хороших, умеющих привлечь внимание публики. Так что, приходя к себе в студию, оставьте все гадкое, что у вас есть, внизу, перед входом в это здание. Если же вы будете приносить это с собой и засорять, пачкать должное быть священным для вас место, то это будет плеватьница; что угодно, но не место, где вы будете ценить искусство и где возможно говорить о Шекспире, Пушкине и других. Есть два типа актеров. Одни идут на сцену потому, что без искусства жить не могут, актерский труд — их любовь, их потребность. Для других же искусство не важно; они жаждут выделить себя среди толпы, хотят быть исключением, именитым и почитаемым. Первые, стремясь стать артистами-творцами, чутко ловят все замечания режиссера на занятиях студий или репетициях, с готовностью признают свои ошибки, делают все, чтобы их исправить и, как правило, добиваются желаемого результата. Вторые же, обуреваемые себялюбием, каждое замечание принимают в штыки, ищут для себя оправдания, обещают все исправить завтра же, но обычно не исправляют ничего ни завтра, ни послезавтра, ни на спектакле.

— Жажда первенства, самомнение должны быть изжиты, — учил студийцев Константин Сергеевич. — В студии все равны. Каждый — самостоятельная творческая единица. А разница в способностях — это внешние условия.

«Прекрасный, огромного обаяния человек, Станиславский не знает никаких рангов в искусстве. Он относится ко всем одинаково, для всех готов сделать все, что только в его силах, и одновременно сурово, а подчас и жестоко, невзирая на лица, критикует

недостатки»<sup>1</sup>, — так говорил о работе с Константином Сергеевичем замечательный актер МХАТ Н. П. Хмелев.

Станиславский, сам являясь образцом в выполнении требований художественной этики, упорно боролся против зазнайства, творческой самоуспокоенности не только в актерской среде, но и у нас в студии.

— К сожалению, случается так, — говорил он студийцам, — молодой ведущий актер, несколько лет проработавший в театре, видит, что артист Х. играет лучше, чем он. Но это для «нашего» актера ерунда, это его несколько не мучает, он ведь уже первый актер, он же талант. И вот тут, в этой самоуверенности, кроется его гибель; с этого момента он непременно начнет катиться вниз. Изживайте дурные черты своего характера, — продолжал Станиславский, — самовлюбленность, зазнайство, пренебрежительное отношение к товарищам. Иначе через 10—15 лет с вами может случиться то же, что произошло со многими актерами: начинали с того, что были непосредственными, милыми, а кончали самым гнусным ремеслом. И вот, когда посмотришь, что из некоторых вышло, то неволь-

19

но вспоминаешь старичка, который говорил: «Милая девочка, милая девочка, а вырастет — дрянь будет».

Константин Сергеевич рассказывал о том, как стремились к творческому совершенствованию его соратники по МХАТ, те, кого называют «старой гвардией театра»:

— У нас было так, сыграешь какую-то роль, тебе хлопают, а в душе — «но ведь Садовский сыграл лучше». Вот что-то еще сделал, а в душе — «у Ермоловой это получилось лучше». Еще что-то сделаешь, и как будто лучше, чем прежде, но все-таки нет в душе полного удовлетворения, и хочется еще и еще работать над собой.

Нужно, чтобы и вы об этом постоянно думали, чтобы и вам теребило душу — «да, это хорошо, но ведь можно лучше». Надо, чтобы эта мысль заставляла вас неустанно творчески трудиться и стремиться к лучшему. Умение трудиться — это тоже талант, громадный талант.

К. С. Станиславский пишет: «Огромное большинство актеров уверено, что на репетициях надо работать, а дома можно отдыхать»<sup>2</sup>. А ведь на репетициях разбираются действия, ощущения, хранящиеся в эмоциональной памяти. И надо очень много и долго думать о них не только на репетициях, но главным образом дома, чтобы извлечь их из своей души, из своей памяти. Многие же из теперешних студентов совсем не работают над ролями дома, не готовятся к репетициям; не интересуются материалом, связанным с создаваемым образом, с эпохой произведения. Они считают, раз есть педагог, — он за них подумает, сделает. Борясь с этим, мы, педагоги, заставляем студентов делать на группе доклады об авторе, эпохе; составлять подробные биографии, течение дня каждого действующего лица; искать, кто умеет рисовать эскизы костюмов, причесок.

— Надо самим работать, а не рассчитывать на кого-то, не ждать, что с вами кто-то может проделать чудеса, — говорил Константин Сергеевич. — Вот вы проучились два года и уже требуете мастеров. А вам, молодым студийцам, казалось бы, есть чему поучиться, есть что позаимствовать у любого мало-мальски одаренного талантом педагога; от каждого можно кое-что взять и узнать многое. Для этого надо самому научиться брать нужное и важное. Если вы сейчас уже просите мастеров, то какие же профессора вам понадобятся через три года? Поэтому не привередничайте и берите то, что вам дают более опытные товарищи, хотя бы они и не были гениями. И вообще отбросьте критиканство.

Все, что говорил Станиславский и ученикам студии, и нам, педагогам, было тем убедительнее, чем нагляднее подтверж-

20

далось его личным примером, его собственной жизнью в искусстве.

Константин Сергеевич убеждал студийцев в необходимости создания подлинной

<sup>1</sup> Сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», с. 128.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8-ми томах. М., Искусство, 1954—1961, т. 3, с. 248, В дальнейшем ссылки будут только на это издание. — Прим. ред.

творческой атмосферы в студии, в том, что сюда, в свой храм искусства, надо нести все лучшие мысли и побуждения, оставляя за порогом мелкую зависть, интриги, сплетни. Он призывал к самозабвенному, жертвенному служению театру, звал идти в искусство, как на подвиг. И сам показывал яркий пример такого подвижничества.

Хочу привести здесь высказывание В. И. Качалова о Станиславском. «Мы (артисты МХАТ. — Л. Н.) очень обыкновенные люди, со своими личными интересами и чувствами вне театра. Вот Костя... Костя — это да! Он действительно весь целиком горит искусством, с утра до глубокой ночи, всегда...»<sup>1</sup>

Константин Сергеевич учил студийцев создавать в театре атмосферу взаимной чуткости и внимания, атмосферу, согретую теплом дружбы и доброжелательности. К несчастью, большинство студентов совершенно не интересуются творческой работой своих товарищей, — они присутствуют на репетиции, так как это обязательно, но до своего выхода занимаются чем угодно: думают о чем-то постороннем, сидя с отсутствующим лицом, рисуют, исподтишка читают газету, а то и дремлют.

К. С. Станиславский пишет: «Многие из артистов настолько несознательно относятся к своей работе, что они следят на репетиции только за теми замечаниями, которые относятся непосредственно к их ролям... Не следует забывать о том, что все касающееся не только роли, но и всей пьесы, должно быть принято в расчет актером, должно интересовать его»<sup>2</sup>.

Сам он искренне радовался каждой творческой удаче актера. Помню, как на просмотре этюда «Моцарт и Сальери», подготовленного учениками студии, он весь светился, а после просмотра расцеловал исполнителей, поздравил их с успехом и потом долго еще вспоминал об этом событии.

Виновницей такого же случая была я сама. Помню, весной 1937 года мы сдавали экзамены по проделанной работе над спектаклями. Прошел показ сцен из «Вишневого сада» А. П. Чехова. Комиссия ушла, и мы, студийцы, остались репетировать.

Только мы начали работать, как пришли от Константина Сергеевича и попросили меня сейчас же зайти к нему в кабинет. Я заволновалась — ведь я была ассистентом-педагогом у М. П. Лилиной по этому спектаклю. «Значит, что-нибудь не так! Что же? Что?!» — вертелось у меня в голове. Робко стучусь в дверь и вхожу.

В кабинете, на своем всегдашнем месте, на диване Константин Сергеевич, а по бокам, в креслах З. С. Соколова, Б. И. Фля-

21

гин (директор студии), третье кресло пустует, М. П. Лилиной нет?! Я остановилась у двери. И вдруг, сделав рукой пригласительный жест подойти ближе, поднимается со своего места Константин Сергеевич, идет мне навстречу и говорит: «Поздравляю Вас! Молодец!» — и целует меня в губы. Я была ошеломлена, ошарашена, счастье волной залило меня. Как я очутилась в кресле, что говорил после этого Станиславский — я ничего не помню, я слышала слова, но не понимала их смысла. Я вся была переполнена каким-то необыкновенным светлым чувством. Опомнилась я только уже в прихожей, где меня окружили ожидавшие студийцы:

— Ну, что, что?! — тормозили меня. — Что произошло? Зачем вызывали?!

— Константин Сергеевич поздравил меня и поцеловал, — все еще, как загипнотизированная, отвечала я. Поднялся шум, восторги и среди этого шума я услышала наивные, но очень искренние слова студийки К.: «Лидия Павловна, милая, не умывайтесь теперь, не умывайтесь!» Я и до сих пор не знаю, за что поздравил и поцеловал меня Константин Сергеевич: за исполнение роли Вари или за ассистентскую работу по спектаклю. Спросить об этом у Зинаиды Сергеевны, Марьи Петровны или у Б. И. Флягина я не решалась, боясь, что подумают, что я зазнаюсь, а я в то время была чересчур стеснительна. Вот уж ненужная, обидная скромность.

«...Какое счастье светилось в его глазах, когда актер репетировал удачно, —

<sup>1</sup> Сб. «О Станиславском». М., ВТО, 1948, с. 125.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 249.

вспоминает о Станиславском Л. М. Леонидов.— Что делалось с его лицом! Как он смеялся! На его лице отражались все радости и страдания, которые переживал актер на сцене»<sup>1</sup>.

Великий режиссер во время занятий в студии много внимания уделял вопросу о дружеской критике и критиканстве. Критик, утверждал он, умеет смотреть и видеть прекрасное, тогда как мелочный придира-критикан видит только плохое. Критикан наносит искусству большой вред: своим злопыхательством он дезориентирует творческого работника. Критиканство приводит к сплетням, склокам, интригам, разлагает дисциплину в театре и уничтожает самое творчество. Настоящую же критику надо уметь слушать и любить, хоть иногда это и бывает очень трудно.

На одном из занятий Константин Сергеевич рассказал нам такой случай:

— Мне стыдно вспоминать, но должен вам сказать, что я однажды шел к рецензенту с пистолетом! Понимаете, до чего может дойти мелкое самолюбие? А ведь я очень миролюбивый человек. Однажды нечаянно убил воробья и плакал. А тут с пистолетом! Можно же дойти до такого свинства! Не лишайте себя настоящей критики. Ведь если какой-нибудь старый, ум-

22

ный, чуткий человек берет пропуск и идет к вам в уборную, чтобы сказать: «Я вас очень люблю, ценю, но так не играйте», то это надо заслужить. Артист, неспособный выслушивать критику, неминуемо должен остановиться в своем творческом развитии и пойти назад.

Искренне радуясь успехам своих учеников, Станиславский в то же время был беспощаден к тем, кто своим поведением отравлял творческую атмосферу студии. Я однажды была свидетельницей того, как Константин Сергеевич первым проголосовал за изгнание одного из таких студийцев, в общем-то талантливого парня. К такой же бескомпромиссности в искусстве он призывал и нас.

— Вы должны обязательно приучать себя к дисциплине,— говорил Константин Сергеевич на одном из занятий в Оперно-драматической студии. — Актер, который, входя в театр, не чувствует, что вот здесь, рядом, сцена, — это не актер. Без настоящей творческой дисциплины не может быть особой закулисной атмосферы, которая необходима в каждом театре, но которая, к сожалению, не всегда бывает. Там, где существует нездоровая закулисная атмосфера, актер нервничает, выходит на сцену опустошенным и играет плохо. Зритель всегда чувствует, что делается за кулисами; в чем тут дело, я не знаю — это тайна. Когда я прошу вас, вставая, не скрипеть стульями, не громыхать ими, научиться поднимать стул, если вы его хотите передвинуть, — я знаю, что все это вам нужно для того, чтобы приучить себя к дисциплине, к организованности.

Личный пример Константина Сергеевича Станиславского всегда оказывал на актеров, на студийцев исключительное воздействие.

Б. М. Сушкевич вспоминал, как на спектакле «Горе от ума» с участием Станиславского он встретил Константина Сергеевича, который возвращался за кулисы после первой сцены. И с удивлением заметил, что Станиславский, проходя позади установленных на сценическом круге декораций, двигается как-то странно, зигзагами, делает несколько шагов по прямой, затем — прыжок в сторону, и так несколько раз. Когда Сушкевич спросил Константина Сергеевича, почему он так странно ходит, тот ответил, что некоторые доски на планшете и на кругу скрипят, и поэтому приходится ходить таким образом, чтобы скрип не был слышен на сцене<sup>2</sup>.

— Актер — часто напоминал Станиславский,— должен уметь подчинять свои личные интересы интересам творческого коллектива и не забывать, что он является сотворцом спектакля. И если это нужно для театра, актер обязан с полной самоотдачей сегодня играть главную роль, а завтра участвовать в массовой сцене.

23

<sup>1</sup> Сб. «О Станиславском», с. 273.

<sup>2</sup> Подробно см. в сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», с. 122, 123.

Сам Константин Сергеевич, будучи уже известным актером и режиссером, по свидетельству товарищей по театру, с большим увлечением исполнял эпизодические роли, был участником массовок и даже занимался шумами.

В этой связи интересно высказывание Ярослава Квапила, режиссера Пражского Национального театра, который встречался с Константином Сергеевичем во время зарубежных гастролей Художественного театра: «Станиславский — доктор Астров в «Дяде Ване» и внушительный Сатин в пьесе Горького — властвовал на сцене; в драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», выступая в эпизодической роли какого-то патриарха, даже не поименованного в театральной программе, он скромно держался в тени других крупных актеров, подавая этим пример подчинения коллективной дисциплине, совершенно непривычной для наших театров. Он, исполнитель ведущих ролей и режиссер безграничной мощи, возился за кулисами с мельчайшими деталями, которые в других театрах возлагаются на технический персонал, помогал переносить реквизит, производить всякие закулисные шумы. А однажды, на том самом спектакле, где он увлекал нас в роли доктора Астрова, я застал его в тот момент, когда он, примостившись в каком-то уголке, подражал собачьему лаю, издали доносившемуся ночью до тоскующего дяди Вани...»<sup>1</sup>

Станиславский всегда требовал, чтобы участники спектакля являлись на репетиции точно в назначенное время. Он говорил, что опоздание или отсутствие кого-либо тормозит работу всего коллектива, дезорганизует ее. С негодованием он отмечал, что есть даже такие актеры, которые считают дурным тоном приходить на репетицию раньше назначенного срока; сознавая свою значимость и незаменимость, они считают вполне возможным для себя пренебрегать элементарными законами вежливости.

— Студиец, воспитываемый в духе любви к искусству, — учил Константин Сергеевич молодых, — должен всегда задолго, до начала репетиции быть в театре, чтобы подготовиться к ней внутренне и внешне.

Не было случая, чтобы сам Константин Сергеевич опоздал на репетицию. «За пять минут до назначенного времени,— пишет в своих воспоминаниях старший мастер сцены МХАТ И. И. Титов, — Константин Сергеевич уже сидит за режиссерским столом, [...] кладет перед собой часы и что-нибудь чертит или пишет. Ровно в двенадцать — звук колокольчика, и мы начинаем. Горе тому актеру, которого ровно в двенадцать не было на сцене.

Запоздавший бежит из фойе или буфета: «Я здесь, Константин Сергеевич!» — «Что значит — здесь? Здесь — это когда вы находитесь перед суфлерской будкой. Вот это значит здесь.

24

А когда вы ходите по фойе и буфетам, это еще не значит здесь..!»

Но когда Константин Сергеевич начинал репетировать, он забывал про часы»<sup>2</sup>. И актеры, работающие с ним, заражаясь его личным примером, тоже старались ...держат настоящую дисциплину.

«Вспоминается случай с М. Ф. Андреевой, одной из первых актрис театра, — рассказывает актриса В. Веригина в своих воспоминаниях. — Она опоздала на репетицию на две или три минуты и мчалась по лестнице, сбрасывая с себя на ходу шубу и ботики, которые подобрал несколько не удивившийся служитель, потому что понял, в чем дело»<sup>3</sup>.

К. С. Станиславский пишет: «Опоздание (на репетицию. — Л. Н.) только одного лица вносит замешательство. Если же все будут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожидание. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя»<sup>4</sup>.

А, например, во время работы над отрывками, над сценами из дипломных спектаклей студенты театральных учебных учреждений, стоящие за кулисами в ожидании своего выхода

<sup>1</sup> Сб. «О Станиславском», с. 265—267.

<sup>2</sup> Сб. «О Станиславском», с. 248.

<sup>3</sup> Там же, с.354

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Собр. сот., т. 3, с. 277.

на площадку, часто разговаривают между собой о посторонних вещах, иногда даже ссорятся, выясняя отношения, разговаривают довольно громко, мешая своим товарищам, работающим на сцене, отвлекают их внимание, лишают возможности целиком отдаться происходящим событиям, да и сами находящиеся за кулисами мешают не только играющим, но и себе,— ведь они не вживаются в свою роль, не проживают событий, происходящих до их выхода на сцену; выходят пустые, незажженные настоящим творчеством. И сколько требуется времени, чтоб они вошли в глубину происходящего на сцене и вернули нарушенную творческую атмосферу, созданную до этого их товарищами.

Особая, исключительная дисциплина, говорил Константин-Сергеевич, необходима при репетициях народных сцен; для них должно быть объявлено «военное положение». Здесь режиссеру приходится работать с массой актеров, количество которых достигает иногда сотни человек. Стоит каждому из участников массовой сцены допустить во время репетиции хоть одно нарушение — и в результате получится многозначная цифра раздражающих задержек.

Очень важное значение придавал Станиславский поведению своих учеников вне студии. Он подчеркивал, что актеры всегда и везде обязаны быть носителями и проводниками прекрасного: бессмысленно одной рукой создавать, а другой разрушать созданное.

25

— Вы должны, — обращался он к студийцам, — быть культурными актерами и культурными людьми.

— Мне говорили, — привел пример Константин Сергеевич, — что вы, бывая в театре, слишком шумите, громко критикуете. Вас пригласили в театр, вам почему-либо спектакль не нравится. Недостатки находить легко, гораздо труднее находить достоинства. Надо уметь смотреть и видеть прекрасное. Обыкновенно публика смотрит и в первую очередь замечает все плохое, скверное, а хорошее только усматривает в последнюю минуту. А художник должен сразу замечать прекрасное; конечно, и плохое не нужно упускать, надо его тоже видеть. Но, увидя несовершенство постановки и игры актера, узрев их недостатки, нельзя в театре вслух ругать спектакль, имейте это в виду. Не надо привлекать внимание публики; да, кроме того, это неуважение к театру. Разве об этом нельзя дома поговорить? И еще: я слышал от одного очень культурного человека, посетившего нашу студию, что его поразили шум, гвалт, толкучка и молодежь, бегающая в трусах. Этот посетитель очень сконфузился и испугался. Вы молодые люди, вам нужно веселиться, но веселье имеет свои культурные формы. Сразу заметно: вот веселится культурный человек, а вот некультурный. Вот на культурного человека вы и произвели впечатление веселящихся некультурных людей. Эти признаки очень опасны (*из стенограммы занятий К. С.*)

Константин Сергеевич Станиславский привык отдавать часы, дни и годы своим ученикам, не замечая, как щедры его дары. Актриса М. Ф. Андреева рассказывала, что ей трудно давалась роль Леля, никак не получался мальчонка-пастушок. Константин Сергеевич остался недоволен ею на первой генеральной репетиции; он предложил ей продолжить репетицию у нее дома, чтобы поймать недостающую правду образа; не снимая грима, она поехала с ним к себе домой; репетировали весь вечер, всю ночь, подкрепляясь крепким кофе для поддержания бодрости; к десяти часам поехали в театр на вторую генеральную репетицию. В конце концов Константин Сергеевич добился того, что актриса Андреева стала мальчонкой-пастухом.

Он учил и нас, своих ассистентов, беззаветной любви к своей профессии, полной отдаче духовных и физических сил искусству.

— Искусство, — говорил он, — это ваша жизнь, а студия — плод вашего сердца. Педагог призван заложить надежный фундамент в умах и душах будущих актеров. Он не только учитель, но и друг, и помощник; он, его творческая и человеческая личность определяют то главное, с чего начинается путь в искусстве у будущих актеров — его учеников. С первых же шагов педагог должен создавать в студии атмосферу труда и

взаимопонимания. В каждом ученике он обязан рассмотреть его индивидуальность, распознать в нем истинные и слу-

26

чайные качества, подметить склонности и только на основе этого добиваться творческого роста каждого воспитанника. Педагог не может, — подчеркивал Станиславский, — наблюдать движение вперед своих учеников, стоя холодно в стороне. Если учитель отбывает свои часы, не зажигаясь сам и не зажигая своих учеников, — он не нужен студии. Когда педагог любит свое дело, он не замечает, как проходят часы напряженной творческой работы; не замечают этого и его ученики. Только такая работа приносит плоды.

Константин Сергеевич утверждал, что педагог, который вносит в атмосферу студии страх и трепет вместо обаяния радости, — вреден. Только скучные, невнимательные преподаватели не могут обойтись без деспотизма. Взаимное уважение и доверие никогда не могут поставить педагога и студийца в положение конфликта; доброта, простота, вежливость не мешают педагогу поддерживать строгую дисциплину в студии. Наоборот, именно эти качества учителя и способствуют развитию и укреплению самодисциплины у его учеников.

Этика Станиславского-художника для всех, кто его знал, всегда была неразрывно связана с этикой Станиславского-человека. Обаяние его личности никого не оставляло равнодушным.

«Как всегда, я с удовольствием смотрю на это спокойное, уверенное, ласковое, полное какого-то внутреннего света, освещаемое от времени до времени как бы смущенной улыбкой лицо, на всю фигуру этого человека, в которой так редко ярко отразилась его сущность. Вся наружность Станиславского построена по его собственному принципу — от внутреннего к внешнему. Станиславский наружно находится в глубочайшем соответствии с превосходным строением своего сознания, своей психики». Так охарактеризовал Константина Сергеевича А. В. Луначарский<sup>1</sup>.

Каждый, кто так или иначе был связан со Станиславским, испытывал на себе огромное влияние его необыкновенной личности. Он был благороден во всех проявлениях, служил образцом кристальной чистоты и честности. Солгать ему было бы кощунством. Требовательность, чувство дисциплины к себе и окружающим, сила характера, жесткая принципиальность удивительно сочетались в нем с душевной мягкостью, деликатностью, искренностью и простотой, а подчас — и трогательной наивностью.

Всецело отдаваясь работе, Константин Сергеевич иногда забывал о границах человеческих возможностей. Но всякий раз, когда измученный неудачными репетициями актер начинал терять веру в себя, Станиславский страдал от сознания своей вины перед ним и бережно восстанавливал душевное равновесие своего товарища.

27

Вот несколько примеров.

О. Л. Книппер-Чеховой поначалу никак не давалась роль Наталии Петровны из пьесы «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Во время одной из репетиций актриса, не выдержав нервного напряжения, разрыдалась, сказала, что репетировать больше не может, и уехала домой. А на другой день она получила письмо от Константина Сергеевича. Вот строки из него: «Не еду к Вам сам, чтобы не причинить Вам неприятность. Я так надоел Вам, что должен некоторое время скрываться. Вместо себя — посылаю цветы. Пусть они скажут Вам о том нежном чувстве, которое я питаю к Вашему большому таланту. Это увлечение вынуждает меня быть жестоким ко всему, что хочет засорить то прекрасное, которое дала Вам природа»<sup>2</sup>.

В Оперно-драматической студии репетировалась сцена из 1-го акта «Вишневого сада». Ученице студии не удавался монолог Раневской. Константин Сергеевич много раз пробовал помочь, подсказать, искал педагогический ход — все напрасно. Ученица пришла в отчаяние, репетиция была прекращена. Но не успела девушка прийти домой, как раздался

<sup>1</sup> Сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле Русского театра», с. 13, 14

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 453.

телефонный звонок. Это был Станиславский. Спокойно и мягко он уверил девушку, что роль у нее обязательно получится, у нее есть все данные для этой роли, и шутливо добавил, что она имеет лишь один недостаток — молодость, который с годами уходит бесследно.

А вот что вспоминает жена Л. А. Сулержицкого: «Леопольд Антонович вернулся домой с репетиции «Синей птицы» раньше, чем предполагал, заметно расстроенный. Я удивилась: — «Уже кончилась репетиция?» — «Нет, не кончилась». — «Ты нездоров?» — «Здоров». — «Что-нибудь случилось?» — «Ничего не случилось». И он мрачный, лег на диван. «Пусть сам режиссирует... Как хочет, так пускай и делает», — неожиданно сказал он. Я не стала беспокоить его расспросами. Вскоре послышались неторопливые шаги няни, она вошла и совершенно спокойно обратилась к нам: «Константин Сергеевич пришли... На кухне ждут... Велели спросить, можно им войти». Громко расхохотавшись, Леопольд Антонович мигом вскочил с дивана. «Почему же на кухне? — с трудом выговорил он. — Конечно, можно! Просите!» — и быстро пошел к нему навстречу. Я поторопилась уйти, но до меня долетели слова: «Сулер... милый... я ведь вовсе не настаиваю...»<sup>1</sup>.

Особенно чутко относился Константин Сергеевич к молодежи, старался всячески поддерживать бескорыстную любовь к театру у своих учеников, бережно охранял их души и творческое горение.

28

Как-то в нашу студию должны были приехать представители Комитета по делам искусств, чтобы присутствовать на просмотре первых актов «Вишневого сада» и «Трех сестер». Мы с большим волнением готовились к этому первому в жизни студии публичному выступлению. И вдруг, за двадцать минут до начала просмотра, пришло известие, что представители Комитета приехать не смогут. Узнав об этом, Константин Сергеевич решил, что показ все-таки должен состояться — иначе молодые актеры получат моральный шок.

— Передайте студийцам, — сказал он, — что я сам их буду смотреть, мне очень интересно и приятно убедиться в том, что вчера они не случайно так хорошо играли (накануне был экзамен по мастерству, и Станиславский смотрел и «Вишневый сад» и «Три сестры»). Сделайте все, чтобы у них сохранилось праздничное настроение и творческий подъем.

Хорошо понимая, что актерский труд требует огромного нервного и физического напряжения, Константин Сергеевич постоянно следил за тем, чтобы в театре для актеров была создана самая благоприятная обстановка. Он требовал, чтобы артистические уборные были хорошо оборудованы, внутренние фойе располагали к отдыху и т. д.

«В 1926 году Студия (Оперная студия. — Л. Н.) получила здание театра на Большой Дмитровке, 17, — пишет в своих воспоминаниях Ю. А. Бахрушин. — Станиславский приехал и осматривал все. Очень хвалил, с удовольствием посидел в уютном кабинете директора, обставленном золоченой мебелью, устланном коврами, а затем пошел за кулисы, на сцену, в артистические уборные. Там царили грязь, холод, полное отсутствие благоустройства. Константин Сергеевич замолчал, начал мрачнеть, брови стали сдвигаться, сжиматься кулаки... «Я всю жизнь потратил на то, чтобы первым лицом в театре был актер, а не администрация, — возьмите всю эту золоченую мебель и ковры и отдайте ее актерам, тогда я скажу, что все замечательно»<sup>2</sup>.

В каждом работнике театра Константин Сергеевич видел соратника, единомышленника, творца. С искренним уважением и доверием он советовался с осветителем и маляром, с рабочим сцены и электротехником, терпеливо учил их и неизменно пользовался пониманием и симпатией каждого.

Забота Константина Сергеевича об актерам постоянно ощущалась и вне театра. Он хлопотал о квартирах, о путевках в санатории, вникал во все мелочи актерского быта.

Эту заботу я испытала и на себе. По распоряжению Станиславского меня каждую зиму посылали на лечение и отдых в Кисловодск. Вот одно из характерных писем, которое я

<sup>1</sup> Сб. «О Станиславском», с. 310.

<sup>2</sup> Сб. «О Станиславском», с. 430.

получила от дирекции Студии в феврале 1938 года, будучи в санатории: «Дорогая Лидия Павловна! Константин Сергеевич

29

интересуется состоянием Вашего здоровья и просит, чтобы Вы ему написали. Дирекция Студии со своей стороны просит Вас довести лечение до конца и в случае надобности сообщить нам о том, нужно ли продлить путевку. Деньги будут переведены немедленно».

А вот что написал мне бывший актер МХАТ В. В. Гарденин, который поступил в Студию при Художественном театре в 1906 году:

«Когда я поступил на драматические курсы и стал заниматься, вскоре К. С. Станиславский вызвал меня. Выяснилось, что по отрывку, который я показал на экзамене и который я сам поставил, — он спросил, кто ставил — я признался, — по этому отрывку он открыл во мне режиссерские способности и предложил заниматься. Я разволновался от радости и признался ему, что живу сейчас нелегально, я высланный студент за участие в событиях 1905 года, я бывший дружинник. Константин Сергеевич сказал:

— Хорошо, молчите об этом и я буду молчать.

Затем, узнав о моем знакомстве с семьей адвоката Плевако, связался с ним. Они начали хлопотать обо мне. Станиславский мотивировал свое ходатайство необходимостью моей учебы и дал свое поручительство за меня. Переписка эта и хлопоты — все это продолжалось больше года, и только в начале 1908 года было получено разрешение на мой въезд и прописку в Москве. Необычайная чуткость и внимание к молодежи!

А еще: в 1911 году меня уговорили поехать в провинцию: будет большая практика актерская — много хорошей работы. Дело солидное — Тифлис — Омск — дирекция П. О. Заречного, режиссер Туганов. Но нужен гардероб в провинции. Я вспомнил, что в одном из выпускных спектаклей (комедии Уайльда) на меня был сшит костюм эlegantный. Шил прекрасный портной, московский Деллос (он шил и для Художественного театра). Можно было купить его для себя за 50% платы. Я тогда не взял, а сейчас обратился к Деллосу. Он сказал, что нужно подтверждение, что именно на меня сшит костюм. Я пошел в Художественный театр. Застал только К. С. Станиславского. Обратился к нему с этой просьбой. Он спросил: — Разве устроит один костюм? — Лучше один, чем ничего, — ответил я.

После этого он сел и написал целый лист Деллосу и передал мне. Я был очень удивлен и, когда вышел, развернул бумагу. И что же? Константин Сергеевич заказал мне несколько костюмов, в том числе фрак, с рассрочкой на пять лет и за своим поручительством. Так я оказался с гардеробом»<sup>1</sup>.

Не могу не привести здесь несколько строк из воспоминаний немецкого актера А. Моисеи: «Великий актер Макс Рейн-

30

гардт по случаю тридцатилетнего юбилея Художественного театра подарил великому художнику Станиславскому прекрасный автомобиль. Я спросил Станиславского: «Радует ли вас этот подарок?» «Очень, ах, очень, — ответил он. — Многие из моих актеров живут довольно далеко от театра, дорога утомляет. Подумайте, как будет хорошо: каждое утро я смогу привозить их на автомобиле. Это позволит им немного больше поспать. Они будут счастливы. Это же просто отлично!»<sup>2</sup>.

Необыкновенно внимателен был Константин Сергеевич ко всем работникам театра. Ю. А. Бахрушин вспоминает, что Станиславский буквально выходил из себя, если забывали пригласить на просмотр нового спектакля работника, помогавшего в выпуске такового.

А Г. В. Кристи пишет: «Обнаружив случайно, что дети швейцара спят на полу без матрацев, он (Станиславский. — Л. Н.) немедленно поручил директору театра приобрести матрацы на всю семью»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Письмо Гарденина В. В. находится в архиве автора.

<sup>2</sup> Сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», с. 228.

<sup>3</sup> Сб. «О Станиславском», с. 464.

Закончить эту главу мне бы хотелось словами А. Моисеи:

«Этот прекрасный, необычайно, сказочно прекрасный человек тридцать лет возглавляет театр... За тридцать лет никто в его театре не отважился обратиться к Станиславскому, назвав его «господин директор». Руководитель, брат, отец, друг — так называют Константина Сергеевича... Его образ вызывает в моей душе картину: отец... вокруг него толпа его детей»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», с. 227—228.

## ***РАБОТА СТАНИСЛАВСКОГО С АССИСТЕНТАМИ***

(Подготовка педагогических кадров Студии)

В мемуарах современников часто можно встретить слова о требовательности Станиславского. Да, Константин Сергеевич был в высшей степени требователен, но в первую очередь — к самому себе. Какое бы дело ни начинал, он столько отдавал ему сил, времени, души, что был вправе ждать и от окружающих посильной отдачи.

Первые занятия с нами Константин Сергеевич построил в форме непринужденных бесед — о значении искусства, культуры в развитии общества, о задачах театра в условиях социалистической действительности, о роли режиссера и актера в современном театре и о многом другом.

Нельзя сказать, что все услышанное здесь было для нас абсолютно внове — ведь раньше мы прошли какую-то профессиональную подготовку и теперь, сознавая ответственность за порученное дело, как могли, пополняли свои знания, занимались самообразованием.

И все-таки значение этих бесед в жизни каждого из нас трудно переоценить: так велик был творческий заряд этого человека, что все сказанное им запечатлевалось на долгие годы.

Бесчисленное количество раз в своей дальнейшей практике я обращалась к сделанным тогда записям этих бесед — и всегда находила в них то, что искала.

Особенно важно было для нас услышать о системе из уст ее создателя. Конечно, Константин Сергеевич не имел возможности во время этих бесед останавливаться подробно на всех компонентах системы. Но он умел так удачно связать знакомый нам факт с той или иной частью теории, так кстати сослаться на какое-то ее положение, что многие, казалось бы, давно известные понятия обретали новый смысл. А то, что до этого давалось трудно, требовало усилий для усвоения, становилось «своим», входило в плоть и кровь.

В первой беседе Константин Сергеевич говорил о высоком назначении искусства в нашей стране, об огромной роли, которую оно может и должно сыграть в деле воспитания человека нового общества.

Станиславский подчеркивал, что такая задача под силу лишь реалистическому искусству, правдиво, достоверно, объективно отображающему жизнь.

32

Константин Сергеевич напомнил нам о тех особенностях, которые характеризуют три основных направления в истории развития театра: искусство переживания, искусство представления и ремесло.

Станиславский всю жизнь был самым активным сторонником школы переживания. Он не устал повторять, что это направление является главным в истории русского театра, что оно теснейшим образом связано с передовой русской литературой, искусством, с культурой России в целом.

В сочинениях самого Константина Сергеевича все эти направления описаны очень обстоятельно и подробно<sup>1</sup>. Об этих направлениях Константин Сергеевич не раз говорил и нам на репетициях, не упуская случая подтвердить их примерами из нашей практической работы. Он отдавал себе отчет в том, что даже очень твердое их усвоение не может застраховать творческую молодежь от ошибок.

Однако, направляя поиск молодых по пути реализма, он уже тем самым помогал начинающему художнику избежать многих неверных шагов.

Станиславский считал, что подлинное новаторство в искусстве может зародиться лишь на почве освоения традиций русского театрального искусства, всей русской культуры. Их он считал вечным в искусстве — в отличие от преходящего, модного.

«Есть вечное и есть модное в нашем искусстве. Вечное никогда не умирает, модное

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, с. 42—85.

проходит, оставляя небольшой след; оно не бесполезно, потому что из него образуется маленький кристалл, который волеется своими маленькими достижениями в вечное искусство и подтолкнет его; остальное «погибнет безвозвратно»<sup>1</sup>.

Утверждая необходимость творческого поиска, Станиславский сравнивал вечное искусство с главным шоссе, а модное — с проселочными дорогами. Пусть, говорил он, молодежь с азартом и увлечением отходит временно от большой вечной дороги и бродит по проселкам, чтоб собирать там цветы и плоды. Это необходимо каждому артисту. Важно не заблудиться в проселках, не забывать о главном, вечном пути.

— Надо охранять традиции, — говорил Константин Сергеевич, — а это значит — давать им развитие, движение, не допускать застоя, академической неподвижности, поднимать искусство на новые, недоступные прежде высоты.

Далее Станиславский остановил наше внимание на огромной ответственности театра перед зрителем:

— Театр должен углублять сознание зрителя, поднимать его культуру; уходя со спектакля, зритель должен смотреть на жизнь и современность иначе, чем до прихода в театр. Воспо-

33

мните что Гоголь говорил о театре как о самой могущественной кафедре для общения с целыми толпами людей одновременно. А Л. Н. Толстой считал театр самой сильной кафедрой для своего современника. И я с этим совершенно согласен: театр сильнее книги, прессы, школы; сценическое искусство так ярко, образно и полно раскрывает произведение, что оно становится доступно всем.

Сила театра в том, что он воздействует на зрителя почти всеми существующими видами искусства, соединенными воедино; люди идут в театр развлечься, но незаметно для себя выходят из него обогащенными новыми мыслями, чувствами, новым познанием жизни.

Наш советский театр должен быть театром с большой буквы. Он призван не подделываться под зрителя, а вести его ввысь по ступеням большой лестницы. Его общественная роль, его задачи должны быть столь же велики, как та историческая эпоха, которая его породила.

Во второй беседе с ассистентами Станиславский говорил о месте актера и режиссера в современном театре, о том, как должны складываться их взаимоотношения. Константин Сергеевич не раз подчеркивал, что искусство театра — искусство коллективное.

Однако главенствующей фигурой, «царем и владыкой сцены» он всегда считал актера. Ни режиссер, ни художник-декоратор, ни композитор не могут обеспечить полного успеха драматическому спектаклю — этот успех в первую очередь зависит от исполнителей.

— Современный театр требует от актера, — говорил он, — не только большого таланта, но и большого мастерства. Ведь смысл театрального искусства в раскрытии темы драматургического произведения через живые, яркие, глубоко насыщенные, волнующие образы, правдиво отражающие нашу жизнь. Театр должен не поучать, а увлекать зрителя образами и через них вести к идее пьесы. А без отточенного мастерства актера до зрителя не дойдут ни тема пьесы, ни идея, ни живое образное содержание ее. Мы должны готовить, формировать актеров, которые могли бы свободно и самостоятельно творить, создавать типичные образы, убежденно нести в массы передовые идеи своего времени. А для этого актеру необходимо быть художником-гражданином, понимать великую миссию своей страны и своего искусства, иметь свою сверх-сверхзадачу, от которой будет зависеть сверхзадача каждой роли. Создание такого актера и является целью нашей студии. Но будучи основной художественной единицей в театре актер нуждается в том, чтобы его творчество было организовано, направлено, органически сливалось с творчеством его коллег, партнеров по спектаклю. Такой объединяющей силой, таким руководителем творческого процесса является режиссер, который призван отвечать за актерский ансамбль, за целостность и выразитель-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 95.

ность спектакля, направлять и контролировать творчество актера, наблюдать за тем, чтобы оно органически выросло из единого художественного зерна драмы, как и все внешнее оформление. Он художник-идеолог театрального коллектива. Высокая идейность — главное качество творческого лица режиссера.

Конечной, всеобъемлющей целью деятельности режиссера Константин Сергеевич считает выявление сверхзадачи, то есть идейно-философского смысла произведения в соответствии с интересами современности. Без сквозного действия и сверхзадачи немислимо верное композиционное решение современного спектакля.

В заключение этой беседы с ассистентами Константин Сергеевич сказал, что он подразделяет профессию режиссера на два направления; режиссер-постановщик и режиссер-педагог. В связи с предстоящим открытием студии его больше интересовало второе направление, и на нем он остановился более подробно:

— Режиссер данного типа должен в первую очередь стремиться познать творческую природу актеров, с которыми ему надлежит работать, особенности их дарования, свойства характеров, приверженности, привычки, мечты. Это необходимо для того, чтобы помочь актеру найти себя на сцене, подтолкнуть его к разрешению наиболее важных для него творческих проблем, помочь наиболее ярко проявиться его индивидуальности.

В театре нужен крепкий творческий союз актера и режиссера. Спектакль должен создаваться единой волей всего творческого коллектива — такая обстановка совместного творчества вызывает у актера стремление к упорной работе. Но руководящее начало в этом союзе должно принадлежать режиссеру.

— Я хочу, — обратился к нам Константин Сергеевич, — чтобы освоением этой специальности, конечно, с моей помощью, и занялись вы.

И далее Станиславский четко определил те задачи, которые нам, ассистентам, предстояло в короткое время решить.

— Подлинное искусство, — сказал он, — заставляет актера изучить законы творчества. Владение ими застрахует от случайностей, от всяких формалистических вывихов. Владение этими законами обязательно и для режиссера-воспитателя и руководителя театрального коллектива. Ведь без знания, понимания этих законов режиссер-педагог окажется не в состоянии помочь актерам совершенствоваться, углублять их актерское мастерство. А «знать», «понять» — на актерском языке означает «почувствовать».

Поэтому режиссер свой путь в искусстве должен начать с того же, с чего и актер, — с практического изучения законов актерского мастерства. Надо, чтобы он «побывал в шкуре актера», узнал все тонкости его профессии.

### **РЕПЕТИЦИИ ПЬЕСЫ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»**

Дальнейшие уроки с ассистентами Константин Сергеевич строил в форме практических занятий. Эти уроки начались за несколько месяцев до открытия студии (в октябре 1935 года) и продолжались еще некоторое время после.

Константин Сергеевич работал с нами над элементами актерской психотехники, словесным действием, над ролью по методу физических действий, проводил пробные уроки преподавания системы.

Стоит напомнить, что Станиславский всегда уделял большое внимание занятиям элементами психотехники и словесному действию. Такие занятия он считал абсолютно необходимыми для каждого актера в течение всей его творческой жизни — ведь без хорошо развитого актерского аппарата невозможно передать тонкость и глубину чувств, заложенных в роли. В нашем случае этим занятиям придавалось особое значение еще и потому, что без соответствующей подготовки внешнего и внутреннего аппарата актера невозможно было бы приступить к осуществлению основной цели, ради которой была создана студия: к работе

над ролью по методу физических действий.

Об уроках психотехники я подробно расскажу чуть позднее. Сейчас же остановлюсь на работе Константина Сергеевича с нами, ассистентами, над ролью по методу физических действий. Для этой работы он предложил нам пьесу А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Константин Сергеевич считал «Горе от ума» непревзойденным образцом реализма в русской литературе и в русском театре, высоко ценил его патриотизм, не переставал восхищаться точным, ярким, полновзвучным языком Грибоедова.

По совершенно справедливой мысли Станиславского, обращение к такому материалу должно было, кроме того, обогатить нас внутренне.

Расскажу о трех моментах работы над этой пьесой.

Первое же занятие-репетицию Константин Сергеевич начал с беседы о методе физических действий и о работе над ролью с помощью этого метода:

— Прежде мы работали так: режиссер намечал мизансцены, сидя у себя в кабинете, и предлагал актеру выполнить их. Дело сводилось к тому, что актер, по существу, копировал то, что показывал режиссер. Но копия не есть искусство.

Прежде мы начинали актера всевозможными лекциями об эпохе, описанной в пьесе, о быте той или иной среды и так далее; в результате актер выходил на сцену с распухшей головой и ничего не мог играть. Я не отрицаю необходимости изучать эпоху, историю и прочее, но прежде всего мы должны исходить из *действия*, которое является основой нашего искусства.

36

Как же практически должна строиться работа актера над ролью по новому методу?

Сразу же после первой читки пьесы режиссер предлагает актеру выйти на сценическую площадку и попытаться «пройти» всю роль с начала до конца по событиям. Конечно, актер не помнит слов роли, но уловил главную мысль пьесы. Последовательность же событий режиссер ему подсказывает.

Вот как представлял это себе Константин Сергеевич:

— Я знаю, что действующее лицо (в данном случае Фамусов) по пьесе входит в комнату. Это действие я могу выполнить, вспомнив, как это делается в жизни. Но, выходя на сцену, актер часто забывает самые простые вещи, например: как открывать дверь, ходить, сидеть, есть, пить... И всему этому приходится учиться заново. И здесь режиссер должен чутко улавливать малейшую ложь в действиях актера, отражать ее, как в зеркале. И начинается: «верю — не верю»...

Режиссер требует только одного: *действуйте по логике*. На сцене нельзя просто войти в комнату, не представив себе, что было до этого, то есть откуда пришел персонаж и зачем пришел. (По образному выражению Константина Сергеевича, «артист должен постоянно чувствовать у себя за спиной прошлое роли, прелюдию сцены, точно «шлейф, тянущийся за ним».) Прошлое и мечта о будущем обосновывают настоящее. Непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим сгущает внутреннюю сущность жизни изображаемого лица. Возьмем, к примеру, что актриса играет нянюку Анфису в пьесе Чехова «Три сестры»; как она сможет правдиво произнести слова из четвертого акта: «И-и, деточка, вот живу!.. проснусь ночью и — о господи, мать божия, счастливей меня человека нету!», — если у нее не будет конкретного прошлого, если она не будет знать, как ей жилось последнее время в доме Прозоровых, с того момента, как там появилась Наташа. Прошлое и будущее роли, — указывал Станиславский, — надо искать прежде всего в самой пьесе; затем они перерабатываются и дополняются артистическим воображением. Чтобы правильно выйти на сцену, необходимо познать жизнь пьесы и определить к ней свое отношение. Лучший метод анализировать пьесу — это действовать в предлагаемых обстоятельствах.

Допустим, вы играете Фамусова. Разберем его первый выход. Фамусов выходит и видит Молчалина. «Молчалин... Почему он здесь?» Актеру так и хочется что-то сделать, что-то сыграть. А ведь нужно только смотреть, смотреть... Чувствуете, что мне нужно его только осмотреть?

И Константин Сергеевич показывает, как бы он это сделал:

— «Зачем же здесь? И в этот час?» — это просто выясняющий вопрос. И Фамусову нужно только воспринять ответ Молчалина. Следующий момент — Фамусов и Софья. То же желание понять причину ее присутствия в комнате. И так же логич-

37

но обращение к ней: «Софья?.. Здравствуй, Софья, зачем так рано поднялась?..» Это тоже — выяснение, желание понять... Таким образом, два отдельных момента — с Молчалиным (задача Фамусова — решить, зачем тот пришел, затем отчитать, поставить на место, что будет означать, что ответом он не удовлетворен) и с Софьей (та же задача для Фамусова — разгадать причину ее раннего появления) — составят всю эту небольшую сцену, где основной задачей для исполнителя будет выяснение сложившейся ситуации. В актерской партитуре должно быть записано действие *выяснить*.

Преподав нам этот маленький практический урок, Константин Сергеевич поясняет, что каждую сцену вначале нужно делить на отдельные смысловые моменты, отдельные задачи, действия. Но, выполняя отдельные задачи, актер должен постоянно иметь в виду: все его действия будут впоследствии соединены в общее основное действие, которым определяется данный смысловой момент (факт)<sup>1</sup>.

Если же каждую маленькую задачу, каждое физическое действие, ее реализующее, играть в отдельности, не думая об общем, они станут самостоятельными задачами, потребуют дополнительных подзадач, более мелких действий. Актер, пошедший по такому пути, будет иметь дело с огромным количеством действий, неглубоко захваченных фактов — в результате это может привести к потере ощущения главного в пьесе и роли.

Один из ассистентов обратился к Константину Сергеевичу с вопросом, не может ли получиться так: очень тщательно копаешься в каждой сценке, а потом, когда вся пьеса будет пройдена, окажется, что по сквозному действию она сделана неверно... Как же начинать: от маленьких сценок к общему или наоборот — от общего к отдельным фактам?

— Всегда надо начинать от целого, — отвечает Константин Сергеевич. — Режиссеру надо найти сначала хотя бы приблизительную сверхзадачу: это не совсем точный компас, его стрелка пока только приблизительно указывает нужное направление. Но все-таки это меньшая ошибка, чем если вы пойдете в противоположную сторону, действуя совсем без сверхзадачи. Сверхзадача будет уточняться по мере изучения пьесы.

Деление пьесы и каждой роли на мелкие задачи, действия, факты допускается лишь как временная мера, позволяющая верно проанализировать материал. Пьеса и роль не могут долго оставаться в таком «измельченном» виде. Актер имеет дело с мелкими задачами и действиями лишь в процессе подготовительной работы. Далее они должны соединяться в боль-

38

шие задачи, действия, факты, а те, в свою очередь, — в еще более крупные. Причем объем последних должен быть доведен до максимума, а количество — до минимума. Тогда актеру легче охватить с их помощью пьесу и роль в целом. В результате такого слияния образуется схема, партитура каждой роли. При постоянной совместной работе актеров на репетициях, они неизбежно приспособляются друг к другу и партитуры отдельных ролей слагаются в единую партитуру спектакля, которая пронизана сквозным действием, направленным к сверхзадаче произведения.

Придавая огромное значение сверхзадаче спектакля, Константин Сергеевич считал, что она должна не только полностью соответствовать замыслу драматурга, но и находить самый живой человеческий отклик в душе и режиссера, и артистов. Все без исключения компоненты спектакля должны зависеть от его сверхзадачи и быть подчинены ей. Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю

---

<sup>1</sup> Деление пьесы на «эпизоды» и «факты» в этот период стало вытеснять привычные прежде деления на большие и малые «куски». Константин Сергеевич искал новые термины, выражающие более точно действительную основу сценического произведения.

пьесу. Ею на протяжении всего спектакля должен быть занят каждый артист. Потерять из виду сверхзадачу, забыть о ней — значит прервать линию жизни пьесы. В этом случае и роль и спектакль в целом обречены. В каждой роли есть своя сверхзадача, способствующая раскрытию сверхзадачи произведения в целом. Определив ее, актер должен найти в ней то, что родственно его собственной натуре, созвучно его душе — только в этом случае созданный им образ будет жизненно достоверным, художественно-убедительным. Чтобы достичь этого, артисту надо *создать непрерывную линию событий, действий, линию жизни роли* — иными словами, ему необходимо проанализировать роль.

Но как это сделать практически? Константин Сергеевич предлагает такой путь:

— Если в жизни эта линия образуется сама собой, то на сцене мы обязаны ее создать, используя прежде всего материал роли, остальное дополняя фантазией. Каждая задача дает короткую линию жизни; эти короткие линии жизни будут логически и последовательно цепляться одна за другую и в конце концов все они сложатся в большую сквозную линию жизни, пронизывающую в длину всю пьесу и роль, направленную к конечной цели — к сверхзадаче... Нам нужна эта линия жизни, без нее актер — путешественник без карты... Всякую физическую задачу, — продолжал Константин Сергеевич, — надо выполнять до конца правдиво, тогда целый ряд выполненных таким образом задач создаст линию физических действий, которая рождает веру и правду; как только актер почувствует правду внешней линии, у него непременно появится и внутренняя линия; если до конца правдиво выполнять задачи, действия, то возникнут настоящие правильные чувства. Для того чтобы довести до конца линию физических действий, нужно привлечь все элементы системы: правду, веру, эмоциональные

39

воспоминания, общение, приспособление, логику и последовательность событий и так далее, которые, переплетаясь между собой, образуют сквозное действие, направленное к сверхзадаче. Искусство актера заключается в том, чтобы знать логику всех физических действий пьесы и уметь нанизывать их на нить сквозного действия.

— Например, — поясняет Константин Сергеевич, — сквозное действие Фамусова в пьесе — зависимость от мнения «княгини Марьи Алексевны». Он постоянно озабочен: а допустит ли это «княгиня Марья Алексевна»? А одобрит ли она это? А как она посмотрит на то, что он ухаживает за горничной? и т. д. Если артист не знает сквозного действия своей роли, играет, не опираясь на него, — значит, он не действует на сцене в предлагаемых обстоятельствах, не создает «жизни человеческого духа» роли; он не творит на сцене, а просто проделывает отдельные, ничем не связанные между собой упражнения по системе. Но в таком виде они хороши для школьного урока, но не для спектакля. Надо помнить, что эти упражнения и все, что содержится в системе, — это нужно для выявления сквозного действия и раскрытия сверхзадачи. Словом, если актер, знакомый с системой, играет без сквозного действия — значит, он не понял сущности системы.

Итак, на первом занятии-репетиции по «Горе от ума» мы узнали, что работа над ролью по методу физических действий должна начинаться с проигрывания пьесы по «фактам». При этом ни в коем случае не должны быть упущены из внимания сверхзадача и сквозное действие произведения.

В заключение урока каждый получил задание: продумать линию физических действий своей роли в первой сцене — «свидание Софьи с Молчалиным».

Второго занятия по пьесе мы ждали с нетерпением и с вполне объяснимым трепетом: теперь уже неизбежно мы должны были появиться на сцене перед прославленным мастером. Однако наиболее трудными для нас были лишь самые первые минуты. Константин Сергеевич, очевидно, хорошо понимая наше состояние, постарался как можно скорее создать рабочую, творческую обстановку, вовлек нас в обсуждение задач, стоящих перед каждым исполнителем, требовал ответов на вопросы, кому-то возражал, с кем-то соглашался — мы и не заметили, как освоились, обрели необходимое творческое состояние.

Лишь много позднее, став режиссером-педагогом, я поняла, как непросто преодолеть

скованность новичков, успокоить их, переключить их внимание на творческие вопросы. Пусть мы в то время были не совсем новичками, но ведь и с авторитетом Константина Сергеевича вряд ли может сравниться чей-либо другой.

На втором занятии каждый из нас — участников первой сцены «Горя от ума» — пытался выполнить линию физических

40

действий, намеченную дома. Станиславский попросил исполнителей сопровождать их действия соответствующими разъяснениями. Особое внимание Константин Сергеевич обратил на то, чтобы каждый актер четко представлял себе свою задачу в тот или иной момент. (Напоминаю: чтобы сценическая задача была *действенной*, ее надо обязательно определять *глаголом*. На этом всегда настаивал Станиславский. — Л. Н.)

Первыми на сцену вышли исполнители ролей Софьи и Молчалина. Софья садится к роялю, Молчалин становится рядом.

— Поживите тут так, — обращается к ним Константин Сергеевич, — чтобы вам было уютно и приятно. В каждой мизансцене для вас должен быть смысл... Что же вы будете сейчас делать?

— Я должна начать разговор о городских новостях; потом о чем-нибудь возвышенном, — отвечает исполнительница роли Софьи.

— А для чего вам это нужно? Какая внутренняя цель?

— Заинтересовать собой.

— То есть показать, — уточняет Константин Сергеевич, — что вы не такая, как есть, а героиня какого-то романа.

Следующее утверждение исполнительницы — о том, что Софья очень легкомысленна, — вызвало у Станиславского целый ряд замечаний.

— Нужно ли вам сейчас об этом говорить? Мы идем только по простым фактам. Если вы себе скажете: «Она легкомысленная», — что вам это дает? Это вас толкает только к тому, чтобы играть легкомыслие. Вы это «легкомыслие» переводите на предлагаемые обстоятельства, то есть создайте такие предлагаемые обстоятельства, которые позволяют Софье так действовать, а не иначе. Почему она так делает? Значит, отец балует: что хочется, то я и делаю. Раз вы заговорили о внутренней характерности Софьи, то надо сказать и об ее экзальтированности, о способности быстро влюбляться. Она ведь уверена, что «с милым рай в шалаше»; она легко может так думать, так как привыкла, что все ее желания до сего времени исполнялись отцом, и убеждена, что и в этом деле он ей уступит. Но в крайнем случае и «в шалаш» готова уехать, ведь он ей рисуется где-то у моря, где колышутся пальмы, зреют плоды. Вот эта уверенность вам нужна. Но все эти состояния надо найти и перевести на действия. Итак, у Софьи основное действие: *заинтересовать собой*.

Следующий вопрос Константин Сергеевич адресует к исполнителю роли Молчалина:

— Какое действие у Молчалина?

— *Угодить Софье, поухаживать* за ней и *не попасться* Фамусову.

— Действие *поухаживать*, — объясняет Константин Сергеевич, — распадается на более мелкие действия — для того, чтобы поухаживать, нужно с ней заговорить, найти предлог, что-

41

бы приблизиться к ней. Сейчас мы будем выполнять только внешние физические задачи: сейчас вы можете только найти толчки (позывы) к тому, чтобы вы могли действовать. Делайте все беспредметно, тогда будете внимательнее к физическим действиям. Начинайте.

Софья начинает играть на рояле, Молчалин — на флейте. Некоторое время все мы молча наблюдаем за ними, затем Станиславский вновь обращается к участникам сцены:

— Вы, — говорит он Софье, — мучаете Молчалина из-за любви... Покажите ему, что вы играете для него... Что бы вы ни делали, пускай он чувствует, что это вы для него делаете. Если же он не улыбнется на вашу улыбку, значит, обида, и вы истерику можете закатить, а он этого боится.

Исполнителю роли Молчалина Константин Сергеевич напоминает, что у него в этом эпизоде сложное душевное состояние: он должен смотреть на Софью, выражать любовь — но при этом прислушиваться к каждому шороху за дверью.

Сцена продолжается — и опять прерывается замечаниями. Следуют все новые уточнения, оговариваются новые детали.

— Вижу наигрыш, — обращается Константин Сергеевич к «Софье» и «Молчалину», — это самое ужасное. Не говорите только для того, чтобы говорить. Лучше дайте 2—3 момента на тему «Рука с рукой и глаз с меня не сводит». («Молчалину».) Вы стоите так, как может стоять человек, уже лет двадцать женатый. («Молчалин» целует «Софье» руку.) Ой, что вы! До этого очень далеко. («Молчалин» садится.) А смеет ли он сесть? Ведь это лакей-любовник. Найдите правду действий. («Софье».) Вы сделали пятьсот движений, но, на мой взгляд, ни одного правдивого. («Молчалину».) Вы, может быть, даже слезу сотрете. («Софье».) Руки вон. Они лгут. Поймите, о каких физических действиях я говорю. Следуя по схеме физических действий, — обратился Станиславский уже ко всем присутствующим, — актер создает «жизнь человеческого тела» роли. Это не пустяк, а целая половина (пусть не самая главная) всей жизни роли. Направьте все внимание на создание «жизни человеческого тела», тем самым вы дадите полную свободу своей природе, которая помимо вашего сознания будет помогать вам, вызывая, оживляя и оправдывая ваши физические действия. Создавая «жизнь человеческого тела», актер добывает для творчества в себе самом собственный, живой материал, аналогичный с ролью, втягивая в работу естественным путем тончайшие творческие силы природы.

Ассистенты продолжают работу.

— Вот сейчас, — говорит Константин Сергеевич, — какая-то правда уже есть в том, как он, Молчалин, стоит, а вы, Софья, смотрите на него. Вы поняли, что нужно в этой сцене? Ее зерно? Работайте самостоятельно, а потом покажете мне.

А теперь пойдем дальше по фабуле пьесы. Надо считаться с тем, как развивается фабула. Следующий момент?

42

— Лиза пытается «разогнать» влюбленных, прервать любовное свидание.

— Каковы основные действия у исполнителей в этом факте?

Лиза. *Делаю все возможное, чтобы развести Софью и Молчалина, ищу для этого разные способы.* Предупреждаю, припугиваю, придумываю, чем их взять, оцениваю выдуманное, лгу и т. д.

Софья. Мое основное действие — *отвязаться* от Лизы: я не хочу прерывать свидания.

К. С.<sup>1</sup> Что же вам надо сделать, чтобы Лиза перестала приставать?

Софья. Скажу: «Оставь меня в покое».

К. С. Это ваша мысль. А воплотить ее можно по-разному. Давайте расчленим действие на части. Что можно сделать, чтобы отвязаться от человека?

Софья. Отмахнуться.

К. С. Это очень общо.

Софья. Можно постараться возбудить жалость, убедить, ввести в заблуждение...

К. С. Видите, цель у вас одна, а действия для ее достижения могут быть самыми разными...

Константин Сергеевич обращается к ассистенту, играющему Молчалина:

— А у вас в этом куске какое действие?

Молчалин. Поскорее закончить свидание, но так, чтобы не обидеть Софью.

Затем следует тщательный разбор следующего сценического факта.

Лиза. Дальше — приход Фамусова в гостиную... Мое основное действие: *стараюсь спасти положение.* Изворачиваюсь, пытаюсь выпроводить Фамусова из комнаты, шумно

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем в диалогах К. С. Станиславский будет именоваться «К. С.» Студийцы же примут имена репетируемых ими ролей.

отнекиваюсь от его ухаживаний, придумываю оправдание долгому сну Софьи, предупреждаю ее об опасности.

Софья. А я — *пытаюсь сориентироваться*, понять, что «там» происходит.

Молчалин. Я тоже *внимательно прислушиваюсь* к тому, что происходит в соседней комнате, оцениваю и думаю о том, как бы удрать, не попасться на глаза Фамусову.

Лиза. А следующий факт. Лиза *разводит влюбленных*.

Молчалин. Мое основное действие в этом куске — *сбежать как можно скорей*. И я ищу, как это сделать более ловко, чтобы не обидеть Софью.

— Да, — подтверждает Константин Сергеевич, — Молчалин в этот момент оказывается в сложном положении. Он в растерянности и лихорадочно ищет выхода из создавшейся ситуации.

43

Софья. А я все это время *хочу отсрочить расставание*, стараюсь удержать его еще хоть немного.

К. С. Да, вы обязательно должны этим расставанием романтически пожить: ведь Софья читалась французских романов...

Проанализировав эти сценические куски, Константин Сергеевич подводит итог занятию:

— Актерам необходимо изучать природу человеческого чувства, анализировать действия. Для этого надо и в жизни думать: «Что бы я вот здесь сделал при таких-то условиях?» Ищите себя в роли; но всегда во всем должна быть логика... Помните о важности каждого маленького физического действия и задачи; только они приводят к подсознанию, к настоящей правде. Полюбите маленькие правды, от них вы придете к большой сценической правде... Все действия, которые найдете, записывайте в свою партитуру роли.

Таким образом, второе занятие по пьесе Грибоедова было посвящено выяснению задач в отдельных фактах, установлению в них логики физических действий и созданию на основе этих действий «жизни человеческого тела».

Мне (да, наверное, и не одной мне) особенно запомнилась эта репетиция как свидетельство бесконечно внимательного, я бы сказала, скрупулезного отношения Станиславского к вещам на первый взгляд незначительным. Ведь описанного эпизода нет в спектакле — предполагается, что он происходит за кулисами. Эта репетиция помогла понять: в искусстве нельзя пренебрегать мелочами — от этого можешь проиграть в главном.

На третьей репетиции Константин Сергеевич должен был пройти с нами первую сцену Чацкого и Софьи. Но кто-то из участников с самого начала занятий посетовал на запрет обращаться к тексту пьесы.

В ответ на это Станиславский снова подтвердил необходимость репетировать, пока не используя подлинных слов автора:

— Вам нужен не текст, а мысли, видения роли, тот материал внутренних ощущений, который необходим при общении. Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту. Под текст — это то, что заставляет нас говорить слова роли, без него слову нечего делать на сцене. Смысл творчества — в подтексте. А когда вы сроднитесь с линией мыслей, с подтекстом, с видениями, с действиями, тогда вам понадобятся слова автора, вы схватитесь за гениальные слова Грибоедова с увлечением, и они попадут к вам свежими, не затасканными. Прежде всего ищите свою природу, то есть *логику* вашей природы. Вот встреча Чацкого с Софьей. В тот момент, когда вы приходите, вы что делаете? Нужно посмотреть, увидеть, оценить. Рассматривайте не только внешне, но как-то и внутренне, ощупывайте щупальцами своих чувств ваш объект — ведь это все общий закон, так что не пропускайте этого. Тут ваша логика,

44

с одной стороны, а с другой, — логика данного действия, то есть познание самой природы.

И тут же Константин Сергеевич переходит к конкретным задачам, которые стоят перед участниками репетируемой сцены.

— Что делает человек, когда он встречается любимое существо, ту, к которой стремится?— обращается он к ассистенту, исполняющему роль Чацкого.

— Смотрит.

Константин Сергеевич находит ответ слишком общим.

— Чацкий, — уточняет он, — «душу ее смотрит». Хочет знать, каково ее отношение к нему... Смотрит не только, какая она, но и каков он для нее. Ему нужно глазами как бы высосать что-то из самого ее сердца. Что значит для него момент встречи?

Чацкий. Желание как-то приблизиться к Софье.

К. С. Нет, это будет после.

Чацкий. Понять ее, сравнить с той, прежней...

К. С. Правильно. Но не делайте, как в театре: пришел и сразу все понял. Ведь понять или не понять — это огромный процесс. Здесь все — сомнения, колебания, здесь нужен целый ряд проб, испытаний: может быть, рады вас видеть, а может быть, и не рады. Смотреть для Чацкого — значит стараться «почувствовать, как она к нему относится». Чацкий смотрит вокруг: все это связано с Софьей. Приближаться к ней он начинает только с монолога. И когда он начинает иронически вспоминать: «Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век. А этот, как его, он турок или грек?» и т. д. — этим он тоже хочет приблизиться к ней, думая, воображая, что Софья одинаково с ним мыслит, что она может понять его. И то что он смотрит, и старается оценить, и хочет приблизиться к ней — все это одно большое действие: возвращение к прежней счастливой жизни, возвращение к ней, к Софье. Ищите эти действия по своим эмоциональным воспоминаниям.

Станиславский всегда утверждал, что качество эмоциональной памяти имеет огромное значение в творчестве актера. Чем острее, точнее эмоциональная память, тем ярче у актера повторные чувства, которыми он и живет на сцене. Актер должен уметь пользоваться своей эмоциональной памятью, с ее помощью находить в предлагаемых сценических обстоятельствах чувствования, аналогичные с ранее пережитым им в жизни. Для этого в каждом воспоминании о пережитом надо стремиться схватить самую сущность, главное.

Этой заповедью Константин Сергеевич учил нас руководствоваться в ежедневной работе.

— Если вы найдете в своей жизни, даже не в любовных обстоятельствах, а в чем-нибудь другом, вот такую же встречу, где выясняется, что близкие прежде люди друг друга не понимают, запомните этот случай, запишите и впоследствии воспользуйтесь им для изображения данной ситуации на сцене-

45

не. Ведь есть какие-то общие законы действий в одинаковых ситуациях, и не нарушайте их, — говорил он на репетиции с Чацким и Софьей. — Начинайте действовать. Предупреждаю: играть ничего не нужно, а то непременно попадете на штамп. Ведь штамп и есть результат действия, которого вы внутренне не оправдываете.

Чацкий вбегает в комнату. И Константин Сергеевич сразу же останавливает его:

— Бежать вы сейчас не можете. Вы побежите так, как нужно, вероятно, не раньше генеральной репетиции.

Исполнитель подходит к Софье, пылко смотрит на нее.

— Не надо влюбленности, — говорит Станиславский. — Де лайте только то, что вам необходимо при всяком общении. Вот она, да еще в этой обстановке. Ведь это надо как-то вобрать. И посмотреть, как она к вам относится. И вам, — обращается он к исполнительнице роли Софьи, — нужно его рассмотреть.

Чацкий вновь подходит к Софье и теперь уже испытующе на нее смотрит.

— Вы смотрите грозно, а надо расположить ее к себе. Константин Сергеевич поднимается из своего кресла и на минуту сам становится партнером Софьи. Он заглядывает Софье в глаза, улыбается — и тут же поясняет, почему действует именно так, а не иначе.

— Я тут не только смотрю, но и внутренне спрашиваю: «Скажи мне, ты меня

любишь?..» Ведь тут вы ожидаете, что она к вам бросится, вы смотрите, как бы взывая: «Ну, что же...» Ну, а что Софья?

Исполнительница отвечает, что для ее героини этот короткий эпизод распадается на несколько моментов: во-первых, у нее мелькает мысль: «Откуда здесь Чацкий?»; во-вторых: «Не хочу его видеть!» и в-третьих: «Надо взять себя в руки».

— Значит, — уточняет Станиславский, — *не показывать себя*. Но ведь вам этого сейчас не хочется? Ведь, как у человека, у вас сейчас этого нет? Как же вы это сделаете? — И тут же подсказывает путь к выполнению необходимого действия: — Не пропускайте один важный момент: что бы я делала, если бы была при таких обстоятельствах? Подставьте себе это «если бы», и на помощь вам сейчас же придет фантазия, эмоциональная память. Выкапывайте эмоциональные воспоминания, они вам подскажут действия.

Константин Сергеевич отдавал себе отчет в том, что для неопытных актеров не так легко по своему желанию вызывать к действию те или иные эмоциональные воспоминания. Чтоб облегчить этот процесс, он рекомендовал использовать различного рода манки-возбудители. — Такими манками, — напомнил он, — могут служить все элементы психотехники; слова, мысли и чувства автора; обстановка — вся целиком и отдельные ее детали; свет, музыка, мизансцены, все постановочные эффек-

46

ты. Актер не должен пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти.

После неудачной попытки исполнительницы роли Софьи обрести нужное самочувствие Константин Сергеевич приходит ей на помощь.

— Давайте решим, — говорит он, — что значит физически (а на самом деле психологически) «не показывать себя». Нужно улыбаться, а улыбаться вы не можете, и вообще всю эту не приятность нужно как-то скрыть. Ищите, что нужно, в этом положении сделать? Вам пока скрывать нечего, вы можете только вспомнить самый процесс скрывания: не смотреть в глаза, стараться чувствовать себя свободно, показать, что вам весело...

Софья занимает свое место рядом с Чацким, некоторое время раздумывает, затем начинает смеяться.

— А я вот смотрю, — говорит Константин Сергеевич, — и не верю вам.

— Нет, право, мне сейчас очень весело, — пытается убедить его актриса.

— Нет, не верю... Ищите, как себя надо вести в эту минуту. — И на несколько минут Станиславский как бы забывает о ней, чтоб дать возможность сосредоточиться, подумать. Он вновь предлагает исполнителю роли Чацкого начать сценку сначала.

Чацкий стремительно входит, увидев Софью, замедляет шаги, медленно подходит к ней.

— Не делайте этого, — говорит Константин Сергеевич, — потому что это штамп.

— Я хочу как-то себя размять, — оправдывается исполнитель.

Станиславский на мгновение задумывается. И затем предлагает:

— Давайте сделаем такую штуку, которую Чацкому не полагается делать.

И, заняв на сцене место Чацкого, Константин Сергеевич радостно хлопает в ладоши, смеется, заглядывает Софье в глаза.

— Вот, вот сейчас, — поясняет он, — Чацкий обнимет Софью. А Софья смущена. В тех случаях, когда надо обняться, а ты не смеешь этого сделать, глаза только на секунду скользнут, и скорее хочется скрыть лицо; за всю эту сцену вы и четверти секунды не остановите на нем глаза. Найдите предлог для этого, чтобы не показывать глаза и скорее скрыть от него свое лицо, а вы сейчас смотрите и довольно бесцеремонно.

Софья взглянула на Чацкого и быстро опустила глаза.

— Нет, — останавливает ее Константин Сергеевич, — сейчас у вас получилось искусственно.

Софья, не глядя на Чацкого, закрывает глаза и щеку рукой, как бы поправляя волосы.

47

— Правильно, хорошо, — поощряет, наконец, Станиславский. — У вас красные, «пугливые» щеки, сконфуженные глаза — это нужно уметь скрыть, как будто на самом деле ничего не случилось.

Ваше действие «просто не показывать щек, глаз». И вы это сделали правдиво.

Актриса поясняет, что сейчас она почувствовала это состояние, когда заглядывают в душу, а тебе это неприятно.

— Вы действовали, — подытоживает Константин Сергеевич, — а выходит, что в это же время вы чувствовали; значит, вы действовали верно: правильное действие всегда оправдано чувством. У вас и ритм появился другой. А вы, — обращается он к Чацкому, — смотрите, смотрите на нее, как в жизни; вы сейчас актер на сцене. Давайте сделаем такую встречу: найди те очень братнинские и сестринские отношения; что «было бы» и что «теперь не может быть». Вы должны знать, что «было бы», — только тогда получится трагедия сегодняшней встречи. А какая встреча должна была бы быть: «Соня! Саша!!!». Расцеловались бы, сели, обнялись... и только потом Софья вспомнит: «Батюшки, ведь я барышня...» Чацкий — ведь это Грибоедов, здесь он сам себя писал. Грибоедов однажды въехал к своей тетке по мраморной лестнице на лошади верхом; так что вот сейчас ворвался Грибоедов, он громко говорит, никого не боится, тормозит Софью, смеется.

Исполнители подходят друг к другу.

— Найдите еще больше «братнинского», — говорит Станиславский Чацкому. — И вы еще не сестра, — поворачивается он к Софье.

Софья улыбается, протягивает Чацкому руку.

— Нет, нет, это еще не сестра с братом; вы еще не у себя дома.

Чацкий вбегает, партнеры кидаются друг к другу, смеются.

— Сейчас более или менее нашли встречу, — говорит режиссер. — Но разойдитесь вовсю, как только это возможно с сестрой. Не играйте, а просто действуйте. Что значит иметь не принужденное поведение? Можно делать то, что хочется.

Сцена начинается снова: Чацкий стремительно входит, Софья кидается ему навстречу. Он ее кружит по комнате, оба смеются. Затем, держась за руки, садятся рядом.

— Вот теперь разошлись, — удовлетворенно говорит Константин Сергеевич. — Пусть проделанная вами жизнь пока поверхностна, но в ней уже есть живая плоть и кровь.

Он усложняет задачу исполнителей, предлагая сыграть ту же сцену при новом условии: Чацкий по отношению к Софье остался прежним, а она стала другой.

— Но сразу прошлое разрушить нельзя, — заранее предостерегает Константин Сергеевич. — Если он будет целоваться, то подставьте ему щеку или шею, — знаете, как мимо целуются?... Чтоб не сразу была заметна перемена, которая про-

48

изошла... Чувствуете, что призадумываетесь над тем, как выйти из положения? Это потому, что вы узнали, ощутили то, что должно было быть — и как все изменилось у Софьи. Значит, у вас задача — *поставить Чацкого на другое место, как-то оградить себя*; ведь если не сделать этого сразу, то начнется объяснение в любви.

Чацкий входит и кланяется Софье.

— Нет, нет, — останавливает Станиславский, — вы опять Чацкий. А вы должны вести себя совершенно, как шут гороховый, как Саша Чацкий, вы можете упасть на колени, делать, что угодно. Вы сейчас думаете, «как», а вы вот рассмешите ее, обрадуйте.

Чацкий входит молодо, радостно, почти вбегает, но вдруг серьезно кланяется Софье.

— Нет, — опять не удовлетворен Константин Сергеевич, — не сделали этого действия. Вы сейчас не встретились, вы накачали себя чувством радости, но это не настоящее чувство, не настоящее действие... Ему все время хочется вернуть то, что было. Если он явится каким-то джентльменом — это будет со всем не то.

Чацкий быстро входит, Софья поднимается к нему навстречу, смущенно улыбается, опускает голову, чтобы скрыть лицо.

На этот раз Станиславский, кажется, доволен. Он только просит актрису, играющую

Софью, не торопиться, продлить найденные действия, пока Чацкий наконец все поймет.

Заканчивая репетицию, Константин Сергеевич сказал, что пока исполнителями найдены лишь отдельные правдивые моменты, отдельные точки. Впоследствии они будут логически тянуться друг к другу, будут рождаться другие моменты — и все это должно быть пронизано одной мыслью, одной сквозной линией.

Подводя итог этому занятию, Станиславский отметил, что все проделанное участниками сцены и является *анализом роли*, но анализом не умственным, а эмоциональным, действенным. Найти себя хотя бы частично в роли, а роль — частично в себе — уже немалое достижение, потому что это начало слияния с ролью, начало подлинного переживания.

Как читатель, очевидно, заметил, на своих уроках Константин Сергеевич никогда не упускал случая вернуться к теории, уточнить какие-то ее положения, с которыми ученики в силу сложившихся обстоятельств встретились. Вот и на этом занятии он попутно напомнил нам, что такое эмоциональная память, подтекст, манки; затронул вопрос о том, когда целесообразно обращаться к авторскому тексту.

К сожалению, вскоре работа над пьесой «Горе от ума» была прекращена. В 1936 году для занятий по методу физических действий были взяты другие произведения (в них участвовали и студийцы, и ассистенты): это пьесы А. П. Чехова «Вишневый

49

сад» и «Три сестры», «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, «Дети Ванюшина» С. А. Найденова.

В это же время Константин Сергеевич работает по методу физических действий над пьесой Мольера «Тартюф» с актерами МХАТ, которые приходят к нему репетировать домой<sup>1</sup>.

## ПРОБНЫЕ УРОКИ ПРЕПОДАВАНИЯ СИСТЕМЫ

Параллельно с занятиями по пьесе «Горе от ума» и работой над элементами психотехники каждый из нас готовился к проведению уроков по мастерству актера. Уже существовала примерная программа обучения мастерству; были составлены планы многих занятий. И все же, когда Константин Сергеевич предложил провести первый пробный урок, мы пришли в замешательство.

Помню июнь 1935 года, день, когда Константин Сергеевич решил познакомиться с нашей подготовкой к ведению уроков по мастерству актера. Собрались в доме у Станиславского, в большом зале с колоннами, который он отдал для занятий с оперным театром (потом в этом зале занималась Оперно-драматическая студия).

День выдался солнечный, теплый. Было радостно от предстоящей встречи. Мы сидели тихо... И вот Константин Сергеевич вошел. Поздоровавшись, сказал: «Ну что ж, давайте начнем. Сегодня один из вас проведет урок по элементам сценического самочувствия». Мы сразу оробели — вести урок по системе перед ее создателем страшно. Константин Сергеевич обвел взглядом сидящих, улыбнулся: «Ну, ну, смелей! Надо уметь дерзать!». Вышла одна из ассистенток: «Я попробую, но могу ли я выбрать для проведения урока тот элемент, который мне более всего по душе?» — «Пожалуйста, выбирайте любой!» — «Тогда я проведу урок по элементу общения», — сказала она. И пояснила, что мы предполагаем вести занятия по каждому из элементов психотехники в отдельности.

— Правильно, — одобрил Станиславский. — Хотя все элементы психотехники взаимосвязаны, но нам, обыкновенным смертным с задатками артистов, приходится развивать, воспитывать, вырабатывать в себе целым рядом упражнений каждый из этих элементов отдельно, и после соединять их вместе, чтобы получить правильное естественное самочувствие, при котором только и можно творить. Конечно, обыкновенные актеры не станут от этого талантами, гениями, но, может быть, это все же поможет им хоть в какой-то

<sup>1</sup> См. об этом в кн.: Т о п о р к о в В. О. Станиславский на репетиции. М., «Искусство», 1950.

мере приблизиться к тому, что отличает гения... Ну, а теперь приступайте к ведению урока.

50

Девушка начала тихо, робко, но потом овладела собой, ее голос окреп, она говорила легко и уверенно. Она объяснила, и что такое объект, и что такое общение, и что без моментов восприятия и отдачи нет общения, и что для общения нужны четыре условия: чем общаться, с кем общаться, приемы общения и приспособления... Константин Сергеевич слушал с большим вниманием. Мы горды были за свою подругу, так ярко и темпераментно читающую лекцию. Но вдруг Станиславский прервал ее:

— Ничего не понимаю, хоть и сам являюсь виновником создания системы...

Мы были поражены. В чем дело? Что не так? А Константин Сергеевич продолжал:

— Так нельзя вести урок. Наш предмет практический. Надо начинать с практики, а не пугать учеников незнакомой терминологией. Вы занимайтесь с ними упражнениями, а после объясняйте: «это потому-то», «это так-то»... Вы можете давать ученикам теоретические сведения, но должны сейчас же дать гвоздик, крючок, на который они могли бы эти сведения повесить, чтобы приобретенные знания не пропали даром. Ведь в искусстве теория без дел мертва.

С этим трудно было не согласиться, тем более что это требование Константин Сергеевич в первую очередь неукоснительно соблюдал сам.

— Моя задача, — утверждал он, — говорить с актером его языком, не философствовать об искусстве, что, по-моему, очень скучно, но открывать в простой форме практически необходимые ему приемы психотехники.

Наши с ним занятия тоже ни в коей мере не напоминали лекций. Даже когда Станиславский проводил так называемые «беседы», мы (часто незаметно для себя) оказывались вовлеченными в обсуждение затронутых им проблем: задавали вопросы, изредка возражали и, в конце концов, сраженные его аргументами, почти всегда соглашались с ним.

Но вернемся к прерванному уроку. Видя полную растерянность ассистентки, читавшей лекцию, Константин Сергеевич предложил:

— Давайте-ка начнем сначала. Зинаида Сергеевна Соколова, я и все сидящие товарищи — это ваши ученики. Мы ничего не знаем о системе. Начинайте с нами заниматься, привлекайте нас к вашему творчеству, заставьте нас действовать с вами вместе.

И урок пошел уже совсем по-другому. Ассистентка-педагог довольно быстро перестроилась. Она предложила нам:

— Рассмотрите сидящих в комнате, определите, в каком они настроении. — Мы стали изучать друг друга. Потом она заставила нас рассказать о своих наблюдениях. Выслушав нас, ассистентка объяснила, что все, кого мы рассматривали, это наши объекты, и далее она рассказала, какие бывают объек-

51

снова проводила практические упражнения. Так мы переходили от одного раздела общения к другому. Работали мы азартно, не замечая времени. Константин Сергеевич улыбался, следя за нашими действиями, а в заключение урока сказал:

— Вот теперь совсем другое... Вы, — обратился он к ассистентке, ведущей урок, — и сидите по-другому, вы тянетесь к нам, ученикам; мы вам нужны; вы берете все возможное от нас и на этом строите живое творческое общение.

Затем Станиславский обернулся ко всем нам:

— Так работайте по всем элементам. Такова должна быть наша методика занятий.

Для нас это был наглядный творческий урок. Он мне запомнился на всю жизнь. А мы-то ведь до этого думали построить занятия так: сначала теорию, а потом практику. Урок же показал обратное — главное в нашей профессии практика, практика творческая. И я очень благодарна Константину Сергеевичу, что он меня и моих товарищей на пороге педагогической деятельности сразу направил по верному пути, наглядно показав основы методики школы актерского мастерства.

Константин Сергеевич многократно подчеркивал, что только самое тщательное изучение всех элементов системы на практике поможет подойти к подсознательному творчеству.

В подтверждение того, что только подсознательное творчество позволяет достигнуть наивысших результатов в искусстве, Константин Сергеевич приводит случай, который произошел со знаменитой Рашель, работавшей в традициях школы представления. На одной из репетиций она сыграла так, что все присутствующие плакали так же, как она сама. Но когда актриса захотела повторить сыгранную сцену, у нее ничего не вышло: она забыла, что делала, и никто не мог ей этого сказать. Тогда, на репетиции, она творила интуитивно, подсознательно.

— Все, что мы сейчас изучаем, — продолжает Константин Сергеевич, — это всего одна десятая системы, это еще система с маленькой буквы, это для того, чтобы подойти к остающимся девяти десятым, к системе с большой буквы, к подсознательному творчеству. Все для этого; система с маленькой буквы нужна для системы с большой буквы. В элементах заключаются манки, каждый манок может довести до правдоподобия чувств и истины страстей. Правдоподобие чувств — это до порога, а истина страстей — это после порога. Чтобы стать на порог, надо довести себя до подсознания. Вот вы подошли к берегу океана (подсознания), одна волна только намочила вам ступни, потом другая окатила вас до колен, наконец, третья волна уносит вас в океан и опять выбрасывает на берег. Вот это — моменты интуитивного творчества. Бывают моменты, когда вы сделаете какое-то действие, которое вас согрело, но как вы его сделали, вы не знаете. То был момент подсознания. Вот, например, как это случилось у Ермоловой. В одном из спектаклей ее героиня должна была отравиться.

52

И вот в момент ее смерти (это был финал спектакля) в публике начался глухой шум. Он все усиливался. Зрители вскочили с мест, многие с криком кинулись к рампе. Все были убеждены, что Ермолова и в самом деле решила покончить с собой на глазах у зрителей. Но она, конечно же, была совершенно здорова. А просто целый акт находилась в состоянии творческого экстаза, как бы купалась в океане подсознания. Сыграть спектакль, имея три-четыре таких момента, — это уже очень хорошо. Однако достичь таких моментов можно, только в совершенстве овладев всеми внутренними и внешними элементами актерского мастерства. А для этого необходим большой и систематический труд.

— Ох, как редко, — утверждал Константин Сергеевич, — в театре и в роли даже у самого талантливого актера что-нибудь само собой делается! Бывает, но не часто! Умение работать, трудиться — это ведь тоже талант. И громадный талант! В результате его рождается вдохновение. А не наоборот.

И он призывал нас, будущих театральных педагогов, с первого дня воспитывать в своих учениках сознание необходимости самой тщательной, кропотливой систематической работы над собой. Без техники, говорил он, современный актер окажется бессильным передать вековые чаяния и бедствия человечества, страсти и переживания современной души. Воплощать сложный духовный мир человека при помощи грубых, примитивных средств, бытующих до сих пор на сцене, — это все равно что пытаться исполнить на барабане девятую симфонию Бетховена.

— Итак, труд, труд, труд! — как бы подводит итог занятию Константин Сергеевич. — Мгновения сценической жизни, то есть те неповторимые мгновения артиста, когда истина страстей должна быть влита им в предлагаемые обстоятельства, — это вовсе не мгновения его случайных озарений, это плоды долгого труда над собой и изучения природы страстей. Напоминайте студийцам, что без упорного кропотливого труда талант превращается всего лишь в красивую побрякушку. Чтобы этого не случилось, пусть они приучают себя к терпению в работе и выполняют ее сознательно и радостно. Я и сам, пока позволит здоровье, буду заниматься с ними. Давайте искать новое общими усилиями!

## СТАНИСЛАВСКИЙ ЗАНИМАЕТСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ЧТЕНИЕМ С АССИСТЕНТАМИ

Я хочу рассказать о моей встрече с Константином Сергеевичем по поводу художественного чтения.

Зинаида Сергеевна Соколова очень много занималась с нами, своими учениками, художественным чтением: мы читали басни, стихи, сказки и прозаические отрывки. В своих занятиях она обращала много внимания не только на внутреннюю

53

линию действий рассказа, но и на технику речи, придерживаясь метода С. Волконского. И вот теперь она хотела, чтобы Константин Сергеевич прослушал тех из ее учеников, которых он выбрал себе в ассистенты. Первой к Константину Сергеевичу была направлена я. Я прочла ему народную северную сказку «Догада». Приведу несколько строк из этой сказки: «Была в лесу глупа деревня. Люди в лайды жили, ну... широкого места никогда не видели, утак уж... Был один поумняй — Догадой звали, дак и тот глуп. Вот эти мужики собрались в лес зимой на охоту и видят: в снегу дира, а из дыры пар идет. «Що та-ко?!» Стали думать. Думали, думали, часа два думали, ничего не удумали. И говорят: «Надо к Догаде сходить. Ну, Догада! Он знат, он понимает, он скажет!» И пошли всема к Догаде».

Константину Сергеевичу понравилось, как я читала, понравилось, что я читала северным говором; но он сказал, что надо начинать говор мягче, чтобы слушающие и не заметили его в начале, а потом так увлеклись бы им, что решили бы: «Иначе читать эту сказку нельзя».

Вторым произведением, прочитанным мною, был рассказ «Волчиха», автора уж не помню. Рассказ написан в драматическом, даже трагедийном стиле, в очень напряженном ритме. Краткое содержание: мать идет мстить помещику за поруганную честь своей дочери. Природа сочувствует ей и разделяет ее праведный гнев — деревья шумят, наклоняют к ней свои верхушки, как бы подталкивая ее к цели.

Константин Сергеевич одобрил и это мое чтение, отметив, что внутренняя линия моего действия правильна и эмоциональна, но прибавил: «Нельзя слушателя держать все время в таком нервно-напряженном состоянии, надо давать ему отдушины; для этого нужно определить главные, более важные куски и второстепенные, и на второстепенных смягчать напряженность, давая передышку слушателю, а на кульминации отрывка поднять эмоциональность и ритм до предела».

В дальнейшем я поняла, что он, не употребляя терминологии, говорил *о перспективе пьесы и роли*.

Еще раз выразив свое одобрение, Константин Сергеевич предложил мне, кроме ведения занятий по мастерству актера, работать со студийцами и над художественным чтением, конечно, под руководством Зинаиды Сергеевны и его самого.

## ПРОЕКТ ПРОГРАММЫ НОВОЙ СТУДИИ

Незадолго до открытия студии Константин Сергеевич собрал нас для того, чтобы познакомить с ее программой.

Свою последнюю студию Станиславский считал не обычным учебным заведением, а экспериментальной мастерской. Занимающаяся здесь молодежь должна была не только помочь ему выработать наиболее эффективный способ обучения актера, но и впоследствии передать полученные знания другим.

54

Станиславский подчеркивал, что актер является проводником новых мыслей, передовых идей. Поэтому для Станиславского-педагога никогда не существовало резко выраженного разграничения между профессиональной и нравственной сторонами воспитания актера — он считал их взаимозависимыми.

Но в нашем случае, в связи с особенно ответственными задачами, которые предстояло

выполнить выпускникам студии, Станиславский с большей, чем когда-либо, остротой подчеркивал необходимость для студийцев воспитывать в себе высокие моральные, этические качества.

— Раз мы начинаем это новое дело, — говорил Константин Сергеевич, — надо держать дисциплину, не щадить тех, кто ее нарушает — иначе ржавчина пойдет дальше. Стоит допустить хоть одно пятнышко — и все кончено. Пусть студийцы поймут, что все вместе они должны быть коллективным творцом. Нужна не прежняя военная дисциплина, а сознание, что «я не один»; если я нарушу дисциплину, это повредит общему делу. Надо, чтобы будущие актеры любили свое дело, держались за него, чтобы они поняли, что это их жизнь.

Учебная программа студии складывалась из отдельных дисциплин, главной из которых было, конечно, актерское мастерство.

Перед первым курсом Станиславский ставил задачу освоить элементы психотехники на различных упражнениях. К концу первого года обучения некоторые упражнения он развил в этюды. Константин Сергеевич считал абсолютно обоснованным стремление первокурсников поскорее начать играть. Пьесы, разумеется, им еще не по силам, но эта потребность вполне может быть удовлетворена работой над этюдами.

Станиславский придавал огромное значение работе начинающего актера над этюдами, поскольку считал ее *переходной* стадией к работе над пьесой. В пьесе актер воплощает замыслы драматурга и должен сделать текст автора своим, а в этюде он сам является драматургом и автором собственного текста.

— Работа над этюдами, — говорил Константин Сергеевич, — приучает студийцев к творческой самостоятельности, развивает их инициативу, помогает раскрыться особенностям дарования каждого, формирует вкус. Начатый на первом курсе этюд должен быть обязательно доведен до конца на втором курсе. Практика показала, что длительная работа над этюдом с постепенным углублением его и отделкой намного полезнее не скольких незаконченных этюдов.

Откуда брать этюды?

Доведенные до конца упражнения на тот или иной элемент психотехники уже сами по себе превращаются в маленькие этюды, в основе которых лежат простое физическое действие и элементарная психологическая задача. Из развития, обогащения упражнений по системе могут рождаться и более слож-

55

ные этюды с большим количеством участников. Например, темой для коллективного этюда может быть «игра в цирк». Воспроизведение на сцене циркового представления, состоящего из самых разнообразных номеров, дает богатейший материал начинающим актерам. Одни могут изображать канатоходцев, другие — воздушных акробатов, третьи — жонглеров (прекрасная возможность продемонстрировать умение действовать с воображаемыми предметами). А какими интересными и для исполнителей и для зрителей могут оказаться изобретательно выполненные номера с дрессированными животными (животных, разумеется, тоже должны изображать студийцы)!

Задача режиссера-педагога здесь — следить за тем, чтобы в каждом номере был найден его стержень, зерно, а также чтобы в этюде в целом были заложены все элементы психотехники. Пусть этот этюд выполняется с музыкальным сопровождением.

Из таких всесторонне отработанных этюдов должна состоять программа зачетных вечеров первого курса.

На втором курсе Станиславский считал необходимым обязательно продолжать делать упражнения по элементам психотехники, а также этюды, но не в прежнем виде, а усложняя их. Например, если продолжается работа над этюдом «Цирк», то в нем должны быть расширены и углублены предлагаемые обстоятельства, намечены сверхзадача и сквозное действие, могут фиксироваться слова, то есть этюд становится маленькой пьесой, созданной самими студийцами.

— На этом этапе, — указывал Константин Сергеевич, — можно также заимствовать темы для этюдов и из произведений художественной литературы. Например, у Мопассана есть маленькие рассказы с очень интересными, занимательными и легко ложающимися в этюд сюжетами. В этих случаях необходимо вначале разыграть этюд, произнося по ходу его действия свои слова, а затем — использовать текст автора (литературные отрывки). Это уже будет *подходом* к роли.

При выполнении этюдов необходимо использовать освоенные законы актерского мастерства.

На третьем курсе студийцы должны учиться передавать чужие темы, чужие мысли, то есть переходить к работе над пьесой.

— Никаких отдельных сцен, отрывков из пьесы! Надо брать или всю пьесу целиком или одну из линий пьесы и играть ее в этюдном порядке, — говорил он. — Так, например, можно выделить из пьесы Шекспира «Гамлет» линию Гамлета с отцом. По действиям эта линия грубо может быть охарактеризована так: Гамлет один, он возвращается в памяти к событиям последнего времени, хочет постигнуть их смысл (монолог). Появившийся Горацио сообщает, что видел Тень короля, отца Гамлета. Гамлет стремится встретиться с Тенью короля — и эта встреча происходит. Гамлет просит присутствовав-

56

ших молчать о том, что они видели, — и те уходят. Оставшийся в одиночестве Гамлет произносит монолог «Быть или не быть». Другой линией из этой пьесы могла бы быть линия Гамлета с матерью. Первый момент: Гамлет в тронном зале. Он смотрит на мать, сидящую на троне, — она весела, счастлива. Затем, оставшись один, Гамлет пытается осмыслить происшедшее. Далее, в спальне матери он пытается для себя выяснить ее подлинное отношение к отцу и к новому королю. И т. д. Играть такие инсценировки (то есть избранные линии из пьесы) необходимо по методу физических действий. На первых порах мысли автора передаются собственными словами, а затем преподаватель «подкидывает» авторский текст.

Разумеется, такие линии могут быть выбраны и в другой пьесе.

Так же можно играть «Бесприданницу». Например. Какой-то цыганский табор. Паратов кутит. Вдруг туда привозят Огудалову и Ларису. Происходит знакомство (этим очень ценно кино, которое может показать то, что было раньше, и то, что будет впереди). Таким образом, вы можете в «Бесприданнице» сыграть всю линию Ларисы тоже этюдом.

«Вишневый сад» — Париж. Ужасная обстановка. Полупьяные женщины легкого поведения, патер с книжкой. В эту обстановку попадает Аня. Встреча матери с Аней. Поезд. Они едут. Заботы Ани о матери. Встреча родных мест и т. д. Приезд на станцию и встреча с родными. Это четыре этюда.

Константин Сергеевич придавал серьезное значение выбору пьес для учебной работы в студии. Он считал, что воспитывать молодых актеров на несовершенных пьесах нельзя, что указать актеру верную дорогу может только тот автор, который сам является подлинным художником. Пусть пьеса правильно, логично и последовательно ведет за собой молодого артиста, а не начинающий актер — несовершенную пьесу. Исправлять других не может тот, кто сам еще не направлен. Поэтому в репертуар студии были взяты главным образом пьесы Чехова и Шекспира, которые, как говорил Константин Сергеевич, обладают идеальной логикой.

На четвертом курсе студийцы создают спектакли, в основу которых положена работа над этюдами по различным линиям пьесы.

Константин Сергеевич признавал заслуживающим внимания и другой путь создания спектакля: когда он рождается на основе выполненных на предыдущих курсах этюдов.

Наиболее удачные этюды переходят в спектакль. «Например, — говорил он, — возьмите этюд «Моцарт и Сальери», сделанный студийцами на первом курсе. Сделайте его первым актом». (Краткое содержание этюда: молодой художник Моцарт написал картину и показал ее другу, тоже художнику — Сальери, желая услышать его мнение о написанной им

картине и получить советы. Картина была написана очень талантливо.

57

Друг переполняется завистью и, наводя критику, разносит картину в пух и прах. После ухода Сальери Моцарт рвет свою картину. — *Л. Н.*)

Предположим второй акт, после того как Моцарт разорвал картину. Квартира Сальери. К нему приходит Моцарт, он спился, оборван, бросил свое искусство. В мастерскую его не пускают, его просят подождать в гостиной. Он видит работы Сальери, развешанные по стенам. В каждой из них он видит свою манеру письма, ту манеру, которую так разгромил Сальери. Через несколько времени приходит Сальери с каким-то человеком, который говорит хозяину комплименты. Сальери очень нежен с Моцартом, дает ему денег, но в мастерскую не пускает: Моцарт взволнован и решил проникнуть в мастерскую во что бы то ни стало.

Третий акт.

Ночь. Мастерская Сальери. Моцарт проникает в мастерскую. Он с жадностью рассматривает картины, этюды и видит, что это не только его манера письма, но и его темы. Наконец, он добирается до занавешенного полотном мольберта. Он срывает полотно и видит, что это его картина, которая с точностью воспроизведена с той картины, которую он когда-то уничтожил. Воспроизведена не только темой, манерой письма, но и красками. Он поражен, у него раскрываются глаза на поступок Сальери, загубивший его жизнь. Он хочет уничтожить произведение, но как большой художник не может поднять на него руку. Это его детище, воспроизведенное более или менее талантливо. Он предпочитает кончить жизнь самоубийством.

В случае, если будет необходима соответствующая художественная обработка, Станиславский даже допускал возможность приглашения для этого профессионала-драматурга.

Константин Сергеевич не раз говорил также о том, что в принципе пьесу могут создать и сами актеры. Вдохновленные его верой в нас, мы, ассистенты, взялись за создание такой пьесы, и как это ни странно, в конце концов она родилась. Называлась она «Все выше и выше». В основу ее был положен этюд «Полет в стратосферу». Разумеется, Станиславский тоже принимал участие в создании пьесы, помогая нам углубить предлагаемые обстоятельства, обосновывать каждую ситуацию и т. д. Пьеса получила визу Главреперткома. Завершить начатый спектакль не удалось: умер Константин Сергеевич, и наша работа прекратилась.

Параллельно с занятиями по мастерству актера на всех курсах студии должны были проводиться уроки по смежным творческим дисциплинам. Освоение внутренних элементов психотехники необходимо было сочетать с развитием внешней актерской техники.

Станиславский познакомил нас с программой этих занятий.

— Слово очень важно в нашем искусстве, — подчеркивал Станиславский. — К чему тонкости переживания, если на сцене

58

их будет выражать плохая речь. То же самое можно сказать и о голосе. «Быть в голосе» — очень важно для актера. Это значит — уметь управлять звуком своего голоса, иметь возможность высказать то, что ярко и глубоко создает внутреннее творчество. Когда великого Сальвини спросили: что нужно для того, чтобы быть трагиком? — он ответил: «Нужно иметь голос, голос и голос!»

Итак, о сценической речи и голосе.

Задача 1-го курса — начать ставить голос, исправлять дикцию, заниматься «законами речи» (логическим чтением).

2-й курс — продолжение работы над постановкой голоса и дикцией. Начать заниматься художественным чтением прозы (но пока это должен быть не разговорный текст, а описание природы, настроения, бытовые зарисовки). Развивать видения, создавать киноленту видений, изучать орфоэпию.

3-й курс — продолжение работы над постановкой голоса и дикцией.

Художественное чтение разговорных текстов; чтение стихов с метрономом и без метронома. Словесное действие в спектакле.

4-й курс — углубление работы над словесным действием. Большое внимание в проекте программы студии уделялось «усовершенствованию телесного аппарата», через который передается внутренняя жизнь роли. Для этой цели актеру нужно выработать в себе не только подвижность тела, общую гибкость, легкость, плавность, ритмичность движений, но особую сознательность в управлении всеми группами своих мышц и (по точному выражению Станиславского. — *Л. Н.*) способность ощущать переливающуюся по ним энергию.

— Достичь этого, — отметил Константин Сергеевич, — помогут занятия движеческими дисциплинами — гимнастикой, акробатикой, танцами, пластикой, фехтованием, ритмикой, сценическим движением.

Гимнастика поможет исправить приобретенные дефекты тела, будет способствовать его пропорциональному развитию. Но для этого необходимо, чтобы для каждого студийца была разработана индивидуальная программа, помогающая каждому избавиться от собственных недостатков.

Акробатика способствует развитию ловкости, подвижности, расторопности на сцене при поворотах, наклонах и других трудных, быстрых движениях; она нужна и для выработки решимости в кульминационные моменты роли, которых начинающие актеры нередко боятся; тот, кто владеет акробатикой, легко сможет снять зажимы, мешающие актеру раскрыться.

Танцы «выправляют» спинной хребет, руки, ноги; дают движениям широту, определенность, изящество, законченность.

Пластика поможет приобрести внутреннее ощущение движения или чувство движения. Умение выдержать непрерыв-

59

ную пластическую линию движения абсолютно необходимо для драматического актера.

Намеченную здесь программу по смежным движеческим дисциплинам Константин Сергеевич считал очень приблизительной. Он говорил, что вскоре после начала занятий все преподаватели по этим дисциплинам должны собраться вместе для разработки общей программы. Цель такой программы — научить студийцев владеть своим телом, управлять своими мышцами, верно и быстро находить центр тяжести, точку опоры. Эта задача нелегкая, но вполне разрешимая. Станиславский рассказал, что как-то во время поездки в Рим он познакомился с американской художницей, интересовавшейся реставрацией античных статуй, дошедших до нас в разбитом виде. По сохранившимся кускам этой художнице часто удавалось воспроизвести все произведение благодаря тому, что она прекрасно знала человеческое тело, законы его равновесия, умела мгновенно определять положение центра тяжести. Хотя бы в какой-то степени овладеть таким умением должен стремиться каждый актер.

Занятия названными дисциплинами предполагалось проводить на всех четырех курсах. Однако Константин Сергеевич находил, что только классных уроков мало, чтобы в совершенстве овладеть своим телом. Каждый студиец должен ежедневно отводить какое-то время для занятий всем этим дома, причем особое внимание нужно уделять тем дисциплинам, которые помогут ему избавиться от недостатков.

Станиславский рекомендовал устраивать так называемые недели походки, кистей, пальцев, ступней, а также недели дикции, фразы. Это означало, что на походку, пальцы и т. д. (то есть на то, чему посвящена неделя) обращается особое внимание на всех без исключения уроках и вне их.

Что касается общеобразовательных предметов, то их программы должны были подготовить другие преподаватели, поэтому на этой встрече Константин Сергеевич не говорил о них подробно. Однако он поделился с нами своей мечтой, которую на этом этапе,

конечно, трудно было воплотить. Станиславскому хотелось, чтобы общеобразовательные предметы изучались в студии по эпохам. Например, какой-то отрезок учебного года будет посвящен эпохе Шекспира. В это время на уроках истории студийцев знакомят с социальным строем государства того времени, культурой, бытом. На уроках литературы изучаются произведения ведущих авторов, на занятиях по изобразительному искусству — картины знаменитых художников той эпохи. Можно устраивать выставки, где будут демонстрироваться репродукции произведений искусств, а также другие предметы, характеризующие нужный исторический период.

Студийцам должны даваться задания по созданию альбомов причесок, головных уборов, оружия, костюмов. Хоть одно платье учащемуся стоит сшить своими руками.

60

На занятиях по движению в это время знакомятся с танцами, боями, манерами; учатся носить костюм того времени.

Станиславский был убежден, что если бы возможно было строить программы обучения таким образом, то все пройденное на всю жизнь закрепилось бы в памяти, стало бы отличным «приданным» актера.

Забегая вперед, стоит сказать, что Константин Сергеевич впоследствии не раз возвращался к пересмотру программы, уточняя в ней те или иные положения. Но вряд ли каким-нибудь из этих исправленных вариантов он был до конца удовлетворен. Когда от Студии потребовалось представить для отчета программу 1-го курса, Станиславский предложил вместо этого подготовить спектакль-программу, в котором студийцы продемонстрируют все, что они постигли в первый год обучения. И сценарий такого вечера был действительно подготовлен<sup>1</sup>, однако постановка его была осуществлена только после смерти Константина Сергеевича, на вечере его памяти в ВТО.

В заключение этой нашей встречи Константин Сергеевич еще раз напомнил о том, что нам предстоит заниматься непосредственно воспитанием студийцев, установлением в студии особой дисциплины. Дисциплина ни в коем случае не должна напоминать военную — пусть в основе ее лежит сознательное подчинение каждого члена коллектива общему делу. А здесь важна каждая мелочь. Константин Сергеевич припомнил случай, который произвел на него сильное впечатление. Будучи на гастролях в одном из театров Германии, он наблюдал, как при смене декораций за закрытым занавесом абсолютно тихо, без звона и шума, со сцены было вынесено большое количество хрустальной посуды. А выполнено это было очень просто: каждый актер уносил за кулисы свой прибор. Вот к такой элементарной дисциплине Константин Сергеевич считал необходимым приучать будущих актеров с первых шагов.

Итак, открытие Оперно-драматической студии состоялось в октябре 1935 года.

На драматическое отделение было подано три тысячи заявлений. В течение всего лета мы, ассистенты, под руководством Зинаиды Сергеевны Соколовой проводили с абитуриентами подготовительные занятия. Мы готовили с ними этюды, отрывки из произведений художественной литературы, отрывки из спектаклей. После каждого этапа занятий устраивался просмотр — и происходил отсев не справившихся с заданиями абитуриентов.

Судьями последнего тура были Л. М. Леонидов, И. М. Москвин, М. Н. Кедров, В. О. Топорков, З. С. Соколова.

В результате этого отбора на драматическое отделение было принято 30 человек.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 402—454.

## СТАНИСЛАВСКИЙ ЗАНИМАЕТСЯ СО СТУДИЙЦАМИ

### ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Впервые Константин Сергеевич встретился с теми, кто был зачислен на первый курс нашего отделения, 15 ноября 1935 года. Уже полтора месяца шли занятия, студийцы понемногу втягивались в новую жизнь, привыкали к дисциплине, в студии складывались определенные порядки, устанавливались правила.

И хотя, конечно, все знали, что в основе всей организации нашего учебного заведения стояли выработанные Станиславским принципы, занятия не только по основным «профильным» дисциплинам, но и по другим предметам велись по согласованным с ним программам, все-таки, несмотря на это, наши ученики не считали себя до конца приобщившимися к великому таинству театрального искусства, пока не состоялось их знакомство с Константином Сергеевичем.

Мы, ассистенты, тоже с нетерпением и трепетом ждали этой встречи. Станиславский должен был оценить первые успехи наших подопечных, а значит, определить, оправдали ли мы хоть в какой-то степени возложенные на нас надежды.

Речь Станиславского, обращенная к студийцам, была короткой и деловой. Константин Сергеевич посвятил ее особенностям театрального творчества как творчества коллективного. Он говорил:

— Разница между сценическим и другими видами творчества огромна. Художник, скульптор, литератор, сидя в своем кабинете или мастерской, могут работать тогда, когда им захочется: они физически ни от кого не зависят. Другое дело актеры. По роду своей работы вы связаны с коллективом; вы зависите от партнера, от осветителя, портного, бутафора, швейцара и т. д. Партнеры же и успех спектакля в целом, в свою очередь, зависят от вас. И что бы ни случилось в вашей личной жизни, вы должны суметь в определенное время, когда назначен спектакль, отрешиться от своих житейских забот, выйти перед тысячной толпой зрителей — и зажечь чужой, может быть, в этот момент очень далекой от вас жизнью.

— Вы должны, — продолжал Станиславский, — крепко спаяться и глубоко осознать, что значит коллективное творчество и какие возможны здесь плюсы и минусы; должны научиться коллективно хранить общее дело. Научиться этому — значит перевоспитать себя и как человека, и как художника. Нужно жить друг с другом в мире и согласии, помогать друг

62

другу, постоянно заботиться о создании и сохранении по-настоящему творческих взаимоотношений в коллективе. Вы знаете, какую огромную роль в театре играет закулисная атмосфера; надо стремиться к созданию такой атмосферы, которая помогала бы выявлению способностей каждого из вас. Театр — ваш дом, и необходимо сохранять этот дом в чистоте. Есть любители, которые всюду собирают сплетни, а потом вытряхивают их в стенах студии. Боритесь с такими людьми. Помните, что в театре даже маленькая сплетня неизбежно становится огромной. Вы не должны терпеть рядом с собой человека, который отравляет здоровую атмосферу студии. Гоните его, даже если он талантлив. Талантливый человек, несущий грязь в студию, ядовит, ибо он талантливо распространяет свой яд. Он может быть очень нужен делу, но его надо отсекал немедленно. Не забывайте, что вы пришли сюда для большого, чистого дела.

Эту часть своего выступления Станиславский закончил словами, которые он вообще любил повторять и которые, возможно, чаще других вспоминаются его многочисленными последователями:

— Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве. Это должно быть вашей руководящей мыслью. Не театр существует для вас, а вы — для театра. Самое высшее наслаждение — работать для искусства, приносить себя в жертву ему. Нужно ясно понять, для чего вы пришли в театр. Этот вопрос должен стоять перед вами на протяжении всей вашей творческой жизни. Это — главный ваш двигатель, ваш путеводитель. И вот это «ради

чего вы пришли в театр» мы будем называть сверх-сверхзадачей вашей жизни человека-артиста.

Затем Константин Сергеевич коснулся вопроса о подлинном и мнимом успехе актера. Он предостерег начинающих артистов от соблазна идти наиболее легким путем, искать дешевого признания. По мысли Станиславского, количество аплодисментов далеко не всегда находится в прямой зависимости от подлинного успеха.

Подделываясь под вкусы не слишком взыскательной публики, можно добиться на какое-то время шумного признания, почувствовать себя героем дня. Однако подлинный художник должен уметь выслушивать не только похвалу, но и порицание, которое при правильном к нему отношении во много раз полезнее, чем лесть, как бы приятна она ни была.

В заключение своей беседы со студийцами Константин Сергеевич напомнил слова английского писателя Оскара Уайльда о том, что актер либо балаганщик — либо творец, либо священнослужитель — либо шут. И добавил: «Не будьте актерами-шутами. Не приспособляйтесь к публике, не поддавайтесь ее вкусам, но прислушивайтесь к мнению знатоков. Это мой вам завет, к которому я пришел за 58 лет работы и жизни в театре».

63

### **РАБОТА НАД ТЕЛЕСНЫМ АППАРАТОМ (ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ)**

На первых уроках по мастерству актера мы, ассистенты, в соответствии с установленной программой, работали со студийцами над элементом «освобождение мышц».

Посетив занятие, на котором студийцы должны были продемонстрировать, чему мы, ассистенты, их сумели научить, Константин Сергеевич начал его с короткого вступления:

— Для драматического актера абсолютно необходимо умение в совершенстве владеть собственным телом, иначе говоря, — своим физическим аппаратом. А этого можно добиться только с помощью длительного тренажа. Ваше тело — это ваш инструмент, он должен быть всегда подготовлен к работе; чем тоньше вы чувствуете, тем послушнее и тоньше должен быть ваш инструмент, с помощью которого вы передаете свое чувство.

Как пример отношения большого артиста к своему инструменту Константин Сергеевич привел такой случай:

— Как-то во время поездки в Америку я был на балу, где присутствовал известный скрипач Я. Хейфиц. В разгар вечера, когда все садились за стол, музыкант исчез, а потом, через некоторое время вернулся. Оказалось, что на следующий день был назначен его концерт, и Хейфиц ездил с бала домой, что бы переложить свою скрипку в другой шкаф, с определенной температурой.

Константин Сергеевич заверил студийцев, что при систематической тренировке и дисциплине человек вполне может овладеть и своим голосом, и своей речью, и своим телом. И что это огромное счастье — сознавать, что ты всю жизнь говорил и двигался скверно, а теперь научился это делать настолько хорошо, что можешь заставить две тысячи зрителей плакать, радоваться, смеяться, грустить вместе с собой.

Примером почти нечеловеческого умения постоянно работать над собой Константин Сергеевич считал знаменитую Сару Бернар. Он рассказывал, что видел ее во время московских гастролей в пьесе Ростана «Орленок», где она играла главную роль (кстати сказать, мужскую).

К тому времени у актрисы уже была ампутирована нога — и она, несмотря на это, достигла в этой роли совершенства.

— Каково страдание человека-артиста, — сказал Константин Сергеевич, — который великолепно все чувствует, но передать ничего не может, так как его физический аппарат не соответствует его чувствам: руки скрючены, тело неповоротливо, голос не звучит... Над его чувством будут смеяться. Узнайте у преподавателей, какие мышцы вам надо развивать, и этой работе посвятите годы. Добейтесь того, чтобы ваши мускулы сами искали правду

движения, выработайте в себе мышечного контролера, чтобы этот внутренний инспектор механически,

64

помимо вашей воли, контролировал бы все ваши движения, убирал бы все лишние мышечные напряжения, оставляя лишь те, которые нужны для производимого действия. Вы не можете себе представить, какую радость испытывает актер, когда он понят зрителем. Ведь это — высшая радость, выше которой ничего нельзя придумать. Чтобы ее достичь, можно и должно заставить себя работать и работать.

В первый этап работы над освобождением мышц входили занятия по развитию кистей и пальцев рук. Константин Сергеевич любил говорить, что если глаза — зеркало души, то пальцы — это глаза тела.

Проверку результатов нашей работы со студийцами Станиславский начал с того, что предложил одному из учеников сесть на стул, положив кисть руки на спинку другого стула.

Студиец выполнил эту просьбу Константина Сергеевича, сев так, чтобы кисть руки, свесившаяся со спинки стула, была всем видна. Но его рука была несколько напряжена.

Станиславский попросил расслабить кисть.

При этом он заметил, что красивой принято считать узкую руку с длинными пальцами. От природы далеко не у всех такие руки, однако человеку тренированному не так уж трудно создать впечатление, что у него руки правильной формы.

Станиславский обратил наше внимание на то, что у него тоже широкая рука, чем немало удивил присутствующих. У Константина Сергеевича были удивительно красивые руки — мы привыкли думать, что и это ему даровано судьбой, равно как и многое другое. Станиславский объяснил: у него давно вошло в привычку показывать руку так, чтобы пальцы, которые «уширяют» руку, были спрятаны. Он тут же проиллюстрировал это — протянул руку вперед, и мы увидели, что его указательный палец выпрямлен, средний немного согнут, а безымянный и мизинец слегка подтянуты. Константин Сергеевич попутно заметил, что рука должна всегда оставаться абсолютно свободной, мягкой — только мягкая рука может быть красива. Этому добиваются не сразу: вначале нужно постоянно следить за собой, направлять внимание на мускулы, приучать руку к правильному положению. Впоследствии, когда это войдет в привычку, станет как бы второй натурой, рука сама будет ложиться правильно и свободно, станет выразительной.

— У руки, — продолжал Константин Сергеевич, — может быть двадцать тысяч разных положений. Задача актера — уметь каждое положение оправдать. Например, изображая деликатного человека, неверно держать руку «лопаточкой» (большой палец отведен в сторону, остальные соединены и вытянуты). Или, играя роль человека, который много работает мускульно, не стоит держать кисть распрямленной — более оправдано, если пальцы, привычные к постоянной физической работе, будут всегда согнуты. Помню, как выразительны и разнообразны были руки Ф. И. Шаляпина. В разных спектаклях эти руки

65

были то тонкими и очаровательными, то грубыми, цепкими, жадными. Великий артист «римировал» кисть.

У самого Константина Сергеевича тоже были необыкновенно выразительные и разные руки — смотря по тому, какого человека он изображал. Его рука всегда была неотделимой частью создаваемого им образа.

Просмотрев кисти у нескольких учеников и сделав соответствующие замечания, Константин Сергеевич спросил, что еще они могут ему показать. Одна из учениц встала и попросила разрешения сделать упражнение для пальцев. Получив согласие, она стала действовать — начала беспредметно «месить тесто».

Константин Сергеевич некоторое время наблюдал за ученицей, «месившей тесто», затем посоветовал:

— Оживляйте пальцы, кончики пальцев. Они играют самую большую роль в этом действии. Доводите ваше действие до полной правды — тогда и начнут работать те самые

мускулы, которые нужны для данного действия.

Станиславский посоветовал всем студийцам перейти от наблюдения этого упражнения к его выполнению — такое проведение урока будет более продуктивным.

Ученица, которая начала упражнение, попробовала продолжать его с учетом замечаний Константина Сергеевича. Теперь Станиславский остановил ее внимание на другом. Он сказал, что в таком упражнении нельзя пропустить ни одного переходного момента, иначе действие будет выглядеть неправдоподобно. При выполнении беспредметного действия мышцы должны работать так же, как работали бы при действии с настоящими предметами: с той же последовательностью, по тем же фазам. Только это поможет почувствовать *физическую* правду.

Убедившись, что ученица верно поняла его рекомендации, Станиславский стал наблюдать за другими студийцами. Одному из них он посоветовал выполнять действие медленнее, постараться прочувствовать препятствие — ведь тесто тягучее, тяжелое, в жизни приходится делать некоторые усилия, когда его месишь.

Другую ученицу он поощрил за то, что та нафантазировала себе новые детали — довольно правдоподобно пыталась «очистить» будто налипшее на пальцы тесто, а затем, «вливая» в тесто воду, стала «задерживать» ее — ведь тесто само не впитывает воду, и она растеклась бы по столу.

— Видите, в вас заговорила правда жизни. Откуда это явилось?

— Просто я представила себе, как бы это произошло на самом деле.

— А что вам помогло представить себе это? То, что вы когда-то делали или наблюдали подобное. Вы нашли жизненную логику, правду и поверили в нее.

66

Станиславский говорил, что это уже немало — найти такую маленькую «правду». Из нее неизбежно вырастет вторая, третья, а из них — та большая правда, которая сделает произведение в целом реалистическим.

— На самом деле, — подытожил и на этот раз Константин Сергеевич, — творчество и есть вот эти маленькие правды. Ведь если я вам скажу: «Давайте мне сразу большую правду», — это будет похоже на тех режиссеров, которые с палкой накидываются на актеров: живите, живите... Актеры из кожи лезут, стараются, а что получается? Они наигрывают, напрягаются... Был такой актер Монферари — так он на сцене так напрягался, что у него от напряжения мышцы лопнули. Можете себе представить, как он «трагически» играл!

Впоследствии, на занятиях, посвященных другим элементам, Станиславский часто возвращался к работе над кистями. Он спрашивал у студийцев, ощущают ли они хоть какой-то прогресс в развитии кистей, просил продемонстрировать их достижения на практике, рекомендовал все новые и новые упражнения.

Например, для того чтобы добиться ощущения «мягкости» руки, Константин Сергеевич советовал почаще, между делом, выполнять взмахи расслабленной кистью (движение должно напоминать движение кисточек на занавеске). Он был убежден, что большую пользу студийцам может принести общение друг с другом при помощи кистей, пальцев — такие «диалоги» будут способствовать развитию выразительности рук. При этом, разумеется, надо обязательно добиться «взаимопонимания», стремиться к тому, чтобы все движения были простыми, предельно ясными, лаконичными.

Станиславский сам не раз демонстрировал перед студийцами свое умение владеть кистями — и тогда становилась особенно наглядной разница между действиями его развитых, выразительных рук и мертвых, напряженных рук тех, кто этим умением еще не овладел.

Вместе с тем Константин Сергеевич не раз предостерегал от чрезмерного, неэкономного использования жестов на сцене. Жест ни в коем случае не должен быть назойливым, лезть в глаза. Актер достигнет гораздо большего эффекта, если он во время чтения монолога только иногда что-то подчеркнет скупым движением кисти, чуть пристукнет пальцами. Есть сцены и даже целые пьесы, в которых широкое использование

жеста заведомо противопоказано. Станиславский говорил, что если, например, в сцене Натальи Петровны и Верочки из пьесы «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, построенной на передаче тонких душевных переживаний, попытаться действовать руками — асе очарование нарушится, оборвется паутинка чувства.

Здесь допустимо лишь изредка что-то подчеркнуть легким движением кончиков пальцев — не больше.

67

Основываясь на этом примере, Константин Сергеевич утверждал необходимость для актера научиться «разговаривать по Тургеневу», то есть лаконичными, иногда едва заметными, но всегда выразительными движениями кистей и пальцев. При этом он подчеркивал, что «мертвые», напряженные пальцы будут только помехой — они ничего не смогут выразить. Актер должен стремиться к тому, чтобы постоянно ощущать связь между кончиками пальцев и внутренним состоянием, мыслями, чувствами, или, по буквальному выражению Станиславского, «учиться переводить движение на концы пальцев». Это чрезвычайно важно для передачи тонких душевных переживаний, их различных нюансов. А для выражения больших, ярких чувств актер сможет использовать крупный, широкий жест. В его арсенале имеется целая гамма различных движений, которые всячески можно варьировать. Но достигается это лишь постоянной тренировкой, систематическим выполнением упражнений.

Студийцам на первых порах очень трудно давалась работа с «мнимыми» тяжестями (поднятие и перенос их с места на место). Мы, ассистенты, выбились из сил, чтобы помочь ученикам; но результаты наших совместных трудов все еще оставались неудовлетворительными.

Как всегда, прибегли к помощи Константина Сергеевича, и он, по первой просьбе, согласился провести урок на эту тему. Занятие началось с показа студийцами упражнений, подготовленных ими самостоятельно.

После того как первый из студийцев быстро и не особенно убедительно выполнил свое упражнение, Константин Сергеевич попросил его объяснить, что он делал. Оказалось, что студиец принес дрова и растопил печь. Станиславский приступил к разбору упражнения. Прежде всего он заметил, что поднятие «мнимых» тяжестей — действительно сложный раздел в программе обучения актера, он всегда осваивается с некоторыми затруднениями, и это не должно никого огорчать. Действуя с воображаемыми предметами, актеры часто напрягаются больше, чем при обращении с настоящими вещами. Это происходит потому, что исполнитель от излишнего усердия напрягает не только те мышцы, которые были бы необходимыми при поднятии настоящего предмета, но и другие, лишние, которые в жизни в подобном процессе не участвуют. Поэтому актер прежде всего должен постараться почувствовать и запомнить, какие именно мускулы должны напрягаться при поднятии того или иного предмета.

Константин Сергеевич предложил студийцу, выполнявшему упражнение, и всем остальным поднять стул и сосредоточить внимание на том, какие мускулы в этом участвуют. Затем он попросил всех проделать то же движение без стула, потом вновь со стулом — так до тех пор, пока каждый не почувствует, что у него перестало напрягаться все тело, а напрягаются

68

только определенные мышцы. В результате таких упражнений вырабатывается мускульная память данного действия, то есть актер сможет верно повторять его беспредметно даже по прошествии некоторого времени.

Разумеется, чтобы поднять несколько поленьев, нужно напрягать мышцы иные, нежели при поднятии стула. Но принцип здесь один: правдоподобного выполнения действия на первых порах можно достичь лишь многократным попеременным выполнением действия то с настоящим, то с мнимым предметом.

— Константин Сергеевич, — обратился к Станиславскому один из студийцев, —

когда я действую с настоящим предметом, то напрягаю мускулы, так как чувствую тяжесть. Когда же нет настоящей тяжести, мускулы сопротивляются, то есть напряжение получается не таким, как в жизни. Например, если я буду поднимать бутафорскую гирию, то мускулы будут напрягаться ровно настолько, насколько этого требует вес пустой гири. Если же я буду напрягаться сильнее, это покажется неестественным. Как этого избежать?

— Нужно, чтобы вы верили, что поднимаете тяжесть, чтобы почувствовали ее, насколько это возможно. Может быть, напряжение мускулов будет и не совсем точным, но все же это лучше, чем такая вот «правда». — И Константин Сергеевич легко поднимает вверх руку с предполагаемой бутафорской гирей и так же легко опускает ее вниз. — Тут уж зритель мне вовсе не поверит. В Чехословакии, — продолжает Станиславский, — нам показывали спектакль «Проданная невеста». Там есть роль Паяца. Его играет очень хороший драматический актер. Так вот этот Паяц поднимал какую-то громадную штуку под музыку, и мы все чувствовали, что он действительно поднимает страшную тяжесть. Значит, актер верил в то, что делает. И правильно ли будет, если вы отнесетесь к этому скептически, начнете критиковать, требовать доказательств? Конечно, нет. Правильно будет, если вы поверите этому, как дети. Сценическая правда это то, во что верит артист во время своего творчества.

Затем Константин Сергеевич предложил другому студийцу показать подготовленное им упражнение, а после показа попросил и этого исполнителя подробно рассказать о своих действиях. Тот пояснил, что вытягивал при помощи веревки, на конце которой прикреплен крючок, ведро с водой из колодца.

Станиславский заметил, что на сцене все действия должны выполняться в строго определенной последовательности — и медленнее, чем в жизни, ровно на столько, за сколько времени тысяча человек, сидящих в зале, сможет все увидеть и понять. Это не значит, что актер должен что-то нарочито демонстрировать или подчеркивать. Просто надо стараться выполнять все Действия очень логично и последовательно, расчлняя движение, не пропуская ни одной мелкой детали. А в только что показанном упражнении одна деталь была пропущена — студиец

69

не распустил веревку, а сразу бросил ее в колодец. В жизни же веревка, наверное, была бы аккуратно сложена или запутана — в обоих случаях пришлось бы произвести соответствующую подготовку перед тем, как этой веревкой пользоваться. Константин Сергеевич напомнил, что, выполняя все мелкие действия, из которых складывается одно большое действие, так же, как при поднятии воображаемых тяжестей, необходимо постоянно тренировать свою мускульную память, то есть стремиться к тому, чтобы в каждом движении участвовали только необходимые для него мышцы.

Более подробно Константин Сергеевич остановился на следующем упражнении, в котором ученица должна была выполнить такие действия: принести таз, налить в него воду из самовара и начать мыть пол. Вот почти стенографическая запись этого занятия.

К. С. Как вы берете таз? Вы должны помнить его размеры и строго придерживаться их, когда берете в руки или ставите таз.

*(Показывает сам, как это следует сделать.)*

— Несите совершенно свободно и поставьте на пол.

*(Ученица пробует выполнить действие.)*

— А все-таки пальцы еще лгут. Вот такая ничтожная как будто бы деталь, а какое огромное значение она имеет. К тому же у вас рука излишне напряжена в локте.

*(Ученица несколько раз, сначала не совсем уверенно, но затем все смелее повторяет действие.)*

— Ну вот, теперь вы начинаете чувствовать правду действия. Доводите его до конца.

Ученица. Да, теперь я себе больше верю. Следующее действие у меня — с воображаемым самоваром. Нужно перелить воду из самовара в таз; но сначала я должна снять конфорку и крышку с самовара.

К. С. Как же вы возьмете конфорку руками? Ведь самовар горячий.

Ученица. Нет, самовар давно поставлен и успел остыть.

К. С. С этим я бы не согласился. Если актеру надо сыграть какую-то драматическую сцену, где по пьесе дует страшный ветер, идет сильный дождь, а он, чтобы не утруждать себя, не будет принимать их во внимание, говоря себе: нет, ветер давно перестал дуть и дождь прошел, — как же он передаст нужную атмосферу сцены, обретет верное физическое самочувствие, а значит — найдет правдивые действия. А что вы теперь делаете?

Ученица. Я беру тряпку, чтобы не обжечься.

К. С. Рукам не верю. Вы делаете всей рукой то, что должны делать только два-три пальца (*показывает*). Нужно, чтобы

70

зритель поверил, что вы взяли тряпку. Что будет типично для этого действия?

Ученица. Можно тряпку отряхнуть, как-то сложить поудобнее.

(*Ученица действует.*)

К. С. Вот теперь верно. Надо все делать сначала медленно, не пропуская ни одного звена действия, дотошно выполнять все до конца. Самая маленькая деталь действия должна быть выразительна. И потом, когда вы будете выполнять действие в более быстром темпе, все его ступени должны быть четкими, убедительными. ^

(*Ученица поднимает самовар, несет его.*)

— Ищите, какие мышцы должны участвовать в этом действии. Вспоминайте приблизительную тяжесть настоящего самовара, да еще с горячей водой... Нет, пока не верю.

Ученица. Я вчера специально носила настоящий самовар и очень внимательно следила за собой, а теперь забыла это ощущение тяжести.

Станиславский успокоил ее, сказал, что время, затраченное на такие тренировки, не пропадает даром — нужное ощущение непременно отложилось в мускульной памяти и при соответствующем толчке обязательно вспомнится. Он попросил студентку поднять кресло и сосредоточиться на том, какие мышцы при этом напрягаются. После того, как было установлено, что в упражнении участвуют мышцы плеча и локтя, Станиславский предложил вернуться к «воображаемому» самовару, помня, что он горячий, что из него может расплескаться вода. И когда на этот раз ученица повторяет свое упражнение, уже вполне можно поверить, что у нее в руках тяжелый кипящий самовар: она несет его чуть согнувшись, слегка отдалив его от себя, стараясь двигаться плавно, чтобы не пролить ни капли на ноги. И мы все с облегчением вздыхаем.

К. С. (*удовлетворенно*). Так, вот теперь правильно. Видите, как важно на репетиции довести до конца каждое действие. Если после нескольких неудачных попыток оно, наконец, получается — значит, успешно развивается мускульная память.

Еще одним сложным разделом в освоении элемента «освобождение мышц» была для нас сценическая борьба.

Как известно, по ходу пьес действующим лицам нередко приходится применять по отношению друг к другу физическую силу. Естественно, что физическое насилие над партнером при этом недопустимо; однако впечатление такого насилия абсолютно необходимо. Как быть?

Проводя занятия по сценической борьбе, Константин Сергеевич напомнил, что у обоих партнеров должно быть ощущение борьбы, что каждый из участников подобной сцены должен добиваться у себя напряжения тех же мышц, что и при настоящей борьбе. Для этого необходимо повторять все те дви-

71

жения, которые производятся в подобных ситуациях в жизни. Если исполнитель владеет своим мышечным напряжением, у зрителей будет создаваться впечатление силового воздействия на партнера, хотя актер в это время будет лишь прикасаться к нему.

И Константин Сергеевич тут же проиллюстрировал нам все только что сказанное. Надо было видеть, как этот немолодой уже человек легко, естественно, я бы сказала, изящно

выполнил каскад движений, имитирующих силовые приемы!

Просмотрев затем несколько упражнений по сценической борьбе, подготовленных студийцами, Станиславский отметил почти у всех недостаточное внимание к партнеру. Он подчеркнул, что для успешного выполнения подобного рода упражнений необходимо не просто большое — *огромное* внимание к партнеру. Нужно уметь улавливать его намерения, предвидеть его реакцию на ваше движение, чутко реагировать самому на каждый выпад. Это тоже не приходит само, а достигается путем упорных, систематических тренировок.

Станиславский требовал от студийцев упорной работы над своими мышцами. Он постоянно напоминал, что упражнения, способствующие развитию мышечной памяти, должны стать каждодневной необходимостью для будущего актера. Только тогда, когда управлять своими мышцами можно будет уже почти автоматически, выработается так называемый «мышечный» контролер, который не только на сцене, но и в жизни будет управлять двигательным аппаратом актера.

Учитывая важность правильного развития физического аппарата будущего актера, Константин Сергеевич посетил несколько занятий по движеческим дисциплинам. В частности, он побывал на занятии по гимнастике.

Константин Сергеевич считал, что преподаватель гимнастики должен выявить телесные недостатки каждого студийца и постараться исправить их соответствующими упражнениями.

«Мы предъявляем к классу гимнастики и скульптурные требования,— писал он в своей книге «Работа актера над собой».— Подобно ваятелю, который ищет правильных, красивых пропорций и соотношений частей в создаваемых им статуях, преподаватель гимнастики должен добиваться того же с живыми телами... Поняв недостатки, надо исправлять, доразвивать то, что недоделано природой, и сохранять то, что создано ею удачно. Так, например, у одних слишком узкие плечи и впалая грудь. Необходимо развить их, чтоб увеличить плечевые и грудные мускулы. У других же, напротив, плечи слишком широки и грудь колесом. Зачем же еще больше увеличивать недостатки упражнениями?»<sup>1</sup>

В соответствии с этим Константин Сергеевич требовал, что-

72

бы преподаватель гимнастики разработал индивидуальные упражнения для каждого студийца.

В начале урока, о котором идет речь, ученики студии проделали тренировочные упражнения для рук, ног, груди, для определения центра тяжести тела и другие. Константин Сергеевич внимательно наблюдал за студийцами, время от времени делал замечания. В частности, он обратил внимание учеников на то, что у них плохая походка.

— Нужно ходить так, — сказал он, — чтобы голова и плечи плыли подобно пульмановскому вагону, а не подпрыгивали. Прежде, — напомнил Константин Сергеевич, — конногвардейцев учили так: поставят на плечо стакан с шампанским и требуют идти так, чтобы из стакана не была пролита ни одна капля. И действительно, у них выработывалась очень красивая походка. Такую походку нужно иметь и будущим актерам.

Затем Константину Сергеевичу были продемонстрированы упражнения, в которых студийцы изображали «скульптурные группы».

Вот двое учеников принимают позу сцепившихся борцов.

К. С. Оправдываете ли вы физически такое положение? Можете ли найти те мускулы, которые необходимо напрягать в данном случае?

Студийцы отвечают утвердительно.

— У вас чувствуется лишнее напряжение, — продолжал Станиславский. — Снимите его, освободите мышцы, которые не должны участвовать в этом упражнении. Нужно помнить, что, принимая ту или иную позу, вы переживаете три момента: неизбежное излишнее напряжение (причиной этого может быть и новизна положения тела, и присутствие зрителей); механическое освобождение от этого напряжения при помощи мышечного

<sup>1</sup> Станиславский К. С Собр. соч., т. 3, с. 33.

контролера. И внутреннее оправдание позы. Нужно суметь вычлениить каждый из этих моментов и найти переход от одного к другому.

После этого разъяснения Константин Сергеевич обращается к одному из «борцов»:

— Нужно ли вам напряжение мышц правой руки?

— Нужно.

— А ясно, для чего это нужно?

— Чтобы крепче обхватить партнера.

После тщательного разбора упражнения студийцы переходят к следующему.

Две ученицы изображают скульптуру «Амазонки». Константин Сергеевич обращается к одной из них:

— Как вы объясните положение своего тела?

— Я ранена в спину.

— А как бы вы вели себя, если бы это была настоящая рана? Подумайте хорошенько.

Чем вы объясните ваш жест? Почему вы держитесь за голову, когда рана в спине?

— Я в отчаянье от своего поражения.

73

— Но в ваших глазах я этого не вижу. Вам нужно ярко

представить себе всю картину боя. Вы побеждены, вы ранены, вы укрываетесь в храме и только тут получаете возможность отдохнуть. В результате всего этого и явится ваша поза. Необходимо хорошенько пофантазировать, представить себе прошлое вашего персонажа, иначе вы ничего не сможете сделать. Все ваши позы должны быть одухотворены, насыщены прошлым. Форма без внутреннего содержания мертва.

Наблюдая за следующей скульптурной позой «Орест и Афродита», Константин Сергеевич нашел ее не особенно удачной. Пока студийцы недостаточно подготовлены к тому, чтобы внутренне оправдать ту или иную заимствованную в античной мифологии сцену, он рекомендовал от таких сюжетов отказаться.

Затем студийцы попытались изобразить скульптуру Мухиной «Рабочий и колхозница».

— Почему у вас такие индифферентные лица? — сделал им замечание Константин Сергеевич. — Что выражает эта скульптура?

— Это эмблема социалистического труда. Я не совсем понимаю, как эту позу оправдать внутренне: здесь все отвлеченно.

— Разве можно играть отвлеченность? Если отвлеченность не основана на конкретном состоянии, это неминуемо ведет к штампу. Ваши жесты, ваши движения должны явиться результатом ваших переживаний. Вот в данном случае вы должны проникнуться пониманием послереволюционной жизни, понять сущность труда при нашем строе. И когда все это вас по-настоящему захватит, вы сможете изобразить мухинскую скульптуру.

Разбирая показанный ему урок по гимнастике, Константин Сергеевич отметил, что если студийцы каждый раз будут привлекать на помощь знания, полученные на других уроках, то они в значительной мере облегчат себе усвоение нового. Так, в выполнении фигур на уроках гимнастики им будут очень полезны навыки, приобретенные на занятиях по мастерству актера, в частности при изучении раздела «освобождение мышц». Здесь, как и на уроках актерского мастерства, посвященных освобождению мышц, нужно определить, какие именно мускулы участвуют в том или ином движении, тренировать мускульную память, преодолевая сначала реальные, а затем воображаемые препятствия.

С другой стороны, при таком подходе к занятиям гимнастикой, все, что осваивается здесь, можно рассматривать как своеобразные упражнения по мастерству актера.

В заключение урока Константин Сергеевич предостерег и преподавателя и студийцев от увлечения формой в ущерб содержанию.

74

## ДЕЙСТВИЕ

Присутствие актера на сцене неизбежно связано с *действием*. Он действует не только, когда говорит или двигается, но и когда остается неподвижным, когда молчит, наблюдает за происходящим.

Действие является сущностью театрального искусства, всего сценического творчества...

Константин Сергеевич Станиславский, обобщая опыт прошлого, систематизируя все накопленное в искусстве театра до него, создал свой метод, основу которого и составляет действие. Работая над новым методом, получившим название *метод физического действия*. Станиславский пошел по пути уточнения оказавшегося слишком общим понятия «действие», его дифференциации, вычленения составных частей. Прежде всего он установил, что посредством действий выполняются различные задачи. Задачи же по своей сути бывают разные — физические, элементарно-психологические и сложно-психологические. Точно так же подразделяются и действия.

— В каждой физической и каждой психологической задаче, и в ее выполнении (действием. — *Л. Н.*) много от того и другого... Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние... всякой физической задаче можно дать правильное психологическое обоснование, — говорил Константин Сергеевич.

Продолжая эту мысль, он говорил, что актеру под каждое физическое действие нужно подкладывать внутренний мотив — тогда тут же определится его подлинное значение, его сущность. Поэтому Станиславский призывал будущих актеров к тому, чтобы не наигрывать результаты, а продуктивно, обоснованно, целесообразно выполнять задачи действием. В действии, говорил он, передается душа роли, раскрывается внутренний мир пьесы; по действиям мы судим о людях, изображаемых на сцене. В связи с этим он постоянно требовал от актера точности, правды в выполнении действий, достижения с их помощью строго определенного результата. Эти требования особенно повысились, когда студийцы перешли к изучению действия как основного элемента актерской психотехники. Вот описание одного из первых занятий Станиславского по элементу «действие».

Ученице предстояло выполнить с воображаемыми предметами этюд «В поезде». Исполнительница обнаруживала пропажу одного из своих семи «мест». *Определяющей задачей* в этюде было *отыскать потерявшуюся картонку*.

Ученица и начала этюд с выполнения этой задачи. Она добросовестно и, как нам показалось, довольно правдоподобно искала потерянную вещь. Однако вскоре упражнение было прервано Константином Сергеевичем. Он сказал, что главное действие — *найти* пропавший предмет — неизбежно распадет-

75

ся на целый ряд более мелких логических действий, следующих одно за другим. И предложил исполнительнице подумать, какие это могут быть действия.

После небольшой паузы ученица снова приступает к выполнению этюда. Теперь она начинает с того, что пересматривает все свои вещи, пересчитывает их; обнаружив, что одной не досчиталась, снова пересчитывает; затем пытается вспомнить, чего же именно не хватает.

Константин Сергеевич вновь прерывает этюд.

— Пересматривая и пересчитывая воображаемые вещи, — говорит он, — вы должны их видеть, представить себе место, которое они занимают. Ничего не старайтесь показать зрителям, а только спрашивайте себя, где может находиться утерянная вещь. Ищите ее.

Ученица возобновляет упражнение. Постепенно она настолько увлекается, оказывается настолько поглощенной своими действиями, что и мы, незаметно для себя, мысленно тоже включаемся в этот поиск.

Но вдруг — стоп! Одно неверное движение — и правда нарушается, очарование рассеивается. Исполнительница, продолжая искать картонку, наклонилась, чтобы посмотреть под диваном. И тут же переключила свое внимание на другое место.

Разумеется, это не укрывшись от взгляда Константина Сергеевича.

— Вы ничего там не увидели, — говорит он. — Вы только приблизительно посмотрели. Досмотрите до конца.

Ученица вновь заглядывает под диван; теперь она выдвигает оттуда какие-то вещи, затем обратно задвигает их. Но впечатление достоверности — и у нее самой, и у нас, зрителей, уже утеряно, и восстановить его не так-то легко.

Опять на помощь приходит Константин Сергеевич. Он предлагает при выполнении действий придумать дополнительные препятствия. Например, только что ученица задвинула под диван какую-то легкую вещь; а теперь пусть она представит себе, что это был трехпудовый чемодан. Здесь снова и «мнимая» тяжесть, и ковер может помешать — зацепиться, и места в купе очень мало, значит движения будут стеснены.

Студийка пробует преодолеть все эти препятствия — и постепенно опять входит «во вкус», вовлекая в свой поиск всех нас.

По окончании упражнения Константин Сергеевич делает несколько замечаний. Он обращает наше внимание на то, что сейчас исполнительница действовала в целом верно, но замедленно. При повторении этюда его темп будет убыстряться. Но и тогда совершенно необходимо доводить каждое, даже самое мелкое действие до конца и, лишь завершив одно, переходить к другому. Непрерывность, текучесть действий не должны нарушаться. Только тогда ни одна четверть секунды на сцене не

76

останется неясной. Неукоснительно следуя этому, можно достичь сценической правды.

И Константин Сергеевич привел в пример случай, происшедший со знаменитой артисткой Малого театра Н. М. Медведевой. В одном из спектаклей перед ее выходом была установлена пауза. Актриса ее оправдала так: представила себе, что варит суп и не может от него отойти, хотя это и необходимо — таким образом и образуется пауза. Во время очередного представления после истечения обычной паузы Медведева на сцену не вышла. Пауза затягивается, назревает скандал — актрисы все нет и нет. К ней прибегают, а она кричит: «Полотенца нет!» — «Какого полотенца?» — «Да ведь суп-то я не могу снять». Ей дали полотенце, она отставила свой суп и только тогда направилась на сцену.

— Понимаете, — восхищался Станиславский, — как большая актриса творила эту сценическую жизнь! Она должна была доделать, пережить начатое действие (а ведь действия обязательно согреты эмоцией) и только тогда смогла идти дальше. Чувствуете, как она правильно шла по этой самой линии, понимание которой я вам всячески стараюсь внушить! Найденная актером логика действий на сцене рождает правду; где правда, там и вера; а через правду и веру актер приходит к состоянию, которое мы называем «я есмь». Здесь актер не изображает, а живет в данных предлагаемых обстоятельствах: начинает в них действовать как бы от своего собственного имени. Здесь и зарождаются действия подсознательные, то есть начинается творчество самой органической природы.

### **ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА. «ЕСЛИ БЫ». ВООБРАЖЕНИЕ**

Константин Сергеевич подчеркивал важность того момента, когда актер осознает, что он действительно творит, когда на сцене воссоздается кусочек подлинной жизни. В такие моменты актеру радостно, приятно действовать, у него легко и тепло на душе. Очень важно, уловив в себе это верное состояние, не упустить его, всеми возможными средствами его поддерживать. И Станиславский утверждал, что большую помощь в том, чтобы найти правильную линию действий, актеру могут оказать *предлагаемые обстоятельства и «если бы»*.

Я хочу напомнить установки Константина Сергеевича по разделу системы: *предлагаемые обстоятельства и «если бы»*, чтобы иметь возможность подробно остановиться на занятии, проводимом им в период изучения студийцами данного раздела программы.

Станиславский указывал: «если бы» всегда начинает творчество, предлагаемые

обстоятельства развивают его. Друг без друга они не могут существовать и давать необходимую возбуждательную силу актеру. Но функции их несколько различ-

77

ны; «если бы» дает толчок дремлющему воображению, служит рычагом для артиста, переводя его из реальности в мир, созданный творческим воображением драматурга, помогает актеру дополнить его собственным художественным вымыслом. Предлагаемые же обстоятельства служат обоснованию самого «если бы», способствуют мгновенной внутренней перестройке актера — тому «сдвигу», благодаря которому становится возможным сценическое творчество.

Константин Сергеевич говорил, что через «если бы» нормально, естественно, органически, само собой создаются внутренние и внешние действия.

Секрет воздействия «если бы» Станиславский видел в том, что благодаря ему не происходит никакого насилия над сознанием актера. Артисту не приходится заставлять себя всерьез поверить в то, что он попал в новую обстановку. С помощью «если бы» лишь вносится предложение: что было бы, если бы я оказался в тех или иных обстоятельствах? То есть ставится на разрешение вопрос, на который актер и старается ответить. Но по свойству артистической природы он отвечает не устно, а посредством действий.

Под предлагаемыми обстоятельствами Станиславский понимал прежде всего фабулу пьесы, описанные в ней факты, события, взаимоотношения действующих лиц, эпоху, время и место действия, актерское и режиссерское видение произведения.

Прежде всего, будущий актер должен сосредоточиться на всех предлагаемых обстоятельствах, взятых из пьесы, из ее режиссерского решения, из собственного плана роли. Представить себя в данных предлагаемых обстоятельствах поможет магическое «если бы». Оно же возбудит потребность действовать. А следствием верно найденных продуктивных, целесообразных действий будут верные чувствования, то есть будет пробуждено подсознательное творчество артиста.

Как видим, предлагаемые обстоятельства в этом сложном процессе играют важную роль. И общий результат будет во многом зависеть от того, насколько данные предлагаемые обстоятельства точны, логичны, последовательны; насколько яркие и конкретные детали в них присутствуют, то есть насколько они жизненны.

На этом занятии Станиславским было особенно наглядно продемонстрировано, как с помощью «если бы» и предлагаемых обстоятельств через физическое действие подойти к подсознательному творчеству.

Это занятие началось с того, что Константин Сергеевич предложил одной из учениц вспомнить этюд, который выполнялся ею на прошлом уроке.

— Итак, вы с ведрами приходите к реке, чтобы набрать воды, — напоминает Константин Сергеевич, — не успеваете войти в воду, как замечаете, что кто-то едет. Это вас очень занимает:

78

кто? Не «он» ли? Оказывается, «он». Однако вас ждет разочарование: «он» проехал мимо. После этого вы набираете воду, надеваете ведра на коромысло, но затем раздумываете уходить с реки: жарко, хорошо бы выкупаться. Начинаете раздеваться — и в это время видите, что «он» возвращается.

Ученица, которой предстояло выполнить этот этюд, просит разрешения изменить эти предлагаемые обстоятельства. Ее вариант таков: девушка еще очень молода; ей не позволяют гулять одной, но она получила записку от рыбака, в которой он назначает ей свидание на реке. Под тем предлогом, что нужно принести воды, она идет к реке. День жаркий, и она решает искупаться.

Почти всем присутствующим ясно, что обстоятельства, предложенные ранее, интереснее и логичнее придуманных ученицей, однако сразу отказаться от них — значит оставить студию неудовлетворенной: ведь ей последний вариант кажется более удачным. И Константин Сергеевич предлагает и ученице, и всем остальным участникам урока

порассуждать об обоих вариантах этюда.

Для начала он просит исполнительницу назвать те действия, которые она должна была бы совершить, если бы были приняты эти предлагаемые обстоятельства.

— Сначала я читаю записку, присланную мне рыбаком, — отвечает ученица. — В ней описано место, где он будет меня ждать. Затем смотрю, сравниваю... Решаю, что не здесь. Значит, дальше...

— Но как я, зритель, пойму, от кого эта записка? — спрашивает Станиславский. — Допустим, вы будете смотреть направо и налево, я, может быть, и пойму, что эта записка тайная, но как вы мне поможете понять, что там написано о свидании и о месте встречи?

— Я иду, — фантазирует ученица, — с запиской в руках и все время сравниваю окружающую меня обстановку с той, что описана рыбаком. Например, смотрю: здесь камень, здесь дерево. Проверяю по записке. Нет, не то? Иду дальше. Потом снова смотрю кругом, читаю записку и останавливаюсь, располагаюсь здесь. Это будет понятно?

— Да, но если вы живете где-то поблизости, — раздается голос с места, — то, значит, хорошо знаете место, и рыбак не будет вам подробно описывать его.

— Берег большой, — возражает наша исполнительница. — Я не все камни знаю.

— Ну, это еще можно допустить, — включается в разговор второй участник. — Но, уходя на свидание, вы говорите матери, что идете за водой. А ведь мать знает, сколько времени потребуется, чтобы принести воду. Как с этим быть? И кроме того, как мы узнаем, что пришли сюда по секрету от матери?

— И потом, — высказывает сомнения еще одна ученица, — как же вы будете купаться, если ежеминутно может прийти

79

ваш знакомый? Если бы вы не знали о его приходе, тогда другое дело.

— А может быть, — застывает кто-то, — она специально пришла раньше, чтобы искупаться.

Здесь опять вступает в разговор Константин Сергеевич:

— Потрудитесь мне это выразить действием: «Она пришла раньше».

— Но даже если она пришла раньше, — раздается еще один голос, — то купаться все равно не будет: она будет ждать, нервничать — до купания ли здесь?

— А если очень жарко? — в последний раз пытается отстоять свою версию исполнительница.

— Нет, нет, это неверно, — сразу несколько голосов дружно возражают ей. — Ведь каждая девушка, если она идет на свидание, старается как-то лучше причесаться, одеться. Как она решится влезть в воду, даже если жарко?

— Як вам присоединяюсь, — говорит Константин Сергеевич. — Вот видите, — обращается он к исполнительнице этюда, — как убедительно слагались, ваши предлагаемые обстоятельства и действия с «помощью» зрителя. Если бы каждый артист мог слушать замечания публики, то как бы хорошо он мог понимать и играть свои роли! Давайте разберемся, что же случилось? Вы нарушили взаимосвязь предлагаемых обстоятельств и действий, вы нарушили логику. Вернемся к прежним предлагаемым обстоятельствам.

После того как ученица исполнила этюд в прежних предлагаемых обстоятельствах, Станиславский вновь обратился к «публике».

— Теперь в этом этюде есть логичность и законченность?

— По-моему, — после продолжительной паузы решился один из студийцев, — этюд не закончен. Девушка идет на речку за водой — и вдруг встречает любимого человека. Получается, что в этюде две задачи; обе сразу выполнить трудно — и исполнительница, увлекшись второй, оставила невыполненной первую.

Другие участники занятия высказались в том же духе. Они говорили, что в этюде должна быть только одна задача, иначе все усложнится.

Но Константин Сергеевич не стал упрощать этюд. Очень скоро все, кто присутствовал на уроке, убедились, что он был абсолютно прав: ведь в каждой пьесе, в каждой роли мы

встречаемся с множеством разных задач. Нужно научиться безошибочно определять, какая из них — главная. Именно к этому и повернул свой урок Станиславский.

Он уточнил обе задачи, стоящие перед исполнительницей: первая задача — набрать воды; потом — встреча с любимым. Константин Сергеевич предложил ей решить, какую же линию выбрать.

80

После раздумья ученица ответила, что задачи не равноценны: первую, скорее, можно назвать внешней, а вторую — внутренней. Поэтому, сказала она, можно попробовать связать внутреннюю линию с физическим действием.

— Правильно! — одобрил Константин Сергеевич. — Зачерпнуть воду — ведь это только маленькое обстоятельство, которое привело вас сюда. Но это не главное. Главная линия — это любовь, потому что это ваше внутреннее переживание. Я вижу здесь у вас любовь, разочарование, надежду, утешение и, наконец, потерю всякой надежды; тут есть у вас линия человеческой души, а там (принести воды) — только линия человеческого тела.

— Но ведь тогда, — снова возразил кто-то с места, — получается, что девушка пришла на берег не воду брать.

— Нет, именно воду, — стоял на своем Константин Сергеевич. — Пришла за водой, а вышла душевная трагедия. Только тогда произведение будет интересно, когда оно будет выявлять жизнь «человеческого духа». Может ли быть физическая линия без внутреннего оправдания, насыщения? Конечно, не может.

Затем Станиславский обратился к исполнительнице с вопросом, почему в ее этюде появилась тема любви. Ученица ответила не очень уверенно:

— Фантазия, воображение подсказало.

— Это значит, — резюмировал Константин Сергеевич, — благодаря правильным физическим действиям вы подошли к порогу подсознания. Это — творчество вашей природы. Это ваша эмоциональная память каким-то путем вам подсказала данное переживание. Вы нашли правду физических действий, эта правда вам напомнила то, что вы когда-то пережили.

И дальше Станиславский, отталкиваясь от этого конкретного примера, подвел студийцев к обобщению. Он отметил, что в любой работе актеру прежде всего нужно найти «за что схватиться», на что прочно стать. Для этого, исходя из предлагаемых обстоятельств, ставя перед каждым из них «если бы», актер должен создать физическую линию. Если предлагаемые обстоятельства определены верно, если взаимосвязанные с ними действия логично вытекают одно из другого и доводятся до конца, до абсолютной правды, то это всегда поможет подойти к порогу подсознания. Таким образом, настоящее сценическое творчество всегда самым тесным образом связано с актерским воображением.

Художественное воображение, в отличие от воображения, свойственного каждому человеку, существует не само по себе, а служит важнейшим фактором в творческом процессе: на его основе создаются художественные произведения, художественные образы.

Материал для художественного воображения Станиславский рекомендовал черпать из жизни: из пережитого самим артистом, из книг, из происходящего с окружающими его

81

людьми. В художественном воображении почерпнутые из опыта элементы должны переплетаться, комбинироваться, сочетаться в новом порядке.

Константин Сергеевич как-то рассказал, что ему запоминается в жизни больше всего то, во что принесен элемент воображения. Например, делясь впечатлениями о какой-нибудь заграничной поездке, он нередко опускал неприятные, досадные мелочи: а в хорошее каким-то неожиданным образом вплетался еще и вымысел. Через несколько лет ему самому уже трудно было разобраться, что происходило в действительности, а что нафантазировано. Воображение, говорил Станиславский, сгущает краски. Он считал это качество вообще довольно распространенным. Человеку свойственно больше всего любить такую свою мечту, где реальность и вымысел сплетены воедино.

Но если у обыкновенного человека полет мечты ничем не ограничен, свободен, то художник должен постоянно направлять свою фантазию, его мечтания должны быть логичны, последовательны и активны — они должны вызывать внутреннее и внешнее действие. С другой стороны, верно выполненное физическое действие способствует работе воображения, позволяет нафантазировать новые подробности и детали в предлагаемых обстоятельствах.

Творческая фантазия, воображение являются, таким образом, необходимейшим качеством актера.

## ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Станиславский говорил, что работа по освобождению мышц, внутренние и внешние действия, предлагаемые обстоятельства, «если бы», воображение — очень важные факторы в деятельности актера, но не единственные. Будущему артисту нужно постоянно развивать и другие свои способности и свойства, такие, как внимание, чувство правды, *логика и последовательность* и др.

В период работы Оперно-драматической студии изучение каждого из этих элементов актерской психотехники Станиславский связывал с физическим действием — основным средством сценической выразительности. В выполнении физических действий он добивался точности, чистоты, правды, логики и последовательности. Этому помогали систематические упражнения в беспредметных действиях (то есть с несуществующими предметами). Константин Сергеевич убеждал студийцев, что эти упражнения должны стать для них частью ежедневного «туалета», как вокализы у певца, как экзерсисы у танцовщицы. Только тогда будущие актеры познают почти все человеческие действия с точки зрения их составных частей, их логики и последовательности.

82

Константин Сергеевич требовал, чтобы на всех наших занятиях действия выполнялись студийцами только с воображаемыми предметами. Придавая огромное значение этой работе, Константин Сергеевич занимался беспредметным действием со студийцами обязательно на каждом уроке. Работал упорно, скрупулезно, требуя, чтобы все действия доводились до абсолютной правды.

Напоминаю, что *упражнения на беспредметные действия специально подбирались таким образом, чтобы из них была извлечена максимальная польза при изучении других элементов психотехники.*

Помню урок, данный Константином Сергеевичем в период изучения студийцами элемента «логика и последовательность». Одна из учениц беспредметно (и, разумеется, без слов) выполнила придуманное ею упражнение-этюда, содержание которого осталось для присутствующих не до конца ясным. Станиславский попросил ее объяснить предлагаемые обстоятельства и рассказать, какие задачи она ставила перед собой в этюде. Ученица ответила, что принесла пакет с вишнями и хотела угостить ими своего друга, однако не решилась этого сделать, поскольку ей показалось, что он находится в каком-то странном, необычном состоянии. Это — прелюдия. Оставшись одна, она решила съесть вишни сама: не выбрасывать же их!

Константин Сергеевич, как всегда, предложил ученице назвать те конкретные действия, посредством которых она собирается реализовать свою задачу.

Девушка, подумав, ответила, что ее действия будут очень просты; они сведутся к тому, что она вначале развернет пакет, а затем будет доставать из него вишни и есть их.

Станиславский предложил ей выполнить эти внешние действия, помня о том, что они должны быть логичны, последовательны и точны, а для этого их нужно проделывать как можно медленнее.

Ученица приступила к упражнению. И хотя движения девушки были не особенно четкими, мы все же поняли, что она держит в руках еще какой-то предмет — корзину или

сумку,— в котором находится пакет с вишнями. Вначале она раскрыла этот предмет, достала из него пакет и только после этого приступила к выполнению ранее задуманных действий с пакетом.

Константин Сергеевич попросил ее прокомментировать то, что было только что проделано. Девушка пояснила: в ходе упражнения ей показалось, что будет более логично, если она принесет пакет не в руках, а в сумочке. Ведь в жизни женщины почти никогда не расстаются с сумочками.

— А вы ее почувствовали? — спросил Константин Сергеевич. — Какого она цвета? Какой формы? Что в ней есть? Вот она висит у меня на руке, — показал он. — Вот я ее снял, теперь ее нужно положить. Пока я делаю это медленно. Когда

83

вы проделаете это сто раз, будет получаться быстро. Всеми логическими действиями, даже самыми мельчайшими, вы должны пожить и почувствовать, что они правдивы. Если этого не сделать, появится фальшь: одно кольцо в цепи действий будет, предположим, золотое, другое — железное, третье — деревянное, потом опять — золотое. Иначе говоря, правда будет идти попеременно с наигрышем.

Ученица вновь приступила к упражнению. Теперь она пропускает ремешок воображаемой сумочки через руку, кладет ее на колени, раскрывает и достает пакет. Развернув пакет, берет из него вишню и подносит ко рту.

Первые движения девушки были медленными и вполне отчетливыми, но дальше она заторопилась и стала действовать менее внятно. Станиславский одобрил самое начало упражнения, однако как только начались неверные действия, оно было прервано. Константин Сергеевич заметил, что если бы ученица в жизни так быстро и резко доставала из пакета вишни, то они были бы раздавлены. В данном случае нужно действовать медленно, осторожно, не всей рукой, а только кончиками пальцев. При этом стоит еще и заглянуть в пакет — ведь настоящие вишни, когда их берешь, цепляются друг за друга, и кисть принимает разные положения в зависимости от того, одна или несколько вишен оказываются ею захваченными. На сцене ни в коем случае нельзя пренебрегать ни одной подобной мелочью — от таких мелочей во многом зависит внутреннее самочувствие актера.

— Когда вы привыкнете доводить каждое действие до конца, до «сути», — сказал Константин Сергеевич, — тогда и появится настоящая правда действия. Как-то художник Брюллов, увидев, что у одного из его учеников не ладится картина, взял кисть, чуть тронул ею полотно, и картина ожила. На возглас пораженного ученика художник ответил: «Все наше искусство заключается в этом «чуть-чуть». Это великая фраза. Без этого «чуть-чуть» нет и театрального искусства. Поэтому я добиваюсь того, чтобы вы все доводили до конца, до самого последнего мазка кисти, до полнейшей правды.

Вспоминается мне одна из репетиций Константина Сергеевича, во время которой ярко проявилось его умение находить то самое «чуть-чуть», о котором Станиславский говорил студийцам. Ставилась опера Бизе «Кармен». Константин Сергеевич просмотрел подготовленную режиссером сцену допроса. По мнению присутствующих, она была сделана очень неплохо. Но вот вмешался Станиславский, добавил маленький штрих, и сцена засверкала по-новому. Исполнительнице роли Кармен он предложил вести себя развязно, даже нахально: сесть на стол спиной к Цуниге, на бумаги, которые он разложил, чтобы вести протокол допроса; потом, когда ее прогоняют со стола, сесть на табурет, а ноги снова положить на протоколы. Далее, по совету Константина Сергеевича, сцена должна выглядеть

84

так: Цунига грозит Кармен тюрьмой, а она кокетничает с ним, дразня его. А когда ей развязывают руки, она начинает танцевать. И вот тут Станиславский предложил исполнительнице не использовать традиционные кастаньеты, а взять тарелку, разбить ее, и играя осколками, как кастаньетами, вспрыгнуть на стол и начать танцевать. И этот танец — символ дерзкого, независимого, жизнелюбивого характера Кармен — стал кульминацией в сцене."

Но вернемся к занятию, на котором шла работа над элементом «логика и последовательность».

После замечаний, сделанных Константином Сергеевичем, ученица еще раз повторила начало упражнения, однако добиться достоверности в тот момент, когда она доставала вишни, ей опять не удалось.

— Вы так стараетесь, — заметил Константин Сергеевич, — что даже плечи поднимаются. Значит, неверно.

После новой неудачной попытки студентки Константин Сергеевич приступает к выполнению действий сам.

К этому времени Станиславский провел уже немало занятий в нашей студии и иногда сам демонстрировал присутствующим тот или иной прием игры. Ни для нас, ассистентов, ни тем более для студийцев эти маленькие показы так и не стали обыденной частью занятий. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что каждый такой урок, помимо всего, вызывал у зрителей чувство эстетического восторга — так точно и вместе с тем так красиво выполнял Константин Сергеевич любое, самое, казалось бы, незначительное действие.

Это объясняется в первую очередь тем, что Станиславский подходил со всей серьезностью к своему пребыванию на подмостках, независимо от того, играл он центральную роль в спектакле или проделывал элементарное школьное упражнение.

Как правило, на уроке, прежде чем выполнить непрерывно всю намеченную линию действий, Константин Сергеевич проверял себя, проделывая порознь отдельные мелкие действия. В нашем случае он тоже сначала поискал движение пальцев, которым предстояло захватить воображаемую вишню; затем несколько раз попробовал отделить от нее другие налипшие ягоды; достав, наконец, из пакета одну вишню, рассмотрел ее, тщательно стер с нее пыль, отряхнул какую-то соринку, которая, кстати, долго не хотела стряхиваться, и отправил эту вишню в рот; затем раздавил ее во рту, проглотил сок, вытолкнул языком косточку...

Смеясь, Константин Сергеевич поймал нас на том, что мы, вслед за ним, непроизвольно делали глотательные движения: упражнение было выполнено настолько достоверно, что у нас в буквальном смысле «слюнки потекли».

Теперь Станиславский предлагает всем присутствующим попробовать выполнить эти действия. Причем сидящим во втором ряду он усложняет задание: они должны проделать все

85

движения не на коленях, а держа руки довольно высоко на весу, чтобы он мог наблюдать, как они действуют, и как-то это свое положение оправдать, например, близорукостью или тем, что на коленях много вещей.

И далее все студийцы, оставаясь на своих местах, выполняют упражнение, а Константин Сергеевич, каким-то непонятным образом успевая уследить буквально за каждым, поправляет, направляет, поощряет, критикует, помогая ученикам овладеть одной из тех маленьких правд, без которых не бывает большой сценической правды. Еще раз напоминает, что правда — в *логике* самых незначительных действий.

## ВНИМАНИЕ

Константин Сергеевич указывал еще на одно ценное свойство работы с воображаемыми предметами: она развивает *внимание и наблюдательность* — качества, чрезвычайно важные для актера. Умение наблюдать за значительными и мельчайшими жизненными явлениями, следить за развитием линии физических действий окружающих, производить тщательный анализ этих действий — все это дает богатый материал для актерского творчества.

— Наблюдая за жизнью, — говорил Станиславский, — артист должен смотреть вокруг себя не как рассеянный обыватель и не как холодный статистик, которому нужна только фактическая и цифровая точность собираемых сведений. Артисту нужно проникнуть

в суть наблюдаемого, внимательно изучать предлагаемые жизнью обстоятельства и поступки людей, понять склад души, характер того, кто совершает эти поступки. А это удастся только по-настоящему заинтересованному, внимательному художнику.

В обыденной жизни люди чаще всего не задумываются, на чем остановить свое внимание: оно как бы само собой распределяется между объектами в зависимости от их важности для нас в тот или иной период. Например, если человек переходит дорогу, то для него естественно при этом следить задвигающимся транспортом, а не читать газету или разглядывать афиши. (Конечно, в жизни можно встретить и такое, но это будет уже отклонением от нормы.)

Однако почти у всех нас в жизни бывают моменты, когда внимание рассеивается, переключается с более важного на менее важный объект. Поэтому тренировка внимания — дело не лишнее почти для каждого.

Профессия же актера требует от него особой собранности, умения мгновенно, произвольно переключаться с одного объекта на другой. В этом случае постоянная тренировка внимания становится абсолютно необходимой — от этого зависит успех дела.

86

Станиславский говорил, что внимание для актера — это калитка к творчеству, ко всякому чувству. Без внимания немыслим ни один даже самый короткий момент пребывания актера на сцене; внимание должно быть активизировано в течение всего периода работы над ролью, где бы эта работа ни происходила: в репетиционном зале, дома, на улице, в библиотеке. Словом, сценическое творчество постоянно требует полной сосредоточенности всей внутренней и физической природы актера.

Начинающему актеру труднее всего бывает отвлечь свое внимание от зрителей или, по образному выражению Станиславского, от «черной дыры портала». Умению сосредоточиваться на объектах, находящихся на сцене, по эту сторону рампы, приходится учиться не один год.

Большие, опытные актеры, замечал Константин Сергеевич, в процессе творчества всегда сосредоточены на событиях пьесы, на партнере. Именно благодаря этому они приобретают особую власть над зрителем, захватывают его, заставляют активно сопереживать своему герою. Это не значит, конечно, что такой актер полностью абстрагируется от публики — он чувствует ее внимание, ее реакции, но как бы подсознательно. Но она не оказывает на него парализующего влияния, не лишает необходимой для творчества непринужденности, не мешает активно, целесообразно действовать в предлагаемых обстоятельствах.

Станиславский усматривал тесную взаимозависимость между вниманием и действием. Внимание к объекту, считал он, вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом.

В качестве примера он рассказал нам случай, казалось бы, далекий от актерской практики.

— В Москве гостил известный французский летчик, продемонстрировавший небывалое в те годы мастерство пилотажа... На встрече летчика с актерами Москвин спросил, не страшно ли ему летать. Француз ответил: «Мне некогда бояться». Так и на сцене, — подвел итог Константин Сергеевич, — если актер Действует логично и последовательно, ему некогда думать о черной дыре портала, «некогда бояться».

Станиславский утверждал, что умение сосредоточиться на несложном, даже примитивном с виду действии может явиться залогом большого сценического успеха.

Так, например, успех актрисы в роли леди Макбет может во многом зависеть от того, насколько она сосредоточит свое внимание на том, чтобы стереть кровавое пятно. И Константин Сергеевич великолепно продемонстрировал нам это. Он сначала попытался стереть воображаемое пятно рукой — пятно осталось. Тогда он стал пробовать уничтожить его с помощью-

платка — пятно осталось. Теперь он подступался к нему с разных сторон, тер то сильно, то легко — злополучное пятно не исчезало. Подхлестываемый отчаянием, он искал новые способы довел себя до полного изнеможения, но не прекращал действовать, хотя уже, кажется, сам не верил в успех...

На наших глазах ожила трагедия: мы не просто поняли, а, пожалуй, прочувствовали, что значит нестирающееся пятно в предлагаемых обстоятельствах этой пьесы.

Станиславский подразделял сценическое внимание на внешнее и внутреннее. К внешнему он относил умение актера сосредоточиться на окружающих его предметах или объектах. Внутренним вниманием он называл способность концентрировать мысли на образных представлениях, видениях<sup>1</sup>, созданных воображением.

Если вещественный материальный мир, окружающий актера на сцене, требует хорошо тренированного внимания, то для неустойчивых воображаемых объектов эти требования возрастают во много раз. А поскольку большая часть жизни актера на сцене протекает в плоскости вымысла, в придуманных предлагаемых обстоятельствах, Константин Сергеевич подчеркивал особую важность и особую сложность овладения внутренним вниманием. Наиболее эффективным способом тренировки внутреннего внимания он считал все те же беспредметные действия.

## НАИВНОСТЬ И ВЕРА

Учась подчинять себе воображение, овладевая своим вниманием, актер одновременно развивает еще одно крайне нужное ему качество — *сценическую наивность*.

По утверждению Станиславского, сценическая наивность поддерживает веру артиста в реальность происходящего на сцене, помогает преодолеть условность театра, избавляет от скованности, неловкости, способствует возникновению самой непосредственной реакции на слова и действия партнера.

Как и другие человеческие качества, когда к ним добавляется определение «сценический», сценическая наивность в значительной степени отличается от жизненной.

В реальной действительности наивным считается человек простодушный, способный непосредственно реагировать на различные события и явления. В жизни это качество дается от рождения; оно чаще всего свойственно детям. Наивность, как правило, свидетельствует об отсутствии опыта. С приобретением его это качество постепенно исчезает, заменяется другими.

Сценическая наивность необходима каждому актеру, независимо от возраста. И чем выше мастерство актера (а оно, как

правило, приходит с возрастом), тем непосредственнее его реакции, потому что с годами совершенствуется и умение отвлекаться от нашего жизненного и сценического опыта<sup>2</sup>.

— Всем вам хочется играть, — сказал как-то на занятиях Константин Сергеевич. — Но если мы разрешим вам это, вы сейчас же наберетесь штампов и погибнете как актеры. Предлагаю вам играть придуманные вами же этюды на наивность. Вот вам темы: цирк, зверинец, кукольное представление. Пожалуйста, играйте, но играйте мне это по системе. Не копируйте животных и птиц, а находите характерные черты каждого, улавливайте особенности их поведения. В каждом цирковом номере тоже нужно найти зерно, присущее данному номеру.

Студийцы с радостью ухватились за это предложение.

Одна группа нашего курса подготовила этюд «Цирковое представление». Показанная Константину Сергеевичу «программа» состояла из разных номеров: в ней были

<sup>1</sup> Видения, по Станиславскому, — это образы, создаваемые внутренним зрением актера.

<sup>2</sup> Разумеется, это не надо понимать буквально: речь идет вовсе не об абсолютном отвлечении — подсознательно опыт все время учитывается.

представлены канатоходцы, жонглер, акробаты, дрессированные животные. Всех их, конечно, тоже изображали студийцы. Упражнение выполнялось под музыку.

Станиславский в целом остался доволен этюдом; ученикам удалось поверить в столь необычные предлагаемые обстоятельства, добиться непосредственности в изображении цирковых артистов и дрессированных зверей. Таким образом, основная цель, ради которой мы взяли за этюд, была достигнута.

Но Константин Сергеевич требовал от нас, педагогов, и от начинающих актеров никогда не останавливаться на достигнутом. А что касается описанного этюда, то он, конечно, был сделан далеко не безукоризненно. Станиславский отметил, что дополнительной работы требуют упражнения с воображаемыми предметами (номера «Тяжеловес» и «Жонглер»), что если почти все номера доведены до конца по линии правды, то этого не скажешь о них по линии ритма; что, наконец, всем исполнителям не хватает ловкости, изящества, — того особого шика, которым отличается цирк.

Константин Сергеевич привел нам в пример виденный им много лет назад номер, исполнявшийся одним из старых русских клоунов. На арену выходит высокий и очень толстый человек с крашенными усами. Он начинал с того, что принимался жонглировать яйцами — одно яйцо падало ему на лоб, разбивалось, и его рубашка оказывалась запачканной. Человек при этом страшно конфузился и старался незаметно очистить рубашку, что, конечно, ему не удавалось. Тогда, приступая к жонглированию крупными (и, очевидно, нелегкими) шарами, он старался двигаться так, чтобы прикрыть от зрителей пятно. Это приводило к тому, что один шар ударял его опять по

89

лбу — и у него тут же вырастала огромная шишка. Приходилось уйти за шкаф и приложить пяточок — шишка с той же скоростью опадала... После этого неудачливый жонглер заменял шары ножами — и один из ножей впивался в него. Изнемогающий, но все еще не оставляющий попыток сделать вид, что ничего не произошло, человек хватается за шкаф — тот падает. Хватается за другой — падает другой, а за ним и третий, к которому он еще не прикасался... и т. д. Хотя этот номер не представлял из себя ничего нового — он состоял из старых клоунских трюков, — оторваться от него невозможно: так изящен и обаятелен в своей наивности был исполнитель.

— Вот и вы ищите, — сказал Константин Сергеевич, — добивайтесь этого шика, этого мастерства. Не ходите по «верхушечкам» — это может превратиться в халтуру. В каждом этюде доведите жизнь своего тела до правды, а основой этого сделайте жизнь человеческого духа. Надо, чтобы вы создали для себя *логическую линию внутренней жизни*, направленной к определенной цели, иначе этюд будет мертв. Когда вы научитесь создавать эту линию, можно быть уверенным, что, придя на сцену, вы будете делать то, ради чего существует искусство театра.

Другая группа нашего курса показала Станиславскому этюд «Антикварный магазин». В нем студийцы изображали старинные заводные игрушки: пастуха со свирелью и танцующую пастушку, двух дерущихся на шпагах рыцарей, кузнецов, бьющих молотами по наковальне, и т. д.

Отметив вполне удовлетворительное выполнение основной задачи этюда на наивность и веру, Константин Сергеевич остался недоволен тем, что в нем не был достаточно интересно развит сюжет. В нашем варианте все сводилось к тому, что приходил мастер, заводил игрушки — и они демонстрировали свое «умение». Затем мастер ложился спать — и вскоре просыпался, страшно встревоженный. На этом этюд заканчивался, но было неясно: почему в таком состоянии мастер?

К. С. Давайте разберем этот этюд, для чего он сделан. Есть содержание, какая-то линия действия. Разберите эту линию.

Ученик. У хозяина кукол будет эта линия, а у кукол нет, — ведь они же не люди.

К. С. Вы видели «Синюю птицу»? Ведь там все неодушевленные предметы — Хлеб, Сахар и т. д. Но все они действующие лица. На сцене стоит человек на протяжении всей

пьесы — он должен действовать. Ведь он не стол, чтобы просто так стоять. Для чего его поставили? Ведь если это не так, то можно взять простую куклу. Это же будет проще, но значит для чего-то человек нужен?

Станиславский попросил, не меняя хода этюда, разнообразить действия какими-либо препятствиями и уточнить линию поведения хозяина и кукол, поискать внутренние оправдания этих пока что чисто внешних действий.

90

К. С. Может быть, куклы рассердились на своего хозяина за то, что он все время тормозит их, или еще что-нибудь. А хозяин, например, пришел и ищет спички. Нашел. И в тот момент, когда в темноте он чиркнул спичкой, то пружина у какой-то куклы сорвалась и сделала какую-то штуку, и он безумно испугался. Это есть толчок к тому, что ему будет все время что-то чудиться. Он начинает искать — нет ли где здесь человека. Это нужно провести вначале. Потом, вот он сделал один завод, другой, третий... ну, а дальше? Это скучно и нужно разнообразить этот завод какими-то препятствиями, ввести к этому какое-то разнообразие, но опять-таки по определенной линии, например: этот человек хочет создать из куклы человека, и вот как будто — что-то начало получаться. Здесь появляется у него и радость, и боязнь, что этот человек-кукла может с ним что-то сделать. Тогда будет действовать контрдействие.

И тут же, на занятии, он попросил участников вслух пофантазировать на тему этюда, найти его «зерно».

— Я предлагаю такую версию, — начал один из студийцев. — Старый мастер-изобретатель, делом жизни которого было изготовление кукол, смертельно болен. Вдруг во время пожара сгорают все сделанные игрушки. И тогда, чтобы в последние минуты не причинить горя этому человеку, кукол решили изображать люди — его ученики. Таким образом, у каждого студийца, изображающего куклу, будет определенная психофизическая задача: обмануть больного, сделать все, чтобы он поверил, что перед ним заводная игрушка. Необычное состояние мастера объясняется тем, что он сквозь сон расслышал голоса своих учеников — и к нему пришла страшная догадка о действительном положении вещей.

— А по-моему лучше так, — предложила другая ученица. — Мы — настоящие куклы. Наш хозяин — удивительно дотошный человек. Он без конца нас заводит, тормозит...

— Ввинчивает вам новые винтики, — подхватил Константин Сергеевич, — прямо в сердце...

— Мы решаем ему отомстить, — продолжала ученица. — Это и будет наше сквозное действие.

— Я вижу в этом этюде такое «зерно», — вступил в разговор третий ученик. — Хозяин спит, и ему кажется, что жизнь остановилась. Но это не так. Мы продолжаем жить. А жизнь есть движение. И во сне хозяин начинает ощущать, что жизнь течет вне его, мы двигаемся самостоятельно. И он просыпается от страшного сознания, что мы вышли из-под его воли.

Не буду приводить другие варианты этюда, тем более что Константин Сергеевич не остановился конкретно ни на одном из них. Он предложил продолжать работать над упражнением, ничего не меняя во внешнем сюжете и попеременно пробуя различные придуманные на уроке внутренние оправдания. Он просил не забывать только, что во всех случаях необходимо

91

общее сквозное действие у кукол и контрсквозное — у хозяина: это обеспечит конфликт. А линия действий каждого будет зависеть от его индивидуальных особенностей, от его характера.

Работа над этюдами «Цирковое представление» и «Антикварный магазин» продолжалась весь учебный год. Участникам пришлось не раз побывать в зоопарке, чтобы научиться «схватывать» и передавать не только весь комплекс движений тоге или иного животного, а «зерно» его характера, особенности поведения. Присутствуя на настоящих

цирковых спектаклях, наши ученики пытались вобрать в себя наиболее типичное для людей, представляющих этот вид искусства, уяснить для себя логику их физических действий. Параллельно с углублением психологической линии в этюде о заводных игрушках совершенствовалась «кукольная» техника, шли поиски наиболее характерного для каждой механической фигурки.

Таким образом, студийцы наглядно убедились в том, что этюды на наивность не только развивают органичность, наблюдательность, фантазию, чувство ритма, но и являются переходным этапом к изучению характерности. Они способствуют раскованности учеников, раскрытию их внутренних данных, пробуждают творческую увлеченность.

## ОБЩЕНИЕ

*Сценическое общение* Станиславский определял как важнейшую сторону сценического действия актера, когда он вступает в связь с партнерами, предметами, внешним миром и внутренними образами. Общение складывается из отдачи и восприятия.

*Все то, на что устремляется внимание' актера, с чем он вступает во взаимосвязь, называется объектом общения.*

Станиславский различал, как мне представляется, четыре вида сценического общения.

Самообщение или одиночное общение. В жизни этот вид общения встречается редко, например, в случаях, когда человек возмущен или взволнован настолько, что не в силах молчать, даже будучи уверенным, что его никто не слышит. На сцене этот вид общения встречается значительно чаще. Всем известен такой вид сценического самообщения, как монолог.

Прямое общение с объектом — с партнером на сцене. Этот вид сценического общения имеет много общего с подобным общением в жизни и в театре встречается наиболее часто.

Коллективное общение. Имеется в виду общение героя пьесы с толпой в народных сценах. «В этих случаях иногда приходится общаться с отдельными объектами из толпы, в другие же моменты приходится охватывать всю народную

92

массу. Это, так сказать, расширенное взаимное общение»<sup>1</sup>. В жизни подобное общение тоже встречается, — например, публичные диспуты.

Общение с отсутствующим или мнимым объектом. Мы и в жизни нередко мысленно разговариваем с отсутствующим человеком; на сцене же главное в этом виде общения — внутреннее отношение к такому объекту.

Как следует из сказанного, все виды сценического общения напоминают обычное жизненное общение. Но есть здесь и «большое различие: при каждом из перечисленных видов подразумевается еще и косвенное общение со зрителем. Зритель, по словам Константина Сергеевича, создает душевную акустику, он воспринимает от актера его чувствования и, точно резонатор, возвращает ему свои собственные, живые эмоции.

Иногда как сознательный художественный прием на сцене используется прямое общение со зрителем. Хотя это чаще всего бывает в водевилях, но случается и в современных спектаклях, когда вводится специальное действующее лицо, например: Автор или Ведущий. «Нередко в самой условности приема заключается стиль пьесы, ее исполнения и всего спектакля, — писал К. С. Станиславский. — Действующие лица выходят на самую авансцену и попросту обращаются к сидящим в зале с отдельными репликами или пространном монологом, экспозирующим пьесу»<sup>2</sup>.

Станиславский предостерегал от того, чтобы публика из косвенного объекта общения превращалась в прямой объект. Игра «на публику» противопоказана подлинному творчеству, потому что общаться одновременно с публикой и партнером невозможно. Тем, кто это

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 259.

<sup>2</sup> Там же.

практикует, утверждал Константин Сергеевич, и приходится придумывать штампы, а также пользоваться уже придуманными кем-то раньше, чтобы можно было и роль болтать и публику забавлять в одно и то же время. Этот вид общения К- С. называл «актерским ремесленным» общением.

— Иногда приходится сталкиваться с тем, что навыки игры «на публику» прививаются актеру умышленно, — рассказывал нам Станиславский. — Как-то пришлось мне заниматься с одной зарубежной актрисой. Для нее прислали партнеров из наиболее способных выпускников консерватории. Одна из них, репетируя с героиней, все время смотрела на меня. «Кому вы говорите?» — спросил я. «Ей», — и она указала на актрису. «А на кого вы смотрите?» — продолжал я допрос. «На публику», — спокойно и убежденно ответила она. Я стал ей доказывать, что актер на сцене должен действовать так же, как и в жизни, то есть общаться с тем, с кем разговаривает, а не смо-

93

треть на публику. И для нее, молодой актрисы, принятой за способности в труппу театра «Комеди Франсез», эти слова были полным откровением. Вот так живучи ложные традиции.

Константин Сергеевич утверждал, что на сцене всегда важно иметь *непрерывное общение* — только в этом случае может идти речь о воссоздании человеческого духа роли. Под непрерывным общением он понимал умение исполнителей не только осмысленно произносить текст роли, но и не оставаться безучастным во время собственных пауз. Необходимо воспринимать, осознавать слова и действия партнеров, причем стараться это делать на каждом спектакле по-новому, в соответствии со своим сиюминутным состоянием.

Одно из средств, которое обеспечивает непрерывное взаимное общение на сцене, — создание внутренних монологов, которые, перемежаясь с текстом, как бы помогают воспринимать мысли партнера и отвечать на них.

Сейчас, занимаясь со студентами, я учу их использовать этот метод.

Константина Сергеевича очень удручало то, что большая часть актеров старой школы не считала непрерывное общение на сцене обязательным, и, воспитывая театральную молодежь, он не уставал напоминать: непрерывность общения является необходимым условием сценической жизни, потому что только такой процесс может быть органичным, или (как чаще он говорил) органическим. В тех случаях, когда органический процесс не создается сам собой, подсознательно, вновь и вновь повторял Константин Сергеевич, надо складывать его из отдельных моментов в логическом и последовательном порядке по законам нашей природы. Для этого каждому актеру необходимо четко представлять себе основные условия органического процесса общения.

Вот главные из них:

1. Ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта.
2. Привлечение внимания выбранного объекта к себе.
3. «Зондирование души объекта щупальцами глаз», то есть оценка состояния, настроения объекта, стремление подготовить его для восприятия ваших мыслей, чувств и видений.
4. Передача своих мыслей, чувств, видений.
5. Момент отклика объекта.

В наших занятиях Константин Сергеевич добивался, чтобы ни один из этих моментов не был упущен студийцами — иначе нарушится жизненная логика, а значит, и сценическая правда.

Приведу урок, который Станиславский посвятил органическому процессу общения.

Вначале одному из участников репетиции пьесы Шиллера «Коварство и любовь», а именно исполнителю роли Вурма, было предложено перечислить свои действия в сцене прихода его в дом к Миллерам.

94

— Я иду, — ответил студиец, — к своим знакомым с определенным делом и попадаю в момент перепалки между супругами. *Хочу обратить на себя внимание.*

На этом маленьком примере Константин Сергеевич проиллюстрировал, каковы составные части органического процесса общения. Он предложил студийцу для начала отбросить многие предлагаемые обстоятельства и оставить только один факт: входит человек.

— Если вы войдете как Вурм, — пояснил Станиславский студийцу, — то сейчас же начнете изображать хитреца и упустите общечеловеческую потребность в ориентировке, а она должна остаться, в каких бы предлагаемых обстоятельствах вы ни действовали.

Для всех казалось очевидным, что когда человек входит, он прежде всего оценивает обстановку в целом, старается сориентироваться в ней. Далее логично выяснить, в каком настроении, состоянии находится каждый из окружающих его людей. В данной сцене исполнителю становится ясно, что незадолго до его прихода произошел скандал. Здесь не мешает разобраться, кто с кем поссорился и насколько серьезна ссора. Дальше совершенно естественно будет для каждого, а значит, и для Вурма, вступить в контакт с присутствующими. Разные люди сделали бы это по-разному. Исполнитель роли Вурма, притворившись, что не заметил скандала, приступает к подготовке почвы для осуществления задуманного дела.

После этого Константин Сергеевич предложил двум ученикам — исполнителям ролей супругов Миллер — сыграть сцену перед приходом к ним в дом Вурма.

Известно, что в этой сцене супруги ведут спор. Вот Станиславский и предложил провести этот спор, но молча, без слов, произнося их про себя, мысленно.

Первая попытка выполнить этюд оказалась не особенно удачной, и Константин Сергеевич приходит на помощь.

— Подбрасываю вам, — говорил он, — предлагаемые обстоятельства по пьесе, чтобы поддержать общение. Вы, — обращается он к исполнителю роли Миллера, — убеждены что ваша же на толкает вашу дочь в объятия Дон-Жуана... Вы хотите спасти дочь, которая влюбилась в недостойного человека. Вы хотя те привлечь к этому внимание жены, хотите, чтобы она увидела все вашими глазами. Так «вцепитесь» в нее взглядом и заставьте все это увидеть... А вы, — обращается Константин Сергеевич к «фрау Миллер», — не соглашайтесь, у вас должно быть контрдействие. Должна быть *сцепка, хватка*.

И далее Станиславский поясняет, что он имеет в виду под этим словами. Он говорит, что большая часть человеческой жизни проходит в повседневных делах и заботах. Все это делается, как правило, механически. На сцене же берется самая суть жизни, ее квинтэссенция. Поэтому даже когда в спектакле речь идет о самых обыденных вещах, актер должен помнить

95

о «сцепке» с партнером, о «хватке», об усиленной (по сравнению с обычной, жизненной) отдаче при общении — это большое активное внутреннее действие.

После этого отступления студийцы провели свой безмолвный диалог гораздо более уверенно и убедительно.

— Молодцы! — похвалил их Константин Сергеевич. — Пока не было сцепки, вам было неудобно, а сейчас, когда вы нашли общение, вам стало легко и приятно. Мне больше ничего и не нужно.

— И далее обратился уже ко всем присутствующим: — Для того, чтобы начать физические действия, вы должны сна чала пройти всю пьесу *на верном общении*. Чтобы сыграть всю роль по органическим процессам, вам вовсе не нужен текст, вы должны знать тему, сюжет пьесы.

Позднее, в своей самостоятельной режиссерской практике, я не раз применяла этот метод Станиславского, стараясь наладить «сцепку», органический процесс общения между исполнителями, и просила их проходить отдельные куски, а иногда и целые акты, молча, не произнося текста вслух.

Результат всегда получался эффективный. Актеры максимально сосредоточиваются на партнере — и это помогает им забыть о зрителях, присутствующих на репетиции, обо

всей будничной, рабочей обстановке, помогает обрести подлинно творческое состояние.

Сценическое общение может состояться при условии:

— что имеется материал для общения (под этим следует понимать весь накопленный актером человеческий и художественный опыт, который вновь «вызывается» к жизни при помощи эмоциональной памяти);

— присутствует (хотя может и отсутствовать, а лишь подразумеваться) объект общения (одушевленный или неодушевленный);

— определен вид (или сочетание видов) общения (речь, взгляды, мимика, жесты), то есть средства, приемы общения;

— осуществлен выбор приспособлений для общения (внутренних и внешних ухищрений, с помощью которых люди применяются друг к другу).

Эти четыре условия Константин Сергеевич считал необходимыми для возникновения подлинного сценического общения. На двух последних условиях он останавливался особенно подробно, стремясь помочь будущим актерам овладеть всем многообразием видов, приемов, приспособлений для общения.

Станиславский не раз обращал наше внимание на то, что само по себе верное определение актером вида приспособлений для общения является лишь половиной дела. Другая и, более важная половина состоит в том, чтобы превратить выбранные виды и приемы в *физическое* или *словесное действие*.

Хотя разговорная речь является основным видом общения в каждом драматическом спектакле, но далеко не всегда про-

96

изнесение актерами текстов может быть определено, как словесное действие. Это процесс сложный, и Константин Сергеевич на занятиях нашей студии много раз в разное время возвращался к нему.

В описываемый период на одном из занятий, после неудачно выполненного этюда на словесное общение, Константин Сергеевич объяснял его участникам:

— Прежде чем говорить слова, вы должны обязательно увидеть то, о чем вы собираетесь сказать партнеру, то есть у вас сначала должно появиться *представление* (видение); потом — отношение к видению, или *суждение*; далее назревает решение сказать, то есть *воля* — *чувство*, а затем уже возникает *словесное действие*. В жизни, когда вы что-нибудь говорите собеседнику, то ждете, чтобы человек все это представил и усвоил. Если вы и на сцене будете активно говорить не только уху, но и глазу и будете оценивать, ожидать восприятия партнером сказанного, то это и будет словесное общение. Если же станете просто «просыпать», «выплевывать слова», то действительными они не будут.

Физическое общение (или, как чаще говорят сейчас, органическое молчание) означает общение с помощью жестов, мимики. Оно служит, как правило, дополнением к словесному действию, но иногда, в определенных предлагаемых обстоятельствах, используется самостоятельно.

Константин Сергеевич считал абсолютно недопустимым жесты, не оправданные предлагаемыми обстоятельствами. Он требовал, чтобы жест был всегда целенаправленным, чтобы он уточнял, оттенял то, что выражено словами.

Для пояснения этой мысли Станиславский предложил как-то группе студийцев элементарное упражнение: показать рукой, что вдали кто-то идет. И это, казалось бы, пустяковое задание выполнить почти никому не удалось: ученики показывали только для того, чтобы показать, ни к кому конкретно не обращаясь, и их жесты получались вялыми, невыразительными. Но как только Константин Сергеевич попросил повторить это упражнение «для объекта», то есть наладив процесс общения, оно было выполнено совсем иначе: заработала фантазия, жесты стали живыми и убедительными.

Для того, чтобы достичь большого эффекта при органическом молчании, чтобы научиться ни при каких обстоятельствах не прерывать сценического общения, Константин Сергеевич рекомендовал начинающим актерам выполнять упражнения, в которых мимика и

жесты не дополняют, а заменяют текст.

Однажды Станиславскому было показано упражнение-этюд, которое называлось «В тюрьме»: две узницы, русская и калмычка, не говорящая по-русски, рассказывали друг другу о своей жизни до заключения.

— Кто угадал, о чем шел разговор? — спросил Константин Сергеевич после того, как упражнение было закончено.

97

— Женщина рассказывает другой о том, что ее муж болен... — начал один из студийцев.

— А я понял, что он лысый, — возразил Константин Сергеевич.

— У нее несколько детей, — продолжал ученик, — кажется трое, и им нечего есть...

— Это до меня не дошло, — с сомнением сказал Станиславский.

— ...Однажды она увидела привязанную лошадь, — высказался еще один студиец, — женщина обрезала поводья и увела ее. Потом она убила эту лошадь, вырезала из туши кусок мяса и накормила мужа и детей.

Одна из исполнительниц пояснила:

— Я нафантазировала себе, что у меня болен отец, а не муж, и мне нужно украсть лошадь, чтобы накормить больного. Я — неопытная воровка, украла в первый раз. Увела лошадь, убила ее. А потом прискакала полиция, на меня надели наручники и увели в тюрьму.

— А что означал свист? — поинтересовался Константин Сергеевич.

— Свистом я изображала погоню.

— Это до меня не дошло. А что же рассказала другая? Я понял, что она бросила бомбу, но что из этого вышло — не знаю. Тут логически что-то пропущено.

Один из ассистентов пояснил, что упражнение выполняется не в первый раз, и острота переживаний, четкость изложения событий несколько стерлись.

Отметив, что хороший актер никогда не позволит себе примириться с таким фактом, Константин Сергеевич предложил студийцам подумать над тем, как сделать, чтобы и на сотом спектакле все было ясно.

— Может быть, — после продолжительной паузы робко произнес кто-то, — надо каждый раз вводить новый вымысел?

— Да, это правильно, — поддержал Константин Сергеевич. — Но главное, надо, чтобы внешние действия были насыщены чувствами, ощущениями, вызванными вашей эмоциональной памятью.

И он рассказал такой эпизод из собственной творческой биографии. Когда ему, молодому еще актеру, была поручена роль Отелло, эмоциональная память не подсказала никаких переживаний, которые могли бы помочь достоверно сыграть сцену убийства. Пришлось пойти к мяснику и попросить у него разрешения несколько раз проткнуть ножом мясо. Полученное при этом чисто физическое ощущение врезывания ножа в плоть помогло в нужный момент на сцене обрести необходимое самочувствие.

— Однако, — продолжал Станиславский, — случается и так: поначалу все действия актера были насыщены верными видениями и ощущениями, но постепенно они перестают трогать

98

его, а следовательно, и заражать партнера. Значит, он должен переменить видения, чтобы вновь «зажечься» самому и пробудить интерес партнера.

Касался Константин Сергеевич и такого вида общения, который он называл «лучеиспусканием».

Это выражение, принадлежащее Константину Сергеевичу, может показаться тем, кто его слышит впервые, и старомодным, и даже странным. Однако каждый актер не раз убеждался в его безукоризненной точности. «За неимением другой терминологии, остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о

котором мне предстоит вам говорить»<sup>1</sup>.

Одними глазами нельзя передать сложной мысли; но вместе с тем невозможно перечислить всех чувств и их оттенков, которые могут быть переданы и взглядом, и всем своим существом.

Чувства, выраженные взглядом, нередко бывают противоположностью тому, что сказано словами: например, герои в пьесах А. П. Чехова часто говорят обратное тому, что чувствуют. И только глаза помогают понять то, что не сказано словом. «Вот это невидимое общение через влечение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку»<sup>2</sup>.

Станиславский, кроме всего, подчеркивал необходимость для актера понимать по выражению глаз партнера его сегодняшнее состояние, чтобы с верной «ноты» начать с ним общение на сцене. Для этого на наших занятиях он предлагал студийцам анализировать взгляды друг друга, пытаться сформулировать, чем отличаются взгляды двух учеников, направленные на один и тот же объект.

Константин Сергеевич придавал огромное значение выбору приспособлений для общения. Он говорил, что приспособления могут быть самыми разнообразными: яркими, красочными, дерзкими, тонкими, изящными, акварельными. Лучшим будет то, которое наиболее точно выявит чувство, переживаемое актером.

На одном из наших занятий, заметив трудности в выборе студийцами приспособлений, Станиславский предложил сделать следующее: составить список самых различных человеческих состояний и настроений (например, спокойствие, ирония, каприз, угроза, обида, негодование, обман, добродушие и т. д.), ткнуть наугад пальцем — и сделать это первое попавшееся состояние своим первым приспособлением для общения в каких-либо конкретных предлагаемых обстоятельствах.

99

Затем, не меняя предлагаемых обстоятельств, взять другое, третье, десятое приспособление по этому списку. Там, где сначала была ирония, пусть теперь будет угроза, затем добродушие и т. д. В дальнейшем это поможет избежать заигрывания роли — на каждом спектакле зазвучат свежие краски, появится новая интонация. Однако менять можно лишь приспособления, основная линия действий персонажа остается неизменной.

— Нет ни одной человеческой страсти, — сказал тогда Константин Сергеевич, — посредством которой вы не могли бы вы разить всех остальных. Резкие контрасты и неожиданности помогают активнее воздействовать на партнера. В жизни человек интуитивно, подсознательно берет контрастную краску; старайтесь поступать так и на сцене.

В связи с этим он привел нам такой случай: «Один меценат объявил среди актеров, присутствующих на каком-то вечере, импровизированный конкурс: тот, кто лучше других скажет, подойдя к окну: «Какая прекрасная луна», получит приз. Никто приза не получил, так как все говорили фразу слащаво и сентиментально. А, по мнению Константина Сергеевича, нужно было для выражения высшей степени восторга применить контрастную краску.

Предложенная Константином Сергеевичем мысль о «списке состояний» тут же была реализована.

Ученица, играющая Наташу в «Трех сестрах» А. П. Чехова, вызвалась попробовать таким образом сыграть конечную сцену с Андреем из первого акта: «Мне стыдно... Я не знаю, что со мной делается, а они поднимают меня на смех. То, что я сейчас вышла из-за стола, неприлично, но я не могу... не могу...»

Определив вместе с ученицей ее действие в этой сцене (используя ситуацию, вынудить Андрея объясниться в любви), Константин Сергеевич предложил для выполнения данного действия поочередно использовать различные приспособления: наивность, обиду,

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 267.

<sup>2</sup> Там же, с. 269.

каприз, негодование и т. д.

После того как упражнение было выполнено, Станиславский спросил ученицу, какие чувства испытывала она всякий раз при изменении приспособлений. Та ответила, что каждое новое приспособление вызывало в ней новое самочувствие, новый ритм и активное действие.

— Очень хорошо, — одобрил Константин Сергеевич, — но крепко помните: приспособление не меняет действия, оно в любом случае остается тем же. Смена приспособлений для общения лишь помогает не успокаиваться, не заштамповывать слова роли, не сажать их на мускул языка. И еще: все эти состояния-приспособления должны быть оправданы внутренне.

Подобные упражнения под наблюдением Станиславского были выполнены и другими учениками студии.

Это дало возможность каждому из них прочувствовать, сколь разнообразна актерская палитра в выборе приспособлений.

100

В заключение урока Константин Сергеевич предостерег всех от того, чтобы приспособления ни в коем случае не становились самоцелью. Это чревато уходом в сторону от основной линии роли и пьесы, нарушением логики и ясности мысли, заложенной в спектакле.

Чтобы показать, насколько справедливы были предостережения Константина Сергеевича, приведу эпизод из собственной педагогической практики. Это был как раз тот случай, когда приспособления, перестав выполнять служебную роль, стали самоцелью и увели от основной линии действия.

Мы репетировали «Виндзорских проказниц» Шекспира. Сцену «Лягушечье болото». Факт: *Эванс в смятении ждет противника*. В сцене участвуют двое: Эванс и паж Симпль. И вот режиссер-студент нафантазировал для Симпля множество различных «трючков»: паж и пил вино из фляжки Эванса, и ловил комаров, и сажал их в коробку, и т. д. и т. п. Студентка, играющая Симпля, делала все это скучно, неестественно. Мы стали выяснять, что же ей мешает, и оказалось, что исполнительница не знает, зачем она все это делает.

Тогда, глубже вникнув в предлагаемые обстоятельства, мы установили, что ему, Симплю, надоело сидеть на этом лягушечьем болоте и он от скуки решил *развлечься*. Сначала ловил комаров; когда же ему это надоело, решил из озорства вылить (но не выпить) вино из фляжки Эванса; затем, когда подсел к нему Эванс, слегка ударил его по голове, как бы лоя комара, и т. д. Все это были приспособления, служащие одному действию — *развлечься*. И как только это было установлено, исчез наигрыш, действие обрело логику и последовательность.

«Насколько важна роль приспособления в творчестве, — пишет Константин Сергеевич, — можно судить по тому, что многие артисты при средней силе переживания, но при ярких приспособлениях, дают больше почувствовать свою внутреннюю «жизнь человеческого духа» на сцене, чем другие, сильнее и глубже чувствующие, но обладающие бледными приспособлениями»<sup>1</sup>.

## ТЕМПО-РИТМ

Темпо-ритму Константин Сергеевич придавал огромное значение.

Темпо-ритм помогает выражению чувства на сцене; он является прямым, непосредственным, иногда почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания; *он помогает и созданию образа*.

Станиславский говорил: «У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм. [...] Каждый факт, события протекают непременно тоже в соответствующем им тем-

101

<sup>1</sup> Станиславский К. С Собр. соч., т. 2, с. 284—285.

по-ритме». «Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже в известном темпо-ритме; так как во все эти моменты проявляется наша жизнь. А там, где *жизнь*, — там и *действие*, где *действие* — там и *движение*, а там, где *движение*, — там и *темп*, а где *темп* — там и *ритм*»<sup>1</sup>.

Поскольку внешний темпо-ритм проще, доступнее для понимания и изучения, Константин Сергеевич рекомендовал именно с него начинать приобщение учеников к этому элементу.

Занятия по данному разделу проводились обычно так: Станиславский давал какой-нибудь определенный темпо-ритм и предлагал ученикам подвигаться в нем, проделывая различные действия. Сам он следил за выполнением упражнения, поправляя тех, кто сбивается с ритма. Затем мы переходили к показу группой учеников какого-нибудь отрывка из готовящегося спектакля, и Константин Сергеевич проверял, верно ли найден ритм.

— Какой у вас здесь темпо-ритм? Продирижируйте его, — обратился как-то Станиславский к группе студийцев, только что сыгравших первую сцену из «Трех сестер» А. П. Чехова.

Начав дирижировать, ученики, занятые в этой сцене, сами почувствовали, что прежде темпо-ритм был взят неверно.

— Вот теперь темпо-ритм правильный. Чтобы продирижировать ритм, что вам пришлось сделать? — заключил Константин Сергеевич.

— Пришлось внутренне продействовать в данных предлагаемых обстоятельствах, создать соответствующие видения, — последовал ответ.

— И все это вместе вызвало, возбудило нужные вам для этой сцены чувства, — подвел итог Станиславский. — Между чувством и темпо-ритмом и, наоборот, между ритмом и чувством существуют естественное взаимодействие, нерасторжимая зависимость. Верно взятый темпо-ритм невольно вызовет правильное переживание. Неверно же взятый ритм заставляет неправильно трактовать ситуацию, неправильно действовать. Всякое физическое действие неразрывно связано с ритмом и им характеризуется. Поэтому нельзя овладеть методом физических действий, если вы не развили в себе чувство ритма...

Для воспитания этого качества Константин Сергеевич очень рекомендовал этюды под музыку и метроном. Надо уметь, говорил он, слушать музыку, понимать структуру музыки, ощущать ее ритм; надо полюбить соответствие между ритмом музыки и ритмом человека. Музыкальные этюды развивают особое музыкально-ритмическое воображение, и если их доводить до полного совершенства, они сами сделаются музыкой.

Настаивая на введении занятий ритмом в ежедневный «туалет» актера, Станиславский советовал практически осуществлять это так: проделывать все необходимые упражнения на

102

различные элементы психотехники в определенном ритме и под музыку. Например, под музыку освобождать мышцы, сочетая это с исполнением мелких физических задач. Или с помощью музыки концентрировать свое внимание: в сопровождении трех музыкальных фраз рассматривать один предмет, в продолжение еще трех — другой; в продолжение следующих трех — воспроизводить эти предметы в воображении (разумеется, никто не настаивает здесь именно на трех фразах — одним для такого упражнения нужно больше времени, другим — меньше). Так же под музыку и в ритме можно и общаться друг с другом: один такт — чтобы отыскать объект, несколько тактов — на привлечение внимания объекта, еще несколько — на исследование его состояния и т. д.

Метроном удобно использовать в классных занятиях. Если запустить одновременно несколько таких приборов на разные скорости, аналогичное количество групп учащихся сможет параллельно действовать в разных темпо-ритмах.

— Такой тренаж, — говорил он, — также абсолютно необходим не только для студентов, но и для неопытных актеров: с подобным явлением им постоянно придется сталкиваться в практике. Ведь на сцене, как и в жизни, у каждого свой темпо-ритм,

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 3, с. 152.

соответствующий задаче, настроению, предлагаемым обстоятельствам. Совокупность всех этих ритмов создает ритм эпизода. В этом можно наглядно убедиться на примере сцены «скандал с «генералом» из спектакля по пьесе Чехова «Свадьба». У каждого персонажа, действующего в этой сцене, свой ритм: у Ревунова — негодующе-возбужденный, у Апломбова — активно-педантичный, у Настасьи Тимофеевны — активно-наступательный, у Нюнина — растерянно-напряженный, у гостей или активно-любопытствующий, или возбужденно-насмешливый и т. д. В результате создается взволнованно-напряженный ритм всей сцены (эпизода). Из ритмов же отдельных эпизодов, в свою очередь, складывается ритм спектакля.

— Во всякой народной сцене, — говорил Константин Сергеевич, — у каждого должен быть свой ритм, все действуют в разных ритмах — происходит нечто похожее на общий хаос. Но в каком-то отдельном месте вся толпа сходится в ударном моменте. Вот такая толпа будет художественной.

Не менее важным для актера Станиславский считал умение мгновенно менять ритм своего поведения — с этим также приходится ежедневно встречаться на сцене. Как-то после показа первого акта пьесы А. П. Чехова «Три сестры» он нашел недостаточно четкой смену ритмов в сцене «за праздничным столом». Последовал разбор сцены в этом плане.

— *Ритм первый*, — объяснял Константин Сергеевич, — раз говор тихий, средней силы, довольно спокойный; говорят чело века три-четыре, остальные слушают. *Ритм второй* — чуть повышается разговор и увеличивается количество голосов. Знаком к переходу на ритм второй будет приход горничной, кото-

103

рая приносит бутылку вина. *Ритм третий* — темп ускоряется, голоса повышаются, люди пытаются перебивать друг друга. *Ритм четвертый* — темп еще более повышается, говорят все вместе на высоких тонах. Переход от одного ритма к другому — это чей-то приход, или тост, или еще какой-нибудь знак. Но помните, что надо внешний ритм внутренне оправдать, создать подлинную, органическую активность.

Студийцы повторяют сцену. Теперь она идет совсем иначе — очевидно нарастание настроения присутствующих.

После того, как студийцы получили достаточное представление о внешнем ритме, мы перешли к изучению ритма внутреннего.

— Случается, что разные ритмы и темпы могут «сосуществовать» в одном человеке. Человек внешне может быть совершенно спокойным, — говорил Константин Сергеевич на одном из занятий, — а внутренний, напряженный ритм выразится у него в повороте головы, в качании ноги, в постукивании пальцев. Окликните такого человека неожиданно — и вы увидите, как он вскочит и первые секунды будет жить в своем внутреннем ритме, который скрывал от других. Но вскоре спохватится, успокоит движения, походку, действия и вновь станет внешне спокойным. Пробуйте сами, ищите, что значит внутри жить в одном ритме, а внешне сидеть, ходить, действовать в другом ритме<sup>1</sup>.

В практической работе над спектаклем мы нередко встречаемся с этим явлением. Один из ярких примеров — сцена прощания Тузенбаха с Ириной из четвертого действия чеховских «Трех сестер». Внешне Тузенбах довольно спокоен, но его внутренний взволнованно-напряженный ритм выдают *рассеянность* (Ирина. Николай, отчего ты такой рассеянный?), *нетерпеливое движение* (Ирина. Что вчера произошло около театра? Тузенбах. Через час я вернусь и опять буду с тобой), *глаза* (Ирина. У тебя беспокойный взгляд).

— Как же оправдать и внутренний и внешний ритмы? — продолжал Константин Сергеевич. — Спешите оправдать их вымыслом воображения и предлагаемыми обстоятельствами<sup>2</sup>. Темпо-ритм хранит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содержание, которое

<sup>1</sup> Подробно об этом см. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 162.

<sup>2</sup> Там же, с. 160.

питает чувство.

Владение всеми видами темпо-ритма, умение по своей воле менять ритм собственного поведения необходимы актеру для верного создания темпо-ритма роли, для того чтобы должным образом войти в нужный ритм спектакля.

Здесь хотелось бы привести слова Станиславского: «Темпо-ритм всей пьесы — это *темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста*. [...] Подобно тому, как художник раскладывает и

104

распределяет краски на своей картине, ища между ними правильное соотношение, так и артист ищет правильное распределение темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы»<sup>1</sup>.

Развитое чувство ритма в не меньшей, чем актеру, степени необходимо и режиссеру.

Константин Сергеевич говорил, что если режиссер не сумел создать единого ритма для всего спектакля, если он не создал из отдельных ритмических единиц (то есть из ролей актеров) полного и гармонического аккорда для всего спектакля — то спектакль неполноценен. И если в спектакле (даже при прекрасной пьесе, хороших актерах, неплохой постановке) не найден верный ритм, то спектакль становится скучным, мертвым; но стоит ввести соответствующий ритм, как исполнение актеров и весь спектакль заблестят.

Подтверждение этой мысли я находила много раз за годы своей творческой практики. Вот один из примеров.

Студент, будущий режиссер, сдавал мне первую картину спектакля «Суджанские мадонны». Исполнители делали все правильно, весьма органично, но скучно, в каком-то нечетком ритме.

Памятуя, что выбору правильного ритма помогают логичные, правдивые действия и точные, глубокие предлагаемые обстоятельства, я попросила студентов вновь проанализировать предлагаемые обстоятельства данной сцены. Оказалось, что они поняты довольно поверхностно, и мы начали углублять их. Внимание теперь было заострено на том, что кругом немцы — ведь действие происходит на оккупированной территории. Жители деревни собрались в курене в ожидании вестей от партизан, с которыми должна была встретиться одна из односельчанок. Времени прошло много, а она все не возвращается — не случилось ли чего?

На разведку пошла еще одна из женщин. И опять ожидание — напряженное, беспокойное. Отсюда — все действия эпизода должны быть пронизаны тревогой. Просьба рассказать сказку, песня — все это не от скуки, а для того, чтобы отвлечься, рассеять напряженность ожидания. Но напряженность не ослабевает...

Когда мы все это оговорили и повторили картину, — она зазвучала совсем по-иному. Появились нужная атмосфера, точные, яркие действия и правильный ритм — заработало разбуженное творческое «Я» актеров.

У самого Станиславского — и как актера и как режиссера — чувство ритма было развито в высшей степени.

Вот что пишет о нем в своей книге «Станиславский на репетиции» В. О. Топорков: «И тут же, сидя на диване, он мгновенно преобразился. Перед нами был крайне обеспокоенный человек, сидевший, как на углях. Он, то вынув из кармана ча-

105

сы и еле взглянув на них, совал их обратно, то готовился вскочить, то снова опускался на диван, то совершенно замирал и каждое мгновение был готов к отчаянному прыжку. Он делал бесконечное количество быстрых действий. Каждое из этих действий было внутренне оправдано, предельно убедительно. [...] Через некоторое время он спокойно спросил: «Хотите, я буду продолжать в другом ритме?» И начал то же самое, но это уже был совершенно спокойный, уравновешенный человек, как бы собирающийся сейчас лечь спать,

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 167.

но оттягивающий этот момент»<sup>1</sup>.

А я была свидетельницей того, как Константин Сергеевич проявил себя мастером ритма как режиссер. Шла репетиция сцены в харчевне из оперы Бизе «Кармен». В эпизоде все было верно, но смотреть его было скучно: старуха разносила вино, посетители медленно потягивали его — все тихо, спокойно.

Станиславский, посмотрев репетицию, предложил сделать начало сцены так: посетители почти спят, старуха с подручным разносят вино. Но старуха знает, что сейчас придет Тореадор, и ей хочется к его приходу как-то пробудить это сонное царство. Она шепчет что-то бармену; тот на мгновение задумывается и указывает на Кармен. Старуха наклоняется к Кармен, уговаривая ее спеть. Кармен вначале отмахивается, но после настойчивых просьб соглашается и начинает петь. Это — действие старухи, бармена и Кармен. Посетителям же кабачка Константин Сергеевич предложил такую линию поведения: при первых звуках голоса Кармен у них «просыпаются» ноги, затем — пальцы рук, шея, плечи и голова. И вот уже все тело каждого посетителя «танцует», хотя никто не покидает своего места.

Сцена началась, и Константин Сергеевич продирижировал исполнителям, когда должны были «вступить» ноги, пальцы рук и т. д.

Эффект получился необыкновенный. Ритм, а с ним веселье таверны все возрастали и возрастали. Вся таверна танцевала, сидя, в бешеном ритме, стуча кружками. Этот ритм заразил и зрителей. Присутствующий на репетиции американский режиссер был в диком восторге: поддавшись общему веселью, он тоже приплясывал в своем кресле.

В мастерстве актера темпо-ритм Константин Сергеевич считал одним из важнейших элементов, поэтому просил нас, ассистентов, уделять самое серьезное внимание воспитанию, развитию в наших подопечных чувства ритма.

## ХАРАКТЕРНОСТЬ

*Характерностью* в театре принято называть *совокупность внутренних качеств и внешних манер, определяющих сущность* того или иного образа. Здесь в первую очередь имеются в ви-

106

ду основные черты характера изображаемого лица, мировоззрение, эмоциональные свойства натуры («зерно» образа), его действия и поступки, особенности поведения.

Характерность — один из наиболее ответственных разделов программы по мастерству актера. Если изучение описанных выше разделов программы в принципе возможно и в ином порядке, то овладение характерностью предполагает обязательное знание основных элементов актерской психотехники.

Характерность является переходным этапом к высшей ступени творчества актера — к перевоплощению. Станиславский всегда резко возражал против создания характерных образов «вообще» — вообще военный, вообще купец и т. д. Он говорил, что на земле нет человека, который не обладал бы одному ему присущими чертами. Даже совершенно безликий человек характерен этой своей полной безликостью. Поэтому не существует нехарактерных ролей. Задача актера при создании каждого образа — выявить такие черты, из которых вырастает индивидуальность.

В театре характерность принято подразделять на внутреннюю и внешнюю. Однако существовать на сцене они могут лишь в единстве.

В период работы над методом физических действий Константин Сергеевич, с одной стороны, утверждал, что найти правильные физические действия для данной роли актеру помогают не только предлагаемые обстоятельства, но и постижение характера действующего лица; с другой стороны, обращал особое внимание на значение физических действий уже в самом процессе поисков характерности. Он предлагал, определив основные черты характера

<sup>1</sup> Топорков В. О. «Станиславский на репетиции», с. 146.

действующего лица, сразу же искать их в действиях и поступках последнего, в логике этих действий: ведь именно через действия передается внутренняя жизнь, открывается внутренний мир человека-роли.

Вот как проходило одно из занятий по пьесе Шиллера «Коварство и любовь» (факт: приход Вурма в дом Миллеров).

— *Предлагаемые обстоятельства* у вас и у мужа *одни и те же*, но *действия ваши разные*, так как у вас *разные характеры*: он недоверчив, а вы простодушны, — обратился Константин Сергеевич к ученице, играющей жену Миллера. — Вы будете в своих действиях менее осторожны, скорее раскроете свою душу. Вот исходя из своего характера и намечайте действия.

Станиславский терпеливо и подробно объяснял студийцам суть сложного процесса поисков характерности, его последовательность.

Он всегда говорил, что в душе человека можно найти самые разные качества. Поэтому поначалу исполнителю не надо думать об образе. Образ явится впоследствии, в результате логических действий артиста в данных предлагаемых обстоятельствах. Актер должен поставить себя на 'место действующего ли-

107

ца и начать действовать так, как это нужно по роли. Творческое действие при помощи эмоциональной памяти вызовет в артисте переживания, аналогичные тем, которые надлежит испытывать герою пьесы. Однако эти вызванные чувства пока что принадлежат не изображаемому лицу, а самому артисту, то есть; таким образом, актер находит себя в роли, «я есмь» в предлагаемых обстоятельствах. Но далее, проверяя на самом себе логику действий персонажа пьесы, отбирая из своих чувств те, которые аналогичны чувствам этого персонажа, сосредоточиваясь на них, «культивируя» их в себе, актер подходит к созданию внутренней характерности действующего лица, психофизические действия которого будут отличаться от действий самого актера-человека в подобных обстоятельствах. Отбор логических действий, соответствующих характеру данного персонажа, и является первой ступенью к созданию будущего сценического образа — к актерскому перевоплощению в образ.

Эту мысль Станиславский пояснил на примере рассказа А. П. Чехова «Злоумышленник», в котором, как известно, два главных персонажа — следователь и крестьянин: это абсолютно разные люди — по свойствам натуры, по культурному уровню, по жизненному положению. Их отличие друг от друга усугубляется еще и тем, что им предстоит выполнить противоположные задачи: следователю — доказать, что обвиняемый совершил преступление, крестьянину — что он не виновен. Исходя из комплекса всех этих предпосылок, данных автором, исполнители и должны определять характерность своих персонажей.

— Что в первую очередь отличает следователя? — говорил Константин Сергеевич. — Это достаточно образованный, но усталый, скучный, очевидно, лишенный чувства юмора человек, без особого энтузиазма, без сколько-нибудь значительных эмоциональных затрат выполняющий свой служебный долг. Лишь в одном месте прорываются его истинно человеческие чувства — да и то это раздражение непонятливостью обвиняемого. Отсюда и нужно исходить при отборе действий, характеризующих следователя.

— Для неграмотного обвиняемого свойственны, наоборот, душевная бодрость, смекалка и, пожалуй, какая-то наивная хитрость. Он действительно не может признать себя виновным в преступлении, хотя и не отрицает, что отвинтил гайку для грузила. («Уж сколько лет всей деревней гайки отвинчиваем, и хранил господь... а тут крушение... людей убил...») Однако он не настолько простодушен, чтобы совершенно не понять, в чем его обвиняют. Но, уловив, что следователь принимает его за полного простака, он решает немножко подыграть ему, прикидывается большим простаком, чем он есть — как бы надеясь найти в этом свое спасение. Этим объясняются его пространные отступления о рыбной ловле...

108

Полнее донести до зрителя внутреннюю характерность персонажа актеру помогает внешняя характерность, говорил Константин Сергеевич.

Протестуя против характерности «вообще», Станиславский в то же время рекомендовал не пренебрегать при создании образа типичным, то есть тем, что свидетельствует о принадлежности персонажа к определенному классу, среде и т. д. Вот и на этот раз при отборе действий, характеризующих обвиняемого, он считал, что в первую очередь должны быть учтены какие-то особенности поведения русского крестьянина начала века.

— Позвали крестьянина к следователю, — фантазировал Станиславский, — он снял шапку, стоит... Если муха пощекочет, он ее смахнет; если чешется что-нибудь, он почешет, почешет тыльной стороной руки, потому что все остальное у него заскорузло от работы. Мы вот с вами над кистями мучаемся, а у них все просто. «Вот живец... вот этакий...» — руками разведет, показывая, потом бросит руки. «Тьфу! Гайка», — покажет руками, какая гайка, и опять бросит руки. Он просто стоит, слушает и... хлопает глазами...

Свою речь Станиславский сопровождал лаконичными движениями. В его объяснении все, казалось бы, действительно было предельно просто; не просто лишь было уловить тот момент, когда к нам, зрителям, пришло ощущение, что это не Станиславский, а неловкий в движениях, немолодой крестьянин стоит, слушает и чуть преувеличенно «не понимает», что от него хотят.

Мы стали свидетелями мгновенного и полного актерского перевоплощения. В возникшем перед нами образе все было удивительно гармонично: тяжелые, натруженные — и все-таки ловкие руки; манера стоять — немного расставив ноги, переминаясь; меняющееся выражение глаз — от недоуменно-вопрошающего до лукавого, даже чуточку иронического.

В этом образе присутствовало все то, о чем Константин Сергеевич говорил недавно: и типично «крестьянские» черты, и выразительные индивидуальные качества чеховского персонажа. Однако если бы каждое из всех действий и свойств отбиралось только путем умозрительного анализа, даже такому блистательному актеру, как Станиславский, потребовалось бы значительно больше времени, чем ушло в данном случае.

Это было очевидное свидетельство в пользу метода физических действий.

Следование актера по пути логических действий персонажа позволило ему чуть ли не моментально обрести верное внутреннее самочувствие, найти внутреннюю характерность, а отсюда родилась внешняя характерность (хотя, конечно, какой-то подсознательный контроль за внешними действиями постоянно осуществлялся).

109

Описанный эпизод позволил студийцам усвоить следующее теоретическое положение, касающееся этого раздела программы: элементы внешней характерности появляются чаще всего, как следствие глубокого проникновения во внутренний мир образа, их легче всего найти, когда создана и обжита вся логическая линия поведения действующего лица, найдено «зерно» роли.

«Перевоплощение,— говорил Станиславский, — не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль?» Вот эта настоящее, вот это есть перевоплощение»<sup>1</sup>.

Случается, что внутренняя сущность роли (а от нее и внешняя характерность) возникают интуитивно. Однако это бывает так редко, что полагаться только на интуицию не приходится. Даже в такой богатой творческими событиями жизни, какая была у Станиславского, это, по словам самого Константина Сергеевича, происходило лишь дважды. Первый раз — после читки пьесы Гауптмана «Микаэль Крамер» он сразу ушел, как сам рассказывал, походкой Крамера. Во второй раз, играя заглавную роль в пьесе Г. Ибсена «Доктор Штокман», он сразу точно определил внутреннюю характерность этого немного чудаковатого человека — и тотчас же сами собой появились и особая походка,

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи, Беседы. Письма. М., Искусство, 1953, с. 681.

отличающаяся несогласованностью движений («разнобойная», по собственному выражению Константина Сергеевича), и нервная порывитость, и вытянутые вперед шея и два пальца руки. Откуда же это явилось? Лишь через несколько лет после первого исполнения роли Станиславский вдруг понял, что это его эмоциональная память возродила образ очень давно встреченного в жизни человека, старого чудака-профессора, и какие-то его черты тут же, почти бессознательно, были воплощены на сцене.

— Когда случается этим сразу захитить, — говорил Константин Сергеевич, имея в виду характерные черты образа, — это большое счастье. Таких бывают одна-две роли за всю жизнь; это тот редкий случай, когда начинает работать органическая природа, и вторгаться туда не надо. А иногда бывало и так, — продолжал Константин Сергеевич. — Какие-то верно найденные черты внешней характерности помогли углубить внутреннюю характерность. У меня долго «не шла» роль Обновленского в пьесе А. Ф. Федотова «Рубль». А на генеральной репетиции гример в спешке наклеил правый ус выше левого; правая бровь тоже оказалась чуть приподнятой — и от этого в выражении лица появились хитрость, хамоватость. И я, неожиданно для себя, вдруг заговорил горловым отвратительным голосом: родился образ законченного мерзавца, отъявленного негодяя.

110

А вот пример того, как развитая актерская наблюдательность, богатое воображение могут помочь найти характерный штрих там, где прежде бы и не приходило в голову его искать.

И Константин Сергеевич привел нам такой близкий к курьезу случай:

— Мне долго не удавалось отыскать «зерно» образа Крутицкого из пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». И вдруг увидел однажды на окраине города дряхлый, заброшенный, весь во мху домик и это натолкнуло на мысль, что нечто подобное может быть в гриме Крутицкого. Верно найденный грим послужил ключом к раскрытию образа. Но, — предостерег Константин Сергеевич, — в поисках типичных черт внешней характерности умеете не потерять себя. Стать другим, оставаясь самим собой, — это и есть перевоплощение в образ.

Станиславский учил молодых актеров также не пренебрегать мелочами в поисках внутренней и внешней характерности. Он рекомендовал добывать характерность из реальной и воображаемой жизни, из наблюдений над людьми, из произведений изобразительного искусства и художественной литературы.

Подсмотрев в жизни и решив использовать для воплощаемого образа какой-либо характерный штрих, актер должен не механически переносить на сцену увиденное в жизни, а постараться сделать этот штрих органичным для данного персонажа. Для этого актеру нужно обязательно представлять себе происхождение той характерной особенности, на которой он остановился.

Например, если такой чертой является хромота, нужно решить, как она возникла: в результате ранения, несчастного случая или это врожденный дефект. В зависимости от причины появления она будет и проявляться по-разному. Но даже если решено, что хромота вызвана, скажем, ранением, будет иметь значение, в бедро, колено или ступню человек ранен. Актеру необходимо не только найти внешний рисунок характерности, но и привыкнуть к нему, сделать «своим».

Помню, студийцам особенно трудно давалась старческая характерность. Внимательно просмотрев выполнение соответствующих упражнений нашими учениками, Станиславский решил, что причина неудачи кроется в том, что они сразу пытаются проникнуть в психику старого человека, в то время как им необходимо поначалу исходить лишь из элементарной логики в действиях.

— Психика, — объяснял Константин Сергеевич, — придет сама собой. Ведь если у вас будет логика в действиях, то появится и логика в чувствах. Все жесты, которые были у вас в молодости, сохраняются и в старости. Изменяется только ритм (труднее садиться, труднее вставать). Движения делаются медленными, вялыми благодаря отложению солей.

Сочленения у стариков словно не смазаны — это суживает широту жеста, сокра-

111

щает углы сгибов сочленений, поворотов туловища, головы, заставляет одно большое движение разбивать на множество малых, составных, и готовиться к ним, прежде чем начать их делать. У меня, например, приобретена новая логика действия. Я не могу с размаху сесть на стул — сначала обопрюсь на него руками; не могу сразу подняться — сначала ухвачусь за что-нибудь.

Станиславский рассказал об одной своей давней знакомой, которой, по слухам, было более ста лет. Старушка никак не хотела поддаваться годам и ежедневно устраивала себе небольшие пробежки, как она выражалась, для моциона. Однако сразу побежать было ей не под силу. И каждая пробежка начиналась с того, что она некоторое время топталась на месте и только потом быстрыми и мелкими шагами двигалась вперед. Достигнув конца аллеи, она тоже не сразу могла повернуть — это ей удавалось лишь после того, как она опять-таки потопчется на месте.

— То же, — обратился Константин Сергеевич к студийцам, — можете делать и вы. Идите от логики. Вам нужно представить, что у вас колени болят и вам трудно нагнуться; сгибайте и разгибайте колени, как человек с больными ногами, в медленном ритме — и вы уже старик... Помните, все зависит от логики действий.

После всех этих объяснений и рекомендаций упражнения у наших учеников пошли несколько легче. Но Станиславский еще много раз прерывал, поправлял, показывал сам, добиваясь безупречной логики действий старика.

Памятуя слова Константина Сергеевича о том, что линия физических действий для каждой роли зависит не только от предлагаемых обстоятельств, но и от характера действующего лица, мы старались руководствоваться ими на занятиях со своими учениками. Работая со студентами над пьесами и отрывками, мы, прежде чем намечать действия, всегда определяли эмоциональную сущность каждого персонажа, «зерно» его характера. Этому помогало внимательное изучение и использование ремарок автора, речи персонажа и высказывания о нем других действующих лиц, уяснение его поступков и взаимоотношений с другими персонажами.

Такая работа приносила хорошие плоды: на репетициях и спектаклях студенты действовали логично и последовательно, каждый находил внутреннюю и внешнюю характерность персонажа.

Упражнения другого вида, которые ввел Константин Сергеевич в занятия по характерности, должны были научить студийцев манерам различных эпох. Эти занятия, кроме всего, имели еще и познавательную ценность: благодаря Константину Сергеевичу на них наши ученики узнали о многом таком, до чего докопаться в обычных условиях можно было, лишь переворотив горы книг.

112

Студийцы постигали особенности поведения русского дворянства девятнадцатого века, манеры, характеризующие представителей аристократии в восемнадцатом веке, стиль поведения средневековых рыцарей и их дам. Осваивали премудрости передвижения в кринолинах, рыцарских доспехах, длинных плащах, учились пользоваться веером, носить зонт и стек, снимать шляпу, раскланиваться, расшаркиваться — и все это по» методу беспредметных физических действий. Разумеется, там, где это было необходимо, прежде чем перейти к беспредметным действиям, студийцы действовали с реальными вещами.

— Представьте себе, — говорит ученикам на одном из занятий Константин Сергеевич, — что вам придется играть какую-нибудь старую пьесу, где кавалеру надо пригласить даму, пройти с ней по залу и посадить ее на диван или кресло. Как это> сделать? Сначала я вам покажу это сам.

Станиславский встает, подходит к одной из учениц, глазами просит у нее разрешения, осторожно, кончиками пальцев, берет ее руку и кладет на свою. Затем начинает водить «даму» по комнате.

— А теперь сделайте это вы, — обращается он к одному из учеников.

Тот подходит к «даме», и она протягивает ему руку. Константин Сергеевич ужасается:

— Разве можно самой подавать руку кавалеру! Это крайне неприлично!

Теперь ученик сам берет руку «дамы», просовывает ее под свой локоть и прижимает к себе.

— Назад! Это неверно! Если бы вы в то время позволили себе такой жест, вам бы отказали от дома. Или вы были бы обязаны жениться. Понимаете? Ну, а теперь пусть пробуют остальные.

Занятия продолжают.

— Нет, — останавливает Константин Сергеевич одного из учеников, — не получив разрешения, нельзя брать руку «дамы». Сначала спросите глазами: «Могу ли я осмелиться?»

— Руку дамы держите у самого локтя, — поправляет об другого студийца.

Через некоторое время Константин Сергеевич предлагает другое упражнение:

— А теперь представьте себе, что сейчас восемнадцатый век. У дамы — кринолин. И кавалер может вести ее только на расстоянии вытянутой руки. В этом случае он управляет дамой одним указательным пальцем.

Константин Сергеевич показывает действие, объясняя все его моменты. Студийцы включаются в упражнение.

— Играйте этим пальцем, как хотите, — поясняет Константин Сергеевич «кавалерам». Дама должна по движениям вашего пальца чувствовать, когда и куда надо повернуть. Премудрость вроде бы невелика.

113

— Давайте подумаем над тем, как должна садиться дама в кринолине, — предлагает он спустя некоторое время. — Учтем, что кринолин жесткий, упругий, в нем проволока. Что получится, если дама возьмет да плюхнет в кресло? Получится такой же казус, какой произошел у нас в театре на спектакле «Село Степанчиково». Одна из исполнительниц, забыв, видимо, что она в кринолине, не очень осторожно села в кресло, и весь кринолин поднялся ей на голову. Долго ей с помощью актеров пришлось выпутываться из этого положения. Что же нужно делать, чтобы такого не случилось? Прежде чем сесть, дама должна приподнять кринолин сзади — это, между прочим, не так просто. А проходя мимо стула, ей необходимо присобрать фишмы и драпировки своего кринолина, чтобы не сшибить стул, затем снова опустить их. Причем делать все это надо красиво, кокетливо — вспомните жеманство, манерность дам восемнадцатого века...

Теперь представьте, что вы играете рыцаря. У рыцаря грязные перчатки, может быть, в крови после турнира, боя. Как вы подадите даме руку? Раскрыть руку и показать грязную ладонь считалось неприличным. Что же они делали? Они подавали даме кулак, повернутый вниз, а дама клала свою ручку на кулак. Вам понятно, почему кулак? Потому, что ладонь перчатки грязна. Женщины в то время носили широкие юбки (бум), и поэтому вести ее на близком расстоянии от себя мужчины не могли и водили так же на расстоянии вытянутой руки (как и даму в кринолине).

Константин Сергеевич считал овладение такой внешней техникой обязательной для каждого серьезного актера. Он говорил, что если у актера недостаточно натренирован физический аппарат, он не сможет в полную силу играть классику.

Впоследствии мне не раз пришлось убедиться в справедливости этого требования. К сожалению, в настоящее время все описанные манеры изучаются только на уроках сценического движения. А это недостаточно для серьезного практического освоения таких важных вещей. И когда театр берется за классическую пьесу, нередко приходится отрывать время от работы над внутренней сущностью роли, чтобы вспомнить особенности поведения, манеры людей в описываемую в пьесе эпоху.

## МИЗАНСЦЕНА

Пластическим выражением сценического действия и взаимодействия является *мизансцена*. Слово это французское: *mise en scene* — размещение на сцене. Как только появились сценические представления, возникла необходимость четкой расстановки, расположения актеров на подмостках. Вначале при размещении актеров заботились лишь о том, чтобы по возможности один актер не закрывал другого.

114

В ходе развития театрального искусства мизансцена постепенно становится в ряд основных элементов мастерства актера. Реалистические основы мизансцены получили глубокую разработку в работах Константина Сергеевича Станиславского, в практике русского и советского театра. Мизансцена стала средством, выражающим логику действий персонажа, определяющим жанр и стиль спектакля.

Станиславский мечтал об актере — мастере мизансцены.

— Режиссер, — говорил он, — должен только давать артисту- какие-то моменты для «подогрева», а он должен понять их смысл и исполнить их как актер... Таким образом ту мизансцену, которую вам дадут, вы воспринимать будете не формально, а внутренне.

Он считал необходимым для каждого актера до такой степени натренировать себя, чтобы уметь оправдать любое положение, любое физическое состояние и действие выразительной, типичной мизансценой.

— Главное внимание при создании внешнего пластического рисунка роли, — утверждал Константин Сергеевич, — надо обращать на содержание действия. Все внешние действия, группировки, мизансцены, не оправданные внутренне, не нужны нам, они формальны и сухи. Не внешний эффект, а значительность содержания составляет ценность мизансцены.

Станиславский считал, что мизансцена должна не навязываться исполнителю, а естественно вытекать из его сценического самочувствия. И если сегодня актер не найдет в себе внутреннего оправдания мизансцены, найденной им вчера, то лучше от нее отказаться. Актер должен развивать в себе чувство мизансцены и уметь им пользоваться.

Разумеется, актеру не так-то легко вдруг, без особых на то оснований, отказаться от удачно найденных мизансцен. Как быть? Константин Сергеевич считал возможным для этой цели поворачивать «сцену» к публике другой стороной: обстановка в принципе останется прежней, однако планировка для исполнителей будет другой, и это вынудит их искать новые мизансцены. Вот здесь-то, по мысли Станиславского, и выяснится, чего стоит каждый актер. Тот, у кого не развиты творческая фантазия, воображение, находчивость, не сможет должным образом сориентироваться в новых условиях.

Рекомендуя проводить подобные эксперименты, Константин Сергеевич никогда не забывал подчеркнуть: внутренняя линия действий спектакля всегда должна оставаться неизменной — меняется лишь внешнее выражение действий.

С каким блеском Константин Сергеевич сам строил мизансцены! Однажды мне довелось присутствовать при рождении замечательного эпизода. Станиславский просматривал сцену ссоры Хосе и Эскамильо из оперы Визе «Кармен». Когда дело доходило до драки, актеры вытаскивали навахи и удалялись в

115

сторону. Константин Сергеевич предложил им драться здесь же на переднем плане, у костра.

Теперь Хосе стоял спиной к костру. На него наступал Эскамильо. Хосе, не отрывая взгляда от Эскамильо, прыгал спиной через костер. Тореадор, пытаясь достать его навахой, терял равновесие и почти падал в костер. А над ними — выше, на горе, стояла Кармен.

Эта изумительная мизансцена удивительно точно передавала сгущенную атмосферу эпизода.

Требую от своих учеников ярких, выпуклых, впечатляющих мизансцен, Станиславский предостерегал при этом от увлечения формальной стороной их. Он многократно подчеркивал, что мизансцена (как, собственно, любой внешний момент в

спектакле) ни в коем случае не может существовать сама по себе. Артист должен строить мизансцены в зависимости от выполняемого действия, настроения и переживания. Но, с другой стороны, верно созданная мизансцена (как и всякое физическое действие вообще), возбуждая эмоциональную память, помогает актеру обрести нужное состояние.

На своих занятиях со студийцами Константин Сергеевич уделял много внимания упражнениям на овладение выразительными мизансценами.

Вот один из уроков на эту тему.

Станиславский предложил группе студийцев поставить несколько стульев вокруг стола и подумать, какую мизансцену можно выстроить, используя эту обстановку. Одна из учениц нафантазировала следующее. Она, хозяйка дома, пригласила трех своих друзей, чтобы рассказать о происшедшем в ее семье. Эти трое — члены той же партийной группы, что и она. У нее есть муж, который тоже как будто разделял их партийные интересы, но он оказался изменником. Она решает порвать с мужем, но любить его не перестает. Из любви к нему она совершила проступок перед товарищами: помогла ему скрыться, бежать за границу. Теперь ее страшно мучает совесть, и она решает во всем признаться друзьям.

Одобрив сюжет, как основу этюда, Константин Сергеевич предложил исполнителям попытаться наиболее целесообразно использовать отведенное им пространство и обстановку.

Станиславский порекомендовал «хозяйке дома»:

— Может быть, вы гостей посадите, а сами, прежде чем начать говорить, как-то пройдитесь, где-то остановитесь, чтобы не было видно ваше волнение, ваши глаза, ваш румянец. Устройте себе такую мизансцену, чтобы можно было в какие-то моменты укрыть себя от глаз товарищей. От вашего внутреннего состояния, внутренней задачи и действия зависит и мизансцена...

Кроме того, Константин Сергеевич посоветовал исполнителям подумать над тем, изолирована ли комната; возможна ли за присутствующими слежка — это тоже повлияет на мизан-

116

сцену. Затем после уточнения задачи главной исполнительницы (а она была определена так: рассказать товарищам правду)

студийцы опять приступили к этюду.

На этот раз Станиславский остался доволен найденными мизансценами. Но тут же заметил, что этюд можно сыграть еще более выпукло, если для каждого переживания, для каждого действия найти соответствующую, типичную мизансцену. И поясняет все это более конкретно.

— Вы, — обращается он к «хозяйке дома», — встречая гостей, еще не знаете, куда их посадить. А вы, — говорит он «гостям», — входите, не зная, зачем приглашены; разговариваете друг с другом, но все внимание на хозяйку. Вот вам первая мизансцена. Потом расселись. Хозяйка отошла, отвернулась, готовясь к разговору; гости незаметно переглядываются, ожидая, что она скажет, — еще одна мизансцена.

И далее Константин Сергеевич перечислил целый ряд возможных в этом этюде расположений и перемещений, будоража фантазию слушателей, направляя их на самостоятельный поиск.

Упражнение было повторено вновь. Исполнители меняли мизансцены сообразно назревающим в них внутренним потребностям. После этого Константин Сергеевич сказал: «Вы чувствуете, что мизансцена подсказана, дана самой жизнью, и человек пользуется этой планировкой сообразно своим внутренним задачам и действиям. Но сцену, которую вы только что проделали, можно сыграть более выпукло, если для каждого факта, для каждого переживания найти подходящую, типичную для него мизансцену». И тут он привел случай из своей режиссерской практики.

— Однажды, — рассказывал Константин Сергеевич, — на репетиции спектакля «Таланты и поклонники» А. Н. Островского мы долго бились с одной сценой. И в какой-то момент репетиции актеры внезапно подошли друг к другу и стали советоваться, загородив

таким образом игравшего товарища. Они сгрудились вокруг него, слушая, что он говорит. Я обратил внимание на то, что неожиданно нашлась замечательная мизансцена, которую мы долгое время не могли найти. Вот что значит сама жизнь. Ни один режиссер никогда не решится на такую мизансцену, а между тем она выразительна... Когда роль пошла и готова, мизансцены будут создаваться сами собой.

— Но случается, — сказал Константин Сергеевич, — что роль никак не идет — и вот тогда на помощь приходят элементы-манки. И в числе этих манков — мизансцена. Перейдем к этим упражнениям: от мизансцены — к чувству.

Двум студийцам было дано такое задание: «оправдать» стул и колонну. Ученики заняли свои места — девушка села на стул, юноша встал у колонны, однако далее наступило замешательство — ничего интересного им придумать не удалось. Тогда Константин Сергеевич предложил свой вариант: девушка на

117

стуле должна была стать воплощением одиночества, а юноше у колонны предстояло изобразить человека на перепутье.

— Отсюда можно идти по внутренней линии, — подчеркнул Станиславский. И начал фантазировать: — Был бал. Она любит его, а ему понравилась другая. Но другая уехала! Она ждет, подойдет ли он, а он стоит у колонны и не знает, броситься за уехавшей или вернуться к первой... Ведь можно так оправдать? — обратился Константин Сергеевич к исполнителям. — А отсюда можно и действовать.

И в самом деле, предложенное оправдание как бы вдохнуло жизнь в доселе мертвую мизансцену: исполнители, оставаясь на своих прежних местах, почти не меняя положения своих тел, превратились в участников драмы.

Затем уже всем присутствующим на уроке было предложено выполнить такое упражнение: попытаться оправдать случайные позы действием. Оказалось, что из обыкновенного стула можно извлечь бесчисленное множество мизансцен. Константин Сергеевич поправлял студийцев, просил менять положение тела и находить оправдание этому новому положению.

Убедившись, что ученики верно поняли главное — при построении мизансцены нужно исходить из внутренней линии действия, — Константин Сергеевич остановил внимание на некоторых законах сцены.

Он предложил двум студийцам просто пройтись по комнате, разговаривая друг с другом. Те не замедлили это сделать; дойдя до стены, они чуть замешкались, затем повернулись, чтобы идти обратно, но повернулись в разные стороны, на мгновение оказавшись спиной друг к другу. Раздался дружный смех. Константину Сергеевичу осталось только резюмировать: смех вызвало нарушение жизненной логики. Это как раз тот самый случай, когда на сцене приходится специально сосредоточиваться на моментах, которые, казалось бы, сами собой возникают в жизни.

Станиславский пояснил: только что был продемонстрирован закон, общий для сцены и для жизни. А есть ряд законов, действующих только на подмостках, и при создании мизансцены актеру необходимо о них помнить.

Константин Сергеевич попросил тех же двух студийцев теперь разойтись в разные стороны. Юноши направились вначале навстречу друг другу, затем разошлись, каждый дошел до противоположной стены и повернулся. Но поворот был выполнен по-разному: один сделал это лицом к публике, другой — спиной.

На вопрос, обращенный ко всем участникам урока, кто из двух студийцев повернулся правильно, был получен дружный ответ:

—Первый!

—Но если я жду товарища оттуда, с противоположной от зрителя стороны? — не хотел сдаваться второй студиец.

118

— Если есть такая задача, то это верно, стойте спиной, — сказал Константин

Сергеевич. — Но если ее нет, надо, чтобы публика видела ваше лицо. Если нет ничего вас отвлекающего, то нужно выбирать такой рисунок движения, который дал бы возможность естественно показать себя. Надо делать так, чтобы публику не отрывать от себя. Играя лицом к публике, вы сможете показать через глаза то, что у вас происходит внутри. Запомните — это еще один закон сцены.

Затем Станиславский остановился на законах массовой группировки на сцене.

Сначала он пригласил на сцену четырех студийцев и предложил им создать какую-нибудь группу.

Все четверо сели у стола.

Один из учеников повернул стул боком к зрителю и сел вполоборота к партнерше, с которой начал разговаривать.

— У вас левый бок «горит», — обратился к нему Константин Сергеевич, — вы прежде всего хотите показаться публике. А вам нужно все внимание отдать партнерше. Нужно видеть все ее лицо, каждый мускул на нем. Вы сейчас общаетесь с ней лишь наполовину, подчеркивая этим, что она мало вас интересует. Мизансцена не оправдана вашим внутренним состоянием. Какую еще можно построить группировку? — спросил он, обращаясь уже ко всем исполнителям.

Ученики встали.

— Это слишком плоско, — сказал Станиславский. — Надо чувствовать линию.

Трое учеников снова сели, наклонившись друг к другу, как бы поверяя какую-то тайну, а четвертый встал за их спинами, удобно пристроившись и тоже слушая, что они говорят.

— Это уже лучше. Что еще можно сделать? — спросил Константин Сергеевич.

Двое из участников упражнения встали и направились в противоположный конец сцены.

— Нет, так нельзя, — остановил их Константин Сергеевич. — Ваш уход неудобен потому, что мы говорим о группе, а вы ее разрушили. Нам нужно, чтоб у *группы были форма, линия, вершина, верхняя точка и нижняя точка, нарастание от нижней точки к верхней и спуск; не должно быть однородной линии, иначе будут «палки в огороде»* (курсив мой. — Л. Н.).

Теперь Станиславский предложил всем участникам урока, памятуя о только что перечисленных законах массовой группировки, попробовать изобразить народную толпу.

Все покидают свои места и направляются на «сцену».

— Становитесь в шахматном порядке, — советует Константин Сергеевич. — Нужно, чтобы не было плешин, чтобы все было заполнено. Следите, чтобы вас всех было видно... Не чувствую группы, нет линии. Вижу палки, палки, палки...

119

Группа перестраивается — часть учеников влезает на стулья, окна, становится на ступеньки лестницы сцены (урок проходил в «Онегинском зале»).

— Правильно сделали, что некоторые пошли вверх, — подбадривает Константин Сергеевич. — Стойте так... У группы появилась форма, вершина. А теперь оживите мизансцену. Тянитесь, насколько можно, направо или влево головой, всем те лом.

Затем Станиславский останавливается еще на одном законе массовой группировки.

— Топтаться на сцене нельзя, — говорит он. — Ноги «приклеены» к полу. — И просит участников, не нарушая этого закона, проделать и оправдать все те движения и повороты тела, которые возможны в принятом ими положении. Тело как бы разделяется на несколько участков: голова — движение только ею, затем — по пояс, далее — по колени и наконец все тело.

После этого он предлагает такую тему для группировки упражнения:

— Вы челюскинцы. Улетает последний самолет, и вы не знаете, вернется он или нет. Изобразите мне самое высшее стремление к нему.

Студийцы группируются в соответствии с поставленной задачей.

— Вот вы провожаете самолет, — поправляет Константин Сергеевич одного из них, — а нужно его остановить. — И опять обращается ко всем участникам: — Нет чувства группы. Дайте форму всей группе. Там опять «плешинки» образовались, а здесь слишком сгрудились. Отойдите на расстояние руки.

Ученики перестраиваются, создают новые мизансцены, а Константин Сергеевич зорко следит за тем, чтобы каждый из участников строго соблюдал только что преподанные правила поведения на сцене.

Заканчивая свои занятия со студийцами по этому разделу программы, Станиславский указывал нам, ассистентам, что упражнения на овладение мизансценой необходимы на протяжении всех четырех лет обучения, «...создание собственной мизансцены, [...] оправдание чужой — постоянно встречается в практике актера»<sup>1</sup>. И чтобы научиться этому в совершенстве, нужен постоянный тренаж. Константин Сергеевич просил почаще напоминать ученикам, чтобы они направляли свое внимание на мизансцены в жизни, а также когда имеют дело с произведениями живописи, графики, скульптуры.

Стараясь и в дальнейшем в своей самостоятельной работе следовать этим рекомендациям Станиславского, я ввела в практику занятий со студентами, кроме упражнений по мизансценам, работу над массовыми сценами.

120

Очевидно, что построение группировок, массовых мизансцен является и для актеров, и для режиссера более сложным процессом, чем создание одиночных и парных мизансцен. В массовых группировках труднее следовать законам сцены; такие группировки имеют сложную композицию: здесь обязательно должны быть вершина, одинаково загруженные, но не симметричные стороны и т. д. Участники этих сцен должны чувствовать линию, им необходимо иметь ощущение группы.

Удачной работой моих студентов режиссерского отделения в этом плане за последние годы мне кажется был спектакль «Суджанские мадонны» Ю. Нагибина. В пьесе много массовых сцен. Я назначила режиссеров по каждой картине, обязанностью которых было проработать с актерами линию физических действий и разрешить эти действия пластически — в пространстве. Группировки строились в трех плоскостях: пол, лестница и небольшая сцена-эстрада.

Эта работа увлекла будущих режиссеров и имела очень неплохой творческий результат. Каждая картина отличалась своей особой атмосферой, своими мизансценами, вытекающими из действий и предлагаемых обстоятельств. Новые события были отмечены сменой группировок и ритма. На мою долю выпало лишь следить, чтобы не было повторов и чтобы четко соблюдалась единая линия действия (поскольку сцены ставились разными режиссерами).

Впоследствии, разъехавшись на работу, мои бывшие ученики писали мне, что они часто с благодарностью вспоминают эту совместную постановку «Суджанских мадонн» — приобретенный тогда опыт очень пригодился им в самостоятельной работе.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 234. 120

## РАБОТА НАД СЛОВОМ

Активное, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творчестве, стало быть, и в речи. Говорить — значит действовать, так Станиславский определял сущность слова в искусстве драматического театра<sup>1</sup>.

Константин Сергеевич говорил, что сценическая речь — искусство не менее трудное, чем пение. Она требует большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности. Это не дается само по себе. Чтобы овладеть ею или словесным действием, необходимо подготовить свой речевой аппарат.

### ПОДГОТОВКА РЕЧЕВОГО АППАРАТА

Эти занятия Станиславский рекомендовал начинать с постановки голоса, разработки правильного дыхания, совершенствования дикции.

— Какое это мучение для артиста, — говорил он, — чувствовать, что звук не повинуется ему, не перелетает через рампу, не доходит до зрителя, и артист лишен возможности передать, то, что ярко, глубоко, но невидимо создает его внутреннее чувство<sup>2</sup>.

— Хорошие голоса в разговорной речи чрезвычайно редки, — утверждал Константин Сергеевич. — Если же они и встречаются, то оказываются недостаточными по силе или диапазону; а с голосом, поставленным на терцию или квинту, не выразишь «жизни человеческого духа». Поэтому даже хороший от природы голос следует развивать.

Показательно, что сам Константин Сергеевич чуть ли не всю свою творческую жизнь был неудовлетворен постановкой собственного голоса. И со свойственной ему требовательностью к себе продолжал над этим работать.

— У меня было много школ, и каждый учитель по-своему переставлял мой голос, — вспоминал он, обращаясь к студийцам. — И сам я постоянно пробовал по-новому его ставить. И только в шестьдесят лет, будучи на гастролях в Америке, я, наконец, переставил себе голос так, как нужно. Работа над постановкой голоса состоит не в том, чтобы раз в 3—5 дней петь по двадцать минут. Каждый из вас должен уяснить для

122

себя, какие упражнения нужны именно ему. У вас нет инструмента? Но ведь можно использовать камертон. Заниматься нужно в любых условиях. В Америке, в гостинице, где я жил, нельзя было громко петь. И я залезал в большой шкаф, куда вешают платья, запирался там и пел. Когда я вернулся домой, Немирович-Данченко не узнал меня по телефону — так изменился мой голос. Видите, что могут сделать огромное желание добиться своего и ежедневные упражнения.

Большое значение как при постановке голоса, так и в работе над дикцией Станиславский придавал верному произношению согласных и гласных звуков. На одном из занятий, после того как студиец Г. прочитал «Речь Димитрова», Константин Сергеевич сказал, обратившись к ученикам:

— Согласные звуки в слове должны быть выразительны, полнозвучны. У Шаляпина все согласные звучали. А как поют согласные в итальянской опере! Я не могу забыть Мазини и Патти с ее бриллиантовым «мма», я до сих пор их помню. Я согласен со словами С. Волконского — автора книги «Вырази тельное слово»: «Согласные звуки... это берега, в которых сдерживается текучая сущность гласных». И от себя добавлю: без этих «берегов» «река» нашей речи превращается в «разлив» с болотом и топью. *Согласные звуки можно еще назвать мускулами речи, в них сила, рамка, рисунок слова.*

Обращая наше внимание на то, что в жизни мы чуть ли не половину слов не слышим четко, а вынуждены улавливать по смыслу, Константин Сергеевич объяснял это прежде

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 92.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 60.

всего вялым произношением согласных.

— В жизни это просто недостаток, — добавлял он, — на сцене — оскорбительное отношение к искусству.

Станиславский постоянно напоминал ученикам студии, что мало заниматься отработкой произношения согласных только с педагогом. Педагог должен лишь направлять, систематизировать эти занятия, исправлять же недостатки своей дикции, приучить язык к правильному, яркому, полновзвучному произношению звуков студиец должен сам, ежедневно и настойчиво упражняясь дома.

— У меня в молодости звука «р» не было, — рассказывал он, — а «с» было тупое. Я каждый день занимался исправлением этих звуков по заданиям, полученным от педагога. Результаты были налицо. Важно следить за своим произношением не только на занятиях. Правильную, полноценную речь надо вводить в свою повседневную жизнь, сделать ее привычкой, второй натурой, и тогда вам не придется отвлекать свое внимание на дикцию в момент сценического выступления.

Отдавая должное согласным звукам в актерской речи, Станиславский говорил о *гласных*, что *это жизнь слова, дыхание речи*.

— Два главнейших орудия речевой выразительности — ударение и интонация, — напоминал Константин Сергеевич, —

123

проявляются только в гласных. Гласный звук имеет два ценных: свойства: растяжимость и способность к подниманию и опусканию. Этими свойствами и создается интонация, эта светотень словесных красок, которая поднимает речь над монотоном. Гибкость голоса, его диапазон мы можем определить лишь с помощью гласных.

## ИЗУЧЕНИЕ ЗАКОНОВ РЕЧИ

Одним из важнейших разделов работы будущих актеров над словом Константин Сергеевич считал изучение законов речи. Они учат речи и толковому чтению. При помощи этих законов познаются: мелодика речи (голосоведение), ударения, паузы, ритмика и логическая перспектива.

— Есть счастливицы, — говорил Станиславский, — которые, не учась, чувствуют природу своего языка и говорят правильно по интуиции. Но таких единицы. Подавляющее же большинство людей говорит ужасно. Поэтому так необходимо изучать законы речи... Причем, не просто заучивать правила. На до, чтобы эти законы зажили в нас. Важно почувствовать свой язык, каждую его фразу, слово... Тогда ваша речь будет правильной как бы сама по себе.

Образцом оратора, в совершенстве владеющего речью, Константин Сергеевич считал знаменитого адвоката Ф. Н. Плевако:

— Он и в жизни как-то особенно говорил — это была поистине музыка. Его речь отличалась неторопливостью, ни одна фраза не комкалась. Его эмоциональность удивительно сочеталась с ясностью, четкостью и выразительностью речи. Каждое слово он подавал как-то «вкусно». К такому владению своей речью должен стремиться каждый.

Первым и главным ориентиром актера в логическом чтении, говорил Станиславский, являются знаки препинания, стоящие в авторском тексте. Каждый из этих знаков должен влиять на фонетический рисунок предшествующей и последующей фразы или ее частей.

— У вас нет запятых, — заметил Константин Сергеевич, прослушав на одном из занятий чтение студийцами литературных отрывков. — Вы не любите запятой, боитесь ее, спешите через нее перепрыгнуть, чтобы скорей закончить фразу. Но ведь именно на ней, на запятой, вы можете заставить зрителя слушать себя. При *запятой* обязателен звуковой «загиб» кверху, и если вы владеете этой техникой, если правильно построите интонацию в этом месте, то можете быть уверены, что слушатель будет напряженно ждать окончания вашей фразы. С помощью за пятой, при умелом пользовании ею вы сможете удерживать

внимание тысяч людей. С точками у вас тоже неважно, — продолжал Станиславский. — *Точка* требует падения голоса. Звук последнего слога перед точкой летит вниз и как бы ударяется

124

о самое «дно» голосовой гаммы говорящего. Отсюда выражение: *положить фразу «на дно»*.

Здесь же Константин Сергеевич предложил вспомнить обо всех знаках препинания и характерной для каждого из них интонации.

При *точке с запятой*, напомнил он, голос тоже понижается, однако не так стремительно, как при *точке*; одновременно здесь должен присутствовать едва ощутимый намек на звуковой загиб кверху.

*Многоточие* не заканчивает фразы, а как бы выносит ее в пространство; при этом наш голос не поднимается вверх и не опускается вниз: создается впечатление, что фраза остается висеть в воздухе.

Главной особенностью *двоеточия* является то, что оно требует остановки, за которой должна чувствоваться перспектива, продолжение мысли. Голос при этом знаке либо слегка опускается, либо слегка повышается, но может оставаться и на уровне предыдущих слов фразы.

*Восклицательный знак* характерен медленным или стремительным звуковым повышением, заканчивающимся коротким или чуть более продолжительным опусканием голоса. Чем выше поднимается голос и чем ниже затем опускается, тем сильнее звучит восклицание.

*Вопросительный знак* тоже требует подъема; но звуковое повышение заканчивается острым или закругленным характерным «кваканьем», которое происходит на голосовой вершине.

Константин Сергеевич не раз обращал наше внимание на необходимость развивать свой голосовой диапазон.

— Вот вы, например, — говорил он, обращаясь к одной из учениц студии, — все время говорите на квинте. Вы так злоупотребляете этим интервалом, что он быстро приедается, и вас становится трудно слушать. С такой голосовой узостью нельзя мириться. Ведь в вашем распоряжении еще множество интервалов: секунда, терция, кварта, секста, октава. Не только общее звучание речи, но и отдельные голосовые подъемы, когда они происходят всегда на одном и том же интервале, очень утомляют слушателя. Особенно утомительна квинта. А вы, — обращаясь Станиславский к другому студийцу, — читаете все на одной ноте. Ваша интонация напоминает граммофонную пластинку, которую «заело». Это быстро надоедает. Одна и та же интонация не может повторяться дважды. Прислушайтесь к речи окружающих в повседневной жизни, и вы убедитесь в том, что даже два слога, стоящие рядом, не произносятся на одной и той же ноте. Надо использовать весь диапазон своего голоса, а он должен вмещать в себя полторы-две октавы.

Константин Сергеевич подчеркивал, что сила голоса не в напоре его, а в свободе, и призывал не прибегать к громкости, а использовать все многообразие фонетических фигур. Особое внимание учеников он обращал на овладение *двумя разновид-*

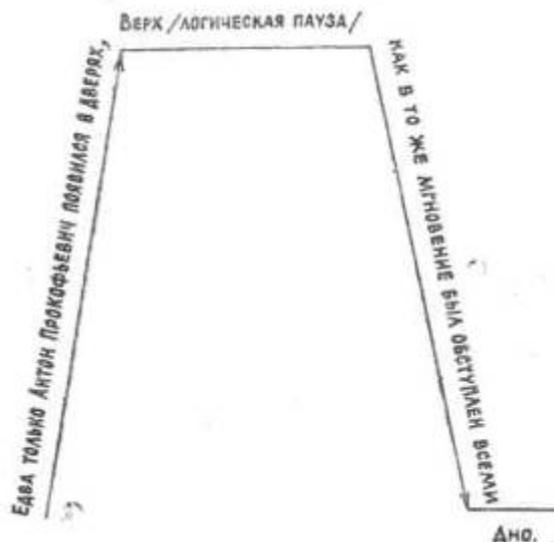
125

*ностями «голосовой волны» и «двухколенным периодом»*. В *прямой волне*, напоминал он, мы наблюдаем повышение голоса до определенной ноты, голос образует как бы «дугу» и

возвращается к исходной ноте . В обратной волне голос идет сверху вниз и, образовав «дугу», вновь поднимается . В качестве примеров Константин Сергеевич приводил следующие фразы из отрывков, находящихся в работе у студийцев: «Большие черны́е глаза». Это пример *прямой* волны. «Так ты жс-ца? Не знал я рана!» — пример *обратной* волны.

— Оба вида «голосовой волны» можно разнообразить, используя все интервалы, — замечал Станиславский. — Чем больше интервал, тем выразительнее фраза. Но помните, что сильное средство и в речи требует бережного обращения; оно не должно превращаться в привычку. Есть люди (недостаток этот особенно свойствен женщинам), которые всю свою речь ведут на «волне», отчего она превращается в сплошное мяуканье.

— «Двухколенный период» также, — напоминал Константин Сергеевич, — характеризуется тем, что в нем, вслед за звуковым повышением и образовавшейся затем паузой, голос резко падает вниз. Например, вспомните у Гоголя: «Едва только Антон Прокофьевич появился в дверях (пауза), как в то же мгновение был обступлен всеми».



— Артисты должны знать все эти звуковые рисунки, — утверждал Станиславский. — Иногда на сцене от смущения, волнения и других причин голосовой диапазон актера помимо его воли суживается и фонетические фигуры теряют свой рисунок, — вот здесь-то ему и поможет знание законов речи, о которых мы говорим. Идя от внешнего рисунка речи к его внутреннему оправданию, вы придете к процессу естественного переживания. Здесь тот же принцип системы: от сознательного владения техникой искусства к подсознательному творчеству.

«Речь — музыка. Текст роли и пьесы — мелодия, опера или симфония. [...] Когда он (артист. — Л. Н.) ярко окрашивает звуком и очерчивает интонацией то, что живет внутри, он заставляет меня видеть внутренним взором те образы и картины, о которых повествуют слова речи и которые создает его творческое воображение»<sup>1</sup>.

Заостряя внимание учеников студии на *логике* речи, Константин Сергеевич напоминал о том, какую важную роль играют ударения, паузы и речевые такты. Правильная

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 322.

группировка составных частей фразы и размещение логических пауз, иначе говоря, деление на речевые такты, — первый признак логичности и стройности речи, говорил он.

На занятии по этой теме Константин Сергеевич предложил одному из учеников разделить на речевые такты абзац из рассказа А. Чехова «Первый любовник» (рассказ этот студиец только что читал Станиславскому). С помощью Константина Сергеевича это было проделано следующим образом:

«Однажды// — это было на именинах у Зыбаева — //артист сидел в гостиной своих новых знакомых и по обыкновению разглагольствовал. //Вокруг него в креслах и на диване сидели «типы» и благодушно слушали; //из соседней комнаты доносились женский смех и звуки вечернего чаепития».

В этом абзаце оказалось четыре речевых такта.

— Привычка говорить тактами,— утверждал Станиславский,— делает речь не только стройной по форме и логически понятной, но и глубокой по содержанию, так как заставляет постоянно думать о сущности произносимого, помогает самому процессу переживания.

Паузу Константин Сергеевич называл элементом разума в речи, ее дисциплинирующим началом. Речь без пауз или с ложными паузами бессмысленна, говорил он.

— Логические паузы имеют одновременно два противоположных друг другу назначения, — напоминал Станиславский.— *Соединять слова в группы (или в речевые такты), а группы отъединять друг от друга*<sup>1</sup>. Где это делает актерская интуиция, чувство природы языка, — слушайте их; где они молчат или

127

ошибаются, — руководствуйтесь правилами, они укажут путь к правде.

Константин Сергеевич обращал внимание студийцев на тот факт, что, кроме логической, существует еще *психологическая пауза*, она помогает не только верной передаче мысли, но и внутреннему оживлению слова. Психологическая пауза не подчиняется никаким внешним законам, не признает знаков препинания, нарушает правила речи. Длительность ее — неопределенна. Но если она согласуется с замыслом драматурга, если она внутренне оправдана артистом, то психологическая пауза может произвести очень сильное впечатление.

Свои слова Константин Сергеевич подкрепил чтением монолога Фамусова, в котором психологические паузы были им ;расставлены мастерски:

«Сюда! за мной! скорей! скорей!

Свечей побольше, фонарей!

Где домовые? Ба! (*психологическая пауза*).

Знакомые все лица! (*Психологическая пауза*.)

Дочь (*психологическая пауза*), Софья Павловна! (*Психологическая пауза*.) страмница!

Бесстыдница! где! с кем!..» и т. д.

Станиславский замечал, что из психологических пауз иногда создаются целые сцены. Такие моменты в спектакле он называл «гастрольными паузами».

Я была свидетельницей одной из таких «гастрольных пауз», и она произвела на меня глубокое впечатление. Актриса Е. А. Полевицкая, играя Лизу Калитину в «Дворянском гнезде» (по Тургеневу), дала эту паузу в сцене прощания Лизы со своей комнатой перед уходом в монастырь. Вот как описана эта сцена у Тургенева: «...она тщательнее обыкновенного привела все у себя в порядок, отовсюду смела пыль, пересмотрела и перевязала ленточками все свои тетради и письма приятельниц, заперла все ящики, полила цветы и коснулась рукою каждого цветка. [...] и, подойдя к столу, над которым висело распятие, опустила на колени, положила голову на стиснутые руки и осталась

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 96.

неподвижной»<sup>1</sup>.

Надо было видеть, как прощалась с комнатой Лиза — Полевицкая, сколько было в ее движениях боли и решимости, задумчивости и заботливой нежности к вещам, окружавшим ее с детства! «Гастрольная пауза» длилась 5—7 минут, и все это время, мы, зрители, волнуясь и сопереживая, неотрывно следили за героиней.

Отдавая должное эффективности психологических пауз, Константин Сергеевич предостерегал студийцев:

128

— Но бойтесь ненужной затяжки такой паузы. Она останавливает продуктивное действие, нарушает логику событий на сцене, вносит путаницу. Такая остановка — не пауза, а дыра. В этом случае психологическая пауза должна уступить место слову.

Много времени уделял Станиславский и такому разделу работы над словом, как ударения. На одном из занятий он пояснил, обращаясь к ученику студии, прочитавшему отрывок:

— У вас в каждом слове два ударения, а ведь это неверно. Напоминаю вам всем, что существует три вида ударений: 1) слоговое, которое есть в каждом слове, причем в единственном числе; 2) грамматическое, когда выделяются главные члены предложения, то есть подлежащее или сказуемое; 3) логическое ударение, то есть выделение наиболее важных по смыслу слов. *Ударение — это выразитель жизни речи, элемент точности.*

Константин Сергеевич подчеркнул, что лишние ударения затемняют фразу.

— Научитесь снимать ненужные ударения. Выделять необходимо только одно слово во всем речевом такте. Для этого делайте упражнения с переносом ударения в фразе с одного слова на другое, каждый раз оправдывая его. Возьмем фразу: «Я пришел сюда». Здесь может быть три варианта ударения: *Я* (а не кто-то другой) пришел сюда. *Я пришел* (а не приехал) сюда. *Я пришел сюда* (а не в другое место). Слово, которое акцентируется, характеризует сущность речевого такта. Мы можем сказать, что во главе каждого речевого такта стоит как бы *магнитное* слово. Выделение его мы и называем *логическим ударением*. Вот вам пример.

К страданиям *чужим* ты горести полна,//

И скорбь *ничья* тебя не проходила мимо,//

К *себе* лишь ты одной всегда неумолима.//

Замечу еще, что на ударное слово не следует напирать голосом, лучше сделайте перед ним незаметную люфтпаузу.

Станиславский обращал наше внимание на то, что при расстановке логических ударений необходимо в основном руководствоваться общеизвестными законами речи. Например, не делать ударений на прилагательном, если оно не сопоставляется с другим: не выделять частицы, союзы и другие вспомогательные части речи и тому подобное. Вместе с тем Константин Сергеевич допускал отклонения от этих законов, если того требовала логика событий, описываемых в тексте: «Вы оскорбили меня; *но*, милостивый государь, это вам даром не пройдет» — акцент сделан на союзе, хотя обычно эта часть речи бывает безударной.

Станиславский напоминал о необходимости соблюдать правила обязательных ударений.

— Вот вы, — обратился он на занятии к студийцу, — читая фразу со словами «Евгений Алексеевич Поджаров», сделали

129

ударение на слове «Евгений», а ведь здесь групповое наименование, а по Волконскому, в групповом наименовании ударение ставится на последнем слове, то есть выделяется «Поджаров». Кто помнит еще случаи обязательного ударения?

— Слово, стоящее в родительном падеже, сильнее того, которое оно определяет, — напомнил один из студийцев. — Например: «И внял я *неба* содроганию».

— Итог после перечисления, — вступил в разговор другой, — выделяется ударением:

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2, М., Гослитиздат, 1961, с. 221.

«Ни просьбы, ни мольбы, ни унижения, — *ничто* не помогло». И еще из двух повторяемых слов под ударением стоит второе, когда описывается эмоциональный подъем («Пора, *пора*, рога трубят!»); при описании же эмоционального упадка ударением выделяется первое слово («*Мечты*, мечты, где ваша сладость?»).

— Правила вы знаете, — удовлетворенно заметил Константин Сергеевич. — Но при чтении забываете о них... В жизни при разговоре ударения ложатся сами собой более или менее верно. Это действует интуиция. А когда Мы пользуемся чужими словами, то становимся беспомощными и нам приходится следить за ударениями. И здесь очень важно выработать в себе сначала сознательную, а затем и подсознательную привычку к правильным ударениям.

На этом же занятии Константин Сергеевич беседовал с нами о логических ударениях, связанных с контекстом.

— Всякая высказанная человеческая мысль, суждение, всякая фраза, — говорил он, — может стоять особняком: «Тише едешь — дальше будешь». А может быть тесно связана с другими фразами — предшествующими или последующими, которые в совокупности носят название «*контекст*». Высказанная мысль, связанная логически с контекстом, зависит от него и становится понятной только благодаря ему. Возьмем, — предложил Станиславский, — такую фразу из «Старосветских помещиков» Гоголя: «Все бремя правления лежало на Пульхерии Ивановне». На каком слове поставить логическое ударение? Если фразу оторвать от контекста, ударным, пожалуй, будет слово «правления», стоящее в родительном падеже и определяющее слово «бремя». А в контексте эта мысль звучит уже так: «Афанасий Иванович очень мало занимался хозяйством, хотя, впрочем, ездил иногда к косцам и жнецам и смотрел довольно пристально на них. Все бремя правления лежало на *Пульхерии Ивановне*». Ударение переместилось на два последних слова.

Станиславский говорил со студийцами и о *символическом*, или *художественном*, ударении.

— Художественное ударение используется для большего воздействия на воображение слушателя, оно придает речи особую выразительность. Вот пример. В предложении: «Плаха и на ней топор — вот что он увидел перед собой» — можно поставить художественное ударение на словах «плаха» и «топор». Это придаст фразе символическую окраску, и она произведет на слу-

130

шателя более глубокое впечатление. С помощью художественного ударения грамотную, но формальную речь можно превратить в подлинное искусство, передающее жизнь человеческого духа роли.

Символическим ударением, — продолжал Константин Сергеевич, — могут выделяться самые разные слова в речи. Но управляют его расстановкой только внутренние намерения автора произведения, цель, которую он преследует. Задача актера — проникнуть в эти намерения, понять эту цель, чтобы не исказить авторскую мысль ложным символическим ударением.

Художественное ударение, — подчеркнул он еще раз, — не надо понимать как усиление звука; здесь можно использовать и интонацию, и растягивание слова, и изменение ритма, и люфт-паузу (до и после выделяемого слова).

На занятиях, посвященных законам речи, Константин Сергеевич говорил с нами и о логической перспективе речи, которая создается путем верного распределения во фразе целого ряда ударений, различных по силе и качеству.

— Логические ударения, — заметил он, — бывают трех степеней: 1-й степени (самое сильное) — оно стоит в главном предложении; 2-й степени (среднее по силе) — характерно для придаточных предложений; 3-й степени (наиболее слабое) — для вводных предложений. Возьмем пример из вашего отрывка, — обратился Константин Сергеевич к студийцу. — «А где стара? — так он обыкновенно называл жену свою. — Живее, стара, готовь нам есть, потому что путь великий лежит!» (Гоголь. «Тарас Бульба». — *Л. Н.*). Давайте разберем

этот кусочек. Здесь два главных предложения: «А где *стара?*» и «Живее, стара, готовь нам *есть*» — с самым сильным ударением на слове «стара» в первом предложении и на слове «есть» — во втором. Затем — придаточное: «потому что путь *великий* лежит» — с ударением второй степени на слове «великий». И, наконец, вводное предложение: «так он обыкновенно называл *жену* свою» — со слабым ударением на слове «жену».

В свою очередь, — продолжал Константин Сергеевич, — логические ударения 1-й степени (в главных предложениях) могут обладать различной интенсивностью. И привел такой пример из пушкинского «Бориса Годунова»:

А там сзывать весь наш *народ* на пир, *Всех* — от вельмож до нищего слепца. *Всем* вольный ход, — *все* гости дорогие.

В этом предложении, — отметил Константин Сергеевич, — четыре слова («народ», «всех», «всем», «все») выделены логическими ударениями 1-й степени, но различными по интенсивности.

«Искусство говорящего или читающего, — пишет Станиславский, — заключается в том, чтобы удачно распределить все эти

131

степени встречающихся ударений по всей перспективе фразы, монолога, сцены, акта, пьесы или роли»<sup>1</sup>.

Для работы над логикой и выразительностью речи Константин Сергеевич советовал брать не творческие отрывки, не текст роли (так как они в процессе этой работы могут быть «засушены»), а любую страницу из газеты или книги. Этот текст нужно ежедневно прочитывать с начала до конца, стараясь прочувствовать каждое слово, заставить звучать каждую ноту, как «волыночную» (дословное выражение Станиславского). Затем читать тот же текст, обращая особое внимание на знаки препинания; соблюдая такты, ударения и паузы. Овладев в совершенстве этим текстом, следует найти новый, затем еще один — и заниматься этим до тех пор, пока речь не станет звучной, правильной по форме и логичной по содержанию.

## ОРФОЭПИЯ

Немалое значение в Оперно-драматической студии придавалось еще одной речевой дисциплине — орфоэпии, сценическому произношению слов. Эта дисциплина учит культуре устной речи. Согласно правилам орфоэпии, например, слово «тонкий» должно произноситься как «*тонкий*», «конечно» — как «*конешно*», «умываться» — как «*умываца*», «радуюсь» — как «*радююс*» и т. д.

— Орфоэпия нужна как воздух и в оперном театре, и в драматическом, — говорил Константин Сергеевич на одном из занятий. — Сейчас идут разговоры о необходимости спасения московского языка. А кто его может спасти? Главным образом театр. Правильная речь, звучащая в театре, прививается и зрителю.

Да, московская речь всегда признавалась образцом произношения. Но надо помнить, что разговорная речь под влиянием различных причин меняется, меняется произношение отдельных слов — пересматриваются старые орфоэпические правила. Чтобы быть в курсе этих изменений, — а актеру это необходимо, — надо обращаться к языковедческим справочникам и специальным словарям.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ

После необходимой подготовки речевого аппарата, занятий дикцией, постановкой голоса, овладением законами речи, чему был посвящен первый год обучения в студии, Константин Сергеевич считал возможным (не оставляя занятий техникой речи) перейти к

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 344.

работе над словесным действием. Первым этапом этой работы является художественное чтение.

132

Константин Сергеевич требовал, чтобы метод преподавания художественного слова в театральной студии был тождествен методу преподавания мастерства актера.

— Мы выращиваем актеров, — говорил он на совещании с педагогами художественного слова, — поэтому чтение, как таковое, для нас не существует. Читая, ученик должен находить живую связь с человеком.

Продолжая эту мысль, Константин Сергеевич указывал, что для драматического актера в художественном рассказе, также как и в роли, самое главное — внутренняя линия действий. Надо найти сверхзадачу рассказа, разделить его по эпизодам-событиям, наметить линию действий, создать подтекст, соответствующие видения. А задача донести эти видения до других заставит актера сделать свою речь активной, ввести в нее действенное начало.

Слово для артиста, утверждал Станиславский, не просто звук, это возбудитель образов. При словесном общении он сначала видит внутренним зрением то, о чем затем говорит. Видения, возникающие в воображении актера, должны передаваться через слово его партнерам: слушать — на нашем языке означает видеть то, о чем говорят.

Разумеется, для того чтобы возникающие в сознании актера зрительные образы были увиденны другими, они, эти образы, должны быть достаточно четки, яркие, эмоционально окрашены.

— У вас не совсем благополучно с видениями, — обратился Константин Сергеевич на занятии к одному из студийцев, — Вы иногда не видите по-настоящему то, о чем говорите, поэтому перестаете действовать и начинаете наигрывать. «Прореху» в киноленте видений надо немедленно восполнять. Попробуйте сейчас пофантазировать. Каковы те лица, о которых вы вспоминаете — мать, тетя? Что они могут делать?

— Вечером играют в лото, — подает мысль студиец.

— Посадите их мысленно здесь, в этой комнате, — предлагает Константин Сергеевич, — вспомните, как протекает игра в лото. Какие еще воспоминания присутствуют в вашем монологе? (Речь идет о монологе из одного старинного водевиля. —• Л.Н.)

— В детстве мы приходили к тете поздравлять ее с днем ангела.

— Откуда приходили?

— Из ближайших комнат.

— Какие были эти комнаты? Кто, кроме вас, приходил?

— Наши приятели, дети соседних помещиков.

— А вы отчетливо видите этих приятелей, эту комнату с ее мебелью, игрушками, вышивками? — продолжает свой «допрос» Станиславский. — А как вы были одеты? Всю эту картину надо нафантазировать со всеми подробностями и привыкнуть к ней, она должна стать вашим личным воспоминанием. Со вре-

133

менем эти подробности отпадут, но в воспоминаниях благодаря им уже будет создана нужная атмосфера. Эту атмосферу вы будете хранить в себе и в нужный момент «окунайтесь» в нее, вызывать в себе яркий образ того, о чем выговорите. Подлинное актерское искусство состоит, в частности, в том, чтобы каждый раз снова увидеть то, что вы уже видели неоднократно, и сегодня увидеть это не так, как вчера, и по-новому передать увиденное.

Актер должен накапливать видения, утверждал Константин Сергеевич, возвращаться к ним вновь и вновь, детализируя и углубляя факты роли. В этом актеру помогают наблюдения, знание жизни, его общая культура. Видения — это тот арсенал внутренних ощущений и эмоций, который необходим при сценическом общении.

Станиславский требовал от учеников студии умения не только создавать киноленту видений, но и передавать эти видения партнеру, заставляя его на каждой репетиции, на каждом спектакле видеть события так, как видит их сам актер.

На одном из занятий он предложил студийцу, только что прочитавшему «Первого

любовника» Чехова:

— Попробуйте фразу, которая начинается словами «Евгений Алексеевич Поджаров...», рассказать по видениям. Вашим партнером буду я. Вы работали над видениями, накопили их в себе, а теперь передайте их мне. (*Ученик читает.*)

— Видения у вас разные, — продолжал он, выслушав ученика, — а вы валите их в одну кучу. Не следует нагромождать видения одно на другое, ведь так они не дойдут до партнера. Не замыкайтесь в себе, вникните и в состояние партнера, посмотрите, какой я сегодня, как лучше со мной общаться, чтобы передать мне свои видения. Если вы по-настоящему стремитесь к общению, то не станете говорить текст, не оглядываясь на партнера, не приспособившись к нему; у вас обязательно появятся моменты выжидания, необходимые для того, чтобы партнер усвоил ваши внутренние видения и подтекст произносимых вами слов — ведь это делается не сразу.

Видения для слова, считал Константин Сергеевич, — это то же, что беспредметные действия для психофизических действий: как физические действия являются манками для чувства и переживания в области движения, так и внутренние видения должны стать манками для чувства и переживания в области слова и речи.

Большое значение в работе над словом Константин Сергеевич придавал подтексту, определяя его как внутренне ощущаемую «жизнь человеческого духа» роли, непрерывно присутствующую за словами текста. Станиславский говорил, что без подтекста слову нечего делать на сцене. Слово от писателя, а подтекст от артиста — иначе зритель мог бы не ходить в театр, а читать пьесу дома. «То, что в области действия называют *сквозным действием*, то в области речи мы называем *подтекс-*

134

*том*»<sup>1</sup>. При этом Константин Сергеевич отмечал, что актеру нужен не простой (в виде мысли), а «иллюстрированный» (оформившийся в образы, картины) подтекст пьесы и роли. Создание «иллюстрированного» подтекста — один из определяющих моментов актерского мастерства. Такой подтекст дает обильную пищу воображению, обогащает авторский текст все новыми и новыми деталями, углубляет его. Кинолента видений, созданная актером, самым тесным образом связана с подтекстом, в ней отражается не только настоящее, но и прошлое и будущее роли. Такие видения определяют подлинные чувства, хотения, настроения действующего лица. Текст же служит часто прикрытием истинных стремлений персонажа и находится в противоречии с подтекстом.

Ярким подтверждением этих слов Константина Сергеевича является, например, сцена Вари и Лопахина из четвертого действия чеховского «Вишневого сада». (Роль Вари мне близка: я репетировала ее в студии под руководством М. П. Лилиной, которая точно следовала методическим указаниям Станиславского.)

Сущность подтекста в этом эпизоде та, что Варя всем своим существом ждет предложения от Лопахина, — она любит его. А теперь, когда ее семья уезжает и Варе предстоит идти в экономки к чужим людям, она особенно жаждет стать женой Лопахина. Да и он не против, Варя по душе ему, к тому же Лопахин дал обещание Любове Андреевне, что женится на Варе... он хочет сделать предложение, но... с мыслями и стремлениями Лопахина вступают в противоречие его слова:

«В а р я (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду...

Л о п а х и н . Что вы ищете?

В а р я . Сама уложила и не помню.

*Пауза.*

Л о п а х и н . Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

В а р я . Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Л о п а х и н . Это в Яшнево? Верст семьдесят будет.

*Пауза.*

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 84.

Вот и кончилась жизнь в этом доме...

Варя (*оглядывая вещи*). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...

Лопехин. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дел много. А тут во дворе оставляю Епиходова. Я его нанял.

Варя. Что ж!

Лопехин. В прошлом году об эту пору уже снег шел, ес-

135

ли припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодна... Градуса три мороза. Варя. Я не поглядела.

*Пауза.*

Да и разбит у нас градусник...

*Пауза.*

*Голос в дверь со двора: «Ермолай Алексеевич!»*

Лопехин (*точно давно ждал этого зова*). Сию минуту! (*Быстро уходит.*)

*Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает...»<sup>1</sup>.*

Слова текста Варя произносила почти механически. Они были нужны моей героине для того, чтобы оправдать свое присутствие здесь, чтобы задержаться в этой комнате и дать Лопехину возможность объясниться. Мысли же ее ничего общего с текстом не имели. Она думала:

«Вот сейчас наконец-то он сделает мне предложение... вот счастье-то будет! Но что же он? О чем это он? Смущается, не знает как начать! Ну смелей, смелей, я жду... Господи! Опять о другом. Неужели... Нет, нет, сейчас скажет... все будет хорошо. Ну, ну, скорее говори, родной... Все не о том... Неужели мамочка все придумала?! Не может этого быть! Нет, нет... Ушел... все кончено... навсегда!...»

Все эти мысли Вари связаны с *видениями прошлого*. Лопехин часто бывал у них, оказывал ей внимание, дружеское участие, шутил с Варей, окружающие замечали его особое расположение к ней, намекали, что все это не случайно — было и стыдно, и приятно слушать это. Мысли связаны с *видениями-мечтами* о будущей совместной жизни с Лопехиным: Варя — полновластная хозяйка в его доме, они заботятся друг о друге, Варя помогает мамочке, дяде, Ане — ведь они беспомощны, как дети ...И еще эти мысли связаны с *видениями* страшной, одинокой жизни в экономках у Рагулиных.

## ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

Не менее важным элементом словесного действия являются внутренние монологи. Константин Сергеевич говорил, что смысловая линия рассказа (так же, как и спектакля) складывается из мыслей автора (высказанных в авторском тексте) и мыслей актера (вылившихся во внутренние монологи).

— Так же, как человек в жизни, — объяснял Станиславский на одном из наших занятий, — актер на сцене обязан непрерывно думать. Молчание его тоже должно быть действием. При

136

общении с партнером у него должны возникать ответные мысли, в которых он соглашается с услышанным или протестует против него... Поэтому произносимый текст — это только часть тех мыслей, которые должны заполнить сознание актера. Другая часть — это внутренние монологи, которые помогают актеру точно, правдиво передать авторский текст, приводят к определенным (намеченным автором произведения. — Л.Н.) действиям и поступкам, способствуют созданию органической жизни на сцене.

Таким образом, внутренний монолог рождается от оценки актером происходящего, от сопоставления своей точки зрения с высказываемыми мыслями партнера.

<sup>1</sup> Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти т. М., Госполитиздат, 1963, т. 9, с. 658—659.

Внутренние монологи должны быть непременно активны, действенны, эмоционально насыщены. А для этого актеру надо изучить характер создаваемого им образа, особенности его взаимоотношений с окружающими, его мировоззрение. Большую помощь актеру здесь может оказать умение создавать подтекст роли.

Чтобы лучше закрепить в памяти мысли, возникающие при общении с партнером, Константин Сергеевич советовал на репетициях произносить их вслух, и только после того, как актер вполне освоится с ними, делать эти монологи «внутренними».

## РИТМИКА РЕЧИ

—Еще одним сильным манком, воздействующим на чувства, — утверждал Станиславский, — является темпо-ритм речи. Звуки голоса, речь — отличный материал для выявления внутреннего и внешнего темпо-ритма текста.

—Не торопитесь, — остановил Константин Сергеевич на занятиях одного из студийцев. — Вы прислушайтесь: в некоторых местах у вас начинается скороговорка. Между тем скорость речи еще не передает ритма. Попробуйте перейти на речевой ритм, медленный внешне, но насыщенный внутренне. Повторите.

Ученик повторяет фразу

— Теперь лучше, — одобряет Станиславский. — Но надо еще медленнее и насыщеннее. Найдите в себе высочайшую степень, покоя и правды; если на глазах у тысячной толпы вы будете спокойно выкладывать одно видение за другим, у вас появятся такие интонации, что вы сами удивитесь их естественности. Это и будет подсознательное творчество.

В создании темпо-ритма помогают речевые такты и звуки, которые прославиваются паузами и люфтпаузами разнообразной длительности. Актеру важно уметь правильно сочетать эти элементы темпо-ритма в речи и остановках. Особенно сложно научиться делать это в стихотворной речи, так как в стихе существует предел продолжительности остановки; здесь чрезмерно затянутая пауза рвет линию темпо-ритма.

137

— При чтении стиха, — объяснил Константин Сергеевич, — нужно как бы завести в себе «моторчик», который, подобно камертону, будет отсчитывать ритм. Пустите этот «моторчик» и говорите. Вы можете делать какие угодно паузы, но не выходя из ритма «моторчика». Очень важно и то, как вы вступите после паузы. Вы должны знать хорошо текст и партитуру. «Чем ритмичнее стихотворение или прозаическая речь, тем четче должны переживаться их мысли, чувства и весь подтекст. И, наоборот, чем четче и ритмичнее мысли, чувства и переживания, тем больше они нуждаются в ритмичности словесного выражения»<sup>1</sup>.

Константин Сергеевич обращал наше внимание на то, что при чтении любого произведения нельзя держаться в одной речевой плоскости, надо научиться лепить куски, группировать картины, выделять более важные события. В исполнении настоящего артиста текст становится выпуклым, объемным, он как бы приобретает цоколь, стены, крышу, шпиль и прочее, соединенные воедино. И тогда получается подлинное произведение искусства.

Последним, хотя и не менее ответственным, чем предыдущие, моментом в художественном чтении является работа над авторским текстом. Станиславский категорически возражал против зазубривания текста рассказа или стихотворения, как впоследствии — и текста роли: в этом случае слово садится на мускул языка, и речь делается мертвой. Поэтому переход к авторскому тексту он считал возможным лишь после того, как будут пройдены все предыдущие этапы работы: углубление предлагаемых обстоятельств, установление точной логики событий, оценка фактов, накопление видений, создание и закрепление внутреннего монолога, выяснение подтекста и темпо-ритма речи. На этих этапах Константин Сергеевич рекомендовал пытаться выражать мысли собственными словами, и только когда эта подготовительная работа будет закончена, вновь внимательно

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 181.

прочитать текст произведения. Опыт показывает, что тогда актеры с жадностью впитывают каждое слово автора — ведь хороший писатель ярче, глубже, определеннее выражает те мысли, которые для исполнителя к этому времени стали как бы своими. Та часть авторского текста, которая запомнится после этого прочтения, должна войти в собственный текст актера. Новые возвращения к тексту произведения позволят в конце концов все актерские слова заменить авторскими. При таком овладении текстом не будет утеряно самое важное свойство сценической речи — ее активность. Занимаясь со студийцами художественным чтением, проверяя приготовленные ими с ассистентами рассказы, Константин Сергеевич уделял внимание всем компонентам сценической речи.

## РАБОТА НАД РОЛЬЮ

(«Дети Ванюшина» и «Три сестры»)

Как уже говорилось, Станиславский не признавал работы над отрывками из пьесы. Однако он находил, что студийцам, освоившим основные элементы актерской психотехники, необходимо начать применять свои знания на практике. Кроме того, разработка нового метода находилась к этому времени в такой стадии, когда также требовалось выяснение некоторых положений непосредственно в репетиционном процессе. Поэтому на втором году обучения Станиславский утвердил работу над пьесами.

Для начала он предложил пьесы А. П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад» и Найденова «Дети Ванюшина». Режиссерами были назначены ведущие артисты МХАТ М. Кедров, М. Лилина и В. Орлов, а помогали каждому из них мы, ассистенты.

А вскоре Константин Сергеевич предложил взять для работы еще два произведения. Это был У. Шекспир — «Ромео и Джульетта» и «Гамлет».

Работались пьесы под руководством Константина Сергеевича, он регулярно просматривал готовые куски и делал соответствующие замечания.

Целью работы являлось овладение студийцами методом физических действий.

На одном из занятий после показа «Детей Ванюшина», Константин Сергеевич сказал: — Одобряю. А как вы сегодня себя чувствовали? Что сегодня вам туалет помог?

О т в е т. Да, очень...

К. С. Что же вы из этого заключаете?

О т в е т. Что туалет необходим.

К. С. Да, если бы не было туалета, вы сыграли бы хуже. Так что вы должны сами требовать проведения его. Ведь бывает как? Кто-то опоздал, — пришел за четверть часа до начала, скорей гримируется и прямо на сцену, на выход. Это допустимо для общего дела? Конечно, *нет*. Вы не должны так играть. Почему вы должны непременно, как все добросовестные люди, приходиться за полтора-два часа гримироваться, одеваться, заниматься всем тем, что необходимо для спектакля, но почему же вам не гримировать себе душу? Это надо делать обязательно. Вам нужно раньше приходиться на сцену (и это должно стать вашим обычаем) и проводить там туалет, чтобы создать общее верное состояние и самочувствие и нужный ритм, с которым вы начнете спектакль. Очень важная вещь —

139

туалет актера, и вот эту-то важную вещь (грим своей души) иногда забывают. Поэтому мы его ввели как известную, необходимую принадлежность к каждому спектаклю. Теперь перейдем к разбору показа:

— По линии физического действия все довольно благополучно. А вот что касается словесного действия, то совсем не благополучно. Здесь вам что-то мешает. Попробуем сейчас с вами сделать следующее. Я даю вам задачу: в этой комнате сидя (держа состояние — «я ем» в этой комнате), постарайтесь передать словами все то, что вы делали и словами и действием — словами сыграйте мне всю пьесу. Это не значит просто поговорить между собой, проболтать текст, а сыграть по словесному действию. Вспомните все ваши физические и внутренние задачи и действия и начинайте.

«А л е к с е й. Опять заперла?

А к у л и н а. Мамаша велела. Заметили.

А л е к с е й. А ты не могла отпереть потом? Дура!

В а н ю ш и н. Где шатался?

А л е к с е й. У товарища был».

К. С. Теперь у вас одни слова. Вы пропустили много действий, а тут ничего пропускать нельзя. (*Алексею.*) Как вы пришли? Ведь вы вернулись поздно ночью. Человек пытается скрыться как-то, а когда засекли — ищет какое-то приспособление, чтобы найти оправдание своему позднему приходу. Сейчас слово «заперла» мы не слышали. Этот момент, что «дверь заперта» вы пропустили. Представьте — вы приходите тайком под утро, а дверь

заперта! Какое состояние! Какие видения! Вы должны передать — как вы обманули отца, как отец вас ловил, как можете быть пойманным сейчас. Вы чувствуете, что иначе как словами, ясно формулируя фразу «*опять заперла?*», вы этого не выполните. Если не дадите слова «заперла» — ничего дальше не будет понятно. (*Ванюшину.*) «Где шатался?»... Ведь он ночью шатался, он ваш сын, еще по-вашему молокосос. Какие слова вам необходимы для того, чтобы выманить те действия, настроения, те внутренние позывы, которые нужны. Придется *больше давать внимания слову*, ввиду того, что все остальное у вас отобрано. Вы понимаете, что таким образом *слово* получает *большую действенность*. Повторите.

В а н ю ш и н . Где шатался?

К. С. Не можете ли вы найти приспособление, чтобы посерьезнее его предупредить, а вы (*Алексею*), чтобы половчее вывернуться. Сделайте это словесным действием. Найдите такое приспособление.

В а н ю ш и н (*повторяет*). Где шатался?

А л е к с е й . У товарища был.

К. С. (*Алексею.*) Видите, как вам не хочется громко говорить. Это первый признак того, что слово не действует. Передайте словесно так, как вы сегодня чувствуете. (*Ванюшину.*) Поучите его, чтобы это дошло до самой души.

140

В а н ю ш и н . Смотри, Алексей, не доживем мы с тобой до добра. Молоко на губах не обсохло, а ночи шатаешься!

А л е к с е й . Я, папаша, у товарища был. Что тут такого? К- С. Если вы это двадцать раз скажете с внутренними позывами, тогда у вас не будет штампа. Меняйте разные приспособления. (*Ванюшину.*) Сегодня вы скажете: «Где шатался»... с подтекстом: «ага — вот оно что»; в другой раз найдите такое: «ты у меня смотри!» Для этой цели ищите новые приспособления. Там, где вы говорили грозно, теперь говорите иронически, а там, где вы прежде говорили иронически, найдите в этом смех. (*Алексею.*) Точно так же и вы. Задавайте это себе: сегодня одно приспособление, завтра совершенно обратное. Давайте приспособления по списку. Когда вы все эти приспособления испытаете на своей роли, у вас не будет штампа, не будет набиваться интонация.

А л е к с е й . Да, это хорошо. Но если мы вышли играть спектакль и у нас есть определенная линия действия, есть определенные предлагаемые обстоятельства, то действовать нужно, как было установлено.

К. С. А я разве меняю действия?

А л е к с е й . Вряд ли после того, как он прождал меня две ночи на пролет и я попался, фразу: «Я, папаша, у товарища был. Что тут такого»? — смогу сказать иронически или злобно.

К- С. Напротив, я могу этим его стараться испугать: «у товарища был, что вы ко мне пристали...» Сумейте это оправдать. Когда он говорит «откуда пришел...», то ваше «у товарища был» его испугает. Это один из способов удрать, выйти из положения. Приспособление не меняет действия. То же действие, но другие приспособления. Попробуйте это друг с другом и потом как-нибудь покажите. В первом акте что вам нужно? Для чего он создан? С чем публика должна уйти?

А л е к с е й . Ну и семейка.

К. С. Еще что?

А л е к с е й . Начинает что-то гнить. Один кусок отпал, другой отпал, третий... Хочется свести, а все в разные стороны ползет.

К. С. А семья была у вас?

А л е к с е й . Была семья, но теперь она распалась. Когда все созрели, то увидели, что мы собою представляем.

В а н ю ш и н . Почему такие страшные люди, такая семья, нездоровые отношения? Почему они такие стали?

К. С. Это разъясняется. Где?

Алексей. В третьем акте.

К. С. Значит в первом акте нужно показать неестественные отношения в этой семье. Это нужно четко выделить и нам преподнести.

О том, насколько интересна и поучительна была для нас, студийцев и ассистентов, эта работа, свидетельствуют записи, сделанные мной в те дни. Я была непосредственной участницей

141

обеих чеховских постановок, ассистируя М. Н. Кедрову («Три сестры») и М. П. Лилиной («Вишневый сад»). Кроме того, я участвовала в работе и как исполнительница. В «Вишневом саде» играла Варю, а в «Трех сестрах» — Анфису.

В качестве примера еще одного из занятий Константина Сергеевича над пьесами я хочу привести здесь его беседу с участниками готовившегося спектакля «Три сестры».

— Главное зерно пьесы, — начал Станиславский, — может быть выражено так: *все хотят жить*. Замысел Чехова сводится именно к этому. Когда он прочитал нам пьесу в первый раз, кто-то из слушателей назвал ее сильной трагедией. Антон Павлович страшно обиделся и, уезжая домой, попросил передать «этому человеку», что он, Чехов, писал не трагедию, а водевиль.

— Чехов сам очень любил жизнь, — продолжал Константин Сергеевич, — он говорил, что жизнь прекрасна, и нет такого человека, который не любил бы жизнь. Эту любовь к жизни, стремление жить и радоваться он и выразил в пьесе. Вспомните первый акт. Ирина открывает окно — радость. Ольга сначала говорит не очень веселые мысли: «Отец умер ровно год назад... Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая». Но затем Ольга говорит о том, что время залечивает раны: «Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко». Это уже ближе к радости, чем к горю. И дальше: «Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе...» Сегодня именины, готовят праздничный обед, накрыт стол, пришли гости — лица у всех веселые, радостные. У вас, сестер Прозоровых, собралось самое культурное в городе общество — военные. Вы хотите вместе провести этот день, вам весело, и эту радость вы должны нести в себе. Чем больше будет в вас желания повеселиться сегодня, тем ближе это к замыслу Чехова. Везде, где возможно, проявляйте молодость, жизнелюбие... И вот все сидят за праздничным столом, остряют, смеются, дурака валяют, весело поддевают друг друга. Затем — фотографирование. Это целая сцена, шумная, озорная: «Погодите минутку! (Фотографируют.) Раз! Погодите еще немного... (Еще раз снимают.) Два! Теперь готово!»

Во втором акте — *то же желание жить*, — пользоваться жизнью. Молодые веселые люди сошлись повеселиться, потанцевать. Мебель мешает — в сторону мебель! Сдвигают ее так, что не пройти. Мешает ковер — его тоже откидывают. Одним словом, сделайте в комнате такой хаос, чтобы мещанка Наташа в обморок упала! Чем больше будет веселья, молодости, глупости, шуток — тем лучше. Танцы, пляска под пение: «Ах вы, сени, мои сени». Потом пришла молодая компания ряженных: шум, свист, хохот... И вдруг — конфуз: не могут принять, никого нет дома... Я должен почувствовать этот конфуз. Не могут... Почему не могут?

142

В третьем акте по-прежнему *ярко звучит стремление жить*, жить по-новому, вырваться из этого застоя. И если это удастся показать, то в четвертом акте с большей силой прозвучит безысходность, невозможность счастья.

Проанализировав главную мысль пьесы, Константин Сергеевич остановился на основных этапах работы над ней.

— Что вам делать дальше? Вы нашли линию действий, раздробили ее на множество мелких задач и действий. Это нужная, но временная мера. Вам нужно соединить эти мелкие действия в крупные, основные. В каждом акте таких крупных действий будет несколько, в соответствии с количеством эпизодов и действующих лиц. Таким образом вы создадите

схему акта, составленную из эпизодов. Вот примерная схема для первого акта:

1-й эпизод — В ожидании именинного завтрака.

2-й эпизод — Знакомство сестер с Вершининым — интересным, близким по духу человеком.

3-й эпизод — Ворвавшаяся в лице Кулыгина проза жизни нарушает светлую атмосферу мечты.

4-й эпизод — Именинный завтрак.

5-й эпизод — Любовное объяснение Андрея и Наташи.

Впоследствии вы создадите подобную схему для всей пьесы.

Уже сейчас надо чаще показываться зрителю и фиксировать удачные моменты в разработке пьесы. А чтобы не заштамповываться, меняйте каждый раз приспособления, сохраняя схему действия.

В заключение беседы Константин Сергеевич посоветовал:

— Заведите творческие дневники и после каждого показа записывайте, что было сделано правильно, а что неправильно и почему; как чувствовали себя во время спектакля; что помогло и что мешало правильному самоощущению. Тогда показ не пройдет для вас зря, ведь, прежде чем записать, нужно подумать, снова мысленно пройти через весь спектакль. Для того чтобы читатель получил некоторое представление о характере наших записей, приведу отрывки из творческого дневника, который я вела во время работы над «Вишневый садом». Записи были одобрены К. С. Станиславским и М. П. Лилиной. «Начали работать первый акт со сцены «Чаепитие» (так мы ее условно назвали). Только закончили сцену, как пришел Константин Сергеевич и стал с нами работать над последней сценой акта, когда остаются Гаев, Варя, Яша, а потом приходит Аня. Станиславский называет эту сцену «Коротание времени»: надо идти спать, а двигаться не хочется, начинаешь цепляться за всякие мелкие дела, медленно и лениво делаешь их. Константин Сергеевич напомнил, что у меня, Вари, главное действие в этой сцене — искать возможность спасти имение, сад; на мамочку надежды нет — она все такая же беззаботная; дядя — большое дитя; но я хочу верить ему, когда он высказывает свои предположения о возможности спасти имение — ведь это единст-

143

венная «солонинка». «Коротание» у меня начинается позже, когда я остаюсь наедине с Аней; рассказ о «неудовольствии» в людской я должна начинать медленно, спокойно, как бы вводя Аню в предлагаемые обстоятельства, а потом уже говорю ей о происшедших безобразиях; здесь моя задача — вызвать ее сочувствие. Не надо вести Аню спать, как раненую; все надо делать проще, не перегружать.

Заниматься с Константином Сергеевичем изумительно: сразу делается ясно, что нужно. Это не значит, что сразу все выходит. Вернее даже будет сказать, что при нем удается за что-то зацепиться, а потом это «что-то» опять куда-то уходит, но не бесследно: начинаешь целенаправленно работать, и постепенно получается то, что нужно. Так было и после этой репетиции: сначала все пошло вразброд — по-старому делать не хотелось, понимали, чувствовали, что была неправда, а по-новому еще не получалось. Но потом, когда поработали, пошло лучше». (Запись от 18 мая 1937 г.)

А вот что я записала после показа (зачета), который прошел спустя несколько дней, 23 мая.

«Чувствовала себя неплохо. Впервые нашла сплошную линию — линию хозяйки, заботящейся о вишневом саде, — и все действия нанизались на нее. Даже некоторые казусы, которые произошли во время показа, — студийка, играющая Дуняшу, например, не успела надеть Ане туфли, — не выбили из колеи, а только помогли мне: я почувствовала досаду не на студийку, а на Дуняшу. А когда она забыла принести кофейник, я, хотя и напомнила ей об этом, не смогла уйти со сцены, хотя по ходу действия мне следовало сделать это. Меня тревожил беспорядок: мамочка здесь, а кофейник еще не подали, как же я могу уйти?

В сцене с Аней я чувствовала себя хорошо. А вот в сцене с сундуком выбилась, но

только на секунду, а затем снова нашла свою линию. Выбило меня то, что впервые я имела дело с настоящими вещами, не рассчитала своих действий и немного замешкалась: я должна была уложить вещи в сундук до прихода всех в детскую, но не успела. Пришлось запихать последние платья кое-как, не сложив их, а это не в характере Вари.

Неважно чувствовала себя у стола, когда все кончили пить кофе и чай и ушли. На столе грязные чашки, а я сижу, ничего не делая (я, Варя!). Хотелось вымыть их, но воды не было, А потом пришла мысль: «Устала, завтра вымою, а пока прикрою их салфеткой» — и дальше все пошло, как надо.

Поддерживать правильное самочувствие во время показа очень помогло мне то, что перед началом его я готовила еду, чай, печенье, обставляла сцену. Заткнув за пояс ключи, я деловито сновала взад-вперед, распоряжалась, хлопотала — словом, чувствовала себя хозяйкой дома. Такой «туалет» успокаивает, отвлекает от причин, вызывающих лишние волнения».

## **РАБОТА НАД ПЬЕСАМИ ШЕКСПИРА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» И «ГАМЛЕТ» ПО МЕТОДУ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ**

Мне хотелось бы подробнее рассказать о своей работе над пьесой «Ромео и Джульетта» и о работе В. А. Вяхиревой над пьесой «Гамлет», которые мы вели с учениками, под руководством Константина Сергеевича, в тесном контакте с ним.

Попытаюсь это сделать.

Начальный период работы над пьесами Шекспира

Началась эта работа так. Однажды (это было в 1937 году) Константин Сергеевич вызвал меня и В. А. Вяхиреву в Барвиху — в санаторий, где он лечился. Расспросив, как всегда, о делах в студии, Константин Сергеевич перешел к разговору, для которого нас пригласил. Он объяснил нам, что в последнее время в процессе работы над методом физических действий накопилось много мыслей, выявился целый ряд положений, которые необходимо проверить на практике. Предстоит выяснить, каких звеньев в методе не хватает, нет ли лишних, необязательных, моментов. В связи с этим он предлагает нам провести в студии работу над спектаклями по новому методу, разумеется, под его руководством.

Наша нерешительность, боязнь не справиться со столь ответственной задачей, не остановила Константина Сергеевича. Он сказал, что мы всегда можем рассчитывать на его помощь и поддержку.

— Над каким же материалом нам работать? — спросили мы.

— Над классикой, — ответил Станиславский. — Только над классикой.

Признавая известную трудность для начинающего актера работы над классикой, Константин Сергеевич все же всегда настаивал на том, чтобы для учебной работы брались именно классические произведения.

— В каждом гениальном произведении, — говорил он, — идеальная логика, а именно она должна войти в плоть и кровь артиста, представляющего реалистическое искусство. Возьмем, во-первых, «Гамлета» Шекспира. Если актеры скажут мне, что хотят играть Гамлета, то я им этого не дам, а работать эти роли по физической линии дам. Студийцы вырастут и как артисты, и как психологи, если поймут Гамлета и разберутся в нем.

145

Если мы решили взять «Гамлета», это не значит, что мы возьмем всю пьесу, нет, но лишь главные этапы, по которым проходит сквозное действие роли Гамлета. Встреча с Горацио, с Тенью, с Офелией, с Розенкранцем, с Полонием, мнимое убийство короля (представление актеров). Я очень хочу, — закончил он, — чтобы вы взяли «Гамлета». Мне интересно сделать его по-новому. Я многое осознал и передумал с тех пор, как Крэг у нас в театре ставил «Гамлета». Как много мы тогда мудрили и как в сущности это просто.

Возьмем также «Ромео»; не бойтесь того, что эту пьесу много играют. Ромео надо играть или зрелым мастером или в двадцать лет, когда все свежо по эмоциональным воспоминаниям. Займите в этих работах людей, которые хотят стать мастерами и не остановятся перед трудностями процесса работы.

Вяхиревой был предложен «Гамлет», а мне — «Ромео и Джульетта».

Эта встреча с Константином Сергеевичем нам запомнилась еще и тем, что у нас с ним состоялся долгий разговор об основах работы над спектаклем по новому методу. Начался он с наших, может быть, не очень уместных вопросов: с чего начать, чего добиваться от актеров. Но Константин Сергеевич понял наше состояние, наше стремление, приступая к самостоятельной работе, уточнить все ранее изученное, усвоить то новое, что появилось в методе в самое последнее время.

Он сумел направить беседу так, что на вопросы, которые были нам под силу, мы отвечали сами.

— А как вы сами считаете? — в свою очередь, спросил Станиславский. — Вот вы режиссер, — обратился он ко мне, — Вы получили пьесу. Что нужно сделать в первую очередь?

— Я разделила бы ее на куски.

— На какие — большие или маленькие?

— Сначала на большие, потом на мелкие.

— Так, хорошо. А зачем мы разбиваем пьесу на большие куски?

— Чтобы наметилось сквозное действие.

— Правильно, — сказал Константин Сергеевич. — Но прежде всего необходимо найти сверхзадачу пьесы, хотя бы приблизительную. Когда вы определите сверхзадачу, разделите всю пьесу на эпизоды, факты. Начальный этап режиссерской работы с актерами заключается в том, чтобы дать ряд этюдов, которые -соответствовали бы эпизодам пьесы, и проработать их по линии физических действий. А теперь объясните мне, — обратился Станиславский к нам, — зачем артисту проходить роль по физическим действиям.

— Физическое действие, — начали отвечать мы наперебой, — доступнее, чем неуловимое внутреннее ощущение, оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо. Физическое действие имеет тесную связь со всеми другими элементами: ведь физического действия не может быть без хотений и задач, без

146

внутреннего оправдания их чувством. Физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать по его собственным побуждениям всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, «если бы». Чувство правды, веры, логика и последовательность развиваются на физических действиях.

— Совершенно верно, — подтвердил Станиславский и продолжал, — новое свойство моего приема заключается в том, что он помогает добывать из души творящего человека-артиста, из его эмоциональных воспоминаний, из его хотений и других внутренних элементов его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью.

— Константин Сергеевич, — решила обратиться к нему я. — Не могли бы вы на конкретном примере, на каком-нибудь эпизоде рассказать, как нужно его проходить по линии физических действий?

— Ну, что ж, давайте попробуем. Возьмем для примера знакомую вам пьесу «Вишневый сад». Вы считаете, допустим, что первый эпизод «встреча». Кто-то приезжает, кто-то встречает. Всякое творчество, как вы уже знаете, начинается с «если бы». В данном случае — что *если бы эта комната была бы не комнатой, а, например, перроном вокзала*. Где портреты — это рельсовый путь; мебель, расставленная по стенам, — это киоски. Словом, идите по творчеству детей: «*как будто есть, как будто бы нет*». То, что мешает, — «как будто бы нет», а то, что помогает, — «как будто бы есть».

— Если бы я, имярек, сегодня, здесь, при таких-то *предлагаемых обстоятельствах* должен был бы встретить людей, что бы я сегодня, здесь, сейчас сделал бы? Вот что бы я сделал: я пришел бы на вокзал, узнал бы, на каком перроне встречать... Записываю, какой перрон; потом вызываю носильщика и с ним договариваюсь. Оказывается, поезд опаздывает — значит, нужно как-то скоротать время. Что придумать? Вместе со мной приезжающих встречает очень капризный человек. Решаю купить для него юмористический журнал, а для себя газету. Оба углубляемся в чтение. Но вот вдали показался дым — приближается поезд. Однако через минуту оказывается, что волнение было напрасным: поезд дачный, а не дальнего следования... Опять «коротание». Потом приходит начальник станции и с ним целая свита людей... И вот, наконец, едут!.. Встреча, поцелуи, объятия... Тут обнаруживается, что куда-то пропал носильщик. Бросаемся в вагон за вещами — оказывается, носильщик все уже унес, а две вещи остались... И так далее можно фантазировать без конца.

— Разложив этюд-эпизод, — продолжал Константин Сергеевич, — по самым первым эмоциональным и зрительным воспоминаниям на физические действия, нужно записать их, а потом выполнить их на сцене. Первое наше действие — «узнать, на каком перроне». Что это значит? Очевидно, надо пойти в

147

кабинет начальника станции или подойти к кому-то другому и спросить... Итак, крупное

основное действие распадается на ряд мелких действий, которые надо все проделать, — и в результате получится эпизод «встреча». Потом вы можете дать актерам этюд-эпизод «встреча дома», и так пройдите по всей пьесе до конца. Выполнив все это, актеры сыграют фабулу по ее эпизодам и физическим действиям.

Если каждый из них проработает всю роль, то получится представление о жизни роли не формальное, рассудочное, а реальное, как физическое, так и психологическое. Но такая работа должна проделываться не одним рассудком, а всеми творческими силами актерской природы одновременно: и умственными ми, и эмоциональными, и душевными, и физическими с присоединением к ним реального ощущения актером жизни пьесы. Это путь, который не позволяет актеру уйти в сторону от жизни — он его неуклонно, последовательно поведет туда, куда нужно.

Станиславский всегда утверждал, что актер должен относиться к своей роли не абстрактно, как к третьему лицу, а конкретно, как к себе самому, к своей собственной жизни. Он говорил, что от своего лица *переживаешь* роль, а от чужого — *подделываешься под нее*, от своего лица познаешь роль умом, чувством, хотением, всеми элементами души, а от чужого лица — одним умом. В последнем случае будет только рассудочный анализ, а в искусстве нужен не он. В искусстве необходим одновременно внутренний и внешний анализ себя самого в условиях жизни роли, а для этого актер должен охватить изображаемое лицо всем своим существом, как духовным, так и физическим. Константин Сергеевич не раз подчеркивал, что поиски решения сценического образа должны быть не теоретическими, а практическими, и осуществляется этот процесс через физическое действие. Занятые физическими действиями актеры не осознают того сложного внутреннего движения, которое естественно и незаметно происходит в них. Новый метод работы над ролью гарантирует артиста от всякого насилия и от всякого нарушения законов органического творчества нашей природы.

Коснулся он этого вопроса и в описываемой беседе.

— Непрерывную линию физических действий, — продолжал Константин Сергеевич, — мы называем на нашем языке «линией жизни человеческого тела». Это половина жизни на сцене в роли. Когда «жизнь человеческого тела» создана, надо думать о «жизни человеческого духа» роли. Но если до этого момента все делалось правильно, то на проверку оказывается, что вторая линия уже создалась внутри нас, сама собой, помимо нашей воли и сознания. Ведь в тот момент, когда мы начинаем действовать, нам непременно захочется оправдать действия, а раз мы логически действуем, можем ли мы нелогически чувствовать? В каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее дейст-

148

вие, переживание. Значит, рядом с логикой и последовательностью линии действий рождается логическая последовательность линии оправдывающих их чувств... Шутка сказать, логика и последовательность чувств! Станиславский задумался.

— Я все перевожу в плоскость собственного жизненного опыта, — снова заговорил он через минуту. — Здесь, как и в любой человеческой жизни, материал неисчерпаемый. Сравните его с материалом сценического опыта. Я пересчитал штампы, которыми пользовался в своей актерской жизни. Насчитал сто. Вдумайтесь: с одной стороны, сто актерских штампов, накопленных за всю жизнь, с другой — беспредельный материал собственных жизненных ощущений. Разве можно спорить о том, что ценнее и что дороже на сцене.

Мы спросили Константина Сергеевича, долго ли нам разбирать пьесу по физическим действиям, когда переходить к слову и дальнейшим этапам?

На это он отвечал:

— Как только вы правильно сыграете роль по физическим действиям — она почти готова. Если пьеса ставится год, то шесть месяцев ее надо работать по физическим действиям.

Константин Сергеевич обратил, наконец, внимание на медицинскую сестру, которая уже несколько раз заглядывала в дверь, желая этим дать понять, что пора кончать затянувшееся свидание.

Станиславский, извиняясь, развел руками. Мы поспешили проститься. Провожая нас, Константин Сергеевич обещал тотчас же по возвращении в Москву вызвать нас к себе.

Вскоре после возвращения из санатория Станиславский пригласил нас вместе с учениками, отобранными для работы, к себе домой, в Леонтьевский переулок (ныне улица Станиславского)<sup>1</sup>.

Надо сказать, что каждая встреча с Константином Сергеевичем вызывала у нас, его учеников, волнение и даже, если хотите, трепет. Несмотря на всю его простоту и скромность, мы отдавали себе отчет в значительности его личности.

Волновались мы и на этот раз, подходя к уже знакомому кабинету. При его появлении все встали. Каждому хотелось пожать руку Константину Сергеевичу, но нас было около двадцати человек. Константин Сергеевич выходит из положения:

— Ну, — говорит он радушно, — одну благородную женскую и одну благородную мужскую руку.

Как всегда беседа началась с того, что Константин Сергеевич поинтересовался работой студии. Он спросил о занятиях по речи и тренировке с мнимыми предметами.

149

— Помните, работа с мнимыми предметами нужна нам для умения установить логику и последовательность действия. Это развивает внимание, необходимое актеру, и приучает вас к анализу, который вам понадобится при разложении более сложных действий, фактов, состояний на их составные части, но это при условии, если каждое действие доводить до правды.

После этих обычных разговоров о наших учебных делах Станиславский обратился к студийцам со следующими словами:

— Наступил долгожданный момент: вы, наконец, получили роль. Поздравляю вас. Однако должен предупредить, что это не только радостное, но и чреватое опасностью событие. Для тех, кто рассуждает так: «Я получил роль и, следовательно, я актер», — это начало гибели. Ответьте мне честно — хотите ли вы быть мастерами, а не актерами с маленькой буквы? Хотите ли вы работать по новому методу, даже без надежды видеть свою работу на сцене? Хотите ли вы для себя проделать сложную кропотливую работу, чтобы на ней стать мастером физических действий? — Получив восторженно-утвердительный ответ, Константин Сергеевич продолжал: — Тогда вам нужно рассуждать так: «Я получил роль для того, чтобы попробовать на ней и применить все, чему я научился в студии».

— С чего же начинается работа над ролью, из каких элементов она состоит? Этому и будет посвящена наша сегодняшняя беседа. Открывая новую роль, вы прежде всего должны наметить, что вам делать. Если вы будете правильно выполнять физические действия, у вас появится верная логика и правильные чувства. Но если я вам скажу: «Повторите то чувство, которое у вас было вчера», — то вы это сделать не сможете, потому что чувства не фиксируются. Поэтому нужно найти обходный, косвенный путь воздействия на чувство. Путь этот — физическое действие. Но физические действия воздействуют на чувство только в том случае, если эти действия логичны и последовательны. От правильной логики действия идет правильная логика чувств. *Все дело не в самих физических действиях, а в том, чтобы путем нахождения логических и последовательных физических действий (а логику и последовательность в них создать легко) найти логику и последовательность чувств.* Логичным и последовательным физическим действиям мы верим, вера рождает правду, через веру и правду приходим к «ясным». Здесь уже зарождаются действия подсознательные и начинается творчество нашей органической природы. Это всем ясно, или у кого-нибудь есть вопросы?

---

<sup>1</sup> Обычные занятия со студийцами проводились на ул. Горького, д. 26, в помещении бывшей Второй студии МХАТ.

Один из студийцев поднимается с места.

—А не может быть так, — спрашивает он, — что чувство пришло сразу, само собой, без соответствующих физических действий?

—Может быть, — отвечает Константин Сергеевич. — Но тогда вслед за чувством придут и правильные действия. Но как

150

зафиксировать это найденное чувство? Для этого надо найти *манок*, который это чувство вызвал. Но, чтобы найти манок, надо детально вспомнить все, что произошло в этот день. Причем надо начинать от данного момента и пятиться назад. Так у меня произошло с ролью Сатина в пьесе «На дне» Горького. Мне не удался монолог — что такое человек. Мне было заранее сказано, что монолог этот важный и что я должен преподнести его публике значительно. Я чувствовал себя, как лошадь, которая не может двинуть с места тяжелый воз. И вот однажды на спектакле я нашел то, что нужно в этом монологе; надо было зафиксировать найденное чувство. Я стал перебирать все происшествия и действия данного дня. Я вспомнил, что в этот день я потерял ключ, получил неприятный счет, прочел неприятную рецензию (где хвалили плохие места пьесы, а ругали хорошие). Все это привело меня в очень плохое настроение. Идя в театр, я перебирал всю пьесу по логическим действиям, и это привело меня к настоящему чувству, а чувство—к настоящим правильным действиям, которые я зафиксировал, а они в дальнейшем снова приводили меня к настоящему чувству. Не надо уподобляться детям, которые, посадив семечко цветка, через каждые полчаса выкапывают его и смотрят, не растет ли? Такой цветок не вырастет. Нужно посадить его и поливать, чтобы укрепить его корни, а не пытаться сделать его сразу готовым. Так и наши чувства! Сегодня я сыграл, и у меня получилось замечательно, а завтра вдруг не выходит. В чем же моя ошибка? Ошибка в том, что на следующий день я стараюсь, чтобы у меня вышло так же в точности, как в прошлый раз, и начинаю насиловать свое чувство. Но из этого ничего не получается — чувство насилью не поддается. Я скажу, например, почувствуйте *любовь*.

— Это невозможно, — ответило ему сразу несколько голосов. — Да,— подтвердил Константин Сергеевич. — А вот некоторые думают, что это возможно. Выйдут на сцену и начинаются штампы: руки к сердцу, глаза к небу, вздохи. Если вы в жизни вздумаете так объясниться девушке в любви, она вас прогонит. А на сцене почему-то считают это возможным. *А из чего складывается любовь?* Вам хочется встретиться с предметом вашей любви, но вы делаете вид, что не замечаете его. Вам хочется дотронуться до нее, но вы делаете независимый вид... Каждое чувство можно разбить на ряд логических последовательных действий. Если вы будете проводить роль по физическим действиям, то у вас образуется линия жизни человеческого тела, а одновременно с этим будет создаваться жизнь человеческого духа. Когда вы мысленно выполните действия роли и оправдаете их, тогда у вас внутри сплетется нить сквозного действия роли. Если вы это действие укрепите, садитесь в него, как в лодочку, и приплывете неизбежно к сверхзадаче. Это нормальный ход. Конечно, уйдя отсюда, вы сразу не сделаете роли: у

151

вас не получится ни Ромео, ни Джульетта; но вы начнете мечтать, думать об этом, искать, — этим вы будете эмоциональные воспоминания, которые укрепятся и вырастут.

Во всякой роли прежде всего находите самого себя. Какую бы роль ни играл артист, он всегда должен действовать от себя самого. В тот момент, как вы уйдете от себя, — вы убьете роль, убьете изображаемое лицо, которое лишится живого чувства. Это чувство может дать создаваемому лицу только сам артист, только он один. Поэтому всякую роль играйте от своего имени в предлагаемых обстоятельствах, данных автором, в результате вы начнете чувствовать *себя в роли*; когда это сделано, то уже нетрудно вырастить всю *роль в себе*. Не нужно играть ни страсти, ни образа, вообще ничего не нужно представлять. Когда вы действуете на сцене, то меня, зрителя, тянет к вам. Поэтому давайте условимся, что нет никакого «образа» — это слово изгоняется из нашего лексикона. Есть только «я» в

аналогичных с ролью предлагаемых обстоятельствах. Точный учет мельчайших предлагаемых обстоятельств — этой есть создание образа.

— Я понимаю, что должен действовать от себя, — сказал студиец, исполняющий роль Ромео, — но я нахожусь в рамках пьесы: Ромео встречает Джульетту на балу и только смотрит, но ничего не делает.

— А разве внутренне вы не действуете? — спросил Константин Сергеевич. — Могу рассказать случай из жизни. Когда-то я должен был сообщить одной женщине о том, что мужа ее застрелили. После того как я ей это сказал, мы оба стояли неподвижно минут двадцать. Я не шевелился, боясь, что она упадет, и действительно, когда я двинулся, она упала. Разве не было действия в течение двадцати минут? Здесь было огромное физическое действие. Она за эти двадцать минут пересмотрела всю свою жизнь. А актер обыкновенно в таких случаях не действует, а «рвет страсть в клочки», по выражению Гамлета, то есть наигрывает чувство. (*Обращаясь к студийцу, работающему над Ромео*). Ведь для нас самое важное — это те внутренние действия, которые дают позывы к внешнему действию. Выжимать чувства нельзя. Найдите действия, которые приведут вас к большому чувству и выполняйте их. А для этого у нас есть магическое слово «если бы»: «если бы влюбился, что бы я сделал?». Вы увидели на балу прекрасную молодую девушку, и что-то будто ударило - в сердце, вы почувствовали, что случилось что-то необычное. Вы захотите познать, что с вами. Вы, может быть, будете искать ответ вокруг себя, захотите узнать, к кому, в какую сторону стремятся ваши флюиды и т. д. Если человек ищет ответ на возникшие чувства, он не оставит необысканным ни одного закоулка своей души, а тем более он будет искать и ловить внешние проявления, которые можно увидеть. Есть ли у вас еще вопросы ко мне?

152

— Константин Сергеевич, — обратился к нему еще один студиец, — раньше мы пьесу разбивали на *задачи*. Что же теперь, в связи с тем, что будем искать нужные нам физические действия, *задача* больше не нужна?

— Вы затронули важный вопрос, — отвечал Константин Сергеевич, — и мне очень нужно, чтобы это было понятно и не возбуждало споров. Роль делится, как я уже вам говорил, на эпизоды, каждый эпизод имеет свою *основную задачу*. Физическое и словесное действие есть *реализация вашей задачи*. Только посредством рук, ног, языка, мозга и т. д. — словом, вашего физического аппарата вы можете выявить ваше хотение — реализовать вашу задачу. Как эта задача реализуется физическим действием, давайте разберем на примере.

Предположим, нам предстоит решить задачу: «что-либо кому-то доказать». Я бы предложил следующие физические действия для ее реализации: заполучаю полное внимание, закрепляю это внимание, возбуждаю интерес, располагаю к себе, мягко отстраняю явившееся препятствие и т. д. (для выявления всего этого надо искать различные приспособления). Целый ряд выполненных задач создает линию физических действий. Если актер почувствовал, что внешняя физическая линия у него верна, появится и внутренняя правда.

Теперь поговорим о том, кто кого хочет играть. Вот вы кого хотите играть? — обратился Константин Сергеевич к студийке Р.

Слегка побледнев от волнения, она решительно ответила: Гамлета.

— Офелию, — совершенно чистосердечно поправил ее Константин Сергеевич.

— Нет, Гамлета, а что, нельзя? — уже робко закончила она.

Мы все ждали отрицательного ответа Константина Сергеевича, но, к нашему удивлению, он отнесся к этому вполне спокойно.

— Нет отчего же, можно. Ведь мы с вами должны создать линию физического действия и чувства человека, попавшего в аналогичные с Гамлетом предлагаемые обстоятельства. Отчего же вы не можете ее создать? Я в это верю. Раз вы этого хотите — работайте над Гамлетом.

После этого ученики уже бесстрашно стали называть желаемые роли. Ответ ученика Г. насторожил Константина Сергеевича:

— Вы сказали, что Валентина Александровна (Вяхирева) хочет, чтобы вы играли

короля, но ведь самое главное, чтобы *вы* этого хотели, а в вашем высказывании есть затаенное «но»... В чем дело?

— Я боюсь не справиться с этой ролью, — ответил студиец — ведь он жестокий, волевой, железный человек.

— Видите ли, — ответил Константин Сергеевич, — есть две трактовки короля: одни его играют Бурбоном, другие — Маки-

153

авелли — мне не нужно ни то, ни другое, потому что это все не ваше, а чужое. Прежде всего во всякой роли находите самого себя. Но в тот момент, как вы ушли от себя, — вы убили роль. Вскоре Константин Сергеевич попрощался со студийцами. Мы, ассистенты, остались, чтобы показать ему намеченные нами планы работы над пьесами.

— Я в своей режиссерской разработке определила сверхзадачу пьесы «Ромео и Джульетта» так: «Любовь побеждает ненависть». Всю пьесу я рассматриваю как конфликт любви и вражды; но поначалу выделяю в своем плане только линию любви Ромео и Джульетты.

— Правильно, — сказал Константин Сергеевич. — А какие именно эпизоды вы выделяете по своей пьесе?

Я перечислила — и у меня получилось четырнадцать эпизодов.

Константин Сергеевич предложил эти эпизоды «укрупнить».

— В конце концов, — сказал он, — здесь только два эпизода: первый — Ромео добивается любви и второй — борьба с препятствиями за эту любовь. Попробуйте первый эпизод разбить на части. Из каких более мелких фактов он состоит?

Я ответила, что разбила бы этот эпизод на две части: встреча на балу и свидание в саду. Кроме того, есть еще отдельный, предшествующий этому факт — Ромео любит Розалину.

— Это очень важный момент, — соглашается Константин Сергеевич. — Ромео любит Розалину, но к Джульетте у него совсем иное чувство: ведь он и Джульетта — рожденные друг для друга люди... На какие факты может быть разбит второй большой эпизод?

— Надо ли гибель Ромео и отравление Джульетты выделять в отдельные факты? — спросила я.

— Да, это отдельные факты, но мы сливаем их сейчас в один эпизод. Скажем так: в результате борьбы с препятствиями Ромео и Джульетта гибнут. Давайте сейчас идти по крупным эпизодам.

— Я предлагаю такое деление: договор с монахом о венчании, в результате убийства Тибальда высылка Ромео; Джульетту выдают замуж и ее отравление; приход Ромео в склеп.

— Вот теперь у нас пьеса как на ладони, — говорит Константин Сергеевич. — Но не берите всю ее сразу — начните с наиболее простых эпизодов. С чего начинается факт: Ромео любит Розалину?

— Бенволио выпытывает тайну у Ромео.

— Вот с этого и начинайте.

— Но там заняты только два человека, — заметила я. — А работать хочется всем. Может быть, начать сразу несколько эпизодов?

— Что ж, начните, — поддержал меня Константин Сергеевич. — С чего у вас начинается бал?

— С того, что Кормилица ищет Джульетту.

154

— Хорошо. Возьмите еще и эту сцену. Только помните, что работать с каждым составом надо отдельно. Нам важно, как поступил выданный актер в данных предлагаемых обстоятельствах. Если исполнители будут работать на глазах друг у друга, неизбежно удачно найденное приспособление одного может быть заимствовано другим исполнителем. Пусть у двух исполнителей приспособления окажутся одинаковыми — важно, чтобы каждый его нашел сам, а не взял с чужого плеча

*(Обращаясь к Вяхиревой).* А какие ваши планы работы?

— Я хочу взять линию Гамлета с отцом. Первый эпизод будет до встречи с Призраком, второй — Гамлет хочет получить подтверждение тому, что он узнал от отца, и третий — Гамлет хочет поведать миру правду. Начать я хочу со встречи Гамлета с Горацио, но чтобы больше втянуть людей в работу, возьму еще и коронацию.

— Ну что ж, я согласен, — сказал Константин Сергеевич, — приступайте.

Назавтра должна была начаться наша самостоятельная репетиционная работа. Естественно, обе мы — Вяхирева и я — пребывали в состоянии некоторого беспокойства. Мы решили еще раз проверить себя, уточнить собственные задачи.

— Константин Сергеевич, — обратилась я к Станиславскому. — "Правильно ли я себе все представляю? Завтра, когда мы соберемся, я прежде всего расскажу ученикам линию событий пьесы. Затем спрошу каждого из них — что бы они делали здесь, сейчас, при данных обстоятельствах? Так?

— Конечно, — ответил Станиславский. — И они должны вам рассказать линию физических действий. Подчеркиваю: только рассказать, ни в коем случае пока не проигрывать! Следите за тем, чтобы исполнители ничего не делали ногами и руками — пусть «сидят на руках»<sup>1</sup>. И только по эмоциональным воспоминаниям своей собственной жизни четко намечают, что бы они сделали в данных предлагаемых обстоятельствах. Рассказывать линию физических действий придется не один, не два, не три раза — логику действий приходится уточнять долго. Все найденные действия нужно записывать. В результате у каждого исполнителя образуется целая сцена—целый список физических действий, и не чужих, а лично его, взятых из его собственной жизни. Придет момент, когда, уточнив и действительно рассказав несколько раз, «сидя на руках», этот «список», ваши подопечные почувствуют себя созревшими цыплятами в скорлупе, им будет тесно в ней, у них явится необходимость получить сво-

155

боду действий. Тогда берите список составленных физических действий и выполняйте все на сцене.

Вяхирева. Имею ли я право отвергать предложенные ими действия, если они окажутся вне линии логики?

К. С. Да, надо проверять действия и все их направлять в сторону сверхзадачи, получится одно сквозное действие. Каждому физическому действию нужно подкладывать внутреннюю сущность; сейчас же у вас вырастет значение этого действия. Рассказывать линию физических действий «сидя на руках» — это большая работа, это протаптывание своей собственной тропинки. Очень легко сбиться на проезжую дорогу штампов, но нам нужно, чтобы они действовали на свой страх и риск, и совесть. Каждое действие должно быть не театральным, а подлинным, продуктивным и целесообразным. Зорко следите за этим.

Итак, ваша задача как режиссеров, — продолжал Константин Сергеевич, — следить, чтобы в каждом действии были логика и последовательность, чтобы не было пропущено ни одной ступеньки и чтобы ни о каких состояниях, чувствах и образах в рассказе не упоминалось. Прежде всего пусть исполнители ищут себя в роли; пусть будут живыми людьми, а потом уж можно будет придать любую характерность. Самое важное — это линия органического действия, и, прежде чем переходить к дальнейшему, вы должны приобрести основу. Кроме того, режиссер должен не упускать из внимания сверхзадачи. Его обязанность, как я уже и говорил, — направлять все действия в сторону сверхзадачи, чтобы получилось одно сквозное действие. Все побуждения к физическим действиям должны

---

<sup>1</sup> Этот период «сидения на руках» на первом этапе работы над ролью по методу физических действий был тогда только что им введен. Станиславский учил, что пока точно не выявлена логика действий (а это процесс длительный и кропотливый), существует опасность для актера «набить» штамп. Рассказывая же линию своих физических действий и пока их не выполняя, актер лишь побуждает себя к действию, а повторением укрепляет в себе эти внутренние позывы.

совпадать со сквозным действием и исходить из него. Если что-нибудь идет вразрез со сквозным действием, то это уже не годится. В пьесе берется экстракт жизни, и сквозное действие идет в нем как бы фарватером. Все, что идет по фарватеру, все важно.

Начинайте работу, а я, как только вернусь, сейчас же встречу с вами и студийцами. Если я вам понадобится раньше, пожалуйста, приезжайте ко мне.

На этом наше свидание с Константином Сергеевичем закончилось. Мы поблагодарили Константина Сергеевича и ушли.

Основы работы по новому методу

Со следующего дня началась наша самостоятельная работа со студийцами. В. А. Вяхирева начала работу со второй сцены первого акта («Торжественный зал в замке»).

Мною были взяты, как и было решено, две сцены: «Бенво-лио выпытывает тайну у Ромео» и «Сборы Джульетты на бал». Я предложила студийцам разобрать эти эпизоды по физическим действиям — создать линию физических действий. Они это делали, ставя себя в данные автором предлагаемые обстоятельства и намечая действия, исходя из своих эмоциональных

156

воспоминаний. Все найденные действия записывали. Далее, создав линию физических действий, рассказывали ее, «сидя на руках».

По ходу работы уже довольно в скором времени у нас возникло немало вопросов. Мы, ассистенты, работающие над спектаклями У. Шекспира, попросили Константина Сергеевича о свидании, с тем чтобы рассказать ему о трудностях и проверить правильность наших ответов на вопросы студийцев. Станиславский удовлетворил нашу просьбу тотчас же. Перед поездкой в санаторий мы собрались и суммировали все наши неясности. Оказалось, что у нас обеих возникают приблизительно одни и те же трудности: на всех занятиях студийцы путают действие и приспособление и в связи с этим не могут разобраться, что записывать; всех исполнителей смущает, что им не разрешают двигаться. Кроме того, нам не было ясно, какое место отводить тексту пьесы, когда начинать его говорить. Константин Сергеевич прежде всего заинтересовался отношением студийцев к работе — горят ли они ею, понимают ли что метод физических действий — это ключ к творчеству.

Мы заверили его, что работой по новому методу все увлечены беспредельно.

— Наше дело, — сказал Константин Сергеевич, — «отравить» их этим, чтобы они не могли уже жить, не постигнув, не поняв этого до конца. Надо, чтобы ваши воспитанники иначе уже не могли работать.

Константин Сергеевич предложил нам задавать ему вопросы.

Первый был такой: — Проверая записи студийцев, мы часто обнаруживаем, что они фиксируют не только физические действия, но также чувства и приспособления. Поправки, касающиеся того, что не следует записывать чувства, они принимают. А вот отличить приспособления от действий умеют далеко не всегда. Вот пример разговора с одним из учеников.

— У меня задача — *приласкаться*, — говорит ученик. — Чтобы ее осуществить, я сегодня положу партнеру руку на плечо, посмотрю ему в глаза; а завтра, может быть, захочу для этой же цели сделать что-нибудь совсем другое. Что я должен записать в данном случае?

— Фиксируйте только ваши действия (задачи): задобрить, приласкаться, — отвечаю я (Л.Н.).— Ведь приласкаться можно на тысячу ладов. В конце концов все эти приспособления и помогут вам выполнить свою задачу, осуществить намеченное действие — в данном случае *приласкаться*.

— Все верно, — одобрил мой ответ Константин Сергеевич.— Записывать надо действия, а приспособления фиксировать не надо. Приласкаться — это одно действие, но приспособлений будет к нему тысяча. Это очень хорошо, если студийцы каждый, раз будут выполнять свои действия по-разному, по-сегодняшне-

157

му. Никогда не ограничивайте их в выборе приспособлений. Иногда наиболее острым

приспособлением будет то, которое рождается по контрасту. Например, на вопрос, как вам понравился сегодняшний спектакль, я могу изобразить восторг и воскликнуть: «Замечательно!» Но можно ответить и по-другому, например, тоном полного изнеможения: «Замечательно!» И от этого мой ответ станет еще выразительнее.

— Но все-таки нередко бывает, — заметила я, — что приспособления повторяются исполнителем. В этом случае может возникнуть штамп. Мы совсем недавно начали работать, но уже успели прочувствовать эту опасность. Как быть тогда?

В ответ на это Константин Сергеевич напомнил нам слова замечательного артиста Леонидова. «Сегодня,— говорил Леонидов, — я сыграл роль, после чего взял губку и все стер. Завтра же я должен найти опять все заново». И продолжал:— Если вы будете каждый раз учитывать предлагаемые обстоятельства и приравниваться к партнеру, то у вас появятся новые приспособления.

— Но стоит ли поощрять студийцев, если они придумывают себе приспособления только лишь для того, чтобы они были новыми? — спросила я.

— Конечно нет, — ответил Константин Сергеевич. — В конце концов, это далеко не главное — новые или старые приспособления используются. Важно, чтобы они каждый раз были оправданы и логичны. В дальнейшем, во время творчества, приспособления должны возникать подсознательно.

— А стоит ли, — был следующий вопрос, — возражать против действий и приспособлений, придуманных исполнителем, в тех случаях, когда мне, режиссеру, они кажутся неверными?

— Я бы поступил в данных предлагаемых обстоятельствах иначе. Я бы не стал этого делать! — горячо воскликнул Константин Сергеевич. — Мне нужно, чтобы исполнители выявились в роли, чтобы они нашли себя в роли и роль в себе. А потом, со временем, я бы поставил такие предлагаемые обстоятельства, которые заставили бы актеров поступать так, как нужно.

Дальше разговор коснулся использования жестов на первом этапе работы над ролью.

Мы спросили, как быть, если у ученика невольно вырываются действия: прикоснется к партнеру, возьмет его за руку...

— Самое главное, — ответил Константин Сергеевич, — это позыв к действию. Прицел. Эти позывы и надо укреплять. Не начинайте с жестов, но если уж исполнителей подpiraет и они нечаянно позволят себя какое-то движение, этого не следует запрещать.

В нашей практике иногда бывало, что ученику почему-либо оказывалось трудно представить себя в предлагаемых обстоятельствах роли. Студийцы просили в этих случаях разрешить им сделать этюд на аналогичные предлагаемые обстоятельства из своей жизни. Стоит ли идти им навстречу?

158

— Я считаю, что этого не стоит делать, — сказал Станиславский. — Так могут возникнуть этюды, которые уведут в сторону от пьесы. В крайнем случае, если какое-то место не идет, пропустите его и вернитесь к нему позже.

— Как лучше строить работу: чтобы каждый рассказывал свою линию физических действий или с партнером совместно? Мы делали и так и этак.

— Правильно, пробуйте по-разному.

Последнее, что нам предстояло выяснить, как быть в этот период с текстом роли.

— Надо, — ответил Константин Сергеевич, — чтобы исполнители пока произносили не текст, а мысли автора. Пусть излагают их своими словами.

Станиславский всегда очень бережно относился к авторскому тексту и призывал к этому актеров. Очень важно, говорил он, чтобы слова не утратили свой активный, действенный смысл. От частого употребления они могут «затереться», и простое механическое болтание убьет все живые творческие побуждения, из которых сплетается подтекст пьесы. Поэтому наиболее надежным он считал такой путь: вначале актер должен укрепиться в линии физических действий роли, затем в линии мыслей. Эта последняя будет

состоять из авторских мыслей плюс внутренние монологи актера, плюс кинолента видений. Таким образом, актер утвердится в подтексте роли, и только после этого стоит переходить к словам автора. При таком подходе текст пьесы станет для актера орудием действия, одним из внешних средств воплощения сущности роли.

Больше вопросов у нас пока не было. В заключение этой встречи Константин Сергеевич выразил удовлетворение тем, как мы в целом ведем занятия.

— Я рад, — сказал он, — что у нас в общем нет разногласий, что главное мы с вами понимаем одинаково.

Все это нам очень помогло — мы почувствовали себя намного тверже, чем прежде. Константин Сергеевич всегда удивительно умел поддержать тех, кто нуждался в этом, вселить уверенность в своих силах. И на этот раз мы ушли от него окрыленные, полные желания продолжать работу.

Последнее, о чем мы попросили Станиславского, — по приезде в Москву встретиться с нашими учениками и побеседовать с ними на темы, затронутые сегодня.

— Не помешает ли это вам? — выразил опасение он. — Вы же знаете, я не умею держаться в рамках, — увлекусь и могу заговорить о чем-нибудь новом, до чего вы еще в своих занятиях не дошли.

Мы подтвердили свою просьбу.

Спустя месяц эта встреча состоялась снова дома у Константина Сергеевича. Правда, на этот раз, поскольку были приглашены все желающие и явилась вся студия, занятия были перенесены из кабинета в большой зал с колоннами.

159

Прежде всего Станиславский постарался выяснить, все ли ученики верно понимают физическую линию действий, помогает ли она в работе.

Как всегда, поначалу произошла заминка и никто не решался ответить первым. Однако вскоре поднялась одна из учениц — исполнительница роли Кормилицы из «Ромео и Джульетты».

— Мне физические действия помогают быть естественной, — сказала она. — У нас много штампов не только сценических, но и жизненных. Эти штампы мешают нам и в репетициях, и в этюдах. Я очень билась с выходом кухарки в «Плодах просвещения». После нашего очередного урока я села и просто подумала: что бы я стала делать, если бы была этой кухаркой? И у меня как-то сразу все прояснилось.

— А мне то, что мы сейчас делаем, мешает, — решил высказаться другой студиец. — Зачем мне думать и говорить, какие физические действия я бы совершил, если из-за двери выглянула хорошенькая девушка? Лучше сразу пойти к ней. А чем больше я говорю, тем меньше мне хочется к ней идти.

— Что же вы называете физическим действием? — обратился Константин Сергеевич к этому студийцу. — Когда вы действуете руками и ногами? А разве слово не есть физическое действие? Вы говорите языком, значит, это тоже физическое действие. Вслух проговаривать все, что надлежит проделать, необходимо для того, чтобы научиться следовать законам природы, ничего не пропуская. Потом, когда вы натренируетесь, когда это войдет в вашу постоянную привычку, мы бросим это.

Для наглядности Константин Сергеевич привел такую параллель:

— Я жил в одной местности и протоптал себе тропинку до станции, по которой каждое утро ходил (линия наших действий). Через несколько лет я приехал в ту же местность и убедился, что тропинка моя заросла (выходя на сцену, мы забываем наши действия), и я попал на проселочную дорогу с рытвинами (дорога штампов). Нужно было опять протаптывать тропинку. Поначалу я это делал медленно, шаг за шагом, по том было уже легче, и, наконец, опять протоптал. В жизни вы все знаете, а на сцене приходится заново все познавать. Вам нужно действовать не по-театральному, а так, как вы обычно действуете в жизни. Но помните, вся линия физических действий нужна вам при условии, если у вас верно направлено внимание, если вы общаетесь не с публикой по ту сторону рампы, а по эту

— с партнером, если вы играете не для зрителя и не для себя, а только для партнера!

Далее Станиславский напомнил нам, что потребность ориентироваться в новой обстановке, в партнере свойственна вообще любому живому существу.

— Обратите внимание, например, — сказал он, — войдет в комнату собака, — что прежде всего она сделает? Обнюхает, по-

160

том выберет объект, подойдет к нему и постарается обратить на себя его внимание: подтолкнет, потрется, лизнет, посмотрит в глаза. А что делает человек? То же самое, только один актер обходится без всего этого потому, что текст уже положен на мускул языка, а физические действия положены на мускулы рук и ног. Слова уже сказаны, а за ними где-то в хвосте плетутся видения и мысли. Физические действия уже заштампованы, а за ними плетется в хвосте их побудивший мотив. А часть действия иногда остается и совсем без всякого мотива.

Продолжая свою мысль о необходимости для актера прежде всего освоиться с обстановкой, в которую он попадает, Станиславский обращает внимание студийцев на то, как важно учитывать каждый раз состояние партнера. Ведь если партнер бросает свою реплику со злобой, то и отвечать ему нужно иначе, чем отвечают на реплики, произнесенные мягко или сдержанно. В этой связи Константин Сергеевич сравнил действия партнеров на сцене с шахматной игрой: один идет *так*, другой отвечает ему, в зависимости от этого, *этак*.

— Актер же, — продолжает он, — очень любит общаться с мнимым, им самим нафантазированным объектом, даже в тех случаях, когда рядом с ним на сцене есть живой объект; за нафантазированным объектом он не видит ничего кругом и ставит таким образом стену между собой и партнером.

— Но как же тогда работать над ролью дома? — был задан вопрос с места. — Ведь там нет партнера.

Станиславский отвечал, что при домашней работе также ни в коем случае нельзя забывать о партнере. Чтобы не получилось наигрыша, лучше рассуждать так: «Что бы я сделала, если бы мой партнер сделал то-то, и что бы я сделала, если бы он реагировал на мои действия так-то?». Разумеется, при этом надо учитывать свое собственное сегодняшнее состояние. Дома также надо проходить роль мысленно по линии простых физических действий, не нарушая их логики и последовательности. Важно знать, не как, а что делать. Если последнее будет найдено верно, то параллельно должно возникнуть и чувство.

— Запомните, — снова обратился Константин Сергеевич ко всем студийцам, — что самое важное — это вызвать в себе позыв к действию. Вы должны копить в себе эти позывы и начинать действовать только тогда, когда вы чувствуете, что вам уже не вольно. Начинайте действовать мысленно, «сидя на руках»; вы будете просить у меня дать вам возможность двигаться, а я не разрешу вам, потому что знаю: из шести ваших движений четыре будут неверными — дайте только волю своим мышцам, и вы немедленно набьете штампы. Воля человека — это как бы тонкие паутинки, а мускулы — это хорошо осязаемый канат. Разве вы сможете такой паутинкой перешибить канат (мускул), уже натренированный в штампе? А если вы из этих тончайших паутинок сплетете канат, то крепче этого каната ничего не будет. Тогда вам уже не страшен мускул, вы его се-

161

бе подчините. Мы будем держать вас здесь до тех пор «в бездействии», пока вы, как цыпленок своим собственным ростом, не разобьете скорлупу яйца. Ведь известно, что если разрушить раньше времени скорлупу яйца с цыпленком, то цыпленок погибнет. Но когда цыпленок достигает нормальной величины, то он собственным ростом разбивает скорлупу. Если вы будете уметь работать так, как я вам говорю, то вы сможете пройти роль Гамлета, роль Ромео в несколько минут. Есть еще какие-нибудь вопросы ко мне?

— Правильно ли я делаю, Константин Сергеевич, — спросила студийка, играющая Кормилицу. — Я никогда в Вероне не была, но нафантазировала себе город, которого никогда не видела. Мне кажется, что Верона такая именно и должна быть в

действительности.

— Мысленно вы можете жить, — ответил Константин Сергеевич, — в воображаемом городе только, если вы этому верите, если вы в подробностях знаете все дома, улицы, вашу комнату, лавочку, в которой вы покупаете, церковь, в которой вы молитесь. Заживите в этом городе и заведите в нем знакомых. Не смущайтесь, если на одну из веронских улиц попадет особняк с улицы Кропоткина или церковь с улицы Герцена, или если среди ваших веронских знакомых очутится соседка по вашей московской квартире.

На прощание Константин Сергеевич еще раз попросил студийцев ничего не оставлять для себя неясным, уточнять каждую мелочь — ведь только в этом случае можно надеяться, что работа по новому методу принесет желаемый результат.

## РАБОТА НАД ПЬЕСОЙ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Встреча Константина Сергеевича со студийцами, занятыми в «Ромео и Джульетте», состоялась в апреле 1937 года. Над пьесой работали два состава исполнителей. Предварительно мы условились, что занятия будут проводиться с каждым составом в отдельности, чтобы ученики ничего не заимствовали друг у друга. Но уже в самом начале урока выяснилось, что у исполнителей возникли вопросы — и Станиславский решил все моменты общего порядка разобрать в присутствии обеих групп.

### Органический процесс и физические действия

К этому времени Константин Сергеевич сформулировал еще одно положение. Речь идет об *органическом процессе*.

До этого Станиславский с самого начала работы над ролью ориентировал актера на предлагаемые обстоятельства — прежде всего от них исполнитель должен был идти в своих поисках физических действий.

Теперь Константин Сергеевич ввел в наш обиход новое понятие — *органический процесс, органические действия*. Под

162

этим понимались те действия, которые обязательны при всех обстоятельствах для той или иной задачи.

— Вспомните, беспредметные действия, — объяснил Станиславский. — Например, вы снимаете пальто: вам обязательно надо расстегнуть пуговицы и стянуть рукава. Или чуть более сложный пример: состояние ожидания — разложение его на органические действия. Во всех предлагаемых обстоятельствах вашими органическими действиями будут: ориентироваться в обстановке, скоротать время, отвлечь себя, следить за течением времени и т. д. Проверьте сами: вспомните несколько случаев ожидания и убедитесь, что эти действия присутствуют всякий раз. *Итак, имеются физические действия, которые органичны при всех предлагаемых обстоятельствах.*

Мы только что познакомились с новым понятием и должны были приступить к использованию его в своей практике. Не удивительно, что на занятии, о котором я веду рассказ, этому вопросу было уделено основное внимание.

— Мне все-таки кажется необходимым, — обратилась к Станиславскому одна из учениц, — прежде чем действовать, выяснить отношения. Ведь по-разному будешь совершать одни и те же действия, если любишь человека и если его ненавидишь.

— Вот и мне так кажется, — поддержала ее вторая студийка. — Как же можно не учитывать своего отношения к человеку? Буду говорить про «Вишневый сад». Я там играю Аню; мне поручено привезти маму из-за границы домой. Если я не буду знать, как я отношусь к маме, что она пережила, ведь я могу вести себя иначе, чем требуется по пьесе.

— Все, что вы говорите, правильно, — успокоил их Станиславский. — Но вы забегаете вперед. На данном этапе мне это не нужно... В прежнее время, когда выходили репетировать, то старались создать обстановку пьесы, даже наклеивали носы, чтобы лучше

почувствовать образ. Теперь мы этим не пользуемся, потому что это может вызвать чувства, а может и не вызвать. Есть более доступный путь — путь физического действия... Я ищу роль в вас, и для того, чтобы вы поняли логику данного лица, заставляю вас делать самые простые вещи. Фокус только в том, что я выбиваю из-под вас почву актерскую, на которой вы стоите, и даю вам настоящую, жизненную. Вы начинаете мне говорить о своей жизни, а не о каком-то лице, которого вы не знаете. Первое время это будет медленно, не в ритме, но потом эта линия накачивается, пойдет без пропусков, и вам будет легко.

После этого было предложено начать репетицию. Но теперь студиец, который исполнял роль Ромео, уже заняв свое место, попросил разрешения задать вопрос.

— Что бы я сделал, мне легко найти, — сказал он. — Но у Шекспира свои предлагаемые обстоятельства и действия, которых я в данном случае в жизни не стал бы делать.

163

Нет ни Шекспира, ни Ромео, есть вы, — отвечал Станиславский.— Примите два факта: есть девушка, которую вы не очень любите, и девушка, в которую вы сразу влюбились.

— Я бы не стал делиться ни с кем своей любовью, а в пьесе я об этом рассказываю, — продолжал настаивать на своем исполнитель.

— О Розалине вы бы, наверное, рассказали, — возразил Константин Сергеевич. — А вот о любви к Джульетте, о чувстве более крупном, вероятно, смолчали бы... В гениальном произведении найдется все, что в вас есть... А уж простая-то схема любви тут есть наверняка. Давайте решим, влюблен ли Ромео в Розалину?

— Пожалуй, он по-настоящему не любит. Просто порисоваться хочет.

Константин Сергеевич с этим не согласился.

— Сядьте в кресло Шекспира и решите: зачем ему было вы водить человека, который не по-настоящему влюбляется, который так пошел, что хочет порисоваться?.. Вспомните пушкинскую Татьяну. Ведь она была влюблена в тот момент, когда она пи сала письмо Онегину? А что же было с ней раньше, когда она выходила с романом в сад и все ей казалось необыкновенным, другим, чем всегда? Отчего это? Что, она была влюблена, что ли? Если влюблена, то в кого? Почему она страдала вместе с героями своих романов? Она мечтает об идеале. Настала пора любить, является Онегин — и вот назначенный ей богом чело век. *Любовь к Розалине — это начало страсти к Джульетте.* В Розалине он любит не Розалину, а свой идеал. Для такой любви подойдет любое хорошенькое лицо.

А теперь, — обратился Константин Сергеевич ко мне, — с учетом всего этого давайте вернемся к первому эпизоду. Что в нем?

Я ответила: — Бенволио пытается узнать, что случилось с Ромео, почему он так печален.

Студиец, исполнявший роль Бенволио, занял свое место. Я предложила ему начать рассказывать о том, что ему необходимо совершить.

— Мое основное действие, — начал исполнитель, — *выпытать* у Ромео, что с ним происходит. Для этого я, видя, что идет Ромео, соображаю, как к нему подойти, с чего начать...

— Итак, вам надо выпытать, — остановил его Константин Сергеевич. — Прежде всего решим, какое это действие — физическое или духовное?

— В нем есть элементы и того, и другого.

— Верно. Но давайте условимся, что мы будем называть это физическим действием. Ведь психологическое — это такая скользкая штука, что легко свихнуться на игране чувства. Во всяком чувстве всегда есть и физическое действие, — воображаемое или реальное. Итак, вы говорите, что надо выпытать. Что же вы будете делать?

164

— Подойду к Ромео, — начал исполнитель, — поприветствую его, возьму за плечи, посажу его. Поначалу заведу разговор на постороннюю тему...

—Вы мне рассказываете главным образом приспособления,— заметил Константин Сергеевич. — Ими реализуются те мелкие действия, на которые распадается ваше большое — выпытать. А мне нужно, чтобы сначала вы нашли действие, а уж потом искали приспособления к нему. Например, вы говорите, что усаживаете Ромео... берете за плечи... А для чего вы это делаете, какое действие хотите выявить этими приспособлениями? *Вы подготавливаете Ромео, создаете ему условия*, чтобы он высказался. Пробуйте.

—Мое основное действие — *выпытать*, — вновь начал свое рассуждение студиец. — Для этого, во-первых, *я создаю Ромео обстановку*, чтобы он открылся. Выявляю это действие через следующие приспособления: подхожу к партнеру, ласково приветствую его, дружески обнимаю за плечи, выбираю уютное место, сажаю и завожу разговор на какую-нибудь не относящуюся к делу тему.

—Так, — согласился Станиславский. — Но скажите мне, пожалуйста, что вы в первую очередь сделаете, когда встретитесь с каким-нибудь человеком?

—Заинтересую его, привлеку внимание.

—Да, да, — привлечете внимание, постараетесь к себе расположить. Не упускайте этого момента. Собственно, с него и начинается органический, то есть обязательный для всех предлагаемых обстоятельств (а именно об этом мы сегодня говорим), процесс общения. Итак, вам нужно обратить на себя внимание, завязать общение — и пока больше ничего. Нет ни Ромео, ни Бенволио: надо, чтобы вы знали, что делать, чтобы завязать общение. Пока это не выполнено, ни о чем другом нельзя говорить. Что же для этого нужно? Вам нужно «щупальцами» ваших глаз проникнуть в душу вашего партнера; он должен сделать то же самое. Я обращаю внимание на то, что кажется само собой понятным, но что легко забывается на сцене. Вы нашли при тысячной толпе на подмостки. Нужно очень ясно увидеть своего партнера, ощупать его душу и завязать с ним общение. В этом — момент правды, а это уже огромно. Я вам говорю о самой элементарной психотехнической линии. Эта линия должна быть вам всем знакома. Идите по этой органической линии, не нарушая ее.

Так вот, — обратился Константин Сергеевич теперь уже непосредственно к исполнителю роли Бенволио,— после того так вы завязали общение, то есть «прощупали» партнера «щупальцами» своих глаз и поняли, какой он, в каком настроении и как к нему пристроиться, только после этого вы можете выполнять все те действия, о которых говорите. Что же вы будете делать после того, как создадите ему уютную обстановку?

— Дальше я бы перешел к словам.

165

—Нет, сегодня мы говорим только об органических действиях. Первое ваше действие было — *создать нужную обстановку, создать почву для разговора*, то есть *подготовить, расположить*. Второе — надо *перейти к делу*.

—Когда я буду вполне уверен, что Ромео откроется, — начал сфантазировать студиец, — я задам ему незначительные вопросы, чтобы не смущать его.

— Это относится к *подготовке*, — возразил Константин Сергеевич.— Чем вы еще воздействуете на него? Я хочу исчерпать все способы. Все проникайте в себя в поисках ответа, — опять обратился он к классу. — Кто найдет, говорите.

Раздались не очень уверенные голоса с мест:

— Нужно усыпить, снять настороженность.

— Выразить дружеское расположение.

— Надо дать понять Ромео, что его дела тревожат Бенволио.

Фантазия наших учеников на этом, казалось, иссякла.

— Положим, — заговорил Константин Сергеевич, — вы в дальнейшем увидите, что у вас имеется гораздо больше действий, чтобы подготовить партнера к откровенности. Вы их будете черпать из жизни, из эмоциональной памяти. Все, что сейчас было предложено, — верно. Вначале, — Станиславский повернулся к исполнителю роли Бенволио, — вы просто хотите, чтобы Ромео сказал, что с ним происходит. Чтобы он открыл вам свою душу. *Вы выманиваете из него чувства...* Дальше?

— Я хочу понять его, поставив себя на его место.

— Как же вы это сделаете?

— Буду его слушать.

— Мало слушать, — раздался голос с места, — надо помочь говорить.

— Это все продолжение выманивания, — говорит Константин Сергеевич. — Оно еще не прекратилось. Наконец, он начал говорить. Теперь вы *хотите увидеть все его глазами* — и вы особым образом слушаете, ловите все оттенки интонации, каждое движение, чтобы понять, что в нем происходит... Что значит — слушать? Это *отдать партнеру свое отношение, свой интерес...*

— Вот так, как мы с вами начали работу, — теперь Станиславский обращался ко всем присутствующим, — и продолжайте ее: идите по органической линии действий. О чувствах же не говорите — иначе вы будете играть само чувство...

Константин Сергеевич отметил, что в его новом приеме есть важное условие, которое заключается в том, что жизнь тела не может не откликнуться на жизнь духа роли, и наоборот, жизнь духа — на жизнь тела, конечно, если артист действует подлинно, целесообразно и продуктивно. Ведь в роли обе линии, внешняя и внутренняя, совпадают и стремятся вместе к общей творческой цели, так как черпаются из одного источника — из пьесы. И еще, что стоит артисту поверить хотя бы в самую малую физическую правду действия, тотчас его чувство заживет от

166

создавшейся веры; этим необходимо пользоваться для насыщения внешних действий внутренней сущностью роли, и материал для этого мы находим в пьесе и в роли.

В заключение занятия я, с согласия Константина Сергеевича, подвела итог услышанному сегодня.

— Как я поняла, прежде всего нужно утвердить у актера на сцене органический процесс общения. Он состоит из трех моментов: 1) ориентировки, «прощупывания» партнера «щупальцами» своих глаз с целью установить, какой он сегодня; 2) подготовки к восприятию и отдаче; 3) процесса самого общения. Процесс общения на сцене чрезвычайно важен, его ни в коем случае нельзя пропускать. Далее органические действия, при сущие какому-либо состоянию, будут свойственны этому состоянию в любых предлагаемых обстоятельствах. Так, например, стремление понять, каков собеседник сегодня, привлечение его внимания, подготовка почвы, выманивание чувств и т. д. — все это будут органические действия, которые необходимо проделать для реализации действия «выпытать», с какими бы предлагаемыми обстоятельствами это ни было связано.

Но, кроме этих органических действий, есть еще физические действия, принесенные непосредственно теми или иными предлагаемыми обстоятельствами. Пример: то же действие — *выпытать*, но предлагаемые обстоятельства — собеседники в саду у врагов. Отсюда возникают дополнительные действия: разговаривающие будут *прислушиваться* к происходящему неподалеку от них, *следить*, не появится ли враг, и т. д.

— Правильно, — подтвердил Константин Сергеевич. — Предлагаемые обстоятельства добавляют к обязательным органическим действиям физические действия, присущие данным предлагаемым обстоятельствам. Но запомните накрепко, что все органические действия, присущие тому или иному состоянию, должны быть проделаны при *всех* предлагаемых обстоятельствах *всеми* людьми.

Было решено, что мы с исполнителями вернемся несколько назад и проверим все сцены по органическим процессам, а в следующий раз покажем результат нашей работы Станиславскому.

Нахождение действия сегодня — сейчас — здесь

Проработав взятые сцены по органическим действиям, мы показали Константину Сергеевичу одну из них — сцену перед балом из первого действия. В ней участвуют Капулетти-мать, Кормилица и Джульетта. Я предложила исполнительницам назвать основные действия 1-го факта.

Кормилица. Основное мое действие — исправляя свою оплошность, *быстро найти* Джульетту.

Капулетти. А мое — *поторопить Кормилицу скорей найти дочь*.

167

Ассистент. А теперь рассказывайте, «сидя на руках», мысленно действуя и общаясь друг с другом.

Кормилица. Я тороплюсь закончить украшения к платью Джульетты для бала.

Капулетти. Я захожу в комнату дочери, ориентируюсь, кто в ней находится, выясняю, почему нет Джульетты.

Кормилица. Вижу вошедшую госпожу, вспоминаю, что забыла исполнить ее приказание, оправдываюсь.

Капулетти. Отметаю оправдания, тороплю поиски Джульетты.

Кормилица. Прикидываю, где может быть Джульетта; бегу к двери спальни своей воспитаницы, зову ее, прислушиваюсь, нет ли ответа, проверяю, не идет ли. Прикидываю, не может ли быть ее в саду, бегу к двери в сад, зову. И при всем этом присматриваюсь, как реагирует на мой действия госпожа.

Капулетти. А я в это время слежу за поисками, подгоняю Кормилицу, но так как дочь пока не найдена, а гости уже собираются, включаюсь в поиски сама, иду к двери...

В этом месте Константин Сергеевич, внимательно наблюдавший за исполнительницами, обратился ко мне:

— Думаю, что, когда встречаются грубые физические действия (сесть, поставить стул, отворить дверь), мы уже могли бы разрешить вашим ученикам двигаться. Конечно, тут особенно важно следить, чтобы все это проделывалось по-человечески, а не по-театральному. Если заметите, что этого пока не получается, возвращайтесь к старому — пусть опять работают, «сидя на руках».

Затем Станиславский еще раз ориентировал студийцев при выполнении того или иного действия исходить из элементарной логики, иметь в виду простой органический процесс. Это, кроме всего, поможет актеру отвлечь свое внимание от зрительного зала, сосредоточиться на партнере, поможет приучиться видеть жизнь только на сцене.

Исполнительницам вновь было предложено начать эпизод. Кормилица и Капулетти-мать, теперь уже оставив свои стулья и двигаясь, принялись искать Джульетту. Константин Сергеевич некоторое время молча наблюдал за ними, затем обратился к одной из них.

— Где вы сейчас находились и кого вы ищете?

— Я ищу Джульетту в замке Капулетти, — ответила исполнительница роли Кормилицы.

Станиславского это не удовлетворило.

— Как только вы получили роль, — сказал он, — никакой Джульетты не существует. Есть только Катя З. и Маша М. (Речь шла о двух исполнительницах этой роли из разных составов.— Л. Н.) Это два совершенно разных человека и приспособляться к ним придется по-разному. Надо идти от живого объекта. Представьте себе мысленно, где она может быть. До-

168

ходите до правды. Вы можете двадцать — тридцать раз делать одно и то же, чтобы укрепиться в этой правде, но не делайте эту правду со лжиной. Сложите два-три момента правды — это уже искусство, а сложенные вместе три момента лжи — это ремесло. Представьте себе, что вы приходите на узловую станцию, на которой много железнодорожных путей; один путь ведет вас в Крым, другой в Москву. Стоит вам ошибиться несколькими шагами, и вы поедете в противоположную вашим намерениям сторону. Также и здесь. Вы можете прочно и крепко въехать в ремесло, незаметно для себя, но можете и терпеливо добиваться искусства. Я прошу вас действовать просто и искренне не потому, что вы ищете Джульетту, а потому, что вам сегодня надо найти Катю З.

Кроме того, пока ваша работа в стадии органического процесса, а органические действия, как мы помним, обязательны для всех людей в любых предлагаемых

обстоятельствах, берите всегда от «сегодня — сейчас — здесь». Значит, вы, Кормилица, пришли в комнату Станиславского. Не надо, чтобы вы придумывали себе другой мир. Не надо двойного мира (реального и воображаемого). Фантазия должна быть гибкой. Любые предлагаемые обстоятельства вы должны уметь оправдать. Как могло случиться, что вы очутились сегодня здесь, в этой комнате, и ищете Катю З.? Представьте себе, что вы живете здесь, и она тоже. Вы ищете ее по всем комнатам. Вполне возможно, что в поисках Кати вы забредете сюда и очутитесь на нашем уроке. Продолжайте действовать.

Студийки, исполнявшие роли Кормилицы и синьоры Капулетти, вновь занялись поисками Джульетты.

Константин Сергеевич еще несколько раз прерывал их, помогая обрести верное самочувствие, избавиться от зажимов, от излишнего напряжения, напоминая об азах — элементах актерской психотехники, о которых ученики действительно иногда забывали чуть ли не полностью, когда оказывались в центре внимания в репетиционном классе.

— Это хорошо, что вы после замечания исправили свою походку,— обратился он к исполнительнице роли синьоры Капулетти, — но вы этим изменили свою задачу. Вам было уже важно не найти «Джульетту», а исправить походку. А представьте себе, что в самый трагический момент вашей роли вам придется следить за своей походкой, головой, рукой и т. д. Как-то на репетиции одна актриса, которой кого-то надо было заколоть, следила за тем, чтобы правильно держать нож, правильно держать корпус и т. д. В конце концов, она до такой степени сосредоточила на этом свое внимание, что забыла, что ей нужно кого-то заколоть. Помните, что со всеми недостатками физического аппарата должно быть покончено за те два года, которые вам осталось работать в студии. Ни о руках, ни о походке вы уже больше не должны будете думать. Какую же классику вы сможете играть, если у вас недостаточно натренирован физический

169

аппарат! У вас может быть прекрасная внутренняя линия, тем не менее вас нельзя будет выпустить на сцену.

Заметив, что исполнительница роли Кормилицы слишком сосредоточивается на обдумывании каждого своего действия, Станиславский спросил:

— Что вы так долго раздумываете? Я говорю самые обыкновенные вещи, а вы все что-то мудрите. Неужели если, скажем, вам нужно позвать дежурного из передней, то для этого вам придется так долго думать? В это действие я не стал бы вплетать рассудок. Вам пора вплетать в ваши действия интуицию. Иначе можно дойти до абсурда. Представьте — вам надо идти; вы для этого поднимаете ногу и будете думать, куда ее поста вить. В конце концов вы так запутаетесь, что, пожалуй, сломаете ее. Если вам надо сообразить, где сейчас находится дежурный, которого вы зовете, то вы это сделаете, вставая, на ходу, без всякого напряжения.

После многих попыток студийцы, наконец, выполняют свои задачи так, что это в целом удовлетворяет Константина Сергеевича. И он предлагает приступить к следующим фактам — встрече Кормилицы с Джульеттой, разговору Джульетты с матерью.

Исполнители приступают к анализу следующего факта. Кормилица и синьора Капулетти, проникнувшись необходимым для репетиции настроением, самочувствием своих героинь, свыкшиеся с предлагаемыми обстоятельствами, действовали, в общем, верно, чего нельзя было сказать об исполнительнице роли Джульетты. Константин Сергеевич, подметив это, уделяет теперь основное внимание ей.

— Помните, мы условились в стадии органического процесса исходить всегда от «сегодня — здесь», — напомнил он. — Вы не знаете, зачем вас позвали, — ориентируетесь, смотрите на мать, на Кормилицу, прощупываете их, хотите узнать от них, в чем дело. А почему вы не посмотрите на здесь сидящих товарищей? Они тоже могут вам помочь разобраться в обстановке. Если же вы не включите в поле вашего действия сидящих здесь с вами в зале, то они будут как бы диким мясом на теле, — они вам будут мешать. Продолжайте.

Девушка, подумав, обращается к присутствующим на уроке студийцам с вопросом, не знают ли они, зачем ее позвали.

— А вот это уже ложь, — возражает Станиславский. — Вы не будете спрашивать в присутствии матери и Кормилицы. Единственное, что вы будете делать, это ориентироваться по выражению их глаз: знают ли они или нет? Неужели вы не поймете по их глазам? Не допускайте в органическом процессе лжи...

Шаг за шагом исполнительница обрела нужное состояние, и ее действия тоже стали более оправданными и логичными. Но здесь увлеченные творческим процессом ученицы, работавшие над ролями матери и Кормилицы, сами стали задавать

170

Константину Сергеевичу вопросы, делиться сомнениями. «Капулетти» объяснила, что чем больше она принимает во внимание предлагаемые обстоятельства пьесы, тем труднее ей включить в ее линию эту комнату, вообразить Ромео и Джульетту не в замке. Тем более трудно представить в комнате Джульетты такое количество людей — она бы не стала в такой обстановке говорить дочери о замужестве...

— А вы представьте, — посоветовал Станиславский, — что вы сообщаете Джульетте о сватовстве в церкви или на балу. Там такое же число людей, но там вы приспособитесь, скажете тише или отведете ее в уголок... Что же касается замков, которые вы создали себе в вашей фантазии, это неверно. Вы увидели себя в этих предлагаемых обстоятельствах и теперь копируете себя? Это не искусство. Зачем вам представлять себе какой-то абстрактный замок? Соедините абстрактное с реальным и представьте себе, что все это происходит вот в этой комнате. Для пьес Чехова не подходит средневековый замок, а между тем если бы пришлось, то мы сыграли бы его и в этой неподходящей обстановке. Если взята правильная природа чувства, то его можно сыграть в любой обстановке. Ромео и Джульетта любят так же, как и мы любим, а если вы нажили какое-то чувство, которое можете испытать только в определенной обстановке, то это не настоящее чувство, а игральное.

«Кормилица» обратилась к Константину Сергеевичу с вопросом, как ей быть, когда ее героиня вспоминает о детстве Джульетты: у нее есть потребность в словах, а текст произносить нельзя.

— Вам текст и не нужен, — ответил Станиславский. — Вам известна тема, и этого совершенно достаточно, чтоб сыграть всю роль по органическим процессам. Но раз уже есть потребность говорить, я вам разрешаю произносить вслух ваши собственные мысли на темы роли. Когда будете говорить, то старайтесь рисовать словами, а «не выплевывать» их. Преподноси те свои видения...

В конце урока Константин Сергеевич дал задание ассистентам для дальнейшей работы над взятыми сценами. Нам предстояло не только разобрать с учащимися предлагаемые обстоятельства, но и создать прошлое, без которого не было бы настоящего; представить, что происходило между картинами (сквозная линия дня), нафантазировать будущее (мечта о будущем руководит всеми действиями человека). Намеки на прошлое и будущее заложены в пьесе, а дополнить их надо своей фантазией.

Константин Сергеевич обратил наше внимание на то, что когда исполнители будут искать действия с учетом предлагаемых обстоятельств, то надо принимать во внимание и характерность. Внутренняя характерность проявляется в действиях. Конечно, не надо, например, заранее говорить актрисе, что она добродушная или злая, но нужно поставить ее в такие

171

предлагаемые обстоятельства, чтобы иначе, чем как добродушный или злой человек, она и не могла бы действовать.

Мы должны были подробно разобрать с исполнителями их мысли, наметить линию задач, установить логику и последовательность мыслей и киноленту видений, соединить все это с линией органических процессов и физических действий. По окончании этой работы предстояло показать ее результаты Константину Сергеевичу.

### Соединение логики мысли с логикой действия

Еще одно занятие по пьесе «Ромео и Джульетта» в присутствии Станиславского. Это был эпизод Бенволио и Ромео из первой картины первого действия. Для меня было чрезвычайно важно, верно ли я понимаю и осуществляю на практике процесс соединения логики мысли с логикой действий.

—Какое ваше основное действие в этой сцене?—обратилась я к студийцу, работавшему над ролью Бенволио.

—Выпытать у Ромео его тайну, — ответил он.

—А у вас? — спросила я у исполнителя роли Ромео.

—Не поддаваться на расспросы Бенволио, не отвечать ему откровенностью.

—Значит, — подытожил Станиславский, — один исполнитель ведет сквозное действие факта, другой — контрсквозное. Так. Пожалуйста, продолжайте.

Студийцы занимают свои места в репетиционном зале. На этом уроке они уже не «сидели на руках», — им было предложено совершать физические действия по роли, сопровождая их устными пояснениями.

Бенволио. Я ориентируюсь, замечаю идущего Ромео, прощупываю его — «невесел, опять о чем-то думает». Решаю, с какой стороны к нему подступить. Принимаю независимый вид.

Ромео. Иду и думаю о Розалине: «Почему, почему она так недоступна? Наверное, не любит. Как это ужасно».

Бенволио. Привлекаю внимание Ромео; загораживаю дорогу и говорю: «Доброе утро». Слежу, какое это произвело впечатление.

Ромео. «Зовет кто-то». Останавливаюсь: «Бенволио». Прощупываю его: что ему нужно от меня? Соображаю, что он сказал «утро». Проверяю, ориентируюсь в обстановке, говорю: «А разве еще утро?».

Бенволио. «Так, заговорил». Хочу использовать это, чтобы завязать разговор. «Конечно, утро — девять часов». Все время слежу за партнером.

Ромео. Соображаю: «Девять? Только?». Изливаю жалобу: «Как долго, тоскливо тянется время». Спыхватываюсь, смотрю на Бенволио, стараюсь определить, что он понял. «Что-то больно внимательно смотрит».

172

Бенволио. Все время внимательно слежу за Ромео, не показывая этого ему. Слышу: «Тоскливо тянется время». Цепляюсь за это. Пристраиваюсь, чтобы спросить, в чем дело.

Ромео. Хочу отвлечь Бенволио и спрашиваю: «Это мой отец ушел отсюда?». Жду ответа.

Бенволио. «Увильнул, про отца спрашивает». Удовлетворяю его любопытство. «Да».

Ромео. Воспользовавшись ответом, хочу на этом прекратить разговор, направляюсь домой.

Бенволио. Преграждаю ему дорогу, беру дружественно под руку, как бы проявляя участие. Спрашиваю: «А что удлиняет тебе время?»

Ромео. «Как отделаться от этого разговора. Надо как-то вывернуться». Говорю: «Отсутствие того, что может его укоротить». Сказав, пытаюсь уйти.

Бенволио. Делаю вид, что не замечаю желаний Ромео уйти; еще крепче держа его под руку, направляюсь с ним в другой конец площади, подальше от дома, и поддерживаю наш начавшийся мужской разговор: «Ага, любовь!». Слежу, как собеседник реагирует на это слово.

Ромео. «Боже, подмигивает, смеется? Какая профанация священного чувства! Надо прекращать этот разговор, но как?» Ищу, что сказать: «Отсутствие...».

Бенволио. Подхватываю, бью в ту же точку: «...любви».

Ромео. «Вот пристал! Поставлю точку и уйду»: «Нет, не отсутствие любви, а взаимности».

Бенволио. «Ага, вот оно в чем дело!» Усаживаю Ромео на скамейку, обнимаю за плечи, всячески выражаю сочувствие. «Да, да, понимаю: любовь приятна на вид, а на деле она зла и тягостна».

В таком духе был пройден весь факт. Константин Сергеевич лишь изредка прерывал исполнителей, чтобы поправить их по ходу дела (направляя на правильное общение, снимая лишнее напряжение), а когда они закончили, сказал:

— Очень хорошо, что рассказ сопровождается действием. Это удачный способ соединения логики мысли с логикой действия. Вижу, что вы сумели разбудить ум (у вас было представление и суждение), волю, чувство, воображение и втянуть их в работу. В результате появилось чувство правды, а отсюда — вера. Таким образом, вовлекая в работу всю вашу психологическую жизнь, вы протягиваете ту линию, которая вам нужна. Учитесь работать сами — только таким путем вы подойдете к мастерству.

Один из участников сцены обратился к Станиславскому:

— Пока нам легко — мы идем от себя. Но что нам делать дальше, когда мы будем связаны текстом?

— Именно поэтому, — ответил Константин Сергеевич, — я не даю вам пока текста, чтоб он вас не связывал, чтобы не попадал на мускул языка. Работайте пока по мыслям, постигайте

173

логику происходящего. Вы представляете себе, как жадно будете ловить фразы текста, когда они выразят именно то, что вы так давно поняли по логике мысли!

Константин Сергеевич еще раз напомнил, что начинающему актеру нужно, параллельно с работой над внутренней линией, постоянно совершенствовать свой физический аппарат. Сейчас исполнители все ближе подходят к подсознанию, так как, действуя логически и последовательно, заставляют работать свою органическую природу и, таким образом, — подсознание. А чем тоньше эта работа, тем более должен быть натренирован физический аппарат, чтобы суметь все это выразить.

— Вы теперь включили в работу, — обратился Станиславский к исполнителям, — и линию органических и физических действий и линию логики и последовательности мыслей и видений, и линию предлагаемых обстоятельств... Углубляйте все это, уточняйте, и вы по сквозному действию придете к сверхзадаче. У вас нет еще точно определенной сверхзадачи всей пьесы, но у вас есть уже творческая задача эпизода. Исполняя творческие задачи эпизодов, вы идете из этапа в этап по сквозному действию к сверхзадаче. Точная сверхзадача должна быть подготовлена сквозным действием. Нельзя брать сухо-формально и совершенно оторванно: вот сверхзадача, а вот — сквозное действие. Сквозное действие вытекает из сверхзадачи и подводит нас к ней.

Константин Сергеевич посоветовал продолжать работу над начатыми сценами, все более и более углубляя предлагаемые обстоятельства.

— Схема «жизни человеческого тела», — заметил он, — толь ко начало, это малое творческое самочувствие. Теперь предстоит самое важное — углубление этой линии, чтобы воссоздать «жизнь человеческого духа», чтобы достичь полного творческого самочувствия, а оно образуется лишь в итоге всей работы над ролью.

Кроме сцен, которыми мы занимались, Станиславский порекомендовал взять и новые: встречу Ромео и Джульетты на балу и свидание у балкона. Он сказал, что, проработав все эпизоды, укрепив все линии, можно позволить исполнителям не произносить свою линию действий вслух, а просто действовать физически и словесно.

### **Станиславский разбирает проделанную без него работу**

Константин Сергеевич уехал лечиться, и мы довольно долгое время работали самостоятельно. Наконец, он вернулся — и наступил день просмотра. Нам предстояло

показать четыре сцены из пьесы: Бенволио выпытывает у Ромео тайну; перед балом; встреча Ромео и Джульетты на балу; свидание у балкона.

174

На этот раз Станиславский предоставил нам полную самостоятельность: он сказал, что в ходе исполнения прерывать студийцев не будет, а свои замечания сделает в конце урока.

Он предложил начать показ с «туалета» актера, который Константин Сергеевич считал обязательным перед каждой репетицией (а на этот раз выразил желание присутствовать на нем).

— Сядьте удобно, чтобы чувствовать себя «лучше, чем дома», — начала я проводить «туалет» актера.

— Это не значит, что вам нужно распоясаться, как после бани, — подхватил Константин Сергеевич. — Нужные мускулы напрягайте, но не теряйте при этом полную свободу.

— Давайте соберем внимание, — продолжала я. — Посмотрите на ковер и скажите, сколько в нем тонов.

Один из студийцев привстал.

— Разве вы не можете определить это, сидя в прежней позе? — обратился к нему Станиславский.

— Цвета сливаются.

— Попробуйте вы ответить на заданный мною вопрос, — предложила я одной из учениц.

Та справилась с заданием успешно.

— Посмотрите на партнеров, — продолжала я, обращаясь ко всем, — и определите их настроение.

После того как это задание было выполнено, я предложила одному из студийцев занять определенное положение, а остальным — пристроиться к нему.

— Вспомните теперь течение дня исполняемого вами персонажа, — предложила я. — Вспоминая, походите по комнате.

— Думайте о мышцах, — подсказал Константин Сергеевич, — снимайте зажимы.

Далее я предложила студийцам вспоминать события первой сцены и выстукивать ритм действия каждого события.

После того как ученики выполнили и это задание, я сказала:

— Поставьте нужную декорацию; действуйте каждый в ритме первой сцены. Итак, все готовы?

И показ начался.

На этом этапе занятий студийцы уже не «сидели на руках» — они двигались, совершали необходимые физические действия, однако пока беспредметно. Ни костюмы, ни даже, казалось бы, такие необходимые для пьесы Шекспира атрибуты, как плащ или шпага, также пока не использовались. Авторский текст исполнителям произносить тоже еще не разрешалось — они передавали мысли и переживания персонажей своими словами.

Приведу для примера две сцены из показа: «Встреча на балу» и «Свидание у балкона».

*«Встреча на балу» — эпизод: знакомство Ромео и Джульетты — любовь с первого взгляда. (Взлет и падение.)*

175

Джульетта после танцев приходит в цветник-оранжерею, чтобы сменить завядшие цветы; она радостно возбуждена. Ромео, следивший за ней, за всеми ее действиями, приходит вслед за Джульеттой. Она выбирает цветок; Ромео опережает ее, срывает и подает ей розу; она узнает в нем того юношу, который неотрывно следил за ней, когда она танцевала; смотрел необыкновенным, пламенным взглядом. Джульетта отступает и цветка не берет (она растеряна и не знает, как себя вести). Пауза — они оценивают друг друга

(встретились два человека, две неискушенные души). Ромео берет ее руку и вкладывает цветок («Я вам помогу; возьмите»), но в этом прикосновении нечто большее; Джульетта чувствует это и выдергивает свою руку («Простите, почему вы меня трогаете?»); он пугается, что обидел ее; пытается оправдаться:

Руки коснулся грешною рукой, —  
На искупление право мне даруй<sup>1</sup>.

И так как она не уходит, — а значит, не сердится, он делает следующий шаг:

Вот губы — пилигримы: грех такой  
Сейчас готов смыть нежный поцелуй.

Джульетта отводит его наступление, мягко отшучиваясь:

...Как грех ваш ни толкуй,  
В таком касании мы свято чтим  
Безгрешный пилигрима поцелуй.

Ромео продолжает наступление; Джульетта хочет его остановить:

Есть, пилигрим, но только для псалмов.

Но в это время Ромео снимает маску, и девушка, увидев его лицо, теряется; она словно заморожена. И следующему наступлению Ромео, его просьбе о поцелуе Джульетта не сопротивляется:

Не движутся святые в знак согласия.

Целуются, как невинные дети, чуть прикоснувшись губами друг к другу, но после поцелуя отскакивают, как обожженные. (Боже! Что же это? Какое счастье!). Смотрят друг на друга, как зачарованные, — дыхание захватывает. И еще поцелуй, целует уже сама Джульетта. Но приходит Кормилица и нарушает очарование сцены. Им в голову не приходит скрывать происшедшее. Джульетте трудно уйти от Ромео. Кормилица задерживается после ухода Джульетты, она кое-что заметила (их взволнованность, их взгляды), и ей хочется уточнить, понять, что здесь произошло. Как только Джульетта ушла, Ромео пытается узнать, кто же эта девушка, которая очаровала его: «Кто

176

мать ее?» (старается спросить нейтрально). Няня отвечает солидно, но на словах: «Кто завладеет ею — клад получит», — переходит на интимную интонацию, ведет себя заговорщически: «Я ведь понимаю, что вам надо». Она уходит за Джульеттой. Оставшись один, Ромео стоит, оцепенев — никак не может прийти в себя. (Что же это! Боже мой!) «Капулетти дочь она!» (Но решает не отступать.) «О, милый счет! Жизнь в долг врагу дана!» И снова подтверждает свое решение: «Да, я боюсь, — кончается забава», — в ответ на слова пришедшего за ним Бенво-лио: «Пойдем же, шутка удалась на славу». Они уходят. Возвращается Джульетта, но Ромео уже нет; она ищет его, замечает среди уходящих гостей—надо узнать, кто же он; она зовет-Кормилицу и начинает «безразличный» допрос: «Поди сюда. Кто этот господин?» — интересуется она, указывая не на Ромео, а на другого, чтобы не вызвать подозрений Кормилицы и, наконец, спрашивает о Ромео. Но когда Кормилица не может назвать его имени, так как не знает, кто это, Джульетта, уже не думая о том, что выдает себя, требует: «Узнай мне имя».

И вдруг — гром среди ясного неба: Кормилица прибегает взволнованная и сообщает:

---

<sup>1</sup> Перевод Анны Радловой.

Монтекки он, зовут его Ромео,  
Сын вашего великого врага.

Джульетта не обескуражена, она только хочет разобраться в происшедшем: «Встает любовь из ненависти грозной!»

И когда встревоженная, следящая за ней Кормилица пытается выяснить, понять: «Что это? Что?» — Джульетта ускользает от ответа:

Стихи я услышала от кавалера на балу.

Кормилица делает вид, что поверила, и уводит ее спать.

Последней сценой показа было «Свидание у балкона».

Эпизод: «Свидание Ромео и Джульетты в саду» — «Мы любим! Долой все препятствия!»

Эпизод в действии: Ромео перелезает через стену в сад Капулетти:

Могу ль идти, когда осталось сердце?  
О, глупая земля, найди свой центр!

Он хочет быть около ее дома; увидеть окно ее комнаты. Осматривается, ведь он никогда здесь не был. Вот дом, но как узнать, где Ее окно (дом тянет к себе, как магнит: три четверти внимания—дому, одну — остальным предметам). Ромео занимает удобную позицию, чтобы лучше рассмотреть дом. Вдруг мелькает свет в одном из его окон: «Но что за свет мелькает в том окне?» — занял новую позицию — отступил, спрятался, затаился (ведь он в саду врага). На балкон выходит Джульетта. Он тянется, готов лететь к ней — весь подобрался, как перед прыжком, наблюдает за каждым ее движением, любит ее. Джульетта в раздумье. Было радостно — первый бал, и вдруг этот человек,

177

который вызвал у нее массу новых чудесных ощущений, притянул ее к себе, этот человек оказался врагом — Монтекки; ведь эта любовь — позор для всего рода — она это понимает («Как примирить любовь и ненависть! Какая неразрешимая проблема!»). Она вошла в эту ночь и думает, думает. На лице то слезы, то улыбка.

Джульетта. Увы мне!

Ромео. Говорит!..

О, светлый ангел, говори!

(«Я наслаждаюсь тобой, твоим голосом, я хочу слушать тебя») — он все еще там, вдали, но к желанию взлететь прибавилась жажда слышать все, что говорит Джульетта, он весь превратился в слух. Джульетта все время решает мучительный вопрос, ищет выхода:

Ромео. Почему Ромео ты?  
От имени и дома отрекись.

Ищет оправдание своей любви:

Не ты, а имя лишь твое — мой враг.  
.....  
Что имя! Роза бы иначе пахла,  
Когда б ее иначе называли?

Из своей засады Ромео ведет с ней внутренний спор, с чем-то соглашаясь, что-то опровергая, и наконец не выдерживает; и когда Джульетта говорит: «Возьми меня ты всю»,

— выходит из засады со словами: «Ловлю тебя на слове». Но близко подойти Ромео не решается, не смеет, он приближается медленно, постепенно (позволит ли?). Словами:

Именем каким  
Себя я назову тебе — не знаю, —

Ромео отрекается от своего имени, страстно проклиная его. Джульетта принимает этот отказ. Но вдруг ее охватывает тревога:

Как ты вошел сюда и для чего?  
.....  
Родным моим здесь попадешься — смерть!

Ромео успокаивает ее, отвлекает на любовный разговор. Весь эпизод идет напряженно — она все время чувствует опасность, лишь иногда забывается, а потом опять: «Увидев лишь, они тебя убьют», а он все свое: «Лишь ласково взгляни.// И против злобы их я защищен». И с каждой фразой все приближается и приближается к ней. Он утверждает право на любовь. Со слов Ромео: «Любовь меня на поиски толкнула» — начинается горячее признание в любви; Ромео так рвется к ней, что Джульетте приходится остановить его:

Ночная маска на моем лице,  
Иначе б видел ты, как я краснею,  
Что ты сейчас слова мои подслушал.

478

Монолог свой Джульетта говорит робко, стыдливо (я первая объяснилась — это ужасно, неловко), но «Я слишком влюблена, Монтеки милый!» — идет борьба чувств: стыдливости и любви. Ромео в ответ на это признание клятвенно заверяет ее в своей такой же глубокой и сильной любви. Он уже совсем рядом, возле балкона. Джульетта в испуге останавливает его: «О, не клянись изменчивой луною». Она боится за свое неправдоподобное счастье. И снова — потоки взаимных любовных признаний. Но вот слышен шум в доме — зов Кормилицы, и Джульетта уходит, но просит его подождать: «Постой минутку, я сейчас вернусь», — расстаться невозможно. Ромео, оставшись один, только теперь до конца осознает, ощущает себя в этом прекрасном мире:

О ночь благословенная! Боюсь,  
Что этой ночью сон приснился мне;  
Он слишком сладок, чтобы правдой быть.

Вновь выходит Джульетта: «Три слова лишь, Ромео, и прощай».

И вот заключается союз навечно. Сцена идет в быстром тем-по-ритме, — надо успеть обо всем договориться, а няня каждую минуту может войти, ведь она все время напоминает, что пора расходиться, зовет из-за дверей: «Сударыня!» Джульетта под напором Кормилицы уходит, и Ромео тоже медленно направляется к выходу. Но снова появляется Джульетта, и начинается длительное любовное расставание:

Я хочу, чтоб ты ушел,  
Как птица, что на ниточке летает;  
Шалунья-девочка ее отпустит,  
Как узника несчастного в цепях, —  
И сразу же обратно тянет нитку...

Ласковые слова перемежаются многоговорящими паузами и взглядами. И только

приближающийся рассвет заставляет их разойтись:

Прощай! Прощанья сладостна игра!  
С тобой бы я прощалась до утра.

Напоминаю, что в показанных сценах, как уже было сказано, участники говорили своими словами, опираясь на мысли автора.

Несмотря на волнение, студийцы, как мне показалось, неплохо справились со своей задачей. Сцены были исполнены в хорошем ритме, общение между партнерами практически почти не прерывалось, все действовали логически, органично, свободно, без фальши.

— Как вы себя чувствовали? — обратился Константин Сергеевич к исполнителям после того, как показ закончился.

Ответы студийцев были разными, но суть всех сводилась к одному: самочувствие на протяжении сцен было не одинаковым — временами чувствовали себя хорошо, временами хуже.

179

— Но в процессе показа, — заметил один из исполнителей, — трудно проверять, что верно, а что — нет.

Другие поддержали его.

Никогда не анализируйте результатов своей работы во время спектакля! — горячо отозвался Константин Сергеевич. — Разбирайтесь во всем лишь по его окончании. Обязательно записывайте разбор (помните, мы раньше об этом говорили) в творческие дневники. Это стоит делать не только после показа, но и после каждой репетиции.

Во время обсуждения подготовленных нами сцен Станиславский отметил, что общение у студийцев было налажено, что они хорошо подавали мысль, слово было активным, действенным. Все это — результат верно найденной физической линии действий. Однако работа и в этом плане еще далеко не закончена: исполнителям в их словесном общении не хватало значительности, глубины.

— Для этого, — напомнил Константин Сергеевич, — необходимо углублять видения, углублять предлагаемые обстоятельства. Значительное и возвышенное в трагедии создается укрупнением и углублением предлагаемых обстоятельств и правильной их оценкой. Возвышенный стиль начинается там, где есть большие мысли. Возвышенное должно быть просто, но глубоко, значительно, и тут должны быть особенно четкие видения. Это отнюдь не значит, что значительное нужно говорить завывая. Когда Сальвини начинал играть, он даже руки не поднимал, не делал ни одного жеста. Он никогда не торопился и самое возвышенное говорил просто и значительно. Каждая фраза запоминалась...

Вы должны любить мысль и чувствовать непрерывное течение фразы. Обратите внимание, что я, даже останавливаясь, не перестаю с вами разговаривать. Эта остановка — не дыра, но разговор молчанием. Я не прерываю общения с вами. Не торопитесь — это главное. Подавайте мысль! Представьте себе, что вы пришли к большому мастеру-скульптору. Перед ним лежит большой кусок глины. Он берет от него кусочки, мнет, лепит, и наконец перед вами нога Венеры. Нате, смотрите, любуйтесь! И дальше он так же берет отдельные куски, не торопясь, смакуя свою работу, вылепляет руки, голову и все выкладывает перед вами. Затем он складывает все части и показывает вам всю статую целиком. Вот так же актер должен подходить к чтению текста. Если я передаю свою мысль и хочу быть убедительным, я становлюсь требовательнее, я сильнее интонирую и заставляю меня слушать.

Возвращаясь к разбору только что просмотренных сцен, Станиславский отметил, что исполнители главных ролей не до конца верно учли предлагаемые обстоятельства.

— Вы, — обратился он к студийцу, работавшему над ролью Ромео, — делаете своего героя голубым, сюсюкающим мальчиком. Вы не Ромео, а Ромеа. Отсюда, — обратился он

теперь к

180

Джульетте, — и ваше поведение не совсем правильно. Ведь вы его страстно любите, вы должны бороться за свою любовь.

Исполнительница возразила на это, что ее героиня совсем девочка — ей всего четырнадцать лет. Трудно вообразить, что в таком возрасте человек способен сознательно бороться за свое чувство.

— Четырнадцать лет! — воскликнул Константин Сергеевич. — Это то же, что в наше время девушка семнадцати — восемнадцати лет. Вспомните, что ваши герои жили в эпоху Ренессанса, в эпоху больших земных страстей, кровавой вражды. Ведь они плоть от плоти, кровь от крови своих отцов, они тоже Монтекки и Капулетти. Только у отцов эти страсти направлены на вражду, а у них не меньшие страсти — на любовь, за которую они страстно борются и которая в конце концов побеждает. Вот в этом и заключается сверхзадача пьесы: *любовь побеждает*. Вся пьеса — это конфликт любви и вражды.

— Но в таком случае, — высказал свое сомнение другой исполнитель, — нам надо играть образы, а ведь вы говорили, что этого делать нельзя, что нужно идти от себя.

— Об образе думать не надо, — подтвердил Константин Сергеевич. — Образ явится в результате логики действий в данных предлагаемых обстоятельствах... Найдите сначала себя в данных предлагаемых обстоятельствах, а потом я буду убирать все лишнее, что не соответствует, скажем, изображаемой эпохе. От внутренней характеристики пойдет и внешняя характеристика. Характерность надо искать в поступках, в действиях.

Одна из студийек — исполнительница роли синьоры Капулетти — попросила Станиславского пояснить, для всех ли случаев это справедливо.

— Вот я играю знатную даму, — сказала она. — Могу ли я держаться на сцене так, как в жизни?

— В роли, — ответил Константин Сергеевич, — надо крепко укрепиться от себя, конечно, действуя в данных предлагаемых обстоятельствах. А потом уже искать типичные внешние действия, соответствующие эпохе, положению, воспитанию и т. д. Самое опасное — потерять себя в роли и перейти на игру самого образа...

Заканчивая разговор со студийцами, Станиславский еще раз напомнил о необходимости работать над телом, развивать голос (Шекспир требует целых двух октав в голосе!), продолжать совершенствовать актерскую технику.

Я спросила Константина Сергеевича, не пора ли нам переходить на авторский текст в этих сценах; чтобы установить логику мыслей, мы все время подчитываем текст — исполнители давно запомнили его и на репетициях стараются передать своими словами то, что фактически уже знают наизусть.

— Это не так плохо, — подумав, ответил Станиславский. — Это заставляет исполнителей еще и еще раз разобраться в этом тексте, а он все-таки не садится на мускул языка.

181

— Но в нашей практике мы столкнулись и с другим: когда изложение мыслей своими словами становится текстом — исполнители повторяют одни и те же собственные фразы из раза в раз, и уже они, эти фразы, садятся на мускул языка, — сказала я Константину Сергеевичу.

— Вот в таких случаях пробуйте заменить их текст, несовершенный, текстом автора, — разрешил Станиславский.

Кроме того, он позволил нам уже на следующем занятии использовать шпаги, надеть плащи и обещал сам показать, как со всем этим обращаться.

## РАБОТА НАД ПЬЕСОЙ «ГАМЛЕТ»<sup>1</sup>

### Линия физических действий

В середине апреля 1937 г. Константин Сергеевич вернулся из санатория в Москву и возобновил работу в студии. На ближайшее же занятие была назначена работа по «Гамлету». Так как он хотел прослушать процесс работы с самого начала, то на занятие все пришли с тетрадками, где были записаны линии физического действия роли. Вошел Константин Сергеевич, и после взаимного приветствия начался урок.

— Ну-с, рассказывайте, что вы наработали, — обратился он к присутствующим.

Вяхирева. Вы дали нам «Гамлета». Я начала работу с того, что рассказала им содержание пьесы, разбила на факты вторую сцену первого акта («Торжественный зал в замке»). Эпизоды и факты следующие.

*1-й эпизод. Король-захватчик стремится расположить к себе Гамлета и двор, заставить принять себя на престоле.*

*1-й факт.* Король посылает послов в Норвегию.

*2-й факт.* Король пытается расположить всех и каждого — завоевать любовь и доверие к себе: а) король оказывает внимание Лаэрту; б) король заискивает перед Гамлетом.

*3-й факт.* Гамлет хочет проникнуть в свершившееся.

*2-й эпизод. Гамлет, узнав от друзей о появлении призрака отца, решает проникнуть в эту тайну.*

*1-й факт.* Встреча двух друзей.

*2-й факт.* Горацио с друзьями посвящает Гамлета в тайну появления призрака отца.

*3-й факт.* Гамлет принимает решение во что бы то ни стало встретиться с призраком.

Потом заставила рассказать каждого исполнителя свою прелюдию со смерти короля и затем попросила их написать физическую линию каждого.

182

К. С. обращаясь к студийке Р., работающей над ролью Гамлета, просит ее прочитать линию физического действия роли во второй картине.

Г а м л е т. (Читает.) Я вернулась домой после смерти отца. Вспоминаю, какой он был, как было при нем хорошо; дотрагиваюсь до его кресла, глажу его. Стараюсь представить себе, как я буду жить без него. Я хочу представить скорбь матери. Вижу ее, но она веселая. Я в недоумении, как она может так. Узнаю, кто мой новый отец; оцениваю это. Стараюсь понять, как мать могла так скоро выйти замуж. Я слежу за ней, мне грустно.

К. С. Вы чувствуете, что у вас тут были и действия и приспособления, и чувства, и предлагаемые обстоятельства. А надо гораздо проще. Какая у вас тут задача?

Г а м л е т. Понять.

К. С. Хорошо, мне нужно *понять, наблюдать...* Что вы будете делать для этого в данных предлагаемых обстоятельствах? Вот вам конкретные предлагаемые обстоятельства: я надолго уехал; узнав о смерти отца, я еду домой и попадаю неожиданно на свадьбу своей матери; вместо скорбной не утешной в своем горе вдовы я встречаю совсем другую женщину, веселую, кокетливую. Что вы будете делать в таком случае?

Г а м л е т. Я бы спросила мать о причине такой перемены.

К. С. Хорошо, но вы не имеете возможности видиться с матерью наедине. Что бы вы тогда сделали?

Г а м л е т. Я бы стала следить за ней.

К. С. Вот и записывайте эти действия, запишите: «*следить*». В слове «следить» одно действие или много?

Все. Много.

К. С. Вот и разложите это действие на его составные части. Искусство не может быть «вообще»; искусство всегда конкретно. Что бы вы стали делать, чтобы понять метаморфозу,

<sup>1</sup> Материалом для этой главы послужили стенограммы Оперно-драматической студии Станиславского, записи и воспоминания В. А. Вяхиревой.

которая произошла с вашей матерью? Я вас перевожу из плоскости сцены в вашу реальную человеческую плоскость. Объясните мне, как бы вы стали поступать на основании вашего человеческого опыта для того, чтобы разобраться в том, что происходит с вашей матерью. Рассказывайте, что вам нужно сделать, чтобы ответить на вопрос: какой процесс происходит в вашей душе?

Г а м л е т. Процесс недоумения, я не понимаю, что происходит с матерью Гамлета.

К. С. Никаких Гамлетов — есть только вы. Переводите все на себя. Идите от своей эмоциональной памяти.

Г а м л е т. А можно мне представить себе свою действительную мать.

К. С. Пожалуйста, пусть будет ваша действительная мать.

Г а м л е т. А надо ли мне представлять себе, что я училась в Виттенберге?

К. С. Ведь вы учились. Так и представьте себе ту школу, где учились. А может быть, у вас есть представление о Виттенберге, хотя бы фантастическое, созданное только вами и понят-

183

ное только для вас, подложите и его, пожалуйста. Итак, что вам нужно сделать, чтобы разобраться в происходящем?

Г а м л е т. Я всматриваюсь в свою мать, чтобы узнать, как она себя ведет.

К. С. Только? А представьте себе: вы возвращаетесь, ожидая увидеть мать в трауре и в слезах, и вдруг, вместо этого, находите ее веселой и, мало того, замужем за негодяем, мерзавцем. (Для этого возьмите из жизни самого неприятного для вас человека и представьте их себе рядом.) Что бы вы сделали в таком случае?

Г а м л е т. Я бы стала ревновать.

К. С. 'Сядьте и ревнуйте. Можете?

Гамлет. Нет, не могу.

К. С. Ревность — это результат многих действий. Вот — «Отелло». В результате всей пьесы выясняется, что Отелло ревнует. Какой процесс происходит в вас, когда вы смотрите на мать?

Г а м л е т. (Соображает.) Я должна воскресить образ матери по эмоциональным воспоминаниям. Какая она была.

(К. С. молчит.)

Г а м л е т. Мать переменилась — она какая-то совсем другая, она ко мне по-другому относится, я это чувствую.

К. С. Вы говорите языком результата, а мне нужно, чтобы вы говорили языком действия. Вас пугает, где же физическое действие, когда вы сравниваете вашу мать — какой она была раньше и какой стала теперь? Это и будет *физическим действием*, хотя и *мысленным*. Наше творчество — это вымысел воображения и роли и пьесы. Ведь в видениях есть действия, и эти *внутренние действия* и будут *физическими* действиями, потому что дают нам *импульс-позыв* к физическому действию. А нам очень важно вызвать *позывы*. Понимаете, *позыв, прицел* к действию. Продолжайте.

Г а м л е т. Вспоминаю свою мать. Моя мать была такая ласковая. Как она подавала чай отцу, как она была к нему внимательна.

К. С. Правильно, это у вас отдельные картинки, отдельные видения. Теперь на основании эмоциональных воспоминаний вашей жизни сделайте мне большую картину. В большую картину впустите: ласковая мать, любит вас, любит мужа, представьте себе ее спальню и вдруг... совсем другая картина: вы видите свою мать замужем, да еще за мерзавцем. Она весела и довольна.

Г а м л е т. Это у меня мелькает.

К. С. Это не должно мелькать. Вы должны представить себе всю вашу жизнь от детства до смерти отца. Из чего ее можно сложить? Она складывается из ваших собственных эмоциональных воспоминаний, из мелких эпизодов, которыми вы особенно дорожите. Нанизывайте эти факты и вплетайте их в эту жизнь. Представьте себе по видениям все до

мельчайших по-

184

дробностей, все, что вам дорого. Но эта картина не должна мелькать, вы должны уточнять и углублять ее содержание. Хорошо бы завести такую золотую книгу и золотыми буквами записывать в нее природу состояний всех моментов роли. Это материал, которому нет цены. Это материал для ваших будущих ролей. Вы его должны копить всю жизнь. В нем записана вся ваша жизнь, все ваши эмоции. Первое условие каждого творчества следующее: как только я получила роль (скажем, Гамлета) — отныне Гамлета уже не существует, а существую только я. Все берите из своих эмоциональных воспоминаний. Если я вам буду рассказывать вашу линию действий, то я вас спутаю, поэтому я хочу, чтобы вы брали все из своих эмоциональных воспоминаний. Я не хочу вам ничего навязывать.

Гамлет. Я поняла, что вы от нас хотите: чтобы мы могли каждое состояние разложить на простейшие физические действия. Но представьте себе, Константин Сергеевич, что если я проделаю все эти действия — буду накладывать текст, а он не совпадет.

К. С. Если бы явился такой актер, который бы по-настоящему углубленно проделал эту работу, то есть разложил бы все человеческие чувства на их составные действия, то это был бы идеал актера. В конце концов, природа чувств одинакова при всех предлагаемых обстоятельствах, в них неизбежно присутствует логика. Логика чувств есть свойство каждого гениального произведения. Придя к роли, мы найдем там чувства, природа и физические действия которых нам известны. И тут мы увидим, что физические действия совпадут с текстом почти с той же последовательностью. Я ищу роль в вас и для того, чтобы вы поняли логику данного лица, заставляю вас делать самые простые вещи. Фокус только в том, что я выбиваю из-под вас почву актерскую, на которой вы стоите, и даю вам настоящую жизненную. Вы начинаете мне говорить о своей жизни, а не о Гамлете, которого вы не знаете. Первое время это будет медленно, не в ритме, но потом эта линия накатается, пойдет без пропусков и вам будет легко.

Студиец (исполняющий роль короля). В прошлом году нам говорили, что актер, сыгравший спектакль, должен прийти домой и стереть на своей палитре все свои приспособления. Нужно знать *что*, но совсем не нужно знать *как*, а, записывая физические действия, я буду записывать *как* я действую?

К. С. А зачем же записывать *как*? Вы записывайте, *что* вы будете делать. Если в данном случае вы будете «следить», то это и будет: «что я буду делать». Но не нужно записывать, *как* именно я буду «следить». Это *как* будет каждый раз меняться, оно проявится каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. И хорошо, если оно будет меняться.

Студиец. Константин Сергеевич, я хочу выяснить, правильно ли мы работаем. Предположим: я вхожу к родителям моей невесты для того, чтобы выяснить, остается ли она моей не-

185

стой или нет, и нарываюсь на скандал. Что я должен фиксировать? Что я отворяю дверь, осматриваю комнату, вхожу, закрываю дверь, поворачиваю голову к одному, к другому...

К. С. Нет, вы не должны фиксировать то, что вы поворачиваете голову в ту или другую сторону — это грубо-физические действия, которые являются одним из видов приспособлений, их фиксировать не надо, но что вы нарвались на скандал, на неожиданное препятствие и *делаете вид, что не замечаете этого скандала*, — это должны фиксировать.

Студиец. Значит, физическое действие и есть приспособление?

К. С. Физическое действие это и есть физическое действие, но оно нуждается в приспособлениях. Например, мы выполняем физическое действие — «подлизаться», приспособления к нему будут: погладить, взять за подбородок и т. д. (то есть грубо-физические действия). Никогда не придумывайте приспособления. Придуманное приспособление — это трючок, это штамп. В жизни интуитивно и подсознательно человек бывает хитер. Он берет контрастную краску для выражения любой страсти. Например: радость он выражает злостью, восхищение — ужасом. Нет ни одной человеческой страсти,

которая не могла бы быть приспособлением, по средствам которой вы не могли бы выразить всех остальных. Бойтесь, чтоб приспособление не стало самоцелью. Вот в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» очень легко впасть в ошибку. Она вся построена на приспособлениях: один человек сидит и все время чертит, другой все время дает советы. Тут что страшно? Чтобы приспособления не стали задачей...

К о р о л ь . Моя задача: *узнать, приятен я или нет?*

К. С. Это ваша *задача*, это ваше *действие*.

К о р о л ь . Я хочу прочитать вам, правильно ли я записал линию физических действий моей роли в сцене коронации. (Читает, перечисляя не только действия, но и некоторые приспособления.)

К. С. Неплохо, но я бы записал из этого только действия: 1 — проверяю отношение >к себе; 2 — держусь за королеву как за авторитет; 3 — скрываю свои чувства к Гамлету — это *все действия*. А вот: отворачиваюсь от взгляда Гамлета, гляжу на него, когда он не смотрит на меня, ласково ему улыбаюсь, когда он разговаривает с матерью, — *это приспособления*, их фиксировать не надо.

К о р о л е в а . (Читает свою линию действий той же сцены) Мы находимся в торжественном зале нашего замка — я и мой новый, любимый муж, с нами — Гамлет, Полоний, Лаэрт, вельможи, Волтиманд и Корнелий, которых король хочет послать к Норвежцу послами, чтобы уладить с ним дело о поведении его молодого племянника; я в этом тоже держу сторону короля. Главное мое действие: *я хочу представить всем своего нового супруга и хочу, чтобы его хорошо приняли*. Я смотрю на всех

186

окружающих, улыбаюсь им, ласково заглядывая в глаза — подлизываюсь к ним. Король заговорил с Лаэртом, обещая исполнить его просьбу, любое желание, я киваю Лаэрту, выражая свое согласие со словами короля. Озабочена настроением Гамлета, все время, в продолжение всей сцены, оглядываюсь на него нежно, подбадривающе, пытаюсь снять этим его грустное настроение и расположить к дяде — его новому отцу. Уговариваю его, чтобы он перестал скорбеть об умершем отце, ведь это участь всех; прошу его остаться дома, не уезжать в Виттенберг.

К. С. Тут много лишнего: приспособления и обстановка и т. д. Ведь *ваша главная задача* заключается в том, чтобы *представить супруга так, чтобы его приняли хорошо*.

К о р о л е в а . Да, но я должна что-то сделать для того, чтобы его приняли.

К. С. Что же вы будете для этого делать, вы — Ольга Михайловна?

К о р о л е в а . Посмотрю на всех, может быть, улыбнусь.

К. С. Вы мне называете опять приспособления, а мне надо, чтобы вы называли действия. *Представить супруга*. В это входит много более мелких действий. Для того чтобы его хорошо приняли, может быть, вам надо *подлизаться, задобрить, подкупить*, и все эти действия требуют многих приспособлений, и тех, которые вы назвали, и других. Вы чувствуете, какая богатая партитура? Прodelайте мне все это — и ваша задача выполнена. (Возвращаясь к Гамлету.) Итак, что я буду делать для того, чтобы понять поступки моей матери?

В я х и р е в а . Самое трудное для них, это действовать от собственного лица. Когда ученики сидят вот так и думают, я чувствую, что они думают как бы от кого-то другого, а не от себя.

К. С. А в жизни разве вам трудно действовать от своего собственного лица?

П о л о н и й . А вот правильно ли я делаю: из меня мысленно выделяется человек, как бы мое второе «Я», и я вижу, как этот человечек действует? Вот он идет, здоровается, кто-то его о чем-то спрашивает; но я знаю, также, что в то же время это и я сам.

К. С. И вы копируете себя. Это чистейшее представление. Так делал Коклен. Коклен рассказывал, как он работает: я вижу Тартюфа, я надеваю на него костюм и мысленно подбираю к нему грим — Тартюф готов, я выхожу на сцену и копирую его. И хотя Коклен был человек гениальный и довел до совершенства эту технику, мы могли любоваться и

восхищаться этой техникой, но верить ему не могли. Мы аплодировали после спектакля, но как только выходили из театра, моментально забывали и Коклена и Тартюфа. Бойтесь этого, как огня. Это рождает пошлый штамп. Копировка не есть искусство. Делайте всегда и все от своего имени, спрашивайте всегда себя, как бы

187

я сделал сегодня в данных предлагаемых обстоятельствах то-то и то-то. (Возвращаясь к Гамлету.) Что вас пугает в Гамлете? Вы должны сравнить вашу мать, какой она была раньше и какой она стала теперь. Где же тут будут физические действия? Это «сравнить» и будет *физическим действием*, хотя и мысленным. Оно будет физическим действием, потому что дает нам импульс-позыв к физическому действию, а нам важно вызвать эти позывы. (Вяхиревой.) Запомните, что самое важное — это вызвать в актере позыв к действию.

Вяхирева. Константин Сергеевич, разрешите мне подвести итог всему проделанному и сказанному на сегодняшнем уроке, чтобы привести в систему то, что мы сегодня поняли.

К. С. Пожалуйста, это даже интересно, это закрепит то, чем мы сегодня занимались.

Вяхирева. В каждой сцене мы находим *основную задачу каждого действующего лица*, которая *реализуется действием*, например, для Гамлета «понять». Это большое действие, в свою очередь, распадается на более мелкие действия, например: *слежу, сравнивая мать в прошлом и какая она сейчас* и т. д. Эти мелкие действия мы выявляем при помощи бесконечного количества приспособлений. Для королевы — *основная задача, реализующаяся действием*: «представить своего супруга так, чтобы его приняли». Это большое действие распадается на более мелкие действия — *подлизаться, задобрить, подкупить* и т. д. Они, в свою очередь, выявляются приспособлениями: погладить Гамлета, взять за подбородок, улыбнуться кому-то из приближенных, ласково взглянуть кому-то в глаза и т. д., *фиксируем* мы только *физические действия*: как *большие*, так и *маленькие*, а приспособления фиксировать не надо, они должны являться каждый раз по-сегодняшнему, по-новому.

К. С. Очень хорошо, все правильно.

Вяхирева. Теперь мы будем работать над тем, чтобы они, «сидя на руках», мысленно действовали, рассказывая свою линию физических действий, то есть вызывали в себе позывы к действию. В связи с этим, Константин Сергеевич, у меня к вам вопрос: то, что вы требуете не фиксировать приспособления, это нам уже вполне понятно. Но вот, предположим, ученики написали мне физические действия. Пока мы действуем «сидя на руках», откуда мне, педагогу, узнать, какими приспособлениями они выявят это физическое действие. Надо ли, чтобы они рассказывали мне приспособления, рассказывали о том, что они в данном случае собираются делать? Или же они мне только скажут, что они понимают, а я должна им поверить на слово и идти дальше?

К. С. Если вы верите, что они понимают, то пройдите мимо. Я бы на вашем месте все же спросил бы: какими приспособлениями они сегодня собираются выявить свои действия? Каждое действие надо размассировать.

188

Вяхирева. Понятно. Буду спрашивать. И в следующий раз мы вам покажем все, что успеем наработать. К. С. Ну, что ж, очень хорошо. Буду ждать.

### Поиски органических действий

Работа над «Гамлетом». Акт первый, сцена третья. Комната в доме Полония. Отъезд Лаэрта.

Студийцы рассказывают содержание сцены: Лаэрт, собираясь уезжать во Францию, прощается с Офелией, просит ее писать ему, предупреждает сестру, чтобы она остерегалась Гамлета, не верила его любви. Может быть, он сейчас и любит ее, но он не властен при своем высоком сане оправдать слова любви, а «поступит, как общий голос Дании прикажет»; поэтому он. просит быть ее осторожной, так как «для клеветы ничто и добродетель». Офелия

обещает прислушаться к его совету, но и, в свою очередь, предостерегает его, просит не предаваться уж очень веселой жизни, не быть пустым гулякой. Потом входит Полоний. Он просит Лаэрта поспешить: «уж у паруса сидит на шее ветер». Далее он дает длинные советы на все случаи жизни: держать язык за зубами, не быть с любым человеком запанибрата, одеваться богато, но не броско, не брать и не давать в займы и т. п. Лаэрт прощается и уходит. Далее разговор Полония с Офелией о Гамлете и об их взаимоотношениях. Офелия говорит отцу о любви Гамлета к ней, об его клятвах, о своем отношении к нему. Полоний запрещает ей встречи и разговоры с Гамлетом, требует подчиниться его приказу. Офелия соглашается. Она будет ему послушна и исполнит его волю отца.

К. С. Вы сейчас идете по линии текста, то есть по линии предлагаемых обстоятельств, а мне надо, чтобы вы нашли линию органических действий.

О ф е л и я . Какие же органические действия? К. С. Процесс везде один и тот же. Все равно вы, в конце концов, придете к общению. Без общения ничего нельзя сделать. Поэтому прежде всего нужно найти органические действия и самое элементарное общение.

Офелия. Но действия будут меняться в зависимости от предлагаемых обстоятельств.

К. С. Нет, органические действия будут всегда обязательны при всех обстоятельствах, но, в зависимости от предлагаемых обстоятельств, одно из них будет затемнено, другие наоборот— заострены, будут ярче. Ну, а что делает Полоний в сцене с Офелией?

В я х и р е в а . Это факт 3-й. *Полоний, развивая начатую Лаэртом тему, требует от Офелии подробного рассказа об ее взаимоотношениях с Гамлетом, остерегая ее от него.*

Полоний. В этом факте я *вытягиваю из нее всю правду их взаимоотношений, настаиваю, убеждаю.*

189

К. С. Ведь для того, чтобы настоять или убедить нужно •прежде всего увидеть ее, Офелию, узнать — какая она, взглянуться в нее хорошенько.

П о л о н и й . Я ее знаю хорошо.

К. С. Разве у вас, у Ш., есть дочь Офелия?

Полоний. Если бы это была моя дочь, я стал бы ее убеждать, настаивать, даже приказал бы.

К. С. А что такое убедить? Вы, вероятно, запустили бы шупальца своих глаз, прозондировали бы ее, постарались бы прежде всего узнать — какая она сегодня. (Офелии.) Имейте в виду, что это относится и к вам. Не только он хочет прощупать вас, но и вы со своей стороны прощупываете его.

П о л о н и й . А я не хочу, чтобы она видела, что делается во мне.

К. С. Все равно вам интересно знать, что с ней происходит, какая она, даже если вы хотите замаскироваться от нее. Итак, вы хотите убедить. А что значит *убедить*? Какой процесс происходит с человеком, когда он убеждает? Для того чтобы убеждать, нужны *видения*, нужно, чтобы не только вы, но и партнер видел то, что видите вы. Нельзя убеждать «вообще». Нужно знать, зачем вы убеждаете — *ваша цель?*

Полоний. Мы установили мою *творческую задачу: остерегая, уберечь ее от Гамлета — запретить ей встречи и разговоры с ним.*

К. С. Согласен с вашей творческой задачей. А у вас Офелия?

О ф е л и я . Моя *творческая задача: стараясь оправдать себя и Гамлета, хочу подчиниться воле отца.* К. С. разрешите спросить вас. Я, Офелия, появляюсь на сцене почти в конце первого действия, а до этого момента происходят важные события. Нужно ли мне все это продействовать с самого начала? Дальше я тоже очень долго не появляюсь и потом являюсь уже сумасшедшей. Такой резкий переход.

К. С. Переходы вы должны непременно создать и нафантазировать их. Это нужно обязательно, для соединения отдельных моментов роли.

О ф е л и я . Шекспир заставляет меня признаться отцу в своей любви к Гамлету, я бы лично ни за что бы не призналась в этом.

К. С. Признаваться отцу и говорить о том, что люблю — очень трудно. Если же надо

спасти Гамлета, то вам будет также трудно, но вы пересилите себя и все-таки скажете. Но вы забегаете вперед. Прежде я хочу, чтобы вы лишь нашли мне органическую линию. В конце концов все сводится к общению. Для того чтобы делать органические действия, вам понадобятся все элементы психотехники: внимание, воображение, логика и последовательность, ослабление мышц, так как когда вы напряжены, то не сможете лучеиспускать.

190

Полоний. Константин Сергеевич, а если я спросил вас о чем-то и с захватывающим нетерпением жду ответа, то в этот момент я весь напрягаюсь, но в то же время и лучеиспускаю.

К. С. Это неверно. У вас в таком случае будет не напряжение, а обострение внимания. Нужна задача, и очень нужны чувство правды и веры, и эмоциональные воспоминания, и, наконец, когда есть общение, то нужны и приспособления. Ведь для того чтобы начать рассказывать, нам надо приспособиться к партнеру. (Обращаясь к Полонию.) Что у вас дальше?

Полоний. После того, как я понял, какое у моей дочери настроение, состояние, мне нужно сказать ей, зачем я сюда пришел.

К. С. Итак, вы ориентируетесь, вы прощупываете ее, привлекаете ее внимание, потом свои видения передаете ей. Проверяете — как она воспринимает. Для этого нужны предлагаемые обстоятельства. Для того, чтобы иметь видения, их надо нафантазировать, а для того чтобы нафантазировать, нужны предлагаемые обстоятельства. Самые необходимые обстоятельства педагоги вам расскажут своими словами. Вся беда в том, что на сцене мы обо всем забываем. Моя же задача такова: я хочу, чтобы вы брали от роли то, что у вас есть с ней общего, пока это общее и есть общение, присущее всем живым существам. Так изучайте процесс общения и не отходите от него. Изучайте самое элементарное общение. Ведь вот раньше, как начинали новую пьесу? Сиделись за стол. Каюсь, «стол» этот придуман также мною. А вам я и «стола» не даю. Все очень-легко, я от вас требую не больше того, что вы сейчас можете делать.

Лаэрт. Константин Сергеевич, почему, когда я выхожу на сцену, я теряюсь и теряю то, что я наработал?

К. С. Потому что условия публичного творчества вас тянут на самопоказывание, я же прошу лишь просто и логически проделывать линию действий. Если же будете делать для публики, то вы станете ее рабом. Общее правило: публика не существует. Никогда не общайтесь с публикой. Нужна громадная техника, чтобы научиться не замечать публику. Бойтесь зависимости от рампы. Это не искусство, а представление.

### Органический процесс (сегодня — здесь — сейчас)

К. С. (обращаясь к ассистентке Вяхиревой, работающей над «Гамлетом»). Расскажите, над чем работали, что делали?

Вяхирева. Я делаю то, что вы нас просили: студийцы сейчас намечают линию органических и физических действий по второй картине первого акта и рассказывают ее мне, чтобы: размассировать линию действий как вы говорили.

К. С. (обращаясь к Гамлету). Скажите, что вам мешает в работе над ролью?

191

Гамлет. Мое воображение подсовывает мне несколько матерей, из которых никак не может выбрать себе одну.

К. С. Берите мать — студийку, играющую королеву, то есть вашу партнершу, какая она есть сегодня. Мне от вас нужно только следующее: вы хотите *понять*, что с ней. Мне больше ничего не надо. На этом месте я вас останавливаю и спрашиваю, что значит «понять», что нужно для этого сделать?

Гамлет. Я не знаю, какая она: нежная или развратная.

К. С. Вы не отвечаете мне на вопрос. Вы говорите о роли, а мне нужно говорить о

человеческой природе. Это гораздо проще, это настолько просто, что как будто бы тут даже и делать нечего. Проследите за тем, что вы будете органически делать.

Гамлет. Я на нее смотрю, а она на меня не смотрит или смотрит весело, а не грустно. Как же мне играть: грустно или весело?

К. С. Это вы уже залезаете в область подсознания. Мне этого не нужно. Вы начинаете играть результат. Сегодня она такая-то, так, значит, я буду *поступать так-то*: она веселая, значит, она не раскаивается, значит, у меня будут одни приспособления по отношению к ней; завтра она печальная, значит, ей тяжело, значит, она сама чувствует, что она сделала гадость, — она достойна жалости, и у меня будут другие приспособления по отношению к ней. Всегда надо учитывать состояние партнера *сегодня*; если вы раз и навсегда будете играть одну и ту же линию приспособлений, не принимая во внимание состояние партнера, то эта линия будет, во-первых, нелогична, во-вторых, заштампована. Сейчас мне нужно только, чтобы вы знали, что значит *понять* или *наблюдать*. С чего же начинается каждое познание? Оно начинается с того, что вы пускаете щупальца ваших глаз в глаза матери, для того чтобы понять, почему она сегодня именно такая. Кругом сидят люди, может быть, они знают то, что я хочу узнать. Хочу прощупать по очереди глаза каждого из сидящих кругом. Все спокойны, следовательно, не понимаю ничего одна я. Тогда мне нужно собрать мысли, разобраться в них самой. В этот момент может быть два случая общения: либо я общаюсь с воображаемой матерью (с той прежней), либо я общаюсь сама с собой.

Гамлет. Но ведь у нас на занятиях нет ни свиты, ни двора; мы сидим здесь всего-навсего несколько человек; нет ни свадьбы, ни зала, ни пира...

К. С. Но если вас только три человека, вы можете все переменить: представьте себе, что все уже разъехались и король не разговаривает с посланниками, а диктует что-то секретарю. Разве от этой перемены ваши действия будут другие? Разве вам не так же противно в нем и то, что он диктует? Разве вы не так же хотите понять, что с вашей матерью, когда вы замечаете, какими влюбленными глазами смотрит она на короля?

Гамлет. Ну хорошо, сейчас они по крайней мере сидят и

192

ждут, когда им нужно говорить, а на занятиях еще хуже: один пишет свои задачи, другой ждет, когда я кончу...

К. С. Смотрите, не идите по мизансценам. По-вашему, эти ваши партнеры могут сидеть здесь, а другие там, эти вести себя так, а другие этак — это неверно. Так вы можете все заштамповать; берите их такими, какие они есть *сегодня, здесь, сейчас*. Если один что-то и пишет, то пусть себе пишет, прицепитесь к этому. Вы не можете чувствовать за всех. Предоставьте им делать то, что они хотят.

Гамлет. А приблизит ли это меня к роли Гамлета?

К. С. Гамлета у нас нет, есть только вы в предлагаемых Гамлету обстоятельствах. Если вы перестанете думать «как сделала бы я», а начнете думать «как сделал бы Гамлет» — это уже будет чужое, не ваше. Это уже будет не творчество, а ремесло. Мне надо, чтобы *вы*, именно *вы* решили, что сегодня с актрисой П., с вашей партнершей. Очень хорошо, если вы уже наметили себе прошлое матери и можете сравнить ее состояние *сегодня* с ее *прошлым* состоянием, но сделать это надо по-настоящему, по-человечески. Вот и все, что мне от вас нужно. Идите по-новому, *по-сегодняшнему*. Представьте себе, что сегодня спектакль идет в бодром тоне. Вам надо *понять*, отчего идет это веселье. Вы будете сильнее допытываться, сильнее захотите понять. Следующий спектакль все играют вяло, что-то не клеится, королева вялая, равнодушная. Вы будете играть как вчера? Нет, вы должны понять, отчего она равнодушная, отчего она вялая. И если после спектакля придут к вам за кулисы и скажут: «А знаете, в прошлый раз вы лучше играли», Вы с этим согласитесь, но прекрасно будете знать, что иначе сегодня вы играть не могли. В каждом спектакле вы должны найти логику и постараться по-сегодняшнему понять, что с вашей матерью.

Гамлет. Сегодня я смотрю на мать — она такая, а завтра она будет другая?

К. С. Вот это-то и ценно. Вот и действуйте так, как нужно *сегодня, сейчас*. Вчера она

была нежная, любящая, а сегодня она кокетливая, вот и следите, какая она сегодня, и не пропускайте ничего.

К о р о л ь . А представьте себе, Константин Сергеевич, что в результате объяснения с партнером я должен дать ему пощечину. Но сегодня мой партнер ведет себя слишком вяло и не вызывает меня к тому, чтобы я дал ему пощечину. Что мне делать?

К. С. А вы не можете себе объяснить его сегодняшнее поведение полным равнодушием и презрением к вам? Вообразите себе, как это должно будет вас взорвать.

К о р о л ь . Константин Сергеевич, вы вот говорили, что один раз мы будем играть по-одному, а другой раз по-другому. А как сделать, чтобы всегда играть хорошо?

193.

К. С. Зачем вам всегда играть хорошо? Разве есть такой инструмент, который измеряет «хорошо» или «плохо», на этом вот делении хорошо, а на этом — плохо? Это наше несчастье, что мы непременно хотим играть хорошо. А вы *играйте не хорошо, а правильно*. Актер ценит свою игру по количеству смешков в публике; это самая возмутительная и пошлая оценка. Вам надо играть всегда логично. Постарайтесь по-настоящему проникать в партнера и знать, «что бы вы делали, если бы...» Идеально было бы каждый раз играть спектакль в разных мизансценах, для того, чтобы даже и мизансцены не заштамповались. Незыблемой остается только *психофизическая линия действий*.

Г а м л е т . Что мне теперь делать с Гамлетом?

К. С. Делайте то, что вам кажется как бы ничем, то есть выполняйте самые обыкновенные, ординарные человеческие действия, из которых складываются процессы: понять, следить, убедить и т. д.

Л а э р т . Константин Сергеевич, скажите, пожалуйста, то, что я запишу сегодня, также запишет и другой актер? То, что я сегодня записал, я буду проделывать на каждом занятии?

К- С. То, что запишете вы, запишет каждый человек. *Органический процесс свойствен не только человеку, но и всем живым существам*. Органический процесс вы должны будете проделывать каждый раз, но это будет не повторение, а новое творчество, потому что вы каждый раз будете приглядываться к партнеру и смотреть, какой он сегодня: грустный ли, веселый ли, и отсюда и пойдет новая линия, новое творчество. Этого-то мы только и ищем.

П о л о н и й . Объясните мне, пожалуйста, Константин Сергеевич, почему общаться в жизни могут все, а на сцене — не все?

К. С. Это потому, что все люди в жизни могут быть нормальными людьми, на сцене же быть нормальным человеком удастся далеко не всем. Мы говорили, что в жизни у всех есть органическая линия, нет ее только у актеров на сцене. Ведь это только на сцене можно, например, думая о чем угодно, петь любовные слова в публику и прижимать при этом к своему боку премьершу, на которую даже не смотрите. *Нужно, чтобы ваше внимание было по эту сторону рамы*, а не по ту (в публике), чтобы вы всегда приучались видеть жизнь на сцене, чтобы для вас стало трудным, почти невозможным, как, например, для меня, переключить внимание в зрительный зал. Вы должны выработать в себе эту привычку, и первым шагом для этого будут линия физических действий и органический процесс, который заставляет вас общаться с объектом. Всем это ясно?

С т у д и й ц ы . Всем.

К. С. Вы понимаете процесс ощупывания души партнера щупальцами ваших глаз? Ведь это простой органический процесс общения.

194

С т у д и й к а . Константин Сергеевич, пока я выясняю с партнером взаимоотношения и налаживаю момент общения, в это время я могу учесть «сейчас и здесь», но наступает момент, например, когда мне понадобится подойти к окну и сказать: «как пустынно, какой снег», а я вместо этого вижу перед собой универмаг и ворота, выходящие на улицу Горького.

К. С. Вы будете галлюцинировать, если вы всего этого не увидите. Для всех этих случаев у вас есть «если бы». Не галлюцинировать, а подложить, «что бы я делала, если бы была такая погода, такая ночь».

Студийка М. (Приводит подобный пример из «Вишневого сада».) У меня есть в роли такой текст: «Когда я смотрю в окно, я вижу вишневый сад».

К. С. А я могу представить себе весь вишневый сад по одному сучочку, который мне виден. В конце концов, для вашего внутреннего самочувствия совершенно не важно, будет универмаг или не будет. Я прошу только одного: не создавайте себе никаких условностей. «Если бы это был не универмаг, а вишневый сад, что бы я делал?» Я стараюсь вас оттянуть от штампов. Меня удивляет только одно: вам говорят о сути, а вы прицепляетесь к внешним мелочам. Ведь у вас нет возможности фиксировать чувство, а есть возможность фиксировать физическое действие. В действиях есть строжайшая логика и последовательность, потому я и веду вас на физические действия. Но для того, чтобы физические действия не были только ради самих физических действий, мне надо провести вас по органической линии общения. Поймите, что пока ваша работа в стадии органического процесса, а органические действия обязательны для всех людей в любых предлагаемых обстоятельствах, берите всегда от *«сегодня — здесь — сейчас»*. Вы должны понять, что на сцене нужно делать самые простые, человеческие обычные действия. При этом делать все так просто, что вам даже покажется, что тут и делать-то нечего. Вернемся к работе.

Гамлет. Константин Сергеевич, скажите, пожалуйста, что мне делать дальше. У меня после того, как все ушли, монолог («О, если б этот плотный сгусток мяса// Растаял, сгинул, изошел росой» и т. д.), а текст говорить нельзя.

К. С. Вам и не нужен текст. Я вам разрешаю говорить мысли на эту тему.

Вяхирева. Константин Сергеевич, значит, теперь можно подробно рассказать им предлагаемые обстоятельства и разобрать сцены по логике мыслей и по видениям?

К. С. Да, работайте над этим. Детально разберите мысли, наметьте линию задач. Соедините с линией органических процессов и физических действий и в следующий раз покажите мне.

На этом занятия по «Гамлету» в этот день были закончены.

195

### Добавление логики мыслей к логике действий

Константин Сергеевич спрашивает студийцев, работающих над «Гамлетом», нужен ли им текст автора. Выясняется, что точный текст не нужен, что достаточно знать мысли и их последовательность. И на основании логики и последовательности мыслей надо протянуть линию видений.

К. С. (обращаясь к ассистенту). Валентина Александровна, ведите, пожалуйста, урок.

Вяхирева (обращаясь к королю). Начинайте.

Король. *Мое основное действие: заставить принять меня на престоле и закрепиться в моем новом положении.*

Королева. *Мое — представить супруга.*

Гамлет. *Наблюдать за королевой и королем.*

Вяхирева. Хорошо. Начинайте рассказывать ваши действия, прицеливаясь к ним.

Король. Вхожу, ориентируюсь, стараюсь обратить на себя внимание, зондирую каждого, кто мне важен, оцениваю настроение всех, пытаюсь выяснить, кто за, кто против, прошупываю Гамлета, хочу почерпнуть уверенность у королевы, заглядываю ей в глаза, жму руку, стараюсь скрыть свое волнение. *Хочу отдать должное печальному событию — смерти короля, чтобы произвести хорошее впечатление,* я говорю: «Хотя еще свежа смерть брата и нам нужно было бы его оплакивать, но мы должны побороть свою печаль и подумать о земном. Поэтому, как бы смеялся над гробом и плача на свадьбе, мы взяли в жены сестру и королеву, наследницу нашей страны». *Хочу свалить с себя ответственность и польстить:* «В этом мы опирались на ваши мудрые советы». *Все время слежу за реакцией всех. Решаю кончать с этим и переходить к делу,* закрепляю и говорю: «За все вас благодарю».

К. С. (королю). Вы очень мило и по-человечески высказали ваши мысли, но недостаточно учли предлагаемые обстоятельства: если бы вы были королем, который должен

внушить уважение к себе, подумайте, как бы вы держались, что бы вы делали? (Обращаясь к Гамлету.) А вы что делаете в это время, принц?

Гамлет. *Наблюдаю за королем и за матерью*: вот они переглянулись, она улыбнулась ему. *Сравниваю, какая она была и какая теперь, ищу в ней разгадку* — может быть, это принуждение к замужеству, но нет, вот опять ее взгляд. Король обращается ко мне, *не хочу с ним говорить, пытаюсь скрыть свое состояние*, и на его слова: «Ты все еще окутан тучей», отвечаю: «Нет, что вы, мне слишком много солнца», а на его попытку успокоить меня, я *соглашаюсь с ним*, чтобы только прикончить разговор и говорю: «Да, да, я согласен, это участь всех». Мать смотрит на меня, *хочу понять, как она ко мне относится*; когда она просит остаться здесь, я *даю согласие*: «Я останусь, я вам во всем послушен».

196

К. С. Так. Мне бы хотелось поработать с вами над монологом, когда вы остаетесь одни.

Вяхирева. Этот факт у нас назван: *Гамлет пытается проникнуть в свершившееся*.

К. С. Хорошо, правильно. (Обращаясь к Гамлету.) Начинайте.

Гамлет. *Собираюсь с мыслями*, ничего не понимаю: «Не могу, не хочу больше так жить. Я один ничего не понимаю\* все остальные находят это в порядке вещей». *Надо взвесить*, может я неправ: «О, если бы перестать существовать, растаять, изойти росой. Если бы бог не запретил самоубийства! Как все на свете тускло, ненужно. Прошло два месяца, как умер отец. Он так любил мать, нежил ее и она к нему тянулась...»

К. С. Мне интересно, много ли вы мыслей вставляете от себя и много ли мыслей, аналогичных мыслям Гамлету?

Вяхирева. Вначале для разгона она вставляет от себя, потом мысли идут, аналогичные монологу Гамлета, но некоторые она пропускает.

К. С. Ведь разгоном к монологу должна быть сцена, когда она (Гамлет — студийка Р.) наблюдает за королем и королевой. Вот эти мысли для разгона она может говорить про себя во время той сцены. (Гамлету.) Почему вы так тишите? У вас есть какой-то тормоз, что-то вам мешает. Не выжимаете ли вы чувства в это время? Не думаете ли вы об интонациях? Этого ни в коем случае не нужно делать. Потому что если вы начинаете следить за чувством, то, конечно, чувства не будет. Вы должны следить за логикой мыслей, за действием и просто говорить мысли. Я понимаю, что вы еще не прониклись этой мыслью, но помните, что вам нужно сказать мысль логически и смело, а если вы шепчете, значит у вас не яркие видения. Продолжайте.

Гамлет. «А через месяц, не износив башмаков (пауза), в которых шла за гробом (пауза), даже соль от слез не исчезла (пауза) на покрасневших веках (пауза), она замужем за дядей».

К. С. Почему у вас такие тяжелые паузы? Паузы бывают логические и психологические. У вас не психологические и не логические паузы; значит это трещины, которые разрывают мысль. После такой паузы нельзя продолжать мысль, нужно начинать ее снова. Вот вы начали фразу, казалось бы, чтобы высказать мысль, вы должны ее продолжать, а вы замолкаете. Гамлет. Это происходит оттого, что у меня нет четкой I логической линии.

К. С. (Вяхиревой.) А отчего, по-вашему, она так говорит?

Вяхирева. Конечно, нет еще четкой логической линии мыслей. Но мне кажется, что, кроме того, она боится говорить мысль, думая, что она ее не литературно выразит; она подбирает более литературные слова.

197

К. С. Мы вам простим вашу нелитературную фразу, но если мысль пришла в голову, то говорите ее до конца. Это ужасная актерская болезнь — рванье фразы, остановки посередине мысли. Привыкайте всю мысль говорить до конца. Берите газету и читайте так, чтобы мысль шла одной сплошной нитью, как проволочка, изогнутая в разных местах.

Радомысленский. А не очень ли будет мешать, если они начнут произносить

свой собственный текст? Конечно, важно, чтобы они были органичны и естественны, но когда они начинают общаться друг с другом и нелепо выражают свою мысль, то партнера это может выбивать.

К. С. Мне не нужно никакого литературного текста. Мне нужно, чтобы говорили, как думают. Это не должно сбивать потому, что партнер примерно знает мысли и поймет их.

Р а д о м ы с л е н с к и й. Вы сказали, Константин Сергеевич, что не надо следить за чувством, а если следить за логикой мыслей, то не будет ли это также мешать?

К. С. Следить за логикой мыслей и логикой действий это не только не мешает, а, наоборот, (помогает. (Обращаясь к Вяхиревой.) Знают ли они сверхзадачу?

В я х и р е в а. Они нет, я им не говорила. С ними намечены творческие задачи на каждый факт; сверхзадачу я не говорила, потому что всей пьесы они еще не прошли по логике мыслей и физических действий. На первую сцену такая творческая задача: *Гамлет хочет понять, что делается вокруг него.*

К. С. (студийцам). Ну, а если взять крупнее, какова сверхзадача роли Гамлета?

Г а м л е т. Мне кажется, что сверхзадача Гамлета: хочу сказать людям правду.

К. С. Это очень близко, это глубокая сверхзадача. Скажите, какое имеет отношение первый кусок ко всему целому — к сверхзадаче всей пьесы?

В я х и р е в а. Чтобы сказать правду, надо узнать ее сначала. Это и заключено в 1-м, 2-м, 3-м фактах. 1-й факт — *Король посылает послов в Норвегию*; 2-й факт — *Король пытается обгладить всех и каждого — завоевать любовь и доверие каждого*; 3-й факт — *Гамлет пытается проникнуть в свершившееся* — эпизод, в который входят три эти факта, мы назвали: *Король-захватчик хочет расположить к себе Гамлета и двор — пытается заставить принять себя на престоле.*

К. С. Правильно, прежде чем открыть правду другим, ее нужно сначала самому познать. Узнав правду, Гамлет подходит вплотную к разгадке бытия, разгадка бытия подводит его к сознанию, что, поведав правду миру, он поможет изжить в нем все зло. Вот вы и подошли к *сверхзадаче Гамлета: исправить, улучшить мир.* Познание бытия — это значит понять, почему так могло случиться. Явилась тень отца — нужно выпытать, узнать от нее все. Пришла Офелия — нужно заглянуть ей в душу. Одним словом, делайте все возможное, чтобы узнать,

198

познать все то, что вам открывается. Весь Гамлет в этой целеустремленности. Он все смотрит, за всем наблюдает. Это не рассуждение, а сама жизнь.

Пора было кончать урок. На прощание Константин Сергеевич сказал: «По линии органических и физических действий у вас довольно благополучно, но линию логики и последовательности мыслей и линию видений вам надо укреплять. Мне хотелось бы, чтобы к следующей нашей встрече эта линия была так же накатана».

Возникновение словесного действия

Акт первый, сцена вторая. Гамлет и Горацио.

К. С. Как вам работается, какие у вас трудности, горите ли вы Гамлетом? Виден ли вам дальнейший путь, по которому должен идти Гамлет? Что вас смущает в этой работе, что вас радует?

Г а м л е т. Мне хочется найти непрерывную линию Гамлета. Линия прерывается тогда, когда я теряю логику мысли.

К. С. Давайте разберем. Что происходит у вас психофизически? Не забывайте то, что все действия, свойственные нашей природе — одновременно психические и физические. Для нас с вами это не секрет. Но, чтобы не путать вас, будем называть все их физическими.

В я х и р е в а. Мы сейчас работаем над 3-м эпизодом 2-й сцены — *Гамлет, узнав от друзей о появлении призрака, решает проникнуть в эту тайну.* 1-й факт этого эпизода — *встреча двух друзей.*

К. С. Ну что ж, итак, когда к Гамлету приходят Горацио, Марцелл и Бернардо, он еще не может оторваться от своих дум, ему еще надо опуститься на землю, понять, откуда

они пришли, каким образом они очутились перед ним — это момент нового общения. У Горацио, в свою очередь, задача — *приглядеться к Гамлету*, почему он именно такой, что с ним, как сказать ему тайну. Эта логика и поведет вас по новому пути. Затем Горацио вам *сообщает о появлении тени вашего отца*.

Гамлет. Это у нас 2-й факт: *Горацио с друзьями посвящают Гамлета в тайну появления призрака*.

К. С. В первый момент вы отталкиваете неприятное; представьте себе, что приходит человек и рассказывает вам: «Каспийское море заливают Москву, здесь еще сухо, но по Тверской уже проехать нельзя». Конечно, в первый момент вы почувствуете недоверие. Вероятно, вы будете пытаться *сопоставить, проверить*. Сколько нужно произвести действий и вам и вашему партнеру для того, чтобы вы поверили? Что же вы будете делать дальше?

Гамлет. Далее я хочу представить себе, как все это было.

К. С. Так как вы не сможете охватить всего случившегося,

199

то вам нужно сначала иметь *представление* (видение). Что вы для этого будете делать?

Гамлет. Для этого мне нужно *выпытать все* у Горацио.

К. С. Верно.

Гамлет. Горацио мне рассказал и я увидела определенную картину.

К. С. Какую? Расскажите.

Гамлет. Из-за скалы вышел отец, прошел по площади и растаял над бездной.

К. С. Итак, у вас есть момент *представления*. Дальше?

Гамлет. Я хочу *выяснить* все подробности появления отца.

К. С. Какой процесс у вас происходит? Это продолжается момент представления. Вам надо дополнить картину, которую вы себе представили. Вы *разбираетесь в этой картине*. Сперва вы получили представление, а когда начали *разбираться*, у вас появляется *суждение*, то есть отношение к видению (представлению). Суждение всегда требует представления. Актер не имеет права выносить суждения, пока он не получил представления (видения). Дальше?

Гамлет. *Я решаю*, что все это очень странно и неспроста.

К. С. *Это и есть суждение*. Что будете делать дальше?

Гамлет. Далее у нас идет 3-й факт — *Гамлет принимает решение* — *во что бы то ни стало встретиться с призраком отца*. Я чувствую, что это касается лично меня, я хочу убедиться сама в этом, *я хочу идти на площадку*.

К. С. Вы замечаете, что она начинает говорить: «я чувствую, я хочу»? Это и есть *воля-чувство*. Было *представление, суждение*, а теперь появилась *воля-чувство*. Дальше?

Гамлет (рассказывает действия, приспособляясь к Горацио, Марцеллу и Бернардо). Требую от Горацио, чтобы он меня повел на площадку, и говорю ему: «Сегодня я пойду с вами, может быть, он придет», *убеждаю в необходимости этого*: «Если он снова примет образ отца, я с ним заговорю»; *прошу их молчать, предостерегая их, чтобы не испортили дела*: «Прошу вас всех, и впредь храните это в тайне, как до сих пор молчали»; *улавливаю о месте и времени встречи*: «Я приду на площадку часов в одиннадцать». Оставшись одна, *взвешиваю и выражаю надежду*: «Зло все равно откроется, как бы его далеко ни прятали».

К. С. Отлично. Значит было: *представление, суждение, воля-чувство и теперь* — *действие физическое и словесное*. Чувствуете ли вы, как одно тянется за другим? Вот теперь я чувствую, что через простые физические действия вы сумели разбудить ум, волю и чувство и втянуть их в работу. Когда вы это сделали, то появилось *чувство правды*. Можете ли вы проделать все это, не втянув в работу *воображения*? А раз у вас есть воображение, фантазия и чувство правды, то ясно, что появилась и *вера*. Таким образом, втягивая в работу всю вашу психологическую жизнь, вы протянете ту линию, ко-

200

торая вам нужна. Учитесь работать сами. Только таким путем вы подойдете к мастерству.

Сейчас нет такого режиссера, который мог бы вас вести по этой линии. Вы должны научиться работать самостоятельно. Делайте этюды на прошлое и будущее тех пьес, которые у вас сейчас в работе. Не зубрите текста, работайте пока по мыслям. Вы представляете себе, как жадно будете ловить фразы текста, когда они выразят именно то, что вы так давно поняли по логике мысли. Действуя логически и последовательно, вы заставляете работать вашу органическую природу и таким образом подсознание. Главное в нашем творчестве — *через сознание добраться до подсознания*, потому что мы не имеем доступа к центрам, которые могут творить. Мы можем только их разбудить, прямым же способом мы ими распоряжаться не умеем.

### Оценка, анализ своего творчества

На сегодня был назначен показ проделанной работы.

Константин Сергеевич сказал, что прерывать не будет, а после показа сделает свои замечания. Он предложил начать показ с «туалета актера», то есть с приведения актера в такое состояние, при котором он свободно мог бы управлять всеми элементами самочувствия. Прodelать несколько упражнений на освобождение мышц, внимание, ритм и на другие элементы, подводящие актера к предлагаемым обстоятельствам пьесы.

Ассистент проводит «туалет».

Ученики показывают проделанную работу — 2-ю, 3-ю, 4-ю, 5-ю сцены из «Гамлета».

К. С. Пожалуйста все сюда. Поговорим. Как вы себя чувствовали?

Гамлет. Плохо.

К. С. Чем довольны, чем не довольны?

Гамлет. У меня не было непрерывной линии действий, были провалы. Сделала не то, что хотела.

К. С. Какой критерий вы себе ставите? Что значит: я хорошо играла, или плохо?

Гамлет. Когда логическая линия тянется, как веревочка, и не прерывается, то я не выбиваюсь и чувствую себя хорошо.

К. С. Это еще не все. А что еще?

Гамлет. Большая связь с партнером.

К. С. А самое главное, зачем вы идете на сцену?

Студийцы. Действовать.

К. С. Да, это самое главное — физическое действие. Главное — это спросить себя, «что бы я делал сегодня, здесь, в данных предлагаемых обстоятельствах?». Это и есть критерий для актера. Мы для того берем этот критерий, чтобы отвлечь наше внимание от чувства. Гораздо легче сказать, «что бы я делал», чем «что бы я чувствовал?»

201

Король. Сегодня я сделал не так, как обычно, и не все сделал, что хотел. В самом начале я действовал, как хотел. А дальше, с момента разговора с Гамлетом, я как-то слишком активно напирал на него.

К. С. В чем это выразилось?

Король. Я хотел доказать ему свою любовь и слишком делал это активно.

К. С. В каком смысле более активно; вы напирали на него, как актер? Как человек вы бы не стали этого делать?

Король. Сегодня я это сделал бы и как человек, поставленный в такие предлагаемые обстоятельства. Обычно я менее активен.

К. С. Это неплохо: это значит вы применились к Гамлету по-сегодняшнему.

Полоний. Мне было сегодня легко. Я чувствовал себя по-настоящему хитрым, поэтому, выясняя, что здесь делается и каковы взаимоотношения, я следил даже за пустяками.

К. С. Вы страшный политик. Вы должны все сочетать. Вы проникаете во все и присматриваетесь ко всему, что делается вокруг, с огромным вниманием. Вы должны досконально узнать взаимоотношения других. Основное для вас — это огромное внимание,

которое пронизывает все ваши действия. Чтобы быть Полонием, вам надо сыграть не хитрость (хитрость сыграть нельзя), а вам нужно огромное внимание, не поверхностное, а залезающее в душу человека. Поймите, из действий, идущих от предлагаемых обстоятельств, складывается внутренняя характеристика. От этого внимания вы начинаете перерождаться в Полония.

К о р о л ь . Мне трудно говорить тронную речь, когда здесь мало людей.

К . С . Да вы знаете, что такое тронная речь? Завтра она появится во всех газетах не только вашей страны, но и в других странах. Вы понимаете, какая это ответственность? Вы понимаете, что если начнете конфузиться, то на всех это произведет плохое впечатление? И вы должны все поднести смело и импозантно. Вот сейчас у вас хорошая подача мысли. Сегодня у вас слово было действенным и это очень ценно. Помните, что вы всегда будете действовать словом, когда у вас крепка физическая линия. Физическая линия — это ваш рельсовый путь, крепко встав на который, вы можете ехать по всей стране, по **любим** местам.

К о р о л ь . У Шекспира такой насыщенный текст, что, когда я начинаю говорить своими словами, я говорю несколько мыслей вместо одной шекспировской.

К . С . Ну что же, это очень хорошо. Если у вас за одной шекспировской фразой стоит несколько мыслей, то, когда вы начнете говорить ее по тексту, она станет богаче. Важно, чтобы вы не потеряли то, что наработали, а главное, чтобы текст не садился на мускул языка.

202

В я х и р е в а . Значит, теперь нужно идти по линии укрупнения мыслей, видений?

К . С . Да, но следите, чтобы они укрупнились не от широкой манеры говорить, а от мыслей, видений. Помните, что говорить надо четко, громко, потому что, если вы будете произносить самые прекрасные мысли уродливо и вяло, это никого не взволнует. Помните, что когда вы говорите тихо, вы недостаточно уверены в том, о чем говорите и недостаточно оценили предлагаемые обстоятельства. Может быть, вы и действуете, но половины фразы я не слышу и не понимаю вас. Когда актер не владеет голосом, не может сказать мысль ясно, громко, четко, не может послать звук, чтобы он долетел до слушателя, он этот недостаток старается покрыть голосовыми выкрутасами. (Вяхиревой.) Когда вы увидите, что ваши ученики разобрались детально в тексте Гамлета, что для них он уже понятен, пробуйте давать им текст автора. Можно дать студийцам плащи, шпаги, пускай привыкают, а Гамлету дайте и костюм.

В ближайшее время вы мне покажете, что из этого получится.

### Работа над текстом

Прошло два месяца. Константин Сергеевич был болен, и мы работали самостоятельно.

13 июня 1938 года состоялся зачет по «Гамлету». После показа, как всегда, К. С. попросил всех сесть поближе и начал беседу.

К . С . Как себя чувствовали? Что вышло, что не выходило? Принц, вы как?

Г а м л е т . По-разному.

К . С . Где, что, скажите. Рассказывайте.

Г а м л е т . В первой сцене с королем я себя чувствовала неплохо. Не знаю, дошло ли это до вас? У меня к королю была большая неприязнь. Что касается матери, то мне казалось, что я ее сегодня больше люблю и что это правильно, что нужно большой любовью убеждать: «Мать, что ты делаешь, опомнись». Очень трудно было с монологом.

К . С . Вы видите их переглядывания? Он на троне —какой он король? Вы с этим примириться не можете. А мать веселая. Что бы вы, Гамлет, стали делать? Вникните в это состояние.

Г а м л е т . Я постаралась бы понять, расспросить, а так как расспросить невозможно, то значит нужно вникнуть, разобраться самой, что здесь произошло.

К. С. Вникайте. У Гамлета это есть. Вам в монологе уже нечего было делать, потому что вы перед этим все сделали. Прежде чем ненавидеть, нужно понять — просто ориентироваться: как жить, куда идти? По пьесе он не скоро все поймет. Он еще к матери пойдет, а сейчас вы только знаете: отец умер, а мать вышла замуж за дядю. С этим нужно как-то прими-

203

риться и включить в жизнь, так что и это надо переварить. Вы же узнали все до начала пьесы. А так как вы познание сыграли, то вам уже больше делать нечего — пьеса сыграна. Вот что значит нелогичность. Вы нелогично шли и сыграли то, чего еще в пьесе нет.

Гамлет. На площадке, в сцене с призраком, тоже нужно только понять, что произошло?

К. С. Да, пришла Тень (призрак). Нужно от нее узнать все, понять, проверить, одним словом, сделайте *все возможное*, чтобы *узнать, познать все* то, что вам не дано.

Гамлет. Тень отца открывает мне смысл жизни, земной и загробной.

К. С. Это *познание бытия*. Вот вы и нашли сверхзадачу.

Гамлет. Я начинаю сознавать, где мой отец, протестуя против того, что он в аду.

К. С. Это неверно. Гамлет будет об этом говорить и рассуждать месяца через два после того, как он увидел Тень. На данный момент вы встречаетесь с явлением, которое вы не можете охватить. Вы только вбираете в себя, только выслушиваете тайну, которую пока еще не осознаете, а только чувствуете. Вы должны быть страшно осторожны, чтобы не спугнуть Тень.

Гамлет. Я понимаю, что отец призывает меня мстить, но как мстить?

К. С. Если вы уже это поняли сейчас, то что вы будете делать все четыре акта, которые вам осталось сыграть? Ваша задача — *вобрать в себя все, что он скажет*, а разбираться будете потом. И еще: с Тенью так разговаривать нельзя. Вам сейчас нужно говорить негромко, не размахивать руками, чтобы не спугнуть Тень.

Гамлет. Но я никак не могу себе представить призрака — большой он или маленький, я не могу его почувствовать, а ведь должна чувствовать страх перед ним.

К. С. Вы хотите знать, как вы чувствуете, и зафиксировать это? Но это невозможно. Это теория представления. Как можно сказать: мне надо почувствовать страх. Ведь можно почувствовать, а можно и не почувствовать: какой бы призрак вы себе ни представили, все равно прежде всего вам надо спросить: «Что бы я сделала, если бы...»

Гамлет. Вот мы и пошли от живого человека.

К. С. Если бы Тень так громко разговаривала, то вам было бы разговаривать гораздо легче, а на самом деле вам очень трудно от призрака что-нибудь узнать. Сейчас у вас это переходит просто в откровенные разговорчики. Это не был разговор с Тенью, а с бравым военным. Это, конечно, зависит и от вас, и от Тени тоже.

Студиец, играющий Тень. Константин Сергеевич, как мне найти легкость, как превратиться в тень?

К. С. Тень такая зыбкая, зыбкая — она прячется; подойти к ней нельзя. (Обращаясь к Гамлету.) Действие здесь самое про-

204

стое — *познание*. Гамлет еще не выносит из этой встречи ясной линии потому, что он сомневается. Вся трагедия Гамлета в том, что он взял на себя непосильную задачу. Вы стремились узнать тайну, вы виделись с призраком, и после свидания вы остаетесь у начальной точки. Вы ничего не знаете, ничего не понимаете. Вы должны осознать все сначала. Этим начинается новый акт, новая жизнь, тут есть над чем задуматься. Вы продолжаете жить, но уже в новых предлагаемых обстоятельствах. Когда к Гамлету приходят Розенкранц и Полоний, он не понимает, как это можно жить в мире мелких интересов, после того, как он познал страшную тайну, уводящую его в мир чего-то грандиозного. В этом-то и заключается его трагедия. Его сомнения свойственны народам всех веков. Например, человек хочет понять смысл жизни: в силу чего он живет. Вы

начинаете действовать для того, чтобы познать смысл бытия. Что бы вы сделали, если бы очутились в таком положении? Человеческая потребность: прежде всего искать помощи у других. Но в этом вопросе не может никто вам помочь. Начинаете сами блуждать по жизни и переоценивать ее. Потому-то Гамлет и переменялся с этого момента; раньше он был обыкновенный человек — веселый, с этого момента он не может быть веселым, начинается новая жизнь. Из обыденной жизни он уже ничего не может принимать близко к сердцу, потому что он знает нечто более громадное, более значительное. Обратите внимание на то, что он оживляется и становится самим собой при виде того, как человек (актер, читающий монолог о Гекубе) плачет и страдает над чьей-то чужой судьбой, сочувствуя ей и переживая ее. Гамлет начинает понимать, что и он также способен сделать многое, с чем казалось ему прежде справиться не под силу. *Гамлет* — это *целеустремленность* сначала познания, а потом действия. Нужно ли сейчас говорить, как трактуется роль Гамлета?

Вя х и р е в а . Скажите.

К. С. Гамлет ничего не знает, ничего не понимает, он не может понять, как его мать встретила смерть отца, как она вышла замуж:

...А через месяц  
Не думать бы об этом! Бренность ты  
Зовешься: женщина! — и башмаков  
Не износив, в которых шла за гробом,  
Как Ниобея, вся в слезах, она —  
О боже, зверь, лишенный разуменья,  
Скучал бы дольше! — замужем за дядей<sup>1</sup>...

Он не понимает и не приемлет дядю как короля и как мужа матери. Надо *познать, найти истину*. Приходит Горацио: «Боже мой, Горацио...» — бросается к нему, *хочет знать*, как он живет, *почему он здесь*: «Но почему же вы не в Виттенберге?...»

205

И вдруг эта новость: «Мой принц, он мне явился нынче ночью», — говорит Горацио. *Нужно понять и эту грандиозную новость*. Затем встреча с тенью отца. Старается *понять и проверить* Тень, старается *узнать* от отца все то, что он может ему сказать. Гамлет узнает от призрака, что он убит дядей. Отец призывает к мести! Как отомстить? Помните сцену клятвы: «Век расшатался — и скверней всего, что я рожден восстановить его!»? Гамлету нужно устроить земную жизнь, тогда и «там» («ему») будет хорошо. Он должен взять меч и пройти по всему дворцу, очистить все, то есть, другими словами, он, как Мессия, должен пройти по всему свету и очистить его от скверны. Эту мысль, которую вложил в него отец, он должен выполнить, и, только выполнив, почувствует себя хорошо. «*Гамлет*» — какая *сверхзадача*?

С т у д и й ц ы . Человек столкнулся с жизнью.

К. С. Это вы содержание мне рассказываете, а сверхзадача, мы уже раньше говорили, — *познание бытия*, то есть *найти правду жизни*.

К о р о л ь . Константин Сергеевич, разрешите мне вернуться к 2-й сцене, к 1-му факту: «Король посылает послов в Норвегию». Мне очень труден такой официальный прием, тянет меня на пафос...

К. С. Это обычный прием. Отправление посла.

К о р о л ь . А мы делали это пышной коронацией.

К. С. Раз уж вы на троне, это не может быть не пышно. Но дело не в пышности: происходит акт очень большой политической важности, ведь вы отправляете сейчас посла своей страны в другую страну. Но нельзя сесть на трон и «ковырять в зубах». У вас еще слишком мало официальности, ее должно быть гораздо больше. Очень важно взять правильный ритм. Ритм должен исходить из предлагаемых обстоятельств. Неверно взятый ритм может привести к неверной трактовке ситуации. Представьте себе: вы идете короноваться и при этом прыгаете от радости или идете как похоронная процессия за

---

<sup>1</sup> Перевод М. Лозинского.

гробом. Кроме того, я сегодня девять десятых не понял из того, что вы все говорили, потому что у вас неверные ударения. Доходят отдельные слова, а фразы нет. Чем трудна эта пьеса? Тем, что здесь нет ни одного слова, которое можно пропустить. В этой пьесе главное — человеческая мысль, и если не дошло хоть одно слово, значит, одно звено из пьесы выброшено. А у вас целые мысли не доходят. У вас плохая дикция. В смысле дикции, в смысле фразы ничего не сделано. А вы понимаете, как это важно здесь? Когда вы говорили своими словами, то очень хорошо доносили мысль. Сейчас же я ничего не понял, потому что, как только вы стали произносить текст, вы перестали действовать словом, а отсюда пошел пафос. А что такое пафос? Это певучесть произношения. Первый признак пафоса — это говорить и ничего не видеть. Если вы будете говорить «хорошая погода» так же, как вы скажете «душа моя полна» — это

206

и будет пафос. У Шекспира большие мысли, а о большом нельзя говорить, как о колбасе за завтраком. Некоторые думают, что для возвышенной речи голосом надо выделять какие-то фортеля. А нужно, чтобы каждая гласная звучала, каждая согласная должна лететь. Вы должны любить мысль, видеть ее логику и чувствовать непрерывное течение фразы. Как только я углубляю предлагаемые обстоятельства, придаю мысли больше значения, то у меня другие размеры произношения. Возвышенный стиль начинается там, где есть большие мысли. Главное, не торопитесь, договаривайте каждое слово до конца.

Над чем вам нужно биться, чтобы с этим справиться? В чем дело? Трудности тут огромные, но они касаются не только этой пьесы; дикция должна быть во всех пьесах, выдержка должна быть во всех пьесах, словесное действие должно быть во всех пьесах. Таким образом, все *то*, чего мы будем здесь добиваться, нужно и для других пьес, но здесь этого добиться труднее. Тут все должно быть необыкновенно просто. А как только вы начинаете играть простоту, получается мещанство, вульгарность, мелкое что-то. Значит не нужна простота? Нет, простота нужна, но она должна быть глубока и значительна. Появится она лишь тогда, когда будет поставлен голос, когда будете говорить фразу не торопясь, ожидая, дошла ли она до партнера. Должна быть страшная выдержка, влюбленность в фразу, в мысль. Когда это будет, когда вы полюбите слово, тогда будете сидеть на сцене совершенно спокойно и зритель будет говорить: «Пожалуйста, ничего больше не нужно, никаких мизансцен, тут дополнять уже нечего». (Обращаясь к студийке Р.) Попробуйте просто по мысли, по видениям сказать свой монолог из 2-й сцены.

Студийка молчит.

К. С. Почему вы молчите? Что вы делаете?

Студийка. Я собираю внимание.

К. С. Вы собираете то чувство, которое вам нужно? Против своего сознания готовитесь играть чувство? Этого не делайте. Я вас прошу только сказать вашу мысль, и вы увидите, что правильный смысл затянет вас в чувство. А если будете чувство передавать, то оно от вас убежит. Не забывайте, Сальвини только в пятом акте трагедии переживал, волновался, на протяжении максимум получаса, а остальное время логично говорил. Я хочу вам в руки дать то, что поможет вам роль схватить за самое сердце. Попробуйте только мысль сказать, но хорошо выражая эту мысль. Старайтесь мне передать видения этой мысли.

Гамлет. «О если б этот плотный сгусток мяса...»

К. С. Я не понял, для чего же вам это нужно? Объясните эту мысль. Что это значит? Вы очень торопитесь, а вы должны картину нарисовать. Вы мне передайте этим: что такое? что случилось? что произошло?

20f

Гамлет. «О, если б этот плотный сгусток мяса...» (Пауза.)

К. С. Вы не имеете права останавливаться ни на одну секунду. Вы не имеете права прерывать волепочный звук. Это должно быть одной сплошной нотой. Кантилены нет. Вся фраза должна быть так подана, что ни на одном месте ее разъединить нельзя.

Гамлет. «О, если б этот плотный сгусток мяса... Ниспал росой, туманом

испарился...»

К. С. «Мяса, испал росой, туманом испарился...» Это огромная картина! «Испал росой...» — это все тянется, «туманом испарился...» На чем вы делаете ударение? Вам мешает какая-то торопливость. Когда вы говорите большую фразу, нельзя подлежащее и сказуемое разъединять, они должны быть слитно сделаны, но не налезать друг на друга. Форма должна быть. У вас всегда повторение ниже. Этого не может быть ни в коем случае; во-вторых, одинаковых нот не должно быть.

(Повторяется текст.)

К. С. Почему «туманом»? Какое значение? «Испарился» — это должна быть законченная фраза. Идите дальше, лепите другую фразу. Не сыпьте одну за другой. О чем вы говорите?

Гамлет. «О, если бы предвечный не запретил греха самоубийства...»

К. С. Посмотрите, какова структура фразы? Здесь два существительных: одно из них в родительном падеже, родительный падеж всегда принимает на себя ударение — ведь вы же это знаете! Вы начинаете торопить слова: «О, если бы предвечный...». Чувствуете, что у вас фраза вырастает? Любовно это скажите: «греха самоубийства». «Би» — самый высокий слог. Идите отсюда на самую высокую ноту: «О, боже мой, о, боже милосердный...». Просто повысьте, больше ничего не нужно. В чем здесь трудность? В том, что все до конца нужно договаривать. Если у вас голос не звучит, не вибрирует, не дает резонанса, вы начинаете искать, чем заставить его звучать. Тут и начинаются все эти голосовые штуки. Откуда происходит пафос? Просто голос не звучит, не поставлен. Весь вопрос только в ежедневных упражнениях. Если я сейчас попою перед тем как с вами разговаривать, то я могу пять часов говорить и больше. Ваша главная задача — техника и техника. Это очень трудно, но когда вы это познаете, то будет очень легко. Почему трудно? Потому что это требует систематической, ежедневной работы. Каждый день нужно делать упражнения. И не только над словом, но и над всем физическим аппаратом. Сколько нужно темперамента и силы, чтобы перешибить дурное впечатление у публики от плохо сказанной фразы, от парализованной руки и прочего. Надо натренировать себя так, чтобы все подчинить себе: слово, дикцию, движение и т. д. Тре-

208

нируйтесь, тренируйтесь в студии, дома, каждую свободную минуту. Когда начнутся спектакли, вам уже некогда будет работать над вашим физическим аппаратом. Надо сейчас вырабатывать технику. Мы все ближе подходим к подсознанию, и чем тоньше наша работа, тем более должен быть натренирован наш физический аппарат для того, чтобы суметь эту работу выразить. Вы не должны смущаться тем, что я так вас критикую. Ведь вы взяли в работу то, чем актер должен кончать свою карьеру. Высшая трудность, которая существует в нашем искусстве, — это «Гамлет». Но я вам дал его. Вы на «Гамлете» поймете все то, что требуют большие чувства и слова. Что же тут плохого? Вы будете искать, жить «Гамлетом» — этим замечательным произведением искусства. Таким образом вы делаете труднейшую и непосильную, но важнейшую работу. Если вы в этой работе успеете, то это будет равняться ста пьесам. Вся проделанная работа вам пригодится.

Подведем итоги: по физической и органической линии у вас сейчас более или менее правильно. Словесного действия не было, но когда оно случайно попадалось, было очень приятно. Номы и занимались главным образом физическим действием. Над словесным действием мы только начинаем работать. Нам нужно всю линию так называемых физических действий, всю линию внутренних позывов суметь перевести на словесное действие. Когда это будет сделано, тогда можно будет лепить пьесу.

## ПОЭТАПНАЯ СХЕМА РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ

Отпустив студийцев, Константин Сергеевич сказал ассистентам, что сегодня хотел бы попробовать подвести теоретические итоги нашей совместной практической работы.

Вместе с нами он составил специальную схему, по которой работа над спектаклем делится на несколько этапов. Все, что мы успели проделать, мы определили как три этапа:  
**Первый этап** — знакомство режиссера с пьесой и анализ ее:

а) определение хотя бы приблизительной сверхзадачи пьесы;	Работа режиссера до работы с актерами.
б) разделение пьесы на самые большие эпизоды (события), нахождение в эпизоде творческой задачи, то есть основного действия для каждого участника эпизода;	
в) разделение эпизодов на более мелкие события-факты, нахождение в них основного действия;	
г) прохождение по органическим процессам фабулы всей пьесы, «сидя на руках»;	Работа с актерами.
д) после того как элементарно рассказаны предлагаемые обстоятельства, — прохождение всей пьесы по линии физического действия: разбор и записывание линии физического действия, рассказ каждым актером своей линии физических действий (имея творческую задачу эпизода) врозь и с партнером, мысленно действуя, возбуждая «позывы» к действию («сидя на руках»).	

**Второй этап** — прохождение всей пьесы по логике мысли и по видениям:

- а) детальный разбор мыслей: прочесть, рассказать мысли (создать внутренние монологи). Чтобы понять намерение автора, надо за словесным текстом вскрыть весь подтекст, то есть не только его мысли, но и его видения, его чувства, переживания;
- б) определение линии задач;
- в) действие словом. Постепенное приближение к тексту путем подбрасывания слов, фраз или подчитки текста.

**Третий этап** — соединение физической линии с линией органических процессов, с логикой мыслей (авторские мысли+внутренние монологи) и с линией видений (действуя этюдно).

Параллельно — этюды на промежуточные, не выведенные в пьесе, но необходимые для укрепления роли моменты, а также этюды на прошлое.

Уточнив, не осталось ли у нас неясных мест по разобранным этапам, Константин Сергеевич перешел к тому, что нам теперь предстояло делать. Дальнейшая работа над пьесой должна была строиться следующим образом:

### 1. Новая, углубленная оценка событий и фактов пьесы.

В этот период режиссер и исполнители направляют свои усилия на то, чтобы под внешними фактами и событиями найти скрытые события — вызывающие эти самые внешние факты; проследить в этих событиях линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение, сплетение, пересечение и расхождение этих линий; найти ключ для разгадки тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы. Это поведет ко все большему их духовному насыщению.

### 2. Дальнейшее углубление предлагаемых обстоятельств.

На этом этапе исполнители должны себя посвятить изучению исторических, национальных, социальных особенностей эпохи,

отраженной в пьесе; уточнению обстановки, среды, в которой происходят события (иначе — созданию атмосферы спектакля)<sup>1</sup>; изучению стиля, жанра, языка произведения.

### 3. Овладение характерностью.

Исполнители выбирают из авторского текста и записывают все, что касается характеристики (внутренней и внешней) действующего лица, его взаимоотношений с другими людьми; прослеживают линию его поступков.

Как известно, человек познается по поступкам, внутренняя характерность складывается из того, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах — и качество действия находится в прямой зависимости от характера персонажа. Осваивая действия и поступки данного лица и овладевая ими (то есть внутренней характерностью), актер помогает зарождению и внешней характерности. Если же этого не происходит, то внешнюю характерность можно создать технически, добывая необходимые для образа черты из реальной и воображаемой жизни, из своего жизненного опыта, из наблюдений за людьми. Но при этом надо помнить, что во всех внешних исканиях нельзя терять внутренне самого себя. Перевоплощение заключается в том, что в действиях роли актер, окружая себя предлагаемыми обстоятельствами роли, так сживается с ними, что уже не знает, «где роль, а где я». Внешней характерности помогает костюм и грим.

### 4. Создание перспективы роли, пьесы и артиста.

Перспектива роли, пьесы, по Станиславскому,— это расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли, при учете конечной цели (сверхзадачи). Для определения перспективы надо просмотреть вновь все события, оценить их, определить, какие из них главные, какие второстепенные, распределить все эти события в логическом, последовательном порядке, в правильном соотношении с целым, конечной целью, то есть основные события вынести на первый план, а второстепенные отодвинуть назад. Хотя предполагается, что само действующее лицо не знает о будущем — исполнителю знание перспективы роли нужно для того, чтобы в каждый данный момент лучше и полнее оценивать ближайшее настоящее и всецело отдаваться ему. А перспектива артиста дает возможность актеру, учитывая целое, думая о будущем, соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выразительные возможности, уметь правильно их распределять

211

и пользоваться ими. Станиславский говорил, что, когда имеется перспектива, игра актера становится «дальнозоркой».

### 5. Нахождение темпо-ритма спектакля.

После создания перспективы Константин Сергеевич рекомендовал приступать к созданию правильного ритмического рисунка каждой роли, каждого события, всей пьесы. (Темпо-ритм всей пьесы, говорил он, это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста с учетом перспектив.)

Станиславский не раз подчеркивал, что всякое физическое действие неразрывно связано с ритмом и им характеризуется. «Вы не можете до конца овладеть методом физических действий, если не овладеете ритмом, — утверждал он. — Ритм помогает и перевоплощению».

Предложенная Константином Сергеевичем поэтапная схема работы над спектаклем стала для нас с тех пор основополагающей во всей нашей дальнейшей самостоятельной творческой деятельности.

---

<sup>1</sup> Под атмосферой спектакля Станиславский рекомендовал понимать сумму конкретностей, связанных с эпохой, описанной в пьесе, временем и местом действия, и отношение к ним исполнителей. Созданию сценической атмосферы помогают декорации, свет, шумовые моменты, бутафория, мизансцены. Немалое значение здесь имеет самая скрупулезная работа режиссера и актеров над второстепенными ролями, народными сценами.

## **ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»**

В 1938 году Константина Сергеевича не стало. Потеряв великого режиссера, педагога, друга, мы долгое время были в растерянности, не представляли себе, как жить дальше.

Несмотря на боль утраты вспоминались слова учителя:

«Первое правило в театре, в студии: то, над чем начали работать, на что затрачено время, должно быть доработано, доведено до завершения».

И мы решили продолжать работу над пьесой «Ромео и Джульетта», идя по этапам, данным нам Константином Сергеевичем.

Мы разделили всю пьесу до конца на эпизоды. У нас получилась следующая линия эпизодов (схема актов).

*Первый акт.* Эпизоды: 1) бой не на жизнь, а на смерть — драка двух враждующих родов;

2) тайна Ромео раскрыта — он влюблен в Розалину;

3) мать сообщает Джульетте о повороте в ее жизни — она невеста Париса;

4) несмотря на предчувствия и сомнения, Ромео и друзья идут на бал;

5) знакомство Ромео и Джульетты — любовь с первого взгляда (взлет и падение).

*Второй акт.* Эпизоды:

1) выманивание Ромео из засады;

2) свидание Ромео и Джульетты в саду, — любим, долой все препятствия;

3) Ромео добивается согласия у монаха на тайный брак;

4) Ромео, несмотря на чинимые ему друзьями препятствия,

212

все-таки сговаривается с Кормилицей о дальнейшем плане действий;

5) Джульетта с трудом вытягивает из Кормилицы радостное известие о предстоящем тайном браке с Ромео;

6) тайное венчание. *Третий акт.* Эпизоды:

1) вражда и ненависть опять на дороге любви — Ромео, мстя за смерть Меркуцио, убивает Тибальда;

2) Джульетта силой любви оправдывает поступок Ромео — любовь победила ненависть;

3) Ромео протестует против изгнания: изгнание, жизнь без Джульетты — страшнее смерти;

4) с большим трудом монах и Кормилица уговорили Ромео покориться воле князя;

5) тайное прощание Ромео и Джульетты надолго;

6) Джульетта становится в конфликт с семьей (категорически отказывается от брака с Парисом).

*Четвертый акт.* Эпизоды:

1) монах находит средство, чтобы спасти Джульетту от брака с Парисом;

2) Джульетта делает вид, что покоряется родителям (фиктивное примирение с родителями);

3) Джульетта выпивает снотворный напиток;

4) семья Капулетти готовится к свадьбе;

5) Капулетти предаются внезапному неутешному горю — «смерть» Джульетты;

6) полученное Ромео известие о смерти Джульетты приводит его к решению умереть;

7) Ромео сметает все препятствия, чтобы войти в склеп (смертельный бой между Ромео и Парисом);

8) Ромео и Джульетта не хотят, не могут разлучиться — хоть смерть, но вместе;

9) любовь победила смерть — примирение двух враждующих родов.

Каждый эпизод, как и требовал Константин Сергеевич, мы разделили на факты; приведу пример деления на факты эпизода: «Монах находит средство, чтобы спасти

Джульетту от брака с Парисом».

Основные действия данного эпизода для каждого участника:

у *Париса* — скорей закрепить возможность брака;

у *монаха* — помочь Джульетте найти средство, избавить ее от противозаконного второго брака;

у *Джульетты* — получить средство, помощь, чтобы спасти свою любовь.

*1-й факт.* Монах выискивает причины, чтобы убедить Париса отказаться от брака или хотя бы не торопить с браком.

*2-й факт.* Неожиданная встреча Джульетты с Парисом в келье у монаха.

*3-й факт.* Джульетта мягко отделяется от Париса.

213

*4-й факт.* Джульетта умоляет монаха избавить ее от второго брака.

*5-й факт.* Джульетта с решимостью хватается за найденное монахом, отчаянное, рискованное средство.

*6-й факт.* Монах сообщает план действий.

*7-й факт.* Джульетта уходит.

Также и в каждом факте были намечены основные действия.

Далее мы прошли все факты, все эпизоды пьесы по линии органических и физических действий; по линиям мыслей и видений, развивая каждый эпизод, факт до полной законченности; создавая прежде всего схему своего физического поведения в каждом факте, эпизоде, а затем соединяя их в единую линию действий. Таким образом, мы проделали по всей пьесе ту же работу, что делали с Константином Сергеевичем по отдельным эпизодам.

«Одной из главных задач нашего искусства, — постоянно утверждал Станиславский в дни наших встреч, — является создание жизни человеческого духа. Жизнь человеческого тела — хорошая плодородная почва для всяких семян нашей внутренней жизни... Когда говорят и тянутся к чувству прямо, без опоры и подготовки, тогда трудно не только уловить, но и зафиксировать его хрупкую линию. Но теперь, когда у вас есть опора, вы не висите в воздухе, а идете по твердой протоптанной дорожке, которая не позволит вам уклониться в сторону по ложной линии... Подобно тому, как вода наполняет ложбины и ямы, так и чувство вливается в физическое действие, раз оно почувствует в нем живую органическую правду, которой можно поверить».

Проделав работу по созданию жизни человеческого тела по всей пьесе, создав почву для линии чувств, мы приступили к работе *над новыми этапами*, указанными Константином Сергеевичем в наше с ним последнее свидание. Для дальнейшего углубления предлагаемых обстоятельств, углубленной оценки событий и фактов, овладения характерностью мы воспользовались практическими приемами анализа пьесы.

Новая *«распашка»* — вдумчивое чтение пьесы; углубленное раскрытие содержания — уточняя подтекст видений, рассказывая их; оценка и оправдание фактов с помощью воображения.

Оценить факты — это значит найти их внутренний смысл, корень их воздействия, найти под внешними фактами (как ранее говорил нам Константин Сергеевич) другие события, вызывающие и самые эти внешние факты. Вот пример. *Внешний факт*; «фиктивное примирение Джульетты с родителями»; *внутреннее событие*, вызывающее данный факт, — выполнение воли монаха, поиски возможности скорей использовать данное им средство (снотворный порошок), спасающее ее от брака с Парисом.

214

Рассказ содержания пьесы по внутренней линии (по линии подтекста)

Возьмем тот же факт «Фиктивное примирение Джульетты с родителями» и рассмотрим внешние и внутренние действия Джульетты.

Текст	Внешние действия	Подтекст	Внутренние действия
Синьор Капулетти: Ну что, строптивая? Где ты шаталась? Джульетта: Там, где меня раскаянью учили. В моем сопротивлении непослушном. Вам и веленьям Вашим.	Вхожу с «благостным видом».  Стараюсь удержать свой «благостный вид».  Каюсь.	Готовятся к свадьбе! Господи! Держись, Джульетта!  Шаталась! Нет, была у друга, единственного друга!  Раскаянью! Как же! Помощь, помощь оказал!	Оцениваю обстановку. Беру себя в руки.  Укоряю, обвиняю своего отца.  Благодарю монаха, предвкушая счастливую развязку.
Приказал отец святой мне на колени пасть, прося простить. Простить молю я вас!	Принимаю покаянную позу. Умоляю о прощении.	Надо, надо выполнять веление отца-монаха, как это ни трудно. Только бы не; выдать себя!	Рассеиваю настороженность отца. Настраиваю отца на нужный мне лад, окончательно усыпляю бдительность.
Отныне вашей воле я покорна.	Даю согласие на брак, проявляя полную покорность.	Как же! Никогда не бывать этому!	Заканчиваю скорей заданную мне монахом процедуру (скорей уйти).

### Овладение характерностью

Нами была произведена выписка из пьесы всех ремарок автора, выборка и запись из диалогов и монологов действующих лиц, всего, что касается характеристик, биографий, взаимоотношений, оправданий и объяснений поступков, фактов, конфликтов, мест действия, костюмов; выписка из текста даже намеков на прошлое и будущее героев пьесы. Кроме того, мы провели беседы с шекспироведом М. М. Морозовым. Вот характеристики основных героев, данные им: Ромео — безрассудно храбр, стремителен в чувствах — он не может ни проверять, ни ждать (это и послужило причиной его гибели); Джульет-

215

та — начитанная, умная, проникательная — она многогранна, она — рассвет новой жизни; Парис — благороден, красив, скромен в одежде, он — человек не страстей Ренессанса; Меркуцио — сама живость, экспансивность, остроумие, он задира, у него легкое отношение к жизни; Бенволио — благоразумен; Кормилица — особа эксцентричная, с причудами, ее увлекает авантюризм, предприимчивая, ее поход, свидание с Ромео — это смелость, на которую ее толкает только любовь к Джульетте; брат Лоренцо — безмерно любит человека (абстрактный гуманист), но он не умеет подойти к жизни, оттого все его планы рушатся; он фигура трагическая; Эскал, князь — это сама судьба, его решения обжалованию не подлежат.

М. М. Морозов подробно рассказал нам о быте эпохи Ренессанса, о социальном положении наших героев. Например, что род Монтеки — древнее рода Капулетти. Капулетти — новое дворянство, и это обуславливает разницу в поведении тех и других; что в воспитании итальянских девушек из дворянских семей существенным элементом являлось художественное образование, но обучение носило главным образом теоретический характер:

они изучали теорию стихосложения, теорию музыки, латинский язык. Всякая образованная женщина должна была уметь с легкостью цитировать Горация, Овидия, Вергилия и т. д. Кроме того, девушки с раннего возраста обучались «пластике», то есть умению танцевать и держаться в обществе. Воспитание юношей было более широким, они воспитывались не только теоретически, но и практически, например, должны были не только уметь ценить художественные произведения, но и создавать их сами (в частности, писать стихи). Значительную роль в воспитании юношей играло обучение их всевозможным видам военного искусства, особенно фехтованию; поединок прочно вошел в быт дворянской молодежи XV и XVI веков. Редко можно было встретить юношу, у которого за плечами не было бы одного или нескольких поединков; первым и тягчайшим оскорблением являлось оскорбление фамильного имени дворянина, воспринимаемое им как оскорбление его дворянской чести; к причинам, служащим поводом для поединка, относились: и любовные оскорбления, и слишком едкие остроты, поставившие человека в смешное положение, и целый ряд других причин. Пример этого поединка Меркуцио и Тибальта:

«Меркуцио. Тибальт, эй, крысолов, готовы вы?

Тибальт. Чего ты хочешь от меня?

Меркуцио. Почтенный кошачий царь, я хочу только одну из ваших девяти жизней... Поторапливайтесь, иначе моя (шпага.— Л. Н.) будет раньше над вашими ушами.

Тибальт. К услугам вашим. *(Обнажает шпагу.)*»

Немедленная схватка предусматривалась в двух случаях: защита против нападения с оружием и глубокое оскорбление

216

чести дома или родины; в остальных случаях дворянин имел возможность попытаться разрешить конфликт мирным путем. Это, например, и пытается сделать Ромео, стараясь сгладить свой конфликт с Тибальтом:

«Тибальт. Ромео, вся любовь моя к тебе не знает слова лучшего: ты хам.

Ромео. Тибальт, причина, по которой я люблю тебя, простила правый гнев, на твой привет возникший: я не хам. Прощай, я вижу, ты меня не знаешь. *(Пытается уйти.)*»

Личный вызов на поединок происходил при помощи традиционной перчатки, в XV веке установилось правило считать особенно обидным вызов правой перчаткой; левую перчатку принимающий вызов поднимал, но правую он протыкал шпагой, поднимая на кончике шпаги в знак того, что вызов принят, и отбрасывал в сторону.

Узнали мы и об итальянских пиршествах в эпоху зрелого Ренессанса; вся Италия этого времени ела много,пряно и необычайно роскошно; женщины не уступали в этом мужчинам.

Все это мы учли при подготовке спектакля.

Вот, например, как выглядела у нас картина бала: на сцену вваливается объевшаяся, захмелевшая толпа. Смеются, громко говорят, ведут себя бесцеремонно, острят грубо:

Ха-ха, голубушки! Ну, кто из вас  
Откажется плясать? Клянусь, у той,  
Что церемонится, мозоли есть, —

обращается Капулетти к дамам.

Веселятся со всей страстью. Жирный, потный, шумный бал — животы сытые, веселые, а головы плохо соображают.

### **Перспектива роли, ритмический рисунок и атмосфера**

Помня наши занятия с Константином Сергеевичем мы не забывали о создании перспектив роли и артиста; атмосферы спектакля и каждой картины; ритмического рисунка каждого эпизода и всей пьесы.

Вот примерная перспектива роли Джульетты: основные эпизоды (события) ее роли: 1)

знакомство Джульетты с Ромео — любовь с первого взгляда (взлет и падение); 2) свидание в саду — любим! долой все препятствия; 3) тайное венчание; 4) Джульетта силой любви оправдывает поступок Ромео (убийство Тибальта): любовь победила ненависть (первый удар — изгнание Ромео); 5) тайное прощание Джульетты с Ромео надолго; 6) Джульетта вступает в конфликт с семьей (второй удар — угроза немедленного брака с Парисом); 7) Джульетта цепляется за средство, предложенное монахом; 8) смерть Джульетты (пусть смерть, но вместе).

*Главное событие-эпизод: Джульетта вступает в конфликт с семьей* — категорически отказывается от брака с Парисом.

217

Все остальные эпизоды: 1) одевание к первому балу и получение вести, что она невеста Париса; 2) бал до встречи с Ромео; 3) известие о предстоящем тайном браке с Ромео и т. д. — как бы «вспомогательные звенья» к основным эпизодам. Когда создалась перспектива роли, нетрудно было найти и соответствующий событиям ритмический рисунок, возьмем, к примеру, главный эпизод: «*Джульетта вступает в конфликт с семьей*». При входе г-жи Капулетти Джульетта находится в подавленно-опущенном ритме, она вся в себе, отвечает матери почти механически, приходит в более *активный, настороженный ритм* со слов матери:

Ты не о том, кто мертв, так плачешь, дочка, О том, что жив подлец, его убивший.

И новый ритм — *ритм протестующий*, как только она узнает, что в четверг она должна стать женой Париса, далее *ритм отчаянной борьбы* (отчаянно-напряженный).

Найденные ритмы, углубленные предлагаемые обстоятельства (эпоха — уточнение среды, обстановки, в которой проходят события) помогают создать и нужную сценическую атмосферу. Возьмем тот же эпизод: Джульетта из тревожно-любовной атмосферы предыдущей сцены («Тайное прощание Джульетты с Ромео надолго») попадает в атмосферу страшную, враждебно-напряженную; она как бы мечется в «каменном мешке», пытается спасти свою любовь, натываясь на гранитные стены и углы и роня смертельно свое сердце и душу.

Закончив работу, мы показали этот учебный спектакль комиссии. В комиссию входили: наш художественный руководитель М. Н. Кедров, З. С. Соколова, директор студии И. А. Рафаилов, шекспировед М. М. Морозов, переводчица пьесы «Ромео и Джульетта» А. Радлова.

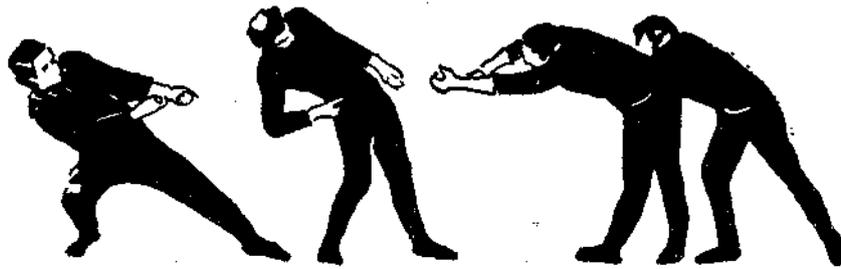
Спектакль получил высокую оценку. При обсуждении говорилось, что это настоящий Шекспир с его страстями, взлетами и падениями; что ухвачена особенность людей того времени — быстрый переход из одного состояния в другое — их органические контрасты.

Были отмечены и наиболее удачные актерские работы — в первую очередь М. И. Мищенко, исполнявшей роль Джульетты, а также Е. И. Рубцовой (Кормилица), Д. Н. Смолича (Меркуцио), А. Я. Зиньковского (Тибальт), Т. М. Орловой (г-жа Капулетти).

Руководство решило включить этот учебный спектакль в репертуар студии. Для оформления был приглашен художник В. Шестаков. Художественным руководителем постановки стал М. Н. Кедров, я осталась режиссером.

Работа закипела. Спектакль был готов, премьера назначалась на июнь 1941 года.

Но началась война, и спектаклю не суждено было увидеть свет рамп.



## Элементы психотехники актерского мастерства Тренинг и муштра

Система К. С. Станиславского не может быть изучена и тем более освоена чисто умозрительным, теоретическим путем. Ею надо овладевать практически в процессе «тренинга и муштры», как любил говорить Константин Сергеевич.

Мой опыт работы в Оперно-драматической студии под руководством самого К. С. Станиславского, М. П. Лилиной и других больших мастеров театра, длительный опыт самостоятельной педагогической и режиссерской деятельности дали мне возможность подготовить практическое пособие по системе К. С. Станиславского, которое и составляет вторую часть этой книги. Оно ставит перед собой задачу передать методику практического изучения системы К. С. Станиславского. Это, конечно, не значит, что каждое предложенное в книге упражнение следует рассматривать как образец, которому нужно слепо следовать, который можно механически копировать без учета реальных возможностей. Надо не буквально повторять упражнения, а делать это творчески, продумывая целесообразность отдельных приемов, хода занятия, его направления применительно к условиям каждой студии, курса или театра.

Режиссер или педагог, изучая систему, не должен воспринимать ее как готовый рецепт, он должен находить свои способы и приемы обучения, идя от собственных наблюдений, жизненного опыта.

Профессия актера главным образом практическая.

«Знать, понять на актерском языке, — говорил К. С. Станиславский, — это значит почувствовать». Поэтому овладение своей профессией начинает актер с изучения науки о мастерстве актера, с самых азов.

Без знаний основ мастерства нецелесообразно давать ученикам работать сразу над ролью.

«Всем вам хочется играть, — говорил К. С. Станиславский, — и если мы сдадимся и дадим вам играть, то вы погибли. Вы сейчас же наберетесь актерских штук... Вы должны учиться «жрать знания». Я всегда в таких случаях вспоминаю Шаляпина. Как-то с Мамонтовым мы смотрели на молодого Шаляпина, который сидел в кругу мастеров: там были И. Репин, В. Серов. Он слушал их с жадностью, стараясь не про-

220

нить ни слова. Мамонтов тогда толкнул меня и сказал: «Смотри, Костя, как он «жрет знания». И вот мы должны также «жрать знания»<sup>1</sup>.

С какой громадной любовью Константин Сергеевич Станиславский занимался с молодежью. В ней он видел создателей театра будущего. В педагогические занятия он вносил молодой порыв своих исканий. Нам, своим ассистентам, он давал советы, как нужно подходить к молодежи, решившей посвятить себя театру, как важно с первых же дней обучения овладеть еще примитивной творческой инициативой учащихся и как тщательно и

<sup>1</sup> Стенограммы занятий К. С. Станиславского в Оперно-драматической студии. Музей МХАТ.

тонко следует «отрабатывать» отдельные элементы этого наивного, но искреннего творчества, стремясь развить и закрепить у учащихся наблюдательность, веру в то, что они делают.

Упражнения каждой главы этой части книги — попытка дать возможность педагогу, режиссеру широко развивать инициативу учеников, поддерживать их молодую страсть, пылкое увлечение любимым делом, ради которого они пришли в искусство.

Важно, чтобы педагог проникал в душу учащегося, понимал его, умел смотреть на вещи его глазами, а не навязывал ему насильно собственные взгляды, понятия, мнения. Самым страшным в нашей деятельности является сухой и формальный подход к своему делу. В своей методике Станиславский утверждал, что *надо трудное сделать привычным, привычное — легким, легкое — красивым*. Вопросы воспитания неотделимы от общих вопросов обучения. Каждый педагог знает, как всякое нарушение этических норм и дисциплины мешает творческому процессу. К. С. Станиславский был требовательным и к себе и к ученикам, не оставляя без внимания любое нарушение.

Однажды на занятиях студиец Ш. сидел развалившись на стуле. К. С. Станиславский заметил это и сказал: «Почему вы так сидите? Что это такое?» Студиец начал оправдываться. Тогда Станиславский сказал: «Почему вы не встаете, когда я с вами говорю? Я вовсе не хочу этим сказать, что я какое-то «его превосходительство». С вашей стороны будет простой вежливостью встать передо мной... Разве вас это оскорбляет? Надо быть собранным, это вам всегда пригодится.... Вежливость должна быть в вас механической, подсознательной...»

Так и нам следует уделять серьезное внимание вопросам этики и дисциплины. А для этого каждому из нас в первую очередь следует быть требовательным к себе, ибо личный пример является большой силой.

## МЕТОДИКА ВОСПИТАНИЯ МАСТЕРСТВА АКТЕРА

Система включает в себя две части.

I. *Работа актера над собой.* Она имеет два раздела:

1. Работа над собой в творческом процессе переживания (развитие внутренних элементов, необходимых для творчества).

2. Работа над собой в творческом процессе воплощения (работа над физическим аппаратом).

II. *Работа над ролью.*

К. С. Станиславский всегда подчеркивал исключительную, первенствующую роль идейно-философского момента в творчестве.

Умение слить в неразрывное целое самые высокие задачи искусства с простейшими и конкретными актерскими задачами — одно из драгоценных свойств системы.

Система — это живое, действенное средство воспитания актера, требующее умелого и гибкого применения. Система — это и справочная книга в минуту сомнения. Это и путеводитель от незнакомой роли до спектакля.

Система обращена к актеру-художнику. Она выводит его на самостоятельный путь творческих исканий, помогает ему совершенствовать свой талант.

К. С. Станиславский, как и многие прославленные артисты, не был согласен с теми, кто утверждал, что для талантливых людей излишни правила и система. Часто бездарные артисты рассчитывают при помощи системы сделаться гениальными. Нередко талантливые отвергают систему. Но и те и другие неправы.

Станиславский пишет: «Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя — таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь подготовить почву для такого подлинного подсознательного творчества. [...] Прежде всего нужно творить сознательно и верно, [...] Сознательное и верное рождает правду, а правда вызывает веру. [...] Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения, [...] артист приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать! На нашем языке это называется переживать роль... Переживание помогает артисту выполнить основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме»<sup>1</sup>.

Есть актеры, которые не признают техники, а полагаются на одно вдохновение.

[«Если же последнее не приходит, — пишет Станиславский, — то им нечем заполнить пробелы в игре, пустые, не пережитые

222

места роли. [...] В эти моменты исполнение роли становится безжизненным, ходульным и вымученным. [...] Вот такое сценическое исполнение называется на нашем актерском языке игрой нутра»<sup>2</sup>.

Изучив систему, актеры будут знать, как бороться с так называемым «ненастроением».

Надо, чтобы система вошла в плоть и кровь. Надо сжиться с нею настолько (теоретически и практически), чтобы о ней вовсе не думать. Надо ее усвоить, пропустить через себя, через ум, чувство, через весь психофизический аппарат, она должна стать второй натурой.

Развивать внутренний творческий аппарат артисту помогают внутренние элементы психотехники: воображение, общение, внимание, эмоциональная память, правда, вера, задачи, действия и др. Двигателями же нашей психической жизни являются ум, воля и чувство, или, по новому научному определению, представление-суждение, воля и чувство.

«Члены триумvirата неразъединимы...»<sup>3</sup>. Эти зависимость, взаимодействие и тесная

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 24, 25.

<sup>2</sup> Там же, с. 28.

<sup>3</sup> Там же, с. 299.

связь одной творческой силы с другими очень важны в нашем деле. [...] Отсюда соответствующая психотехника.<sup>1</sup> Ее основы заключаются в том, чтобы через взаимодействия членов триумvirата естественно, органически возбуждать к действию как каждого члена триумvirата, так и все элементы творческого аппарата артиста»<sup>1</sup>.

*Психотехника* помогает нам по нашему велению создавать *внутреннее сценическое самочувствие*, — это *слияние* двигателей психической жизни вместе со всеми элементами в стремлении к одной общей цели — *артисто-роли* (выражение Станиславского).

«Какое счастье, что мы располагаем психотехникой, могущей по нашему велению и произволу создавать внутреннее сценическое самочувствие, которое прежде являлось к нам лишь случайно, как «дар от Аполлона»<sup>2</sup>. «Стоит допустить в правильно создавшееся внутреннее сценическое самочувствие только один неправильный элемент, и он тотчас же потянет за собой остальные [...] и исказит душевное состояние, при котором возможно творчество»<sup>3</sup>. «Неизбежно создается сначала вывих, а потом и неправильное состояние артиста на сцене, которое мы называем на нашем языке — *ремесленным (актерским) самочувствием*»<sup>4</sup>.

Чтобы отражать на сцене внутреннюю жизнь, нужен не только хорошо разработанный внутренний аппарат, но и исключительно отзывчивый физический аппарат, верно передаю-

223

щий результат творческой работы чувства, его внешнюю форму воплощения.

Движениям необходимо дать то разнообразие, ту быстроту сменяемости, ту слиянность, которые обеспечивали бы точность, полноту передачи душевных волнений, переживаний и гаммы чувств. «Такое физическое состояние артист должен научиться вызывать в себе на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения. [...] Связь его с внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного, бессознательного, инстинктивного *рефлекса*. [...] Это состояние мы называем на нашем языке *внешним сценическим самочувствием*»<sup>5</sup>.

Внешнее сценическое самочувствие складывается из составных частей-элементов: мимики, голоса, речи, интонации, движения, пластики и т. д.

И когда созданы внутреннее и внешнее сценические самочувствия, то образуется состояние, которое мы называем *общим сценическим самочувствием* — *рабочим творческим самочувствием*.

Только создав общее сценическое самочувствие, артист может приступать к творчеству. И вот здесь-то в творческий процесс вступает органическая природа с ее подсознанием. «В таком состоянии артисту легко откликаться на все задачи, которые ставят перед ним пьеса, поэт, режиссер, наконец, он сам. [Все душевные и физические элементы его самочувствия у него начеку и мгновенно откликаются на призыв. [...] *Что бы ни делалось артистом в процессе творчества [...] — читает ли актер в первый или в сотый раз пьесу и роль, учит ли или повторяет ее текст, [...] ищет ли он духовного и физического материала для роли, [...] думает ли об ее внутреннем и внешнем образе, [...] о костюме и гриме, словом, при всяком малейшем соприкосновении с ролью он должен непременно находиться в состоянии внутреннего и внешнего, или общего сценического самочувствия*»<sup>6</sup>, — так учил К. С. Станиславский, призывая артистов к правде жизни на сцене.

Правильное сценическое самочувствие создает почву для зарождения подсознательного творческого процесса. «*Подсознательное творчество природы — через сознательную психотехнику артиста*»<sup>7</sup>, — говорил К. С. Станиславский.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 303.

<sup>2</sup> Там же, с. 320.

<sup>3</sup> Там же, с. 322.

<sup>4</sup> Там же, с. 323.

<sup>5</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 269.

<sup>6</sup> Там же, с. 270.

<sup>7</sup> Там же, т. 2, с. 24.

Вот почему каждый человек, желающий стать актером или режиссером, чтобы подойти к законам творчества органической природы с ее подсознанием, должен в первую очередь изучить и практически овладеть всеми приемами, всеми элементами психотехники.

224

Нам, обыкновенным смертным, часто говорил К. С. Станиславский, приходится приобретать, развивать, воспитывать в себе *поодиночке каждый из элементов внутреннего сценического самочувствия* долгим временем и упорным трудом. Без работы над собой артист не постигнет мастерства.

Предмет «Мастерство актера» является практическим, конкретным, а поэтому и изучать его мы должны не отвлеченно, а на конкретных действиях, упражнениях, тренинге.)

За долгие годы режиссерской и педагогической работы я убедилась, что изучение внутренних элементов сценического самочувствия надо строить в определенной последовательности. Я придерживалась примерно следующей схемы, но ее нельзя считать незыблемой и обязательной для всех изучающих систему.

1. Освобождение мышц.
2. Действие, «если бы», предлагаемые обстоятельства.
3. Воображение.
4. Сценическое внимание.
5. Чувство правды, логика и последовательность.
6. Вера и сценическая наивность.
7. Эмоциональная память.
8. Общение.
9. Темпо-ритм.
10. Характерность.
11. Мизансцена.
12. От этюда до спектакля.
13. Сверхзадача и сквозное действие.

## **ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ**

Превращение всего нашего физического аппарата в выразительное средство актерского творчества — это искусство из искусств, и возможно это только при условии повседневной работы над речью, голосом, над развитием выразительности своего тела.

Чтобы выработать умение двигаться выразительно и правдиво, нужно научиться освобождать наши мышцы от излишних зажимов, от ненужного напряжения. Предметом нашего изучения должны быть мышцы произвольных движений, которые подчиняются воле человека.

В начале занятий надо прежде всего предложить ученикам ощутить, что такое напряжение и освобождение мышц.

Упражнения.

1.. Напрячь все мускулы и разделить число 3450 на 15.  
2. Тянуть стул из рук партнера и в то же время мысленно произвести умножение числа 17 на 120; или вспомнить строки знакомых стихов; или вспомнить последовательно все события сегодняшнего дня.

3. Предложить ученику отыскать оброненный предмет (карандаш, записную книжку, кольцо и т. п.). Когда же он это сделает логично и правдиво, попросить его повторить все эти действия. И тут же надо ему сказать, что остальные ученики будут проверять, так ли он все делает, как сделал в первый раз.

Ученик, начиная повторять, обычно конфузится, зажимается и, естественно, теряет логику действия. «У актера, поскольку он человек, они (мышечные напряжения. — Л. Н.) всегда будут создаваться при публичном выступлении»<sup>1</sup>. Производится разбор проделанного, указывается на зажимы тех или иных мышц, в результате которых и возникла нелогичность действий.

Затем предлагается другим ученикам выполнить ряд подобных упражнений. Все на собственном опыте убеждаются, что физическое напряжение, произвольная зажатость мышц парализуют активную деятельность человека, его психическую жизнь, мешают творческому процессу.

Работа над телом требует большого тренажа. Пока актером владеет физическое напряжение, не может быть и речи ни

226

о каком творчестве, о правильном действии, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни действующего лица! Следовательно, прежде чем начать творить, надо привести в порядок свои мышцы, научиться понимать их, управлять и владеть ими.

Изучение этого элемента мы разбиваем на четыре этапа:

1. Выработка мышечного контролера.
2. Определение центра тяжести и точки опоры.
3. Воспитание навыков и умения определять работу мышц. Знать, какие мышцы несут нагрузку при том или ином физическом действии, и уметь пользоваться этими мышцами ровно настолько, насколько требует свершение данного действия.
4. Оправдание позы, жеста, движения. Каждое движение, положение, поза и жест должны быть оправданы, продуктивны и целесообразны.

### **ПЕРВЫЙ ЭТАП. ВЫРАБОТКА МЫШЕЧНОГО КОНТРОЛЕРА ИЛИ НАБЛЮДАТЕЛЯ**

#### **Раздел I. Научить определять излишние напряжения (зажимы) и освобождаться от них**

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 134.

Упражнения.

1. Предложить группе учеников сесть поудобнее, ослабить напряжение и начать проверку лишних напряжений. Обратить их внимание на то, что даже в этом спокойном положении можно наблюдать частичные напряжения в мышцах рук, ног и т. д. Чтобы точнее научиться определять зажимы, слегка напрячь кисти рук, плечи, ноги и т. д., а потом объяснить разницу в состоянии и ощущениях.

2. Сесть на ручку кресла, определить зажимы и снять их.

3. Походить по комнате, определить излишнее напряжение и снять его. Проверить, не перешло ли напряжение, например, из кисти руки в локоть или шею, а из шеи в плечи и т. д.

4. Прислониться к стене, облокотиться на стол, на подоконник и т. д. и опять найти лишнее напряжение.

5. Лежа отдыхать на диване. Определить, где зажимы, снять их.

6. Сесть нескольким ученикам на диван, определить, где зажимы.

Все эти упражнения надо варьировать до тех пор, пока ученик не почувствует ощущения хотя бы частичной мышечной свободы. Только тренажем можно добиться умения наблюдать и контролировать у себя зажим и свободу мышц — «развить в себе *мышечного контролера*».

«Он (мышечный контролер. — Л. Н.) должен неустанно, как в жизни, так и на сцене, следить за тем, чтобы нигде не появлялось излишнего напряжения, мышечных зажимов. [...] Этот процесс самопроверки и снятия, излишнего напряжения

227

должен быть доведен до механической, бессознательной приученности»<sup>1</sup>.

Упражнения (на выявление индивидуальных зажимов и снятие их).

1. Измерить длину комнаты обыкновенным, спокойным шагом.

2. Открыть и закрыть дверь.

3. Поставить пять стульев к стене.

4. Приготовить комнату для приема гостей.

5. Открыть окно и протереть стекла.

6. Разобрать содержимое сумочки.

7. Завязать галстук, зашнуровать ботинки, повязать косынку.

Часто люди страдают индивидуальными зажимами. Например, у меня был зажим в плечах, который мешал мне в работе. Это заметила М. П. Лилина, работая со мной над пьесой Чехова «Вишневый сад». Мне назначили целый ряд упражнений и зажим был ликвидирован. А К. С. Станиславский рассказал нам на одном из занятий, что у одной артистки, обладающей прекрасным дарованием и темпераментом, очень часто чувство заменялось простым физическим напряжением. Совершенно случайно заметили, что в драматических местах роли правая бровь артистки чуть-чуть напрягается. Тогда ей предложили выработать в себе механическую привычку при переходе к трудному месту снимать всякое напряжение с лица. И когда ей это удавалось, то и все напряжение тела само собой ослаблялось и она начинала действовать органично.

Педагог должен очень тщательно следить за учениками, делающими эти упражнения. И лишь только он заметит присущее кому-либо из них напряжение, он должен указать ему на это и добиться снятия зажима.

## Раздел II. Научиться подчинять мышцы своему намерению

В плане занятий необходимо предусмотреть упражнения, которые бы выработали у учеников умение ощущать работу мышц и подчинять их своей сознательной воле.

Упражнения.

1. Посадить всех занимающихся в ряд или полукругом на стулья. По счету «раз» напрягать все тело до предела; по счету «два» полностью расслабиться. И так проделать несколько раз.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 134—135.

2. Сидя на стуле или прохаживаясь по комнате, поочередно напрягать то мышцы шеи, то плеч, то спины, то правой

228

ноги, то левой, затем правой руки, левой руки. Напрячь одновременно мышцы правой ноги и левой руки и наоборот. Переводить напряжение с правой ноги на левую и т. д.

3. Сесть прямо и отвести плечи назад. Проверить, какие мускулы спины работают. Эти движения повторить несколько раз.

В той же позе отвести сперва правое плечо, потом левое, не помогая себе руками.

4. «Манекены». Упражнение на полное напряжение тела. Одному ученику принять любое положение и напрячь все тело. Другой ученик переносит занявшего позу (манекен) на другое место. Положение первого не должно измениться, тело не должно расслабиться.

5. «Тряпичные куклы». Упражнение на полное расслабление тела. Ученики — тряпичные куклы, повешенные на гвоздики. Их снимают с гвоздика и сбрасывают на пол.

6. «Подзаборчик». Упражнение продельвается с воображаемым забором. *Манок*: «надо пробраться под забором в сад, чтобы сторож не заметил».

На первый хлопок ученики пробираются под воображаемым забором, который условно расположен на 40 см выше пола, постепенно просовывая под забор голову, плечи.

На второй хлопок (*манок*: «сторож идет») выбираются назад из-под забора.

7. «Кошечка». Встать на четвереньки.

На первый хлопок (или на *манок*: «кис-кис») прогнуть позвоночник к полу, как будто кошка, ласково потягиваясь, тянется к вам.

На второй хлопок (или на *манок*: «брысь») выгнуть позвоночник дугой, как будто кошка сердится и фыркает и становится в позу защиты.

8. Встать у стены и на счет 4, 8, 16, 32 постепенно сгибаться и так же, на тот же счет, разгибаться. Это же упражнение проделать в сидячем положении. Сначала падает голова, затем сгибается шея, первый позвонок, второй и т. д.

9. Проверить работу мышц кисти рук:

а) подвигать каждым пальцем руки в отдельности. Согнуть пальцы рук поочередно;

б) потрясти кистями рук, как бы стряхивая с них каплю воды. Помахать кистями рук на лицо, как будто бы жарко. Рисовать кистями рук лежащую восьмерку, делать «веер», как бы стрелять пальцами, хватать пальцами (в названных упражнениях работают только кисти);

в) сцепить кисти и сделать руками непрерывную волну — можно всем вместе, а можно по очереди, как бы передавая ее поочередно друг другу.

10. Оставляя все тело спокойным, действовать только одной рукой, одной ногой, затем головой и т. д.

229

11. Положить правую ногу на левую и ступней правой ноги нарисовать буквы: О, Д, А и другие, а затем то же самое сделать левой ступней.

12. Упражнение на выразительность рук и ног: например, для рук — за обедом, на экзамене, примирение; для ног — ожидание встречи; первый год на военной службе.

Оставить открытыми только руки и ноги. По действию рук или ног присутствующие должны определить, какое действие они выполняют.

## ВТОРОЙ ЭТАП. ЦЕНТР ТЯЖЕСТИ И ТОЧКИ ОПОРЫ

### Раздел I. Научить определять центр тяжести и точки опоры для большей устойчивости

Центр тяжести человеческого тела находится в точке, лежащей на 2—2,5 см ниже крестцовой кости и на 4,5 см выше линии, соединяющей центры обоих тазобедренных суставов. При перемене положения тела центр тяжести смещается. Когда при наклоне туловища в любую сторону центр тяжести оказывается не над площадью опоры, человек падает. Этого он может избежать, переставив одну ногу и тем самым создав новую площадь опоры, над которой оказывается теперь смещенный центр тяжести.

Упражнения.

1. Взять два стула и поставить на расстоянии метра один от другого. Предложить одному из занимающихся встать коленкой на один стул и, дотянувшись, ухватиться рукой за другой стул, одновременно оторвав другую ногу от пола. Сделать разбор движений по перемещению центра тяжести и точек опоры.

2. Встать коленками на стул, придерживаясь одной рукой за стул, другой, не дотрагиваясь до пола, попытаться поднять смятый лист бумаги.

3. Стоя на коленях, не касаясь ступнями пола, дотянуться до висящего предмета.

4. Не вставая со стула, передать книгу далеко стоящему соседу.

5. Сидя на диване, потянуться и достать книгу, лежащую на столе. Не поднимаясь со стула, достать цветы, стоящие на окне, иголку, лежащую на полу; вытянуть как можно дальше одну руку, потом обе руки:

6. Быстро или медленно сходить с лестницы, со ступеньки на ступеньку.

7. Опуститься на колени посреди комнаты, потом по знаку начать подниматься и в это время представить, что получаете неожиданный толчок в спину или в грудь. Определить точку опоры, чтобы удержаться.

230

8. Предложить ученику представить себе, что он сидит и кто-то пытается столкнуть его со стула. Стул накрывается, но он удерживается. Прodelать это упражнение и определить, где же точка опоры.

При каждом упражнении надо требовать точного определения точки опоры. При этом очень важно, чтобы устранялись лишние напряжения и не принимались посторонние зажимы за необходимые для соблюдения равновесия. Рекомендовать про\* водить этот тренаж и дома.

## **Р а з д е л П. Перенесение центра тяжести, мгновенная ориентировка — нахождение центра тяжести и точек опоры при постоянном изменении положения тела**

Упражнения (на перенос центра тяжести).

1. Облокотиться на стул и определить точки опоры (локти, ноги). Затем, убрав стул, прислониться к стене, двери и также определить точки опоры (спина, ноги).

2. Стоять на обеих ногах, перенести центр тяжести на левую ногу, потом на правую. Встать на одну ногу, приготовиться к бегу.

Упражнения (на мгновенную ориентировку — нахождение центра тяжести и точек опоры при быстрой смене положения тела).

1. Предложить занимающимся спокойно сесть на стулья. Затем, по хлопку, каждый должен принять какое-либо положение-позу, как бы застыв на месте.

2. Все стоят у стены. Один поочередно берет стоящих за руки, рывком вытаскивает их на середину комнаты, и они замирают в позе «приземления». Потом делается разбор и определяются точки опоры.

3. Бег по комнате и внезапная остановка перед условной чертой — над краем пропасти или обрыва.

Обязательно ' надо следить за тем, чтобы положения-позы не придумывались заранее, а принимались внезапно.

## **ТРЕТИЙ ЭТАП. УМЕНИЕ ОПРЕДЕЛЯТЬ, КАКИЕ МЫШЦЫ НЕСУТ НАГРУЗКУ ПРИ ДАННОМ ФИЗИЧЕСКОМ ДЕЙСТВИИ, И ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ИМИ РОВНО НАСТОЛЬКО, НАСКОЛЬКО БЫВАЕТ ЭТО НЕОБХОДИМО В ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ ПРИ СОВЕРШЕНИИ ДАННОГО ДЕЙСТВИЯ**

### **Р а з д е л I. Получение правильного мускульного ощущения данного действия**

Упражнения.

1. Сесть к столу. Положить руки на стол. Взять со стола спичечную коробку (или карандаш). Добиваться, чтобы это движение было естественным, как в обыденной жизни.

2. Взять в руки вазу, часы, книгу, очки и т. д.
3. Стряхнуть рукой с колен крошки, пыль. Сбросить с колен книгу, камешки и т. д.
4. Бросить смятый в комок листок бумаги просто на пол и в цель (в корзину или ящик).
5. Указать рядом сидящему, как пройти в канцелярию, в библиотеку, в зрительный зал, в другую комнату. Указать незаметно для других на человека, который интересуется партнера.
6. Достать из реки уплывающий платок.
7. Идти по ковру и ногой нащупывать впадину или сучок. Ногой пытаться нащупать, нет ли впереди лужи. Представить, что идешь ночью по узкому мостику, на котором не хватает одной доски.
8. Сравнить портьеры, висящие на дверях.
9. Отыскать на стене гвоздик.

Все эти действия должны выполняться без излишнего напряжения, с затратой физической энергии ровно настолько, насколько необходимо именно для этого действия. Все время напоминать о зажимах и освобождении тех или иных мышц. «Эта привычка, — говорил К. С. Станиславский, — должна вырабатываться ежедневно, систематически, не только во время класса и домашних упражнений, но и в самой реальной жизни, вне сцены, то есть в то время, когда человек ложится, встает, обедает, гуляет, работает, отдыхает, словом, во все моменты его существования»<sup>1</sup>.

Упражнения (на ощущения мускульного напряжения при поднятии мнимых тяжестей).

1. Перенести стул от стены к столу и определить, какие мышцы участвуют в этой работе.

Затем предложить перенести мнимый стул, то есть произвести точно такую же работу, с тем же напряжением тех мышц и с той же затратой энергии. Если требуемых результатов с мнимым стулом не получается, то упражнение следует повторить еще раз с реальным стулом. И в последующих упражнениях также следует переходить от реального к мнимому предмету.

2. Перенести маленький столик.
3. Сдвинуть стол с места, в сторону.
4. Отдернуть тяжелую портьеру, легкую шторку, занавеску.
5. Открыть крышку рояля, пианино.
6. Передвигать одному человеку шкаф. Толкать тяжелый сундук.
7. Поднять ящик, чемодан, ведро с водой.
8. Добившись правильного мускульного ощущения в проделанных действиях, оправдать их и, решив, для чего именно они

делаются, для какой цели, проделать их снова. При этом надо точно знать все о предмете, с которым производится действие. Нужно следить за тем, чтобы были напряжены именно те мышцы, которые необходимы для действия, чтобы в этом была правда. В спектаклях актер очень часто имеет дело с бутафорскими предметами. Например, в пьесе М. Горького «На дне» Барон, вынося из кухни на коромысле корзины с тяжелыми корчагами, говорит: «Сегодня что-то тяжело». Актер, играющий Барона, должен правдиво передать напряжение и тяжесть, якобы испытываемые им от своей ноши.

Или другой пример: в пьесе А. Н. Островского «Светит, да не греет» (действие четвертое, явления седьмое и восьмое) Ильич и Степанида вносят чемодан.

«Ильич. Не так берешься, лапотница!

Степанида. Простите, извините, господин дворянин, ваше благородие!»

Актерам надо правдиво передать впечатление, что чемодан действительно тяжел.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 135.

Передать напряжением мышц, вызванным их волей.

Вот почему нужно тщательно следить за тем, чтобы при упражнениях и тренаже не допускались перенапряжения.

У п р а ж н е н и я .

1. Выяснить у занимающихся, кто каким спортом увлекается. Затем предложить им вспомнить, какие именно мышцы ио-пытавают особенно сильное напряжение в этом виде спорта, и воспроизвести эти действия с максимальной точностью, наметить цель и произвести эти же действия.

2. Узнать, с каким физическим трудом участники занятий знакомы, какие трудовые навыки они имеют. Потом предложить воспроизвести их по памяти.

Вот примерный перечень этих действий:

- рубить дрова,
- подтягивать гирию,
- волочить ящик или сундук,
- качать воду из колонки, доставать ведро воды из колодца, носить ведра с водой на коромысле,
- тянуть или катить бревно,
- нести мешок с картошкой,
- забивать кол и вытаскивать его из земли,
- вбивать гвоздь в стену и вытаскивать его клещами,
- поднимать мешок с мукой,
- выжимать мокрое белье,
- копать грядку в саду, землю на целине, снег, скованный льдом, и рыхлый снег, только что выпавший,
- вытаскивать лодку на берег.

3. Повторить все эти действия по напряжению мышц, оправдав, зачем это делается, наметив себе цель действия.

233

У п р а ж н е н и я (на выработку коллективности, взаимосвязи).

1. Парные, согласованные беспредметные действия: пилить дрова; тащить большой ящик, диван; передвигать шкаф; грести; играть в теннис; играть в мяч и т. д.

2. Передавать тяжести по кругу, все время меняя предметы: то тяжелый ящик, то кирпичи, то ведра с водой, то пустые. Действуя, наметьте задачу; меняя предмет, с которым действуете, также меняйте цель (для чего это делаете?).

3. Групповое упражнение на беспредметные действия с тяжестями:

— посадка молодых деревьев и кустов. Воскресник по озеленению района (копать землю, таскать на носилках землю, нести посадочные кусты, нести ведра с водой, поливать из лейки);

— на стройке (перенос тяжестей, укладка кирпича, работа с цементом и т. д.)

В этих упражнениях нужно воспроизводить *только те действия, которые знакомы ученикам по жизненному опыту*. Доводить упражнение следует до правильного, точного мускульного напряжения.

## **Р а з д е л II. Добиться правильного ощущения мышц и напряжения при борьбе, не нарушая свободы партнера**

Нередко в спектаклях актерам приходится участвовать в эпизодах, когда происходит борьба, драка. Например, в пьесе Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» (действие второе, явление пятнадцатое) Расплюев пытается вырваться из комнаты, а Федор его не пускает.

«Р а с п л ю е в . Постой, пусти, пусти, пусти, говорят! Что ты? *{Толкает Федора от двери.}* Да что же ты?

Федор (*отводя его рукой*). Извольте, сударь, остаться. (*Идет борьба.*)»

Все это со сцены должно выглядеть правдивым. Этого можно достичь совершенствованием, отработкой техники сокращения мышц, участвующих в этих действиях.

Упражнения (на выработку правильного ощущения мышц и чувства взаимосвязи партнеров).

1. Одному из участников занятий встать в защитную позу, крепко упершись ногами в пол. Другому делать попытку сдвинуть его плечом с места. Затем каждому из действующих определить, какие мышцы напряжены. Потом повторить борьбу, но без физического воздействия на партнера. Требовать от учеников по памяти восстановить последовательно правильные мускульные ощущения борьбы.

234

2. Сильно толкнуть партнера, чтобы он отлетел и упал; слабо толкнуть.

3. Оторвать партнера от стола.

4. Взять за руку и потащить партнера за собой.

5. Остановить и повернуть бегущего на вас человека.

6. Сцепившись руками, заставить партнера встать на колени.

7. Вырвать свою руку из рук партнера. Выхватить стул, книгу, письмо.

8. Освободить колени от рук партнера.

9. Связать руки за спиной.

10. Высвободить руки от веревок.

11. Внезапно наброситься из-за угла сзади на партнера. Освободиться от внезапно напавшего партнера.

12. Тянуть веревку — кто кого перетянет.

Каждое упражнение необходимо проводить сначала с физическим воздействием на партнера, то есть вести настоящую борьбу, чтобы проверить правильность мускульного ощущения и уточнить, какие мышцы напрягаются и насколько. Потом уже повторить эти упражнения без физического воздействия, так как на сцене при борьбе прямого физического воздействия на партнера не допускается.

## **ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП. КАЖДОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПОЛОЖЕНИЕ, ПОЗА ДОЛЖНЫ БЫТЬ ОПРАВДАНЫ, ЦЕЛЕСООБРАЗНЫ, ПРОДУКТИВНЫ**

К. С. Станиславский говорил, что на сцене при каждой принимаемой позе или положении тела существуют три момента:

1. Излишнее напряжение, неизбежное при каждой новой позе и при волнении от публичного выступления.

2. Механическое освобождение от излишнего напряжения с помощью внутреннего мышечного контролера.

3. Обоснование или оправдание позы.

Упражнения.

1. Предложить сесть на стулья 6—8 участникам занятий. По первому хлопку им надо принять какую-либо позу; по второму хлопку — не меняя позы, найти точку опоры, убрать лишнее напряжение, ненужные зажимы; по третьему — всем оправдать свои позы вымыслом. После этого поставить перед ними ряд вопросов, выясняя смысловые значения той или иной позы, положения и действия.

Например, спросите ученика: чем вы оправдываете ваше положение? Каково ваше действие? Почему вы устремили взор на пол, чем напуганы? Почему ваши руки вытянуты, как бы защищаясь, а сами сидите?

Ответ. Я сижу на берегу моря. Мои друзья все ушли, оставив меня отдыхать на солнечном берегу. У меня парализованы ноги. И вдруг я увидел, как на меня ползет сколопендра...

Педагог. Хорошо. Ваша поза оправдана. Продолжайте ваше действие.

Как видите, с этого момента поза перестает быть позой, так как, получив активную форму, она становится действием.

2. Построить всех участников занятий в ряд, а потом поочередно, взяв за руку, вытаскивать каждого на середину комнаты и у застывших в разных позах учеников попросить оправдания позы и предложить продолжать действие.

3. Вызвать 10—12 человек. Разделить их на две группы: первая группа «режиссеры», а вторая — «актеры». «Режиссеры» ставят «актерам» позу или жест. «Актеры» же оправдывают данное положение и начинают действовать, наметив себе цель действия.

4. По условленному хлопку выкинуть произвольно: а) одну руку, б) обе руки. Затем остановить, задержать жест, а после оправдать его и продолжить действие.

При исполнении каждого упражнения нужно следить за тем, чтобы действие было продуктивно, подлинно, правдиво и целесообразно.

Практика показывает, что смелые и интересные решения в оправдании поз и действий во многом зависят от жизненного опыта и наблюдательности человека. И очень важно подсказать, как обогащать свой творческий багаж, черпая примеры из повседневной жизни.

Богатство жизненных впечатлений — необходимое и важное условие творчества, но, кроме материала, нужна способность, во-первых, увидеть и отобрать нужное, во-вторых, прочувствовать, понять материал и домыслить его, подчинив его своей творческой цели.

## ДЕЙСТВИЕ, «ЕСЛИ БЫ», ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Основой актерского творчества является «действие». На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово *actio*, корень которого — *act* — перешел и в наши слова: активность, актер, акт, — объясняет нам Станиславский<sup>1</sup>.

В эту важнейшую область деятельности актера надо сразу начать входить учащимся.

Для начала можно разделить занимающихся на две группы: актеров и зрителей. Группу «актеров» послать на «сцену», предлагая каждому действовать. Причем действия могут совершаться в одиночку, попарно и группой. Предложить свободный выбор тематики действия: рассматривать картины, что-то искать, выполнять какую-либо работу, бежать от опасности, ожидать кого-то и т. д. «Зрители» внимательно следят за действиями своих товарищей. Затем «актеры» становятся «зрителями», а «зрители» — «актерами».

Как правило, в силу своей неопытности часть учеников начнет играть состояния, чувства, одни будут действовать механически, а другие — скрываться за знакомыми штампами. Поэтому вначале надо предложить дать характеристику выполненных действий, а потом сделать подробный разбор и показать, кто играл чувство, кто действовал механически, а кто был во власти штампа.

На сцене надо *действовать*, а не пытаться думать о чувствах, иначе актер начнет играть чувства, насиловать их, а наигрыш чувств, страстей и образов — самые верные признаки ремесла.

Константин Сергеевич отмечает в сценическом искусстве три главных направления:

1. Ремесло.
2. Искусство представления.
3. Искусство переживания.

1. *Ремесло*. Ремесло имеет дело не с внутренним чувством, а с его внешним результатом. Например, любовь выражается воздушными или настоящими поцелуями, прижиманием к серд-

237

цу своей или чужой руки, коленопреклонениями, закатыванием глаз кверху и т. п. Волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, стуком стакана о графин, о зубы, дрожанием рук и т. д. Ремесло потому и ремесло, а не искусство, что в нем отсутствует человеческое переживание, а на место его садится штамп. Штамп — это раз и навсегда зафиксированная маска чувств. Опасная сторона штампа заключается в том, что он всегда садится на всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством.

2. *Искусство представления* — потому и искусство, что его творчество зарождается через процесс подлинного переживания. Артисты, придерживающиеся этого направления, переживают роль не на сцене, а на репетициях или дома, один или несколько раз, для того чтобы подметить внешнюю, телесную форму естественного воплощения чувства. Артист запоминает не самые душевные переживания, а их физические воплощения (интонацию, мимику, жест и т. д.). В искусстве представления процесс переживания является лишь одним из этапов искания формы роли. Актеры этого направления не признают переживания на самой сцене.

3. *Искусство переживания*. Искусство переживания связано прежде всего с внутренней стороной роли. Артисты этого направления стремятся найти и возбудить в себе элементы чувства, родственные душе изображаемого ими лица. Процесс переживания для них является главным моментом творчества. Цель искусства переживания заключается в создании на сцене внутренней жизни изображаемого лица и в отражении этой жизни в художественной сценической форме.

<sup>1</sup> См.: Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 48.

Однако четкие границы между этими направлениями существуют только в теории. Очень часто в одном и том же коллективе бывают актеры, играющие и ремесленно, и по искусству представления, и по искусству переживания. Бывает, что и отдельные актеры за период своей сценической жизни меняют направления.

Русское искусство, по словам А. М. Горького, — сердечное искусство. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко искали кратчайшие пути к переживанию, приемы, которые сознательно подводили бы актера к подсознательному творчеству. Для этих целей — и только для них — создавалась система Станиславского, работал Немирович-Данченко. Система К. С. Станиславского утверждает: «нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе<sup>1</sup>».

Изучение элемента «действие» должно проходить по следующим этапам:

Первый этап — целесообразное, обоснованное, продуктивное, подлинное действие.

Второй этап — «если бы». Предлагаемые обстоятельства.

238

## **ПЕРВЫЙ ЭТАП. ЦЕЛЕСООБРАЗНОЕ, ОБОСНОВАННОЕ, ПРОДУКТИВНОЕ, ПОДЛИННОЕ ДЕЙСТВИЕ**

К. С. Станиславский всегда говорил своим ученикам: «Активность проявляется на сцене в *действии*, а в *действии* (курсив мой. — Л. Н.) передается душа роли — и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они<sup>2</sup>. «Сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности»<sup>3</sup>.

### **Раздел I. Научить действовать целесообразно, обоснованно, продуктивно**

Упражнения.

Занимающихся вызывают по очереди и дают каждому задание (не намечая заранее цели действия).

1. Осмотреть комнату. Измерить ее шагами.
2. Подслушать, подсмотреть что-либо.
3. Найти какой-нибудь предмет, спрятать предмет.
4. Закрыть, открыть дверь.
5. Переставить мебель.

Участники занятий, не имея цели, не наметив, для чего надо производить данное действие, как правило, пытаются поспешно закончить упражнение. Полезно заставить их побыть на «сцене» подольше. Они будут смущаться, откажутся, да и не смогут больше действовать. Тогда надо произвести разбор примерно в таком плане:

— Большинство из вас сейчас действовало правдиво, но вы пытались поскорее закончить действие. А почему? Вы, действуя, не знали, для чего это надо было делать, на чем задерживать внимание и действие. У вас оно обрывалось или переходило в механическое. У вас не было определенной цели. А на сцене, как мы уже говорили, нужно действовать не «вообще», а только обоснованно, целесообразно и продуктивно.

Подлинные, логичные, целесообразные действия рожают подлинные, логичные чувствования. Раз вы логически, подлинно действуете, можете ли вы не логически, не подлинно чувствовать? Ведь в тот момент, когда вы начнете действовать, вам непременно захочется оправдать это действие — значит рядом с линией подлинных и логичных действий у вас рождается линия оправдывающих, логичных, подлинных чувств.

Упражнения.

Предложить проделать те же действия (по заданиям), но наметив их цель (то есть

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 52.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 64.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 57.

зачем, для чего нужно совершать эти действия).

239

Так, например, предложить осмотреть комнату в трех разных случаях:

- а) у вас больной ребенок, вам необходимо его вывезти из города на дачу; вы осматриваете эту комнату, она вам нравится, вы решили ее снять на лето;
- б) в этой комнате надо устроить выставку картин: вы знаете, какие и сколько картин;
- в) вы желаете произвести обмен своей комнаты, чтобы по-селиться в новом районе города.

Естественно, что каждый раз вы будете действовать по-разному, в зависимости от цели и причины. Надо как можно больше давать упражнений такого рода, чтобы выработать привычку к жизненному, правдивому действию на сцене. «Чтобы эту привычку выработать, навсегда вкоренить в себя, надо какое-то долгое, «энное» количество времени прожить на сцене с подлинным, продуктивным и целесообразным действием»<sup>1</sup>.

## Раздел II. Хотение — задача — действие

Чтобы начать действовать, надо знать, чего я «хочу». Это «хочу» на сцене, как и в жизни, должно быть непрерывно. Одно «хочу» сменяется другим «хочу». Человек каждый миг чего-нибудь хочет. Он всегда полон желаниями и стремлениями. Даже тогда, когда он говорит, что он ничего не хочет, все равно тем самым он выражает свое желание (хотение), чтобы или его оставили в покое, или попросили проявить свое желание.

У вас появилось какое-то хотение, надо его выявить, и вот на помощь является задача. Для реализации вашего хотения должен быть «объект» (предмет или человек) и стремление к действию с ним — только при этих условиях можно выполнить ваше «хочу». Содержание этого стремления и является задачей, то есть, если я что-нибудь хочу, то должен для этого что-то предпринять. И вот то, что я для этого намечаю, и будет задачей. Для выражения своего хотения надо намечать задачи самые простые, посильные и выполнимые. Нужно всячески избегать задач, которые вносят неясность, внушают сомнения. Артист должен ясно представлять себе, что он хочет. Наряду с простотой, задача должна быть точной, то есть типичной для исполняемой роли, увлекающей, волнующей (способной возбудить процесс подлинного переживания) и действенной. Задача становится интересной, когда она идет от внутреннего чувства. (Правильные интуитивные задачи могут появиться лишь в том случае, когда наше сознание настолько хорошо организовано и логично, что подсознание идет в ногу с ним.) Когда же чувство молчит и не находит задачи, ее подсказывает ум, увлекая за собой чувство. Наша воля заставляет хотение, через задачу,

240

переходить в действие, таким образом поставленная задача реализуется действием. (Пример. Задача: найти булавку в занавеске. Действие: ищу.)

Итак: *хотение — задача — действие*. К. С. Станиславский учил, что пока актер находится на сцене, он должен все время действовать, выполнять поставленные задачи действием, а не «наигрывать результат», то есть не демонстрировать итог якобы проделанного действия.

В этом сложном творческом процессе нам помогают двигатели нашей психической жизни — ум (представления — видения — суждения), чувство и воля.

Схема данного процесса: во-первых, выразить четко мысль (зрение с помощью воображения рисует нам видения, то есть представления, а представления вызывают у нас суждения); во-вторых, мысль (наши представления — суждения) вызывает и увлекает чувство, не насилуя его; в-третьих, чувство возбуждает хотение; в-четвертых, хотение превращается в стремление, то есть задачу; и в-пятых, стремление переходит в действие.

Упражнения (на хотение — задачу — действие).

В каждом заданном упражнении ученик должен сначала решить, «чего он хочет»,

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т., 2, с. 68.

потом наметить задачи для реализации своего хотения и действовать.

1. Идете на свидание с любимым человеком (хотение — хочу ему понравиться; задачи, реализуемые действием: выбираю платье, в котором бы я была более привлекательна, надеваю лучшие туфли, делаю прическу, которая мне особенно идет, и т. д.).

2. Заблудились в лесу. Хотим выбраться (хотение).

3. Варенье заперто в шкафу. Хочу попробовать.

4. Два брата. Старший ушел в институт, а свой магнитофон оставил на столе. Младший брат остался один. Хочу включить магнитофон и записать свой голос.

5. В селе фашисты ведут обыски в каждом доме, ищут подпольную типографию. У вас есть подпольная литература. Хочу подготовиться к обыску.

6. Вы с группой товарищей-комсомольцев взяты фашистами в плен. Лежите, связанные, в сарае. Хотите бежать.

7. Собираетесь на чествование старшей актрисы вашего театра. Начинаете переодеваться. Костюм ваш закрыт в шкафу, а мать ушла из дома. Где ключ? Как быть? Хочу найти выход из положения.

8. Играя с собакой, затоптали на клумбе любимые цветы сестры. Хочу исправить сделанное.

9. Ремонт в квартире. Вы забыли об этом и прислонились к только что покрашенной двери. Хочу ликвидировать пятно.

10. Ждете к себе в гости друзей. Хочу создать уют и при готовить стол к вечернему чаю.

241

11. Пришла домой к подруге, ее нет дома. Надо ждать более часа. Хочу занять себя.

12. Только что увезли ребенка в больницу, у него скарлатина. Хочу приготовить комнату для дезинфекции.

Задачи, как и хотение, условно говоря, бывают физические, элементарно-психологические и сложно-психологические. Границы между ними четко разделить невозможно.

Упражнения (на физические, элементарно-психологические и сложно-психологические задачи).

На очередном занятии проделать физические действия, оправдывая их такими предлагаемыми обстоятельствами, вследствие которых намечались бы то физические задачи, то элементарно-психологические, то сложно-психологические.

1. Убрать комнату:

а) очередная уборка (физическая задача);

б) убрать так, как обычно нравится вашей матери, которая сейчас возвращается из отпуска (элементарно-психологическая задача);

в) убрать комнату после похорон близкого человека (сложно-психологическая задача).

2. Готовить обед:

а) повар в столовой готовит обед (физическая задача);

б) мать готовит обед, чтобы порадовать детей их любимым блюдом (элементарно-психологическая задача);

в) готовить обед, чтобы накормить тяжелобольную дочь (сложно-психологическая задача).

3. Закурить папиросу:

а) чтобы дымом отогнать комаров (физическая задача);

б) чтобы насладиться ароматным запахом и приятным вкусом редкого сорта папирос (элементарно-психологическая задача);

в) чтобы подать сигнал (сложно-психологическая задача).

4. Ухаживать за больным:

- а) санитарка ухаживает за больным (физическая задача);
- б) санитарка ухаживает за больным, хорошо знакомым ей человеком (элементарно-психологическая задача);
- в) санитарка ухаживает за привезенным с фронта в лазарет своим сыном (сложно-психологическая задача).

5. Сжигать бумагу:

- а) сжигать в печке накопившуюся ненужную бумагу (физическая задача);
- б) сжигать книги, журналы, старые тетради, чтобы нагреть комнату (элементарно-психологическая задача);
- в) сжигать конспиративные записи и литературу перед предстоящим обыском в семье революционера (сложно-психологическая задача).

6. Прочищать охотничье ружье:

242

- а) прочищать и смазать охотничье ружье, готовя его к очередной охоте (физическая задача);
- б) прочищать охотничье ружье — память покойного отца (элементарно-психологическая задача);
- в) прочищать охотничье ружье, чтобы идти на расправу с фашистскими бандитами (сложно-психологическая задача).

7. Просматривать газету:

- а) чтобы скрыться за ней от проходившего мимо вас знакомого человека (физическая задача);
- б) чтобы прочесть рецензию о виденном вами спектакле (элементарно-психологическая задача), для этого необходим внутренний монолог;
- в) чтобы прочесть очерк о героических подвигах родного вам человека, отдавшего свою жизнь за Родину (сложно-психологическая задача, здесь тоже нужен внутренний монолог).

Как видите, в этих упражнениях каждая психологическая задача выявляется одной или несколькими физическими задачами, реализуемыми действиями. Не пренебрегайте этими малыми физическими действиями, не пропускайте ни одного из них, учитесь пользоваться ими ради правды и веры в подлинность того, что делаете на сцене.

Необходимо следить, чтобы при выполнении этих упражнений намечались задачи живые, активные, человеческие, волнующие, а не сухие, мертвые, заумные. Очень важно, чтобы задача нравилась и влекла к себе и чтобы ее хотелось выполнить.

## **ВТОРОЙ ЭТАП. «ЕСЛИ БЫ», ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**

### **Раздел I. «Если бы»**

Мы уже не раз упоминали, что на сцене надо действовать подлинно, то есть целесообразно, продуктивно, обоснованно. И подводит нас к этому понятие «если бы». Например: если бы я ждала к себе гостей, то я сделала бы то-то и то-то... *Со слова «если бы» начинается творчество.*

К. С. Станиславский говорит: «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество»<sup>1</sup>.

Трем ученикам дается одна и та же тема:

— Если бы вы гуляли по лесу, что бы вы там делали?

Все трое решили ее по-разному.

Одно решение. Он идет по лесу, раздвигая сучья мнимых деревьев. Выходит на поляну. Осматривается и решает здесь расположиться на отдых. Оглядывает поляну, пытается найти укромное местечко в тени. Замечает протекающий ручеек, идет к нему.

<sup>1</sup> Станиславский КС. Собр. соч., т. 2, с. 57.

Кладет на землю узелок с едой, засучивает рукава,

243

пристраивается поудобнее, моет руки. Потом освежает водой лицо и начинает пить. Напившись, устраивается под деревом, очистив землю от веток и шишек. Развязывает узелок, начинает есть, наблюдая за птичкой, посвистывая в ответ на ее пение. Вдруг кто-то его укусил. Почесал это место, не придавая значения этому укусу. Лег на бок, решил вздремнуть — опять укус... Привстал, оглядел место, оказалось, что там, где он лежал, — муравейник. Решил поискать другое место. Оглядываясь по сторонам, ищет новое место и уходит с поляны.

А вот другое решение. Он шел по лесу и искал грибы, заглядывая под низкие ветви елей, разгребая мох. Находя гриб, он бережно срезал его ножом. Потом осторожно укладывал в корзинку. Когда же набралось достаточно грибов, он сел на траву под дерево. Выложил грибы из корзинки и начал, очищать края ножек грибов. Сложил снова все грибы в корзину. Сорвал с дерева несколько мелких веточек и, закрыв ими грибы, пошел домой.

Затем это же задание выполнила одна из девушек. Она шла по лесу, напевая какую-то веселую песенку. Рвала цветы, собирая их в большой букет. На минуту остановилась. Сняла с плеч шарфик и покрыла им голову, чтобы укрыться от палящих лучей солнца. После этого она села на пенек и стала плести венок. Вдруг она вскочила и побежала, рассыпав цветы и бросив начатый венок.

Педагог разобрал выполнение этих упражнений.

— Сначала о двух первых упражнениях. Разница в исполнении только в том, что у первого участника «если бы» разбудило больше воображения, чем у второго; действия были разнообразней и интересней. Но тот и другой действовали логично и правдиво, не пропуская из линии действия ни одного звена. Теперь разберем третье упражнение. Здесь у исполнительницы было все логично до момента, когда она вдруг вскочила и побежала, бросив все собранные ранее ею цветы. Расскажите, пожалуйста, что случилось? Что заставило вас так мгновенно убежать?

Исполнительница. Пошел проливной дождь...

Педагог. Из ясного солнечного неба?

Исполнительница. Нет... почему из ясного. Появилась очень темная туча, и хлынул дождь.

Педагог. Так как же вы ее раньше не заметили? Ведь от нее, наверное, стало темно? Ну-ка, давайте, сидя на месте, наметим линию действий, начиная с того момента, когда вы сели на пенек. Начинайте.

Исполнительница. Я сижу и плету венок, выбирая из букета самые красивые цветы. Вдруг стало темно. Я посмотрела на небо. Тучи закрыли солнце. Что делать? Бежать домой или переждать грозу здесь в лесу. Посмотрела кругом. Поляну окружали лишь молодые деревца. Поняла, что под ними не укроешься от дождя. А туча все чернела и надвигалась.

244

Я решила идти домой. Но не прошла я и несколько шагов, как упали мне на плечи и голову, хоть и редкие, но крупные капли дождя. Я ускорила шаг. Едва я выбралась с поляны, как полил сильный дождь. Что делать? Бежать дальше? Промокнешь до нитки. Я снова стала искать укрытие, быстро, на ходу оглядываясь вокруг, увидела большую ель. Бросилась под ее широкие ветви. Дождь был сильный, но не долгий. Скоро опять засияло солнышко. Я вылезла из-под елки. Кругом было сыро. Я сняла туфли и пошла домой.

Педагог. Вот теперь действия ваши были логичны и последовательны. Вы создали линию действий.

К. С. Станиславский придавал огромное значение, как мы уже говорили ранее, созданию линии логических и последовательных действий, рождающих логическую последовательность линии оправдывающих их чувств. Последним методом, которым пользовался в работе над ролью Константин Сергеевич, был метод простых физических

действий. Об этом мы рассказали в первой части этой книги. С этим методом и надо будет практически познакомиться, работая над всеми элементами психотехники.

Теперь продолжим начатые нами упражнения по элементу «если бы».

1. Если бы находился на поляне, на берегу реки, в саду.
2. Если бы находился дома, увидел напротив близко пожар.
3. Если бы была одна дома, готовилась к экзамену и внезапно потух свет...
4. Только что шила, куда-то воткнула иголку — очень нужно найти.
5. Если бы дождик застал на улице:
  - а) надо идти домой, но не так уж спешно;
  - б) надо спешить на работу.
6. Если бы надо было перебраться на другую сторону реки.
7. Если бы вы оказались зимой в лесу, в пургу.

При исполнении упражнений следует напоминать, что маленькие слова «если бы» вызывают массу сознательных и подсознательных мыслей, разных логических действий, вызывают мгновенную внутреннюю перестройку.

У п р а ж н е н и я (на магическое «если бы»).

Не рассказывая предварительно о свойстве «если бы», педагог заранее готовит ряд упражнений, но для учеников это является экспромтом. Взяв набор из 5—6 предметов, педагог дает им поочередно в протянутые руки предмет, быстро произнося при этом:

1. Вручая платок — «вот вам мышь!»
2. Подавая коробку — «здесь лягушка!»
3. Подавая пакет — «в нем черви...»
4. Взглянув ученику на голову — «Ой, ой, по вас ползет огромный паук...»

245

5. Дать пить из бутылки — «попробуйте...», ученик начинает пробовать, а руководитель говорит — «там керосин... кислота...» и т. д.

Реакция на эти слова обычно бывает мгновенной. Одни ученики пугаются и бросают предмет, другие вздрагивают и выражают удивление, третьи как бы каменеют, поражаясь этой неожиданностью. Магическое «если бы» выполняет свою роль само, моментально, не требуя никакой другой помощи. Станиславский пишет: «Все это уже не простые, а «магические если бы», возбуждающие мгновенно, инстинктивно самое действие»<sup>1</sup>.

Заканчивая упражнения по разделу «если бы», надо объяснить будущим актерам, что им придется сталкиваться с «если бы» не только в действиях самой роли, но и во всех компонентах спектакля, то есть, если так можно определить, с *многоэтажными «если бы»*. Автор пьесы дает «если бы», художник, электротехник и другие творцы спектакля дополняют замысел автора и режиссера своими «если бы». Актер должен это учитывать в разработке своей линии действия<sup>2</sup>.

## Раздел II. Предлагаемые обстоятельства

Итак «если бы» начинает творчество, а продолжают его *предлагаемые обстоятельства*.

«Одно без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу [...] — говорит К. С. Станиславский. — «Если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига»<sup>3</sup>.

Повторяю: предлагаемые обстоятельства — это фабула пьесы, эпоха, место и время действия, события, обстановка, взаимоотношение действующих лиц и т. д. Педагог проводит практические занятия, ставя перед собой задачу научить слушателей конкретно создать предлагаемые обстоятельства и в зависимости от них — логику и последовательность

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 58.

<sup>2</sup> Подробно о многоэтажном «если бы» см. там же, с. 58, 59.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 62.

действий.

У п р а ж н е н и я .

1. Педагог дает предлагаемые обстоятельства. Например: вы сегодня вечером остались в квартире одна. Ваши родители ушли в театр. В этом году вы хотите поступить в театральную студию, но родители не одобряют ваш выбор. Вы готовитесь тайно от них. До экзаменов осталось две недели, и надо читать стихи и басню полным голосом. И вот... сейчас в вашем распоряжении три часа. Что вы будете делать? Соберитесь с мыслями, подумайте и начинайте действовать.

2. Один из учеников в присутствии всей группы дает това-

246

рищу предлагаемые обстоятельства. При одобрении их педагог говорит — действуйте.

3. Другой ученик дает товарищу предлагаемые обстоятельства не вслух, а по секрету от всех присутствующих. Получивший задание начинает действовать. Вся группа следит за его действиями и должна по их логике определить данные предлагаемые обстоятельства. Такие упражнения всегда вызывают большой интерес.

При подобных упражнениях педагог должен следить, чтобы все участники занятий давали предлагаемые обстоятельства конкретные и детальные, а их исполнители строили бы свои действия логично и последовательно. Ну, а если сразу упражнение не получается (например, нет логики и последовательности в действиях), то стоит предложить повторить его несколько раз, пока не удастся добиться целесообразного, продуктивного, обоснованного действия. Примеры на предлагаемые обстоятельства педагог приводит только вначале, для наглядного обучения. Позже же он требует, чтобы это делали сами слушатели. Хорошо давать упражнения и на дом, а потом на группе просматривать сделанное. Очень важно, чтобы участники занятий сами делали разбор проделанных упражнений и давали оценку работе своих товарищей.

### Р а з д е л III. Прелюдия

Чтобы легче войти в круг «предлагаемых обстоятельств» на сцене, надо обязательно знать, что происходило с данным действующим лицом до изображаемого на сцене момента. Мы не можем приходить из неведомого пространства и уходить в него. Все то, что происходит до момента выхода актера на сцену, называется прелюдией.

У п р а ж н е н и я .

Предложить нафантазировать прелюдии к только что сделанным упражнениям на предлагаемые обстоятельства, например:

1. Вы остались в квартире одна, родители ушли в театр. Вы готовитесь к экзаменам в театральное училище.

Какова же прелюдия? Она может быть примерно такой:

Вы пришли домой. Родители ваши раздумывают, пойти им в театр или нет. Здесь же присутствуют девушки из соседней квартиры, готовые по их билетам идти в театр. Оценив обстановку, вы начинаете убеждать родителей, что спектакль интересный, а девушкам предлагаете уйти, так как родители сами пойдут в театр. Все это вы делаете с большой заинтересованностью, чтобы остаться одной и почитать вслух все, что вы готовите к экзамену. Уговоры ваши повлияли. Вы помогаете отцу и матери скорее одеться и провожаете их. Это и есть прелюдия, давшая возможность войти в предлагаемые обстоятельства.

247

2. Педагог раздает ученикам открытки-репродукции картин известных художников: «Не ждали» И. Репина; «С квартиры на квартиру» В. Васнецова; «Разборчивая невеста» П. Федотова; «Художник» С. Коржева; «Семейное горе» В. Поленова; «Отец и сын» П. Корина; «Неутешное горе» И. Крамского; «Старуха, сидящая на земле» В. Сурикова и др. Просит раскрыть сюжет, тему, данную художником, создать предлагаемые обстоятельства и по позам, по выражению лиц, по настроению персонажей представить их прошлое, прелюдии.

3. По признакам, деталям на предмете определить его прошлое, прелюдию.

На занятии педагог заметил в руках одного из слушателей какую-то книгу и предложил ему составить сразу прелюдию для этой книги. Привожу почти дословно его рассказ.

— Книжка эта куплена одним человеком в подарок своему сыну у букиниста. Вот здесь, на последней странице, штамп букинистического магазина. Книжка эта о путешествиях, с интересными красочными иллюстрациями. Издана она в XIX веке. К букинисту она попала после смерти владельца, большого любителя книг. Мальчик, получивший в подарок эту книгу, с интересом читал ее, не расставался с ней, носил с собой в школу. По натуре же этот мальчик был легкомысленным и неряшливым. Он на страницах чудесной книги записывал учебные задания, рисовал какие-то фантастические корабли и самолеты. Вот эти записи и рисунки. Книга скоро стала выглядеть растрепанной, обложка — грязной. И вот однажды эту книгу увидел его товарищ по школе. Рассматривая картинки и бегло читая заголовки, увлекся и попросил мальчика дать ему ее почитать. Хозяин книги проявил великодушие и подарил ее товарищу. Новый владелец книги отнесся к ней совсем по-иному. Он подклеил страницы, тщательно стер резинкой, где возможно, все рисунки и грязь, обернул в чистую обложку и держал ее на письменном столе как самую любимую. В этом доме я и увидел впервые эту чудесную книгу. А было это так. В те дни, будучи агитатором по выборам в местные Советы депутатов трудящихся, я посещал избирателей. Зашел и в квартиру, где жил этот мальчик. Беседуя с его бабушкой, я заметил книгу, лежащую на столе. Она была раскрыта, и я увидел рисунок, изображающий пиратов, делящих добычу. Меня крайне заинтересовал сюжет рисунка. Мы готовили спектакль «Снежная королева», в котором я хотел бы играть в массовой сцене одного из разбойников. А эти рисунки явно могли помочь мне в отыскании грима и костюма для моего героя. Тогда я попросил у мальчика книгу на несколько дней, чтобы показать своим товарищам и режиссеру. Вот она эта книга.

По этому рассказу видно, что участник занятий строил прелюдию по приметам книги: штамп букинистического магазина, ветхий переплет, рисунки и грязь на страницах, подклеенные страницы, сюжеты рисунков и т. д.

248

Педагогу необходимо следить, чтобы в рассказе о прелюдии не было упущено ни одной детали и все было обосновано. Серия таких упражнений должна выработать навыки определять по внутренним и внешним признакам ближайшее прошлое (прелюдию) и вообще прошлое человека.

Играя любую роль, нельзя выходить на сцену, не зная прелюдии своего героя. Например, вы играете роль Ани из «Вишневого сада» А. Чехова. Как вы сможете правдиво произносить слова из первого акта: «...моя комната, мои окна... Я дома... Я не спала всю дорогу, томило меня беспокойство...» и дальше ее рассказ о жизни матери в Париже, о дороге домой и т. д., если у вас не будет конкретной прелюдии, конкретных видений прошлого из жизни Ани.

Вот, например, прелюдия роли Вари из спектакля «Вишневый сад» А. Чехова к началу первого акта, которая была мною составлена при работе над этой ролью с М. П. Лилиной.

1. Садясь в экипаж, чтобы ехать на станцию встречать маму, отдаю последние распоряжения Дуняше (проветрить Анину и мамину комнаты, приготовить кофе и т. д.).
2. Подгоняю кучера, тороплю его, боюсь опоздать к приходу поезда (хотя и выехала заранее).
3. Вижу станцию, почти на ходу расстегиваю полость пролетки и выскакиваю.
4. Вбегаю на станцию. Ищу глазами дежурного, подбегаю и спрашиваю у него, не пришел ли поезд (хотя и знаю, что нет еще 12-ти часов, но лучше проверить...).
5. Иду на платформу одна и жду там.
6. Слышу отдаленный гудок. Смотрю на дверь станции: идут ли сюда остальные... Всматриваюсь вдаль на приближающийся поезд. Наконец, все пришли. Все мое внимание

обращено на поезд. Посылаю Пищика на другой конец платформы. Смотрю в окна прибывшего поезда. Поезд останавливается. Слежу за выходящими пассажирами, их нет... оказывается, что это не тот поезд.

7. Бегу к начальнику станции, чтобы узнать, в чем дело? Ведь уже время прийти нашему поезду, а его все нет.

8. Жду. Начальник говорит по селектору. Прислушиваюсь, стараюсь не пропустить ни одного слова. Узнаю, что заграничный поезд опаздывает на два часа.

9. Иду к своим. Они сидят все в буфете вокзала. Сообщаю им об опоздании поезда.

10. Сижу в буфете вокзала, но чая не пью, слушаю разговор Гаева и Пищика. То и дело выбегаю на платформу и прислушиваюсь к каждому грохоту и свистку.

11. Слышу гудок... Поднимаю всех. Расстанавливаю их по всей платформе, слежу за приближающимся поездом.

12. Подходит поезд к платформе. Смотрю на все мелькающие передо мной окна вагона. Узнаю... вот они, в окне вижу родные лица.

249

13. Бегу по ходу поезда за этим окном. Поезд останавливается. Бросаюсь к ним, жду своей очереди, чтобы поздороваться, рассматривая, какой стала Любовь Андреевна, моя мама. Здравуюсь, пытаюсь скрыть свое волнение.

14. Слежу, как выносят вещи и укладывают.

15. Помогаю сесть в экипаж Любви Андреевне и Ане; укутываю их потеплее.

16. Сама сажусь в коляску с Шарлоттой, Пищиком и Яшей. На колени себе ставлю картонку со шляпами.

17. Всю дорогу думаю о маме. Соображаю, как все получше устроить, чтобы маме в нашем доме было удобно. Изредка перекидываюсь словами с Шарлоттой, Пищиком. Оглядываюсь все время на экипаж, в котором едет мама.

18. Подъехали. Выхожу быстро из коляски. Узнаю у Дуня-ши — все ли в порядке. Посылаю ее за старухами, чтобы встретить с хлебом-солью.

19. Помогаю маме выйти из экипажа.

20. Даю распоряжения о переносе вещей, поручив это Епи-ходову и Яше, а сама присоединяюсь к маме и иду со всеми вместе в комнаты.

Вот так конкретно, подробно, действенно, исходя из предлагаемых обстоятельств пьесы и характера действующего лица, надо составлять прошлое и прелюдию. Они должны помочь войти в атмосферу последующей сцены.

#### **Раздел IV. Изменение предлагаемых обстоятельств меняет наше отношение к предмету, меняет действие с этим предметом**

У п р а ж н е н и я .

1. Действуйте с предметом «кресло»:

- а) покупаете обыкновенное кресло,
- б) выбираете кресло для больной матери,
- в) осматриваете в музее кресло А. С. Пушкина.

2. Действуйте с предметом «ручка»:

- а) своя ручка,
- б) ручка, купленная другу в подарок,
- в) ручка на письменном столе К. С. Станиславского.

3. Действуйте с предметом «рояль»:

- а) свой рояль у себя в комнате,
- б) рояль в клубе,
- в) рояль, на котором играл П. И. Чайковский.

Подбор упражнений руководитель делает с учетом того, чтобы всем стало понятно, как перемена предлагаемых обстоятельств меняет наше отношение к предмету и действие с ним. Для этого после каждого упражнения надо уточнить изменение линии действий в

зависимости от изменения предлагаемых обстоятельств.

Во всей работе по данному элементу нашим ближайшим помощником является воображение.

## ВООБРАЖЕНИЕ

Воображение вообще, а творческое воображение в частности, играет важную роль во всех областях человеческой деятельности.

Творческая деятельность актера возникает и проходит на сцене в плоскости воображения (сценическая жизнь создается фантазией, художественным вымыслом). «Пьеса, роль, — пишет К. С. Станиславский, — это вымысел автора, это ряд магических и других «если бы», «предлагаемых обстоятельств», придуманных им...»<sup>1</sup> Они-то и переносят, как на крыльях, артиста из реальной действительности наших дней в плоскость воображения. И далее он указывает: «Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль»<sup>2</sup>.

Автор любой пьесы очень многое не досказывает. Он мало говорит о том, что было с действующим лицом до начала пьесы. Часто не ставит нас в известность о том, что делало действующее лицо между актами. Ремарки автор тоже дает лаконичные (встал, ушел, плачет и т. д.). Все это надо дополнять артисту вымыслом, воображением. Поэтому чем больше развиты фантазия и воображение у артиста, утверждал Станиславский, тем шире в творчестве артист и тем глубже его творчество<sup>3</sup>.

Как надо понимать *фантазию* и *воображение* в сценическом искусстве?

Фантазия — это мысленные представления, переносящие нас в исключительные обстоятельства и условия, которых мы не знали, не переживали и не видели, которых у нас не было и нет в действительности.

Воображение воскрешает то, что было пережито или видено нами, знакомо нам. Воображение может создать и новое представление, но из обычного, реального жизненного явления. Как видите, воображение имеет два свойства.

1. Воспроизводить образы, пережитые раньше в действительности.

2. Комбинировать части и все пережитое в разное время, сочетая эти образы в новом порядке, группируя их в новое целое.

251

Вот почему способность фантазии и воображения у артиста должна быть сильной и яркой.

Изучение элемента *воображение* ведется по следующим этапам:

первый этап — развитие воображения и фантазии в реальной и воображаемой плоскостях;

второй этап — видения внутреннего зрения (так называемая кинолента видений);

третий этап — воображение как помощник для обновления уже созданного, но заносившегося.

### ПЕРВЫЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ВООБРАЖЕНИЯ И ФАНТАЗИИ В РЕАЛЬНОЙ И ВООБРАЖАЕМОЙ ПЛОСКОСТЯХ

Артист должен развивать воображение. Не насиловать воображение, а увлекать его своим замыслом, зрительным рядом видений. Воображение должно быть: во-первых, активным, то есть должно активно толкать актера на внутреннее и внешнее действие, а для этого надо найти, нарисовать себе воображением такие условия, такие взаимоотношения, которые заинтересовали бы артиста и толкнули бы его к активному творчеству; во-вторых, должно быть логичным и последовательным; в-третьих, нужна ясность цели, интересное задание, чтобы не мечтать ради самого мечтания — «без руля и без ветрил».

#### Раздел I. Развитие воображения в мире окружающих нас вещей (в реальной плоскости)

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 69.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Подробно об этом см. там же, с. 71, 72

Введем в подлинную действительность вымысел при помощи «если бы», переведем себя в плоскость воображаемой, мнимой жизни.

У п р а ж н е н и я .

1. Смена места действия: урок, педагог, ученик — подлинная реальность. Вымысел — урок проходит не в обычной классной комнате, а в фойе МХАТ.

Педагог (обращается к одному из слушателей). Начинайте фантазировать. Как случилось, что урок наш проходит в фойе МХАТ?

Ученик. Обычно каждое лето театры уезжают на гастроли. В этом году МХАТ выехал на гастроли еще в начале лета, а в его здание, также на гастроли, прибыл Саратовский театр. Режиссер этого театра пригласил нас участвовать в массовых сценах третьего действия спектакля «Вишневый сад» А. Чехова. Распределены были роли. Каждому из нас предложили подумать о характеристике действующего лица и написать ее. Наметьте свою линию действия. Нарисовать эскиз костюма. Сроки подготовки были крайне сжатые. Собравшись в фойе

252

МХАТ, мы стали работать соответственно заданию, чтобы успеть в тот же день обсудить все это с вами и со всеми участниками массовки.

Педагог дает оценку, заключение по данному вымыслу и предлагает ученикам действовать. Каждый сам должен нафантазировать, кого он будет изображать, а потом, согласовав с педагогом, рассказать об этом всей группе.

2. Урок, педагог, ученики — подлинная реальность; вымысел — смена места: занятия происходят в салоне черноморского теплохода «Россия» или в клубе северного поселка оленеводов.

3. Та же комната, педагог, ученики — подлинная действительность; вымысел — смена времени суток. Занятия проходят не днем, не вечером, а ночью.

Педагог (обращаясь к одному из слушателей). Почему вы задержались так поздно?

Вот пример, как построил свой вымысел один из учеников.

— Завтра в нашей студии экзамен. Сдаем упражнения по» элементам актерской техники. Упражнения по элементу «воображение» у некоторых не получаются. То нарушается логика, то вместо подлинного действия появляется механическое... Вот мы и решили задержаться, попросив вас остаться с нами еще часа на три-четыре.

Педагог. Как же, ведь дома ваши родные будут волноваться?

Каждый из участников занятий начинает думать, взвешивать и прикидывать — как же быть? Как известить родных и т. д.

Педагог (наблюдая и выслушивая предложения участников). Вот вы уже и начали действовать в созданных предлагаемых обстоятельствах.

4. Та же комната, педагог, ученики — подлинная действительность; вымысел — смена времени года: лето, зима, весна, осень.

Каждый раз педагог должен требовать от слушателей конкретно намечать предлагаемые обстоятельства. В ходе занятий помогать постановкой того или иного вопроса: почему? где? когда? зачем? Это всегда будоражит и активизирует их воображение.

Далее педагог объясняет, как протекает процесс мысленного переноса воображения из окружающей действительности в мир вещей и обстоятельств, не существующих сейчас, но могущих существовать.

Педагог. Теперь *все* предлагаемые обстоятельства сделаем! вымышленными. Из реальной обстановки оставим только комнату, да и ту преобразим нашим чудесным художником — воображением. Переродим для себя весь мир вещей с помощью внутреннего видения. «Такой процесс, — пишет К. С. Станиславский, — постоянно имеет место на наших интимных репетициях»

253.

(выгородка делается из стульев, столов, вещи наделяются нужными свойствами и т. п. — Л. Н.) [...] При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это дерево или

скала, но мы верим подлинности своего отношения к подставным предметам, если бы они были деревом или скалой»<sup>1</sup>.

— Так вот вообразите, — обращается педагог к участникам занятий, — что эта комната представляет собой лес. С чего на до начать? Сначала вы должны нафантазировать предлагаемые обстоятельства, прелюдию.

Приведем один из примеров практических занятий по данному заданию.

Один из слушателей фантазирует предлагаемые обстоятельства, прелюдию:

— После окончания учебного года мы решили совершить загородную прогулку с ночевкой. Было дано поручение принести чайник, кружки, ведра, одеяла, палатки, волейбольный мяч и рюкзаки с продуктами.

Педагог рекомендует сейчас же распределить между всеми перечисленные поручения, Он это выполняет. Затем педагог обращается к другому слушателю, предложив ему продолжить начатый рассказ, и тот развивает мысль об этой поездке:

— В назначенный день и час мы собрались на Курском вокзале и поехали поездом до станции Бутово. Там очень красиво, хороший лес, есть река...

Педагог опять прерывает рассказ и предлагает продолжить его еще одному слушателю. Таким образом упражнение выполняет вся группа.

После того как будут созданы прелюдия и предлагаемые обстоятельства, педагог предлагает преобразить при помощи фантазии находящиеся в комнате вещи: например, стулья — это будут деревья, люстра — луна и т. д. Все приступают к выполнению задания: из столов, ящиков, портфелей, книг, окон, дверей и др. они своим воображением создают ручей, костер, пригорок, ведра, чайник, палатку и т. п.

Убедившись, что все поняли этот процесс мысленного переноса воображения, педагог предлагает им действовать, но перед этим рекомендует каждому поставить перед собой вопрос: если бы я был в лесу на этой прогулке, что бы я стал там делать? Ученики, составляют себе свою линию действий, а педагог, проверив их, предлагает выполнить намеченные действия.

По окончании упражнений необходимо устраивать обсуждения. Сначала надо предложить высказаться ученикам-зрителям, а потом самим участникам упражнения. Педагог должен подвести итоги, указать на ошибки в упражнении и в критике выступавших. Такое обсуждение приучает правильно разбираться в сделанном, развивает чувство логики, правды и самокритики.

254

Упражнения (на офантазирование предметов, глаголов),

1. В упражнениях на офантазирование предмета необходимо следить, чтобы данный предмет был главным, чтобы на нем был построен весь сюжет.

Например, педагог, вызвав одну из учениц, дает ей задание офантазировать предмет — кольцо (из практики занятий). Она, рассказав предлагаемые обстоятельства и прелюдию, начинает действовать.

Вот она пришла к реке с тазом, наполненным бельем. Поставила таз у мостков. Сняла тапочки. Подобрала подол платья. Встала на колени, предварительно обмыв доски мостка. Затем, подостлав тряпку, выложила белье и начала его полоскать. Через некоторое время девушка посмотрела на правую руку, как-то встрепелась и стала быстро перебирать белье.

Педагог (прервав действие). Почему вы вдруг начали перебирать все белье?

— А у меня было кольцо на пальце, а теперь его нет.

Педагог. А почему же, прежде чем начать искать, вы не оценили, где оно? Куда оно могло деваться, подумайте?

— Где ж оно может быть? Надо вспомнить. Дома? Нет. Я его не снимала, да еще дорогой к реке я его видела... Значит... потеряла? Но когда и где? Оно, по-моему, блеснуло, когда я выкладывала белье из таза на мосток,., может быть, оно в белье?

Педагог. Действуйте дальше.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 78.

И студентка вновь стала перебирать белье, встряхивая каждую вещь. Кольца в нем не оказалось. Девушка остановилась, подумала... Поискала на мостках, на берегу у мостка — нет кольца. Опять задумалась. Потом тихо подошла к воде и стала вглядываться, рассматривать дно реки, наклонив низко голову к воде. Улыбнулась. Потом оглянулась по сторонам и прямо в платье, слегка подобрав его, стала осторожно входить в воду. Сделала несколько шагов, остановилась, постояла немного и, наклонясь, опять пристально посмотрела в воду. Затем, зажмурив глаза, она погрузилась в воду. Захватив горсть песка и тины, она поднялась из воды и, раскрыв горсть, посмотрела. Кольца нет. Тогда она проделала вновь то же самое — и кольцо заблестело в ее руке. Девушка улыбнулась. Вылезла на мостик. Отжала на себе мокрое платье. Собрала и уложила в таз белье, надела тапочки и пошла домой.

Педагог. Скажите, пожалуйста, о чем вы думали перед тем, как начали искать кольцо на мостках, на берегу?

— Я подумала, а может быть, кольца уже не было на пальце, когда я выкладывала белье на мосток? Поищу-ка кругом. Начала искать на мостке, около него, в траве, где снимала тапочки. Не нашла. Тогда мелькнула мысль — а не соскользнуло ли оно с пальца, когда я полоскала белье? Нагну-

255

лась к воде и увидела, что между камнями, в песке, что-то блеснуло. Оно! — подумала я. Надо было влезть в воду. Хотела снять платье, оглянулась по сторонам — кругом люди. Тогда я решила войти в воду одетая. На мне же легкий сарафан, быстро высохнет — вон как печет солнышко.

Педагог. А почему, сделав несколько шагов в воду, вы остановились и некоторое время постояли?

— Я выжидала, чтобы вода успокоилась. А когда вода вновь стала прозрачной, я посмотрела на дно, отыскивая кольцо.

Педагог. Спасибо. Теперь вы поняли, что, прежде чем начать новые действия, нужна оценка сделанного, увиденного, оценка, рождающая мысли, а мысли, в свою очередь, вызывают новые действия.

Можно рекомендовать ряд заданий на подобные упражнения. Офантазировать предметы: зеркало, часы, галстук, букет цветов, носовой платок, лотерейный билет, зонт, ключи и т. п.

2. Офантазирование двух или трех предметов. Эти предметы должны быть логически связаны между собою и войти в ткань единого сюжета.

Так, например, было дано задание: офантазировать предметы — косынка, папиросы и деньги. На одном из занятий это упражнение было решено так.

Ученик. Мы живем вдвоем с сестрой. Я только что начал работать на заводе. Сегодня у меня день первой полочки. Зашел в магазин и купил подарок сестре — шелковую косынку, а себе хорошие папиросы. Это мои предлагаемые обстоятельства « прелюдия.

И далее он перешел к действию. Вошел в комнату. Закурил папиросу. Достал из кармана полученные деньги. Отсчитал себе пять рублей и спрятал их в карман, а остальные положил на середину стола, на видное место. Затем достал из кармана пиджака сверток, развернул его — косынка. Вынул изо рта горящую папиросу, положил ее осторожно на край пепельницы, стоявшей на столе. Взял в руки косынку. Стал ею любоваться. Накинул на плечи. Подошел к зеркалу посмотреть, как она выглядит. Услышал звонок в передней. Оценил. Быстро бросил косынку на стол и побежал открывать дверь. Нет, это не сестра. Вернулся назад в комнату. Остановился у двери. Принюхался. Пахнет паленым. Что бы это могло быть? Бросился к столу, схватил косынку. Она лежала на папиросе. Осмотрел косынку — большая дырка в самом углу. Задумался. Досадно. Посмотрел на часы. Быстро спрятал косынку и пачку денег в ящик. Достал из бокового кармана только что отложенные пять рублей, пересчитал вновь и побежал в магазин.

Ученик выполнил упражнение и обратился к педагогу с вопросом.

— Вот вы говорили, что действия рождают мысли, а мысли в свою очередь рождают новые действия. А у меня мысли бы-

256

ли и во время действия. Например, когда я бежал открывать дверь, в это время я думал: «Она... Сейчас подарю свою косынку. Вот она обрадуется...» Или, когда я вошел в комнату и почувствовал запах паленого, я подумал: «Неужели горит косынка, какая досада...»

Педагог. Правильно, так и должно быть. Живой человек непрерывно мыслит. Он мыслит или вслух или про себя. Последнее на нашем актерском языке называется внутренним монологом. Им мы пользуемся в то время, когда произносит текст партнер, или во время пауз. Он должен быть таким же действенным, как и мысли, высказанные вслух. Наряду с непрерывной линией действий должна быть непрерывная линия мыслей.

Вот серия заданий на офантазирование нескольких предметов: часы — игла; шпилька — газета; телефон — портфель; папиросы — газета — кочерга; носовой платок — палка; письменный стол — книга — перчатка; портфель — цветы — нож.

3. Офантазировать и логически связать два действия: искать — уничтожить; подслушать — читать; искать — замечать следы; рассматривать — рвать; считать — стараться согреться.

4. Офантазировать предмет и глагол: собираться — телефон;

ждать — кукла;

уничтожать — цветы;

одеваться — свеча. • Вот один из вариантов разработки этих упражнений.

Ученица (фантазирует). Сельская местность. Я — детский врач. Только что окончила часы приема больных в медпункте. Сегодня вечером я иду в Дом культуры на спектакль. Это предлагаемые обстоятельства и прелюдия.

Затем она начинает действовать. Окончился рабочий день, убирает со стола учетные карточки больных. Снимает халат. Приводит себя в порядок. Надевает другие туфли. Перекладывает из большой сумки в маленькую, театральную — бинокль, билеты, платок. Затем большую сумку убирает в шкаф. Смотрит на часы. Быстро надевает пальто, тушит свет и идет к выходу. Вдруг раздается телефонный звонок... Она останавливается, немного колеблется — брать трубку или нет? Потом решительно подходит к телефону, снимает трубку и говорит: «Лечебный пункт. Да. (Зажигает настольную лампу.) Адрес... (Записывает.) Так... Сейчас иду к вам». Достает из шкафа врачебный чемодан, укладывает инструменты и медикаменты, надевает халат, переобувается, тушит свет и быстро уходит.

Педагог. Что вам сказали по телефону?

— Звонила женщина. Она сказала, что ее ребенок упал с лестницы, очень сильно разбился, и просила срочно помочь.

257

Педагог. А что за адрес вы записали, покажите. Правильно, молодец, что записала конкретный адрес, а не просто черточки, как это иногда делают.

5. Офантазирование и логическое оправдание предмета, действия, слова: газета — прятать — «вот беда-то».

По данному заданию одна из занимающихся составила следующую фавулу.

— Я живу с мамой, она у меня старая и больная. Очень тяжело переживает смерть своих сверстников. Мысль о смерти пугает ее. Я читаю утром газету, только что принесенную почтальоном. Мама на кухне пьет чай. И вдруг на последней странице газеты я читаю некролог о смерти нашего знакомого, маминого друга детства. «Вот беда-то!» Начинаю думать, как бы уберечь маму от этого печального известия. Мама не должна читать этого некролога, а то опять у нее будет сердечный приступ. Решаю оторвать кусок газеты с текстом некролога. Разложила газету и начинаю рвать... Слышу шаги мамы, идущей сюда в комнату. Быстро складываю газету и прячу ее к себе в портфель.

Целесообразно также провести практические занятия по самостоятельной разработке заданий и исполнению упражнений. Вот примерные варианты:

- 1) книга — выбрасывать — «так лучше»;
- 2) записка — лечь — «вот глупость-то!»;
- 3) облигация — искать — «вот так-так!»;
- 4) зеркало — подсматривать — «ну и потеха!»

Как только задания будут розданы, педагог должен предложить ученикам подумать о конкретных предлагаемых обстоятельствах и начинать поочередно действовать.

Очень важна сама методика проведения практических занятий. После каждого упражнения руководитель должен заставить всех присутствующих детально разобрать сделанное. Они должны научиться точно определять, какие звенья были пропущены в цепочке действий, ибо каждое пропущенное звено нарушает логику и правду целого.

## **Раздел II. Развитие воображения и фантазии в воображаемой плоскости**

До сих пор все наши упражнения по развитию воображения проходили в реальной плоскости, соприкасаясь с миром вещей, нас окружающих (комната, дверь, стол и т. д.). Теперь мы перенесем нашу работу в область воображения и в ней будем действовать также активно и логично, как и в реальной плоскости, но лишь мысленно.

**Упражнения.**

1. Взять материал из ежедневного жизненного обихода. Вот пример, как следует вести такое упражнение:

258

**Педагог** (обращаясь к одному из слушателей). Где и когда будет происходить действие?

— В лесу днем (в комнате, в музее и т. д.).

**Педагог.** Расскажите подробнее, что это за лес? (Следует рассказ о лесе с подробностями.)

**Педагог.** Почему вы здесь в лесу? Ответив на этот вопрос, вы создадите прошлое — прелюдию.

— Мы, группа учеников, сговорились поехать сегодня в лес за грибами. Приехали сюда часа три назад. Ходили по лесу сначала все вместе, но постепенно, увлекшись поисками грибов, стали разбредаться в разные стороны. Уходили все дальше и дальше друг от друга, аукались, чтобы не потеряться. Но вскоре аукаться надоело. Было много грибов, каждому хотелось набрать побольше.

**Педагог.** Значит, набрать побольше грибов — это *цель* ваших стремлений, то есть то, *для чего* вы здесь. Теперь же, когда вами созданы прелюдия, предлагаемые обстоятельства, намечена цель, совершайте ряд последовательных, логических действий, мысленно или рассказывайте о них действуя, сидя на месте.

2. Перенеситесь мысленно в незнакомые, не существующие сейчас для вас, но могущие существовать в реальной жизни условия: полет в космос, кругосветное путешествие, поездка в Заполярье, поездка в Африку и т. д.

Чтобы это было выполнено не «вообще», не «приблизительно», а во всех подробностях, логично и последовательно, придется нам черпать материал из книг, кинокартин, фотокадров, из рассказов людей, испытавших все это в жизни. А остальное, чего недостает для мысленного воссоздания картины путешествия, пусть творит воображение.

3. Перенеситесь в область несбыточного, сказочного:

а) в поисках девицы-красавицы попадаете в царство царевны Морковки, в царство царевны Сосульки, в царство Кощея;

б) спускайтесь на дно морское к Морскому царю и т. д.

В этих мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию.

**Упражнение** (на групповой рассказ).

**Педагог.** Пусть один из учеников даст для начала тему рассказа, например:

— пожар в колхозе;

— спасение тонущего ребенка;

— приезд на целину и т. д.

Один из участников занятий начинает рассказ, говорит одну фразу, высказывает одну мысль. Затем продолжает другой, за ним третий и так далее. Это упражнение тренирует не только воображение, но и внимание. Педагог должен требовать, чтобы в рассказе не нарушалась линия поведения действующих лиц, чтобы была логика и последовательность, чтобы не упускали конечной цели рассказа.

259

## ВТОРОЙ ЭТАП. ВИДЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО ЗРЕНИЯ-КИНОЛЕНТА ВИДЕНИИ

«Стоило вам увидеть внутренним взором, — говорил К. С. Станиславский, — знакомую обстановку, почувствовать ее настроение, и тотчас же в вас ожили знакомые мысли, связанные с местом действия. От мыслей родилось чувство и переживание, а за ними и внутренние позывы к действию»<sup>1</sup>. «Нам нужна непрерывная линия не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств»<sup>2</sup>. Мне вспоминаются и слова М. Н. Кедрова, сказанные им на занятиях Оперно-драматической студии, что видения являются тем основным моментом, который зажигает актера и заставляет яркость этих видений передавать другому.

Упражнения (продолжать те же упражнения, что и на мечтание в воображаемой плоскости).

Как показывает практика, такие упражнения следует проводить, ставя вопросы в самом процессе работы воображения. Вот как это проходит на занятиях.

Ученик рассказывает о том, что он находится ночью на реке, ловит рыбу.

Педагог (прерывая). Скажите, пожалуйста, что представляется вам, когда вы думаете и рассказываете о рыбалке?

— Мне представляется большая, широкая река. Около берега камыши, лунная дорожка на поверхности реки...

Педагог (обращаясь к другому). А вам что представлялось, когда вы нам рассказывали о лесе? Вспомните снова эту картину.

Тот начинает подробно описывать лес.

Педагог. Как видите, воображать, фантазировать — это означает прежде всего видеть внутренним зрением то, о чем думаешь. Стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым внутренним взором соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актерском языке *видениями внутреннего зрения*.

Упражнения (на развитие остроты «внутреннего зрения» — создание киноленты).

1. Индивидуальные упражнения. Педагог дает каждому участнику занятий определенную тему:

- Вы — пастух;
- Вы — водолаз;
- Вы — индюк;
- Вы — волк;
- Вы — сторожевая башня на крепостном валу.

260

Затем всем предлагается начать действительно фантазировать, помогая себе вопросами: где я нахожусь? что вижу вокруг? что слышу? когда это происходит? почему я здесь? для чего? Надо напомнить слова К. С. Станиславского: «Образы наших, видений возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как бы мысленно переставляются вовне нас, для нашего просмотра. Но мы смотрим на эти воображаемые объекты изнутри, так сказать, не наружными, а внутренними глазами (зрением)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 83.

<sup>2</sup> Там же, с. 84.

<sup>3</sup> Там же, с. 85.

На практических занятиях педагог должен заботиться о быстрой сменяемости впечатлений, об их эффективности, об их здоровой дозировке, обеспечивающей творческое настроение всей группы.

Когда ученик затрудняется выполнить упражнение, когда воображение его бездействует, задавайте ему вопросы сами, расшевелите его воображение, заставьте его видеть то, о чем он говорит.

Давайте побольше бездейственных тем, так как малодейственная тема (например, «Вы — сторожевая башня») нуждается в усиленной предварительной работе воображения. Требуйте и здесь живого действенного рассказа, заставьте жить в предлагаемых обстоятельствах. Проведение подобных занятий требует больших поисков и методики. Порой приходится находить дорогу к оживлению воображения и косвенными путями, как это делал К. С. Станиславский на своих занятиях. Однажды он предложил ученику пожить жизнью старого многолетнего дуба. Ученик подробно нафантазировал его прошлое, предлагаемые обстоятельства. Но дальше дело не шло. «...Шустов старался исполнить то, что ему указывали» но ничего не мог придумать.

— Если так, постараемся подойти к разрешению задачи косвенным путем. Но для этого ответьте прежде, на что вы больше всего чувствительны в жизни? Что вас чаще всего волнует, пугает, радует? Спрашиваю вас безотносительно к самой теме мечтаний. Поняв вашу органическую природную склонность, нетрудно будет подвести к ней уже созданный вымысел. Итак, назовите одну из органических, наиболее типичных для вашей природы черт, свойств, интересов.

— Меня очень волнует всякая борьба.

— Вот что! В таком случае: неприятельский набег!.. Блестят копья на солнце, движутся метательные и стенобитные машины. Неприятель знает, что на вашу верхушку часто взбираются дозорные, чтобы следить за ним. Вас срубят и сожгут!

— Им это не удастся, — живо отозвался Шустов. — Меня не выдадут, я нужен. Наши не дремлют. Они уже бегут сюда,

261

а всадники скачут. Дозорные ежеминутно посылают к ним гонцов...»<sup>1</sup>.

И далее воображение вновь ярко стало работать, развертывая дальше всю линию действия.

Введенное педагогом магическое «если бы» (неприятельский набег, борьба), с учетом органической природы самого ученика, активизировало воображение и действие.

Нужны систематические упражнения по тренажу воображения, фантазии. Они должны показать ученикам, как создается материал и сами внутренние видения роли. Надо помочь ученикам понять всю важность, значение видений внутреннего зренья.

Нельзя педагогу ограничить себя примерами задач, отобранных им когда-то для той или иной группы. *Наша молодежь — это новые люди. Их знания, эрудиция определяются не одной школой и количеством прочитанных книг. На их мировоззрение, культуру, их чувства воздействуют радио, кино, телевидение. Вот почему необходимо больше давать новых упражнений на развитие фантазии, воображения — столь важного элемента в творчестве актера.*

2. Педагог дает тему на групповое упражнение.

Одному из учеников предлагается начать рассказ. Он произносит одну фразу или даже одно слово, но в них должны быть отражены зрительные представления увиденных им видений. За ним другой, повторив слова, сказанные первым, добавляет свою фразу, но говорит ее только тогда, когда поймет и увидит картину. Так, например, дается тема «Прорыв запруды в магистральном арыке». На одном из занятий группа так построила рассказ:

Первый начал словами: цветущий Туркестан...

Второй (повторяя сказанные слова и развивая линию сюжета, добавляет: Цветущий

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 92.

Туркестан... Магистральный арык...

Остальные, добавляя каждый свое, включают все новые и новые кадры видений. Цветущий Туркестан... Магистральный арык... Прорыв запруды... Люди лопатами сбрасывают землю в бурный поток... Пять рослых парней своими телами образовали живую запруду... Но вода снова и снова расчищала себе путь... Поток клочкотал... Он угрожал размыть посевы... Появился человек, он прибежал из ближайшего аула с ломом в руках... Перебрался на другой берег арыка... Взмахом руки указал, чтобы все отошли... Человек взобрался на крутой обрыв, нависающий над арыком. Несколькими ударами лома он обрушил в арык огромную земляную глыбу. Вода вспенилась и остановилась.

262

Так заканчивается групповой рассказ. Главное в этом упражнении непрерывность внутреннего видения (у каждого свое) и логика событий.

### **ТРЕТИЙ ЭТАП. ВООБРАЖЕНИЕ КАК ПОМОЩНИК ДЛЯ ОБНОВЛЕНИЯ ИЗНОСИВШЕГОСЯ, ИСТРЕПАННОГО**

«Воображение необходимо артисту не только для того, чтобы создавать, но и для того, чтобы обновлять уже созданное, истрепанное. Это делается с помощью введения нового вымысла или отдельных частных, освежающих его»<sup>1</sup>. Ведь в театре придется играть каждую роль в спектакле десятки раз, и чтобы она не теряла своей свежести, трепетности — нужен новый вымысел воображения.

У п р а ж н е н и е .

Взять примеры из старых, выполненных участниками занятий упражнений на «если бы», предлагаемые обстоятельства, на офантазирование глаголов и предметов и по ним выстроить новые вымыслы. Потом дать каждому выполнить данное упражнение.

Важно, чтобы занимающиеся на практике поняли, как помогает новый вымысел освежить им старое, истрепанное.

К. С. Станиславский говорил, что надо развивать особую технику, помогающую «вцепиться» в объект таким образом, чтобы затем уже сам объект, находящийся на сцене, отвлекал нас от того, что вне его.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 93.

## **СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ**

В каждой сфере творческой деятельности человека нужно внимание, сосредоточенность мысли, чувства и целиком всего организма. Все это во многом зависит от волевых качеств человека.

Сценическое внимание должно быть произвольное, то есть находиться в зависимости от нашей воли и так же, как в обычной жизни, непрерывное. Ведь в сценической деятельности встречается много различных обстоятельств, которые убивают сосредоточенность и вызывают рассеянность. Закулисная напряженная атмосфера перед спектаклем, волнение публичного творчества, реакция зрительного зала, чувство ответственности перед коллективом театра, жажда успеха, самолюбие, тщеславие и т. д. — все это влияет на наше внимание. А все, что отвлекает наше внимание и рассеивает его, — весьма опасно в нашем искусстве. В такие минуты творчество прекращается.

Внимание нужно актеру во все время нахождения на сцене. Надо быть внимательным и во время своих реплик и во время пауз. Особого внимания к себе требуют реплики партнера.

В это время актер как бы накапливает новый материал для своих переживаний роли. Внимание дает возможность подходить к интуитивному творчеству, к миру человеческих чувств.

Изучение элемента сценического внимания должно проходить по четырем этапам:

первый этап — развитие произвольного сценического внимания в реальной плоскости;

второй этап — развитие произвольного сценического внимания в воображаемой плоскости;

третий этап — многоплоскостное внимание;

четвертый этап — внимание как средство добывания творческого материала.

### **ПЕРВЫЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ПРОИЗВОЛЬНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ В РЕАЛЬНОЙ ПЛОСКОСТИ**

Педагог прежде всего должен выработать у учеников навыки и умение сосредоточивать свое внимание на данном объекте. Научить их абстрагироваться от всех внешних раздражителей, рассеивающих его внимание, и освободиться от мешаю-

264

щих условий творчества в присутствии публики. А для этого надо воспитать важное качество произвольного внимания.

«Все, и даже самые простые, элементарные действия, которые мы прекрасно знаем в жизни, — пишет Станиславский, — вывихиваются, когда человек выходит на подмостки, перед освещенной рампой и перед тысячной толпой. Вот почему на сцене необходимо заново учиться ходить, двигаться, сидеть, лежать, [...] вам необходимо еще учиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать»<sup>1</sup>. Это обучение начинается с практической проверки внимания на все органы чувств.

#### **Раздел I. Объекты — точки внимания на все пять чувств**

Каждый человек, или предмет, на которых мы останавливаем наше внимание, называются объектами внимания.

Упражнения.

1. Педагог дает ученику какой-либо предмет и предлагает рассмотреть форму, цвет, его особенности и детали. Потом, прикрывая этот предмет, просит рассказать о нем все, что запомнилось, что привлекло внимание. После этого он вновь показывает предмет, проверяя и

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 103.

сравнивая рассказ ученика с характеристикой реального предмета.

2. Дать рассмотреть на открытках изображенных на них людей, потом убрать открытки и предложить на память рассказать увиденное.

3. Предложить ученику внимательно рассмотреть сидящего рядом с ним соседа. Как он одет, какие цвета преобладают в его одежде, в какой позе он сидит.

4. Рассмотреть узор на портьерах, ковре, скатерти и т.д.— нарисовать по памяти этот узор.

В данных упражнениях педагог знакомит занимающихся с *близким объектом-точкой*. Когда наше внимание рассеивается и нам нужно быстро собрать его, то в эти моменты мы пользуемся близким объектом-точкой.

5. Рассмотреть предмет, находящийся на среднем расстоянии, и рассказать о нем. Это — *средний объект-точка*.

6. Рассмотреть предмет, находящийся на дальнем расстоянии, и рассказать о нем. Это — *дальний объект-точка*.

При исполнении данных упражнений педагог должен следить за тем, чтобы занимающиеся смотрели по-настоящему, осмысленно, а не механически, формально. Нередко бывает и так, что участник занятий смотрит на объект напряженным взглядом, не моргая. Напоминайте о необходимости снятия излишнего напряжения. Важно, чтобы все были по-настоящему внимательны, а не изображали внимание. Заставляйте прове-

265

рять себя и друг друга, замечать, где подлинное смотрение на объект, а где ложное, показное.

Упражнения на проверку внимания учеников на все пять органов чувств — зрительный, слуховой, вкусовой, осязательный и на обоняние.

Упражнения (на зрительное внимание).

1. Рассмотреть находящихся в комнате учеников.

2. Осмотреть какой-нибудь предмет в комнате.

3. Рассмотреть художественные открытки и выполнить изображенные на них позы людей.

Можно давать картинки и с групповыми портретами. Ученики распределяют между собой, кто какую фигуру будет рассматривать, а потом все вместе выполняют позы общей группы.

4. Составить из спичек какую-нибудь фигуру и показать ученикам. Потом, закрыв изображенную фигуру, предложить им самим сделать из спичек такую же. Когда работа закончится — сверить ее.

5. «Зеркало». Двое становятся один против другого. Один делает разные движения. Другой же, являясь его «отражением», как бы «зеркалом», повторяет его движения. Если «смотрящийся» делает движение правой рукой, то повторяющий повторяет такое же движение левой (как отражение в зеркале).

6. «Тень». Один из занимающихся идет по комнате, делая различные движения: останавливается, наклоняется, бежит, делает знаки приветствия встречным, зовет кого-нибудь, показывая это жестом руки, и т. д. В это время другой («тень») следует за ним, повторяет все его движения, все его действия в том же ритме, что и идущий впереди него.

7. Вызываются двое. Один, по своему усмотрению, исполняет три позы, внутренне их оправдывая. Второй же внимательно наблюдает, мысленно повторяет эти движения, а потом исполняет сам все три позы в той очередности, в какой они были сделаны, найдя им свое оправдание. Затем руководитель проверяет найденное вторым учеником оправдание и может предложить продолжить действие.

Во всех этих упражнениях надо занимать всю группу и следить, чтобы каждый принимал активное участие. Исправлять ошибки, допущенные в упражнениях, должны также сами ученики.

Упражнения (на слуховое внимание).

1. Послушать и запомнить звуки, которые прозвучали на улице, в комнате, в

коридоре, а потом рассказать то, что слышали.

2. По условной команде педагога ученики переключаются с одного объекта на другой: например, слушают то улицу, то коридор, потом опять улицу, комнату и т. д.

266

3. По доносящимся звукам, включив воображение и фантазию, нарисовать, воссоздать жизнь улицы, коридора, комнаты.

4. Одну группу занимающихся посадить на стулья, лицом к стене. Позади же их поставить другую группу и предложить им вести разговор между собой, шаркать ногами, хлопать в ладоши, ронять карандаши, монеты и т. д. Потом заставить всех сидящих подробно перечислить, что они слышали: какие звуки, слова, фразы.

5. «Пограничники и контрабандисты»: вызывается 2—3 «контрабандиста» и такое же количество «пограничников». Тем и другим завязывают глаза и ставят друг против друга на значительное расстояние. По хлопку и те и другие начинают действовать: «контрабандисты» должны постараться проскочить мимо «пограничников» на другую сторону, а те — не дать им пройти, поймать их.

6. Найти спрятанную вещь. Вызванному ученику показывают вещь и высылают его за дверь. Вещь сообщая прячут остальные. За рояль садится один из учеников. Он должен следить за ищущим вещь и то усиливать музыку, то играть тише, в зависимости от того, приближается или отдаляется ищущий от вещи. Когда же тот подходит к месту спрятанной вещи — музыка должна звучать громко. (Студент, играющий на рояле, делает упражнение *на зрительное внимание*).

В данных упражнениях необходимо следить, чтобы занимающиеся слушали, а не делали вид, что слушают. Ну а если у некоторых будут моменты излишнего напряжения, то их следует немедленно устранять.

У п р а ж н е н и я (на осязательное внимание).

1. Ощупать пальцами спинку стула и рассказать о форме, деталях, рисунке украшения спинки.

2. Найти поверхностные повреждения (изъяны) на столе.

3. Определить знак и достоинства денежной монеты.

4. Определить буквы, наколотые булавкой на бумаге.

5. Попробовать отделить пальцами одной руки один волосок из пряди волос.

6. Нащупать под газетой иголку, лежащую на столе.

7. Определить на ощупь, что за предметы лежат на столе под скатертью.

8. Нащупать ногой спрятанный ключ на полу под ковром.

9. Нащупать ногой изъяны на паркетном полу.

Все эти упражнения проводятся, не глядя на объект. В это время педагог должен следить, чтобы не было чрезмерных напряжений в пальцах, руках и ногах.

10. «Телефон». Усадив всех присутствующих в линию друг за другом, педагог пальцем на спине сидящего последним пишет начальную букву задуманного им слова (например: стол — «С»). Получивший эту букву пишет ее на спине следующего

267

товарища и так до конца цепочки. Затем педагог пишет вторую букву («Т») и так далее. Когда все буквы переданы, начинается проверка и устанавливается у кого плохое осязательное внимание.

У п р а ж н е н и я (внимание на обоняние).

Предлагая определить запах, надо следить, чтобы занимающиеся нюхали без лишнего напряжения (подчеркивая это внешне — смотрите, как я нюхаю).

1. Понюхать коробку (духи), лежащую на столе.

2. Понюхать сверток и определить по запаху, что в нем находится.

3. Понюхать, не пахнет ли в комнате горячей резиной, не загорелись ли электропровода?

4. Понюхать и ощутить запах пудры.

5. Понюхать папиросы, сигареты разных сортов и определить разницу или сходство между ними. Понюхать цветы и определить запах.

6. Понюхать и определить, какими духами надушены три носовых платка.

У п р а ж н е н и я (на вкусовое внимание).

Данные упражнения выполняются как домашнее задание. Педагог конкретно указывает объекты внимания и предлагает проверить вкус лимона, яблока, жареного мяса, картофеля, селедки, свеклы, колбасы, творога и т. д.

Г р у п п о в ы е у п р а ж н е н и я н а о б щ е е в н и м а н и е .

Проделаем несколько практических упражнений на выработку специальных чувств коллективности.

1. По первому хлопку встаньте; по второму — возьмите свой стул; по третьему — идите со стульями по кругу друг за другом, сохраняя одинаковую дистанцию. Все время слушайте команду педагога, который будет то ускорять, то замедлять темп движения. По команде педагога «стой» должны остановиться и стоять, пока не будет следующей команды «пошли». Это первая часть упражнения. И далее педагог после очередного «стоп» говорит: «Сели друг против друга в две шеренги» и хлопает в ладоши. Вот тут очень важно, чтобы занимающиеся не задевали друг друга, не толкали товарищей стульями, выстраиваясь в две шеренги (одни направо, другие налево). По второму хлопку все ставят перед собой стулья. По третьему хлопку все обходят стул с правой стороны и садятся на него. Эти упражнения должны проходить тихо, без суеты.

2. По первому хлопку встаньте со стула. По второму хлопку берите в руки стул. По третьему хлопку меняйтесь местами с соседом, стоящим напротив вас.

268

3. То же самое по счету: на «раз» — встаете и берете стул; на «десять» — ставите свой стул на место соседа — сумейте распределиться во времени и пространстве.

4. По определенному счету меняйте расположение поставленных стульев: то кругом, то полукругом, то цепочкой, то прямоугольником и т. д. Все время действуя бесшумно и точно, распределяясь во времени и пространстве.

5. По первому хлопку встаете и берете свой стул; по второму хлопку начинаете ходить со стульями в разных направлениях, все время меняя эти направления. Следите, чтобы не задевать соседей стульями. По третьему хлопку ставите стул на прежнее место и садитесь.

6. «Вороны и воробьи». Вызвать 12—16 человек, разделив их на две группы. Условия игры: при слове — «воробьи», соответствующая группа должна убежать, а вторая группа, «вороны», — ловить их и наоборот. Группы должны стоять спиной друг к другу, а ведущий медленно произносить слова, растягивая их по слогам: «во-ро(пауза)бы!» или «во-ро(пауза)ны!». Это упражнение развивает не только внимание, но и выдержку.

7. В упражнении участвует вся группа. Один участник называет какой-нибудь предмет, например: «стол». Другой повторяет уже названный предмет и добавляет к нему новый предмет — стол, диван. Следующий, к столу и дивану, прибавил стул и так далее. Тот, кто не сумел перечислить всех предметов, названных до него, объявляет себя проигравшим и выходит из игры. Данное упражнение развивает не только внимание, но и память.

8. «Пишущая машинка». Педагог распределяет между занимающимися все буквы алфавита (в зависимости от состава группы, некоторым может быть дана не одна, а две-три буквы). Затем педагог предлагает «напечатать» какую-либо известную фразу или пословицу. Например, строки А. Пушкина:

Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя.

Начиная упражнение, ученик, которому досталась буква «б», хлопает в ладоши, за ним хлопает тот, у которого буква «у» и так — до конца слова. Интервалы между словами отмечает вся группа — стучит ногами об пол, а в конце строчки — встает.

В этом упражнении очень важно, чтобы ученик, повторяя мысленно всю фразу по буквам, вовремя вступил со своим хлопком, не нарушая общего темпа, в котором

прохлопывает-ся фраза. Темп упражнения дает педагог. Он должен следить, чтобы хлопки по своей звучности были одинаковы. Для разнообразия буквы можно обозначать поднятием руки или вставанием. Можно также разбить всех на две группы, раздав каждой буквы всего алфавита. Одна группа будет выхлопывать первую строку — «Буря мглою небо кроет», другая же вторую

269

строку — «Вихри снежные крутя». А после упражнений руководитель отмечает успехи и ошибки каждой группы.

9. «Цифровая машинка». Разделить всех членов группы на 2—3 части с таким расчетом, чтобы в каждой было не более 9 человек. Участникам всех групп раздаются цифры 1—9. Они должны запомнить, что цифры разряда единиц отмечаются хлопком, цифры десятков — ударом ноги, цифры сотен — поднятием руки. Так, например, руководитель называет цифру «2». Тот, кому дана эта цифра, отмечает ее хлопком. Называется цифра «27» — участник, получивший цифру «2», топает ногой, а «7» — делает хлопок. Так как имеется несколько групп, то руководитель, объявляя число, сначала называет номер группы. Например: «первая группа — 79»; «вторая группа — 65»; «третья — 18» и т. д. Если же названо только число без указания группы, то его никто не должен отмечать.

Для оживления и повышения активности руководитель может устроить соревнование между группами.

10. «Арифмометр». Педагог вызывает 15 человек и рассаживает их полукругом. Десяти участникам он раздает цифры от 0 до 9; а пятерым — знаки: плюс, минус, знаки умножения, деления и равенства. Далее педагог (или назначенный им ведущий) говорит: « $14+6 =$ » и хлопает (хлопок ведущего означает — начинайте). Сначала встают «десятки», потом «единицы», за ними делает хлопок «плюс». После его хлопка встает «цифра» 6, далее «знак равенства» делает два хлопка, и вслед за ним встают «цифры» — 2, потом 0.

11. «Японская машинка».

Это групповое упражнение ведет ведущий. Группа садится в полукруг, рассчитывается по порядку номеров, напротив садится ведущий и задает ритм на счет «раз-два-три»:

на 1 — все хлопают ладонями по коленям,

на 2 — взмах правой рукой,

на 3 — взмах левой рукой и так до конца упражнения. Ведущий меняет темп, участники должны следить за ведущим и менять темп вслед за ним.

Далее упражнение усложняется:

на 1 — хлопок по коленям,

на 2 — взмах правой рукой и ведущий называет себя: «ведущий»,

на 3 — взмах левой рукой и ведущий называет любой номер, например: «десятый».

В ответ названный номер из группы отвечает:

на 1 раз — хлопок по коленям,

на 2 — взмах правой рукой и десятый номер называет себя «десятый»,

на 3 — взмах левой рукой и десятый номер называет любой другой, например: «первый» и так далее.

Это выглядит так:

хлопок — «ведущий»            «десятый»,

270

хлопок — «Десятый» — «первый»,

хлопок — «первый» — «пятый»,

хлопок — «пятый» — «второй» и т. д.

Далее упражнение еще усложняется. Тот, кто не уложился в ритм, назвал несуществующий номер, выбывает из игры и каждый раз ведущий заново начинает упражнение, не называя номеров, которые выбыли из игры.

Это выглядит так: \

хлопок — «ведущий» — «десятый»,  
хлопок — «десятый» — «Первый»,  
«первый» не попал в ритм и выбыл из игры;  
хлопок — «ведущий» — «второй»,  
хлопок — «второй» — «пятый»,  
хлопок — «пятый — «первый», но первый уже выбыл из иг-зы, поэтому и «пятый»

также выбывает из игры.

Педагог, как бы подводя итог данных упражнений, указывает, что участники, за некоторым исключением, не могли выполнить точно задание, особенно при выполнении упражнения «Арифмометр»: забывали вставать, когда называли их цифру, «десятки» вставали раньше «единиц», «знаки» забывали хлопать и т. д. Это говорит о том, что внимание не собрано, все время засеивается, отвлекается.

12. Выгородить часть комнаты. Расставить мебель и предметы. Вызвать 2—3-х участников занятий, предложить им запомнить обстановку и после этого удалить их из комнаты. В их отсутствие изменить расположение предметов. Затем пригласить участников опять в комнату и предложить отметить произошедшие изменения и исправить их.

13. Разложить на столе несколько предметов: книгу, карандаши, записную книжку, расческу, зеркало, ключ и т. д. Вызвать к столу 5—6 человек и предложить им внимательно рассмотреть расположение этих вещей. Потом удалить этих учеников из комнаты (или поставить к столу спиной). Другая группа, равная количеству разложенных предметов, быстро меняет расположение их на столе. Затем первой группе предлагается восстановить прежний порядок.

Педагог вызывает сначала одного ученика. Он должен внести все исправления, которые сможет. Потом вызываются второй, третий и так далее. Вторая же группа внимательно следит за точностью действий исправляющих, давая им оценку («принимаю» или «не принимаю»). Это упражнение требует большого внимания, выдержки и дисциплины.

14. Разделить всех участников занятия на три равные группы. Одна из них будет объектом внимания, другая как бы контролером, а третья станет фиксировать свое внимание на действиях первой группы.

Исходное положение: первая группа садится на стулья полукругом в середине комнаты. Вторая группа — контролеры — становится за этими стульями.

271

Первой группе раздаются какие-нибудь предметы (журнал, галстук, папиросы, цветы, письмо, газета, шляпа и так далее) и предлагается каждому внимательно рассматривать свой предмет, находясь при этом в самой непринужденной позе. По хлопку педагога они должны в ней «застыть».

Тогда третьей группе предлагается внимательно рассмотреть позы «застывших», предметы в их руках, запомнить все это и удалиться из комнаты. (Можно встать к стене лицом.) В это время вторая группа — «контролеры» — вносит различные изменения в позы сидящих, меняет находящиеся в их руках предметы, детали их. При этом можно поменяться стульями, одеждой. Можно кому-то даже уйти, прихватив с собой свой стул.

Войдя, третья группа должна определить произошедшие изменения и перечислить их, а вторая группа — «контролеры» — дать оценку верности замеченных перестановок, произнося: «правильно» или «неправильно».

15. «Отстающее движение». Выстроить участников в два ряда, поставив их друг против друга. Предложить им рассчитаться по порядку номеров, но в шахматном строе: первый ученик — первый, стоящий напротив него — второй, стоящий рядом с первым — третий, а напротив третьего — четвертый и т. д.

В той же последовательности совершают они и все действия: первый делает какое-нибудь движение, например, поднимает правую руку кверху, в это время остальные стоят неподвижно. Первый производит следующее движение (например, приседает), а второй в этот момент повторяет его первое движение, то есть поднимает правую руку кверху. Первый

делает третье движение (например, бросок копья), второй приседает, а третий поднимает руку. Когда третий начинает второе движение, вступает четвертый — он делает первое движение (поднимает правую руку кверху) и т. д.

При исполнении этого сложного упражнения необходимо сохранять порядок, тишину и организованность. Очень важно, чтобы первый участник делал такие упражнения, которые были бы понятны всем и находились в поле зрения его партнеров.

## Раздел II. Круги внимания

В предыдущих упражнениях мы познакомились с объектами внимания в виде точек. Но когда в поле зрения появляется несколько предметов или несколько точек, то, естественно, расширяется и круг внимания.

Круг внимания представляет собой не одну точку, а всю его (круга) площадь и включает в себе много самостоятельных объектов.

К. С. Станиславский рекомендует «ограничивать намеченную площадь» (участок) «линиями (очертаниями) самих пред-

272

метов», находящихся на границах круга нашего внимания<sup>1</sup>. Круги внимания бывают: малый, средний, большой.

У п р а ж н е н и я (на круги внимания вне нас и когда мы в центре круга).

1. *Круги внимания вне нас:*

а) положить на стол несколько предметов. Предложить, каждому ученику рассмотреть один из этих предметов и, отвернувшись от стола, рассказать о предмете, который он рассматривал. При этом педагог напоминает, что предмет, который рассматривался, — это объект-точка;

б) тот же стол с предметами. Предложить каждому ученику рассмотреть на столе все предметы и рассказать о них, об их особенностях — это *малый круг внимания*;

в) рассмотреть часть комнаты с находящимся в ней столом (обязательно наметить границы обзора комнаты) и рассказать, что в ней увидели, — *средний круг внимания*;

г) рассмотреть всю комнату и рассказать о том, что вы в ней увидели, какие предметы, — *большой круг внимания*.

2. *Круги внимания, когда мы в центре круга:*

а) посадить на стулья двух учеников и предложить им внимательно рассмотреть друг друга, сравнивая одежду у партнера со своей, — *малый круг внимания*;

б) к двум ученикам, сидящим на стульях, посадить еще 6—8 человек и предложить каждому рассмотреть всех, включая и себя. Установить, какой цвет преобладает в одежде собравшихся, — *средний круг внимания*;

в) посадить на стулья всех занимающихся и предложить рассмотреть, кто в какой позе сидит, включая и себя, — *большой круг внимания*.

Время рассмотрения с каждым разом нужно сокращать. Сначала установить счет 1, 2, 3... до 30-ти, и довести до 5-ти, что важно для тренировки более обостренного внимания.

У п р а ж н е н и я (на соби́рание и уде́ржание внимания при помощи суждения и расширения кругов внимания).

Когда внимание актера рассеялось, что часто случается на сцене, необходимо ограничить площадь своего внимания до предела среднего круга. Если это не помогает, то надо продолжать сужать круг внимания до пределов малого круга. Если же и это не помогает, то следует обратиться к помощи объекта-точки, а удержав свое внимание на ней, возвратиться в малый круг, а потом и в средний круг внимания.

1. В учебной комнате педагог намечает большой, средний и малый круги внимания. Например, одна из стен комнаты и стоящие около нее предметы — это большой круг; шкаф, стоя-

273

<sup>1</sup> См. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 108—113.

щий у этой стены, — средний круг, одна же из полок этого шкафа — малый круг, а какой-то предмет, лежащий на этой полке, — объект-точка.

На этих примерах и подобных им надо научить практически сужать и расширять круги своего внимания.

2. Предложить каждому ученику наметить себе границы кругов внимания (большого, среднего, малого), а потом расширять и сужать их.

Педагогу следует давать больше практических упражнений, чтобы выработать механический кавык перехода от малого круга (или объекта-точки) к большому кругу и наоборот. Не бойтесь на первых порах чисто механической тренировки-«муштры».

### Раздел III. Развитие стойкости внимания

Внимание к объекту в искусстве должно быть чрезвычайно стойким. Искусству не нужно скоропреходящее, скользкое, поверхностное, обрывчатое внимание. Чтобы удержать внимание на объекте, надо оправдать это внимание к объекту, окружить этот объект привлекательным вымыслом воображения и начать действовать.

У п р а ж н е н и я .

1. Рассмотреть один из предметов, разложенных на столе (перчатки, ключи, очки, кольцо, сумочка и т. д.), и наделить его интересным вымыслом воображения. \_

Эти упражнения проводятся так.

Педагог обращается к какой-либо участнице занятий:

— Что у вас за объект?

— Я рассматриваю шарф.

Педагог. Оправдайте, почему вы так внимательно его рассматриваете?

— Я сегодня иду в театр. У меня хорошее платье, туфли. А этот шарф так подходит к моему платью, он в тон его расцветки. К тому же сейчас очень модны эти шарфы. Ведь так красиво... накинуть шарф на плечи... Мне интересно его примерить и посмотреть, пойдет ли мне к лицу сиреневый цвет.

Педагог. Ну что ж, возьмите, разверните и примерьте. Начинайте действовать.

Или второй пример. На одном из практических занятий ученик, рассматривая предмет — флакон с лекарством, наделил свой объект сказочным вымыслом воображения.

— У меня болен братишка. Врачи уже долгое время ищут средство спасти его жизнь. Мои мысли днем и ночью заняты тем же... И вот как-то во сне я отправился в поиски за живой водой. Шел я, шел по темному лесу, и вдруг из-за деревьев выскочил леший. Он дико хохотал, волоча за собой какое-то живое существо, покрытое водорослями. Я бросился на лешего

274

и вырвал из его рук несчастную жертву, которая оказалась доброй феей. Она-то мне и поведала тайну о живой воде. Вывела меня из леса и показала на высокую гору. «Видишь, — сказала она, — там на горе черный замок. Это замок колдуна.. Живая вода находится в его подвалах. Сейчас колдуна нет в замке, он улетел за тридевять земель... Но скоро вернется обратно. Нам надо спешить». И взмахнув волшебной палочкой, она со мной полетела к замку. «Вот тебе ключ, — сказала она, показывая на дверь, — ты можешь проникнуть туда незамеченным. Помни, что на полках подвала ты увидишь великое множество стеклянных флаконов с прозрачной жидкостью. Эти флаконы одинаковы, но светлая жидкость, налитая в них, может быть не только живой, но и мертвой водой, выпив которую, человек заболевает страшными смертельными болезнями... Найти же флакон с живой водой можно, так как на дне его находится маленькая, еле заметная звездочка».

И вот я в подвале дома колдуна... Вижу большие полки, на которых стоят флаконы с прозрачной жидкостью. Я осмотрел уже несколько — звездочки в них нет... Беру еще, и... увидел в нем звездочку! Я беру этот флакон и хочу выйти из подвала, но слышу какой-то шум. Бегу к двери, а она закрыта. Что делать? ,

Педагог. Ну что же, ищите выход, действуйте в плане своего вымысла.

2. Педагог подбирает серию открыток — репродукции картин известных художников: И. Репин «Стрекоза», В. Суриков «Плачущая девушка», В. Васнецов «Аленушка», В. Перов «Рыболов», В. Тропинин «Кружевница», В. Серов «Девушка с персиками», Н. Касаткин «Шахтерка», И. Крамской «Лунная ночь», Г. Рязский «Делегатка», Ж. Лиотар «Шоколадница» и т. д. На занятиях каждому дается открытка и предлагается рассмотреть позы людей, изображенных на открытке, наделив их вымыслом воображения, и начать действовать.

У п р а ж н е н и я (на оправдание расширения и сужения кругов внимания).

1. Оправдать сужение кругов внимания.

Педагог вызывает ученика и ставит вопрос: как вы будете сужать круг внимания? Предлагает ему начать с оправдания.

Приведем пример из практических занятий.

У ч е н и к. Мне надо сделать ремонт окон... Я осматриваю стену комнаты, где есть три окна, и отмечаю, какой требуется ремонт (большой круг внимания). Потом останавливаю свое внимание на среднем окне (средний круг), задерживаю свой взгляд на форточке, которая все время открывается ветром (малый круг), и фиксирую окончательно свое внимание на запоре форточки, сломанном крючке (объект-точка), и начинаю действовать.

275

2. Оправдать расширение круга внимания.

У ч е н и ц а. Я хочу сделать подарок племяннице, ей 12 лет. Она очень любит книги. У меня же, в моей библиотечке, немало хороших книг. Знаю, что она увлекается путешествиями. Сажу за письменным столом и просматриваю «Жизнь на льдине» Папанина. Читала ли она ее (объект-точка)? Вспомнила, что она уже брала ее у меня. Осматриваю книги, лежащие на столе (малый круг внимания), — нет, здесь нет подходящей. Затем, не вставая с места, смотрю на стопки книг, лежащих на тумбочке и на стульях близ стола (средний круг внимания). Здесь почти одни журналы. Тогда переключаю свое внимание на книжный шкаф, стоящий налево у стены, на этажерку, на полку, висящую над диваном, думая, где же поискать... (большой круг) и, решив, продолжаю действие, переходя от одного объекта к другому.

Педагог должен следить, чтобы ученики, делая подобные упражнения по разделу «развитие стойкости внимания», не ленились будоражить свое воображение.

#### Раздел IV. Публичное одиночество

Все предыдущие упражнения подготавливают тот вывод, что если закрепить свое внимание на объекте, наделив его интересным вымыслом воображения, оправдыванием (целью), и начать действовать, то актеру уже не страшна будет ни черная дыра портала, ни взоры зрителя. На сценическом языке это называется, что вы зажили в «*публичном одиночестве*» или в «*кругу*». К. С. Станиславский говорил: «Оно публично, так как мы все с вами. Оно одиночество, так как вы отделены от нас малым кругом внимания. На спектакле, на глазах тысячной толпы, вы всегда можете замкнуться в одиночестве, как улитка в раковину»<sup>1</sup>.

Уместно рассказать о творческих занятиях К. С. Станиславского с учениками Оперно-драматической студии. Шли уроки по разделу сценического внимания. Константин Сергеевич просматривал упражнения и всячески подбадривал нас, указывая пути выработки сценического внимания.

«Смотреть в публику, — говорил он, — трудно. Публика и порог сцены пугают. Переходя порог сцены, вы должны быть собранны! Это надо вырабатывать в себе ежедневно». Он придавал большое значение творческому воображению, указывая: «Действительность надо включать в свой круг путем «если бы». Публику не видеть нельзя, но можно отвлечь себя задачей. О тысяче людей, находящихся в партере, совершенно забыть

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 109.

нельзя, но можно от них отвлечься, увлекшись тем, что есть на сцене...»<sup>1</sup>

276

У п р а ж н е н и я (на публичное одиночество).

1. Вызвать ученика и предложить ему, создав малый круг внимания, начать действовать:

а) рассмотреть предметы на столе, нафантазировать, как они попали сюда и что с ними делать дальше;

б) рассмотреть репродукции художественных картин. Вы брать открытки для этюда себе и своим товарищам;

в) найти спрятанную записку в книгах, тетрадях, кармане костюма;

г) разобрать содержимое найденной сумочки. По предметам определить, кому из девушек она принадлежит.

2. Вызвать 2—3 учеников, дать им общее задание и предложить действовать, создав средний круг внимания.

3. Вызвать 6—8 учеников, дать им общее задание и предложить начать действовать, создав большой круг внимания.

Прежде чем начать действовать в том или ином круге внимания, все должны найти оправдание этому действию — цель.

Педагог может вызвать несколько человек (или несколько групп), дав каждому (или каждой группе) свое задание, создав для каждого отдельный круг внимания.

Ученики, не занятые в упражнениях, должны (по заданию педагога) тихо вести какой-нибудь разговор, переговариваться между собой, что-то осторожно двигать, ронять на пол предметы, сдержанно смеяться, словом, производить какие-либо действия, которые могли бы отвлечь внимание тех, кто занят упражнениями. Эти действия не должны быть громкими, назойливыми, раздражающими. Когда же кончатся упражнения, спросите всех выполнявших упражнения, что в это время происходило, кто и чем мешал им. Если же они заявят, что им ничего не мешало, что они не замечали, что делалось в другом конце зала, это значит, что они жили в публичном одиночестве.

## **ВТОРОЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ПРОИЗВОЛЬНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ В ВООБРАЖАЕМОЙ ПЛОСКОСТИ**

На сцене, в пьесе, в роли и в самой действительности существуют две главные плоскости проявления нашего внимания: реальная и воображаемая. Идя по линии роли, артист попадает то в одну, то в другую из этих плоскостей. А поэтому мы должны уметь пользоваться на сцене не только внешним, но и внутренним зрением. Для этого нам нужно развивать внутреннее внимание, фиксируемое на объектах воображаемой, внутренней жизни.

«В нашем деле важно внутреннее внимание, потому что большая часть жизни артиста на сцене, в процессе творчества, протекает в плоскости творческой мечты и вымысла, придуманных предлагаемых обстоятельств»<sup>2</sup>.

277

### **Р а з д е л I. Научить передавать партнеру свои видения**

Говорим ли мы, думаем ли, вспоминаем ли, фантазируем ли о каком-либо явлении, предмете, действии, о событиях и моментах, пережитых в реальной или воображаемой жизни, мы видим все это (как уже мы говорили в главе «Воображение») на экране нашего внутреннего зрения и останавливаем на этих представляющихся нам образах наше внимание.

Процесс просмотра ленты внутренних видений должен происходить на сцене все время, пока мы живем там жизнью роли. Необходимо, чтобы все ваши внутренние видения относились исключительно к жизни изображаемого лица, а не к исполнителю его, ибо они различны. Например, видения Москвы у актеров, играющих Чацкого или Шуйского, должны

<sup>1</sup> Стенограммы занятий. Музей МХАТ.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 120.

быть разными и соответствующими изображаемой эпохе, а уж никак не виду Москвы нашего времени. При этом актеру надо не только уметь видеть объекты внутренним зрением, но и передавать эти видения партнеру.

У п р а ж н е н и я .

1. Вспомнить дорогу из дома в институт, клуб, дорогу от станции к даче и т. д. Рассказать, указывая отличительные признаки и характерные приметы дороги, по которым можно найти дом или дачу.

2. Рассказать о своей комнате или квартире (подробно указывая, какая там мебель и как она расположена). Остальные участники, прослушав рассказ, должны по созданным представлениям нарисовать план этой комнаты, расположение мебели и сделать по этому плану выгородку.

3. Описать хорошо знакомое здание Москвы, не называя его, с тем чтобы слушающие по характерным архитектурным признакам могли узнать и назвать это здание.

4. Предложить 3—4 ученикам описать внешность одного из товарищей, облик известного писателя, актера и др.

5. Описать, не называя, широко известные памятники, скульптуры; рассказать содержание картин известных художников. Слушающие угадывают их по переданным видениям.

6. Дать репродукции цветных картин. Например: «Чаепитие в Мытищах» и «Голубятник» В. Перова, «Меньшиков в Березове» В. Сурикова, «Соперницы» Н. Касаткина, «Сватовство майора» П. Федотова, «Большая» В. Поленова, «Алексеич» К. Маковского, «Неравный брак» В. Пукирева, «Неутешное горе» И. Крамского, «На бульваре» В. Маковского и др.

Дать посмотреть открытки 2—3 ученикам (30—40 секунд). Потом предложить по очереди рассказать подробно, с деталями, что они видели на открытках (особенно подробно нужно описать действия, позы изображенных художником людей). Слушающие должны отчетливо представить по рассказу изо-

278

браженное на открытках и постараться реализовать свои представления при помощи соответствующих действий и мизансцен. После этого им следует показать открытки для сравнения действительного изображения с тем, которое было создано «внутренним зрением». Надо следить, чтобы передаваемые видения были точные, яркие, острые. Рассказчики не должны уходить в себя, вспоминая виденное. Они должны увлечь, зажечь видениями своих партнеров.

Подбирая открытки для таких упражнений, необходимо брать те, где композиция не очень сложна и где изображено не более пяти человек.

## Р а з д е л П. Круги внимания воображаемой плоскости

Воображаемая плоскость, как и реальная, имеет круги внимания. Их также можно расширять и сужать.

У п р а ж н е н и я .

1. Представьте себе детскую игрушку (плюшевого мишку) — объект-точка.

2. Представьте себе витрину прилавка магазина с игрушками — малый круг внимания.

3. Представьте себе весь магазин с различными отделами игрушек — средний круг внимания.

4. Представьте себе ярмарку, в которой находится магазин игрушек, — большой круг внимания.

Далее надо предложить ученикам самим наметить границы кругов внимания: большого, среднего, малого. Расширять их и сужать, найдя оправдание этому действию.

Привести пример на расширение круга внимания и дать пояснение, как надо делать данное упражнение.

Педагог. Мне надо купить цветы в подарок своей подруге— у нее сегодня день рождения. Я останавливаю свое внимание на красной розе, стоящей в вазе на прилавке цветочного павильона (это — объект-точка). Я рассматриваю и другие розы в этой же вазе, выбирая наиболее пышно расцветшие (малый круг внимания). Далее я обращаю внимание на рядом стоящие вазы с бледно-розовыми, желтыми и белыми розами (средний круг внимания). Подобрал десяток роз, думаю, что букет получился небольшой, надо добавить других цветов, и я осматриваю весь цветочный павильон (это большой круг внимания).

Вот пример на сужение круга внимания, рассказанный одним из участников занятий.

— Однажды я узнал от своего товарища, что в лесу есть гнездо и в нем птенцы, которые, видимо, лишились своих кормильцев, так как жалобный писк их раздается целый день. Меня

279

это тронуло. Я решил достать гнездо и вырастить птенцов. Ранним утром я пришел в лес, осмотрел часть леса от дорожки до оврага (большой круг внимания). Выбрал три больших дерева, стоявших у оврага: дуб и две березы (средний круг внимания). Прислушался к редким звукам писка птенцов. Остановил внимание на дубе, осмотрел верхние ветки, стараясь найти гнездо (малый круг внимания). Заметил гнездо и сосредоточил на нем внимание (объект-точка).

Надо требовать, чтобы все участники подробно описывали объекты большого, среднего и малого кругов внимания. Очень важно, чтобы они тренировали себя при передаче видений партнеру.

### ТРЕТИЙ ЭТАП. МНОГОПЛОСКОСТНОЕ ВНИМАНИЕ (ИЛИ РАЗДВОЕННОЕ ВНИМАНИЕ)

«У человека — *многоплоскостное внимание*, и каждая плоскость не мешает другой», — говорит Станиславский<sup>1</sup>.

Так, например, вы вяжете себе кофту (первая плоскость). Одновременно слушаете радио (вторая плоскость) и в это время бросаете взгляд на градусник, висящий на стене, чтобы узнать, какая температура в комнате (третья плоскость), и т. д.

На сцене, как и в действительности, внимание тоже может быть многоплоскостным.

Возьмем пример из пьесы «Нашествие» Л. Леонова. В начале первого действия Анна Николаевна Таланова пишет письмо сыну (одна плоскость внимания). В тот же момент она прислушивается к артиллерийской стрельбе и шуму отъезжающих жителей города (вторая и третья плоскости). Одновременно слушает и отвечает няне — Демидьевне (четвертая плоскость). А. Демидьевна слушает приближающуюся стрельбу немцев, разговаривает с Анной Николаевной, уговаривая ее эвакуироваться, и тут же накрывает на стол к обеду.

На сцене ежеминутно приходится иметь дело с несколькими объектами и плоскостями внимания. И важно усвоить, что «одновременность» внимания к нескольким объектам только кажущаяся. А на самом деле в психической деятельности человека происходит очень быстрое переключение внимания с одного объекта на другой. Это-то и создает иллюзию «одновременности» и непрерывности внимания к нескольким объектам.

Мы знаем, что многие совершаемые действия как в труде, так и в повседневной жизни человек выполняет механически. Внимание может стать таким же, механическим, автоматиче-

280

ским, что значительно помогает овладению многоплоскостным вниманием.

Упражнения.

1. Ученику дается пачка спичек или цветных бумажек. Перед ним ставится такая задача: считая спички или раскладывая бумажки по цветам, одновременно рассказывать сказку или сюжет повести, кинофильма и т. п.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 123.

2. Участнику дается лист бумаги, на котором написано, например, 182X24, и предлагается быстро решить эту задачу. А в это время (по заданию педагога) кто-то другой должен его отвлекать вопросами, требуя от него логичного и исчерпывающего ответа.

3. Раздать всем карточки с номерами (по числу присутствующих). Потом каждому дать определенную задачу: решить кроссворд, вспомнить и записать пару строк стихотворения и т. д. Двоих учеников поставить в сторону и предложить им громко разговаривать короткими фразами. Все выполняют задание. А в это время ведущий называет номера карточек. Имеющий карточку с названным номером, должен встать и повторить последнюю фразу из беседы товарищей.

4. Дать одному из участников конец веревки и предложить сделать на ней 5—10 сложных узлов. Рядом поставить кого-нибудь, кто бы наблюдал за тем, как связываются узлы, и в то же время описывал, например, картину художника К. Флавицкого «Княжна Тараканова». Педагог в ходе рассказа дает ему в руки такую же веревку и предлагает продолжить рассказ и в то же время завязать такие же узлы.

5. В комнате создать препятствия из столов, стульев и других предметов. В стороне посадить на стулья четырех участников и предложить каждому одновременно петь свою любимую песню. Затем выбирается ведущий. Он ведет гуськом через препятствия группу, которая точно повторяет все движения ведущего и в то же время слушает, что поют ученики. По окончании перехода по пути с препятствиями, каждый должен точно сказать, кто и что пел.

6. Педагог или ведущий раздает присутствующим порядковые номера. Предлагает каждому про себя (мысленно) читать какое-нибудь стихотворение, поэму или басню. Спустя 2—3 секунды после начала упражнения ведущий называет какой-то номер. Ученик, имеющий этот номер, должен встать и продолжить вслух чтение до того момента, пока не будет вызван следующий номер. Вновь вызванный начинает читать вслух, а предыдущий вновь продолжит читать стихи мысленно.

Педагогу следует вызвать каждого по несколько раз, заставляя не успокаиваться, не включать свое внимание, а продолжать работать и поддерживать в себе многоплоскостное внимание.

281

## **ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП. ВНИМАНИЕ КАК СРЕДСТВО ДОБЫВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА**

«Артист должен быть внимательным не только на сцене, но и в жизни. Он должен сосредоточиваться всем своим существом на том, что его привлекает. Он должен смотреть не как рассеянный обыватель, а с проникновением в глубь того, что наблюдает»<sup>1</sup>.

Эти наблюдения необходимы для того, чтобы брать из жизни примеры и факты для творчества, а также для тренировки своего внимания.

И действительно, способность воспринимать впечатления, заготовлять для своего творчества необходимый материал является важным моментом для актерского мастерства. Мы нередко наблюдаем, как актер, работая над образом, ищет в своей памяти жизненный факт, характер или внешний облик известного ему человека, подходящие для его роли.

Надо рекомендовать ученикам, чтобы они, наблюдая в жизни какое-нибудь событие, случай, встретившись с интересными людьми, всегда при этом ставили бы себе вопросы: кто? что? когда? где? почему именно так действует человек? «Когда внутренний мир наблюдаемого вами человека вскрывается через его поступки, мысли, порывы, под влиянием предлагаемых жизнью обстоятельств, — следите внимательно за этими поступками [...] спрашивайте себя: «Почему человек поступил так или иначе, что у него было в мыслях?». Выводите из всего этого соответствующие заключения [...] и с помощью всей этой работы старайтесь понять склад его души. Когда [...] исследование это удастся, тогда артист

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 125

получает хороший творческий материал»<sup>1</sup>.

У п р а ж н е н и я .

1. Спросить внезапно участника: «Во что одет сегодня ваш товарищ?» Или: «Какое настроение и самочувствие у вашей соседки, сидящей справа?»

2. Предложить участникам рассмотреть предметы, хорошо им знакомые (свой портфель, сумку, шарф, галстук, шапку, пиджак, кофту), и сказать об изменениях, происшедших с этими предметами в течение последнего времени.

3. Дать домашнее задание на серию упражнений:

а) рассмотреть изменения, происшедшие на вашей улице;

б) съездить в отдаленный район вашего города, где вы давно не были, и заметить происшедшие там изменения;

в) вести наблюдение за людьми в повседневной жизни, замечая интересные типажи, характеры, темпераменты и т. д., а

282

потом рассказать на занятиях о том, что дали вам эти наблюдения, что замечено интересного.

Очень хорошо, если ученики ведут дневники, в которые записывают свои наблюдения.

Мне вспоминаются добрые советы режиссера А. Д. Попова, который говорил актерам: «Наблюдайте жизнь, научитесь сравнивать жизнь и театр, с предпочтением к жизни, она богаче. Заведите тетради. Записывайте в них свои наблюдения».

Практика показывает, что такие повседневные записи помогают в будущей работе актера. А мы знаем, что в молодости, как наблюдательность, так и впечатлительность значительно острее и глубже.

Педагогу следует чаще интересоваться наблюдениями своих подопечных, знакомиться с заготовками того творческого материала, который они почерпнули в жизни. Для закрепления в их памяти нужного материала рекомендуется слушать рассказы об этих наблюдениях.

---

<sup>1</sup> Там же, с. 130.

## **ЧУВСТВО ПРАВДЫ, ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ**

Алексей Толстой в статье «Гений его живет» писал: «Станиславский призвал актера жить на сцене, жить, ища большую правду и передавая ее зрителям. Театр перестал быть развлечением, театр стал мудростью. [...] Константин Сергеевич, выпытывая у актера правду, не удовлетворяясь только приближением, только «похожестью», говорил обычно: «Не верю». Это было высшим критерием — «верю» и «не верю». Он знал эту правду высшего реализма и учил ей всех — всю свою жизнь — страстно, фанатически, сурово, безусловно. Художественная правда стала достоянием мировой сцены»<sup>1</sup>.

Ну а мудрость, как известно, держится на истине, на правде.

В жизни подлинная правда и вера создаются сами собой, в ходе разворачивающихся событий, действий и поступков людей. Но на сцене, как говорит К. С. Станиславский, «...создание правды и веры требует предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на подмостки»<sup>2</sup>.

Что же такое сценическая правда? Сценической правдой мы называем то, во что верит артист во время своего творчества на сцене. Ведь артист не может да и не должен верить в действительность окружающей его декорации; он должен верить в подлинность своего ощущения, переживания и физического действия при данных предлагаемых обстоятельствах. Чем больше веры, тем искреннее живет артист на сцене.

В каждый момент нашего пребывания на сцене мы должны верить в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий.

Добиться правды производимых действий и переживаемых чувств и веры в них помогают нам логика и последовательность. Они создают в творчестве порядок, стройность, ясность цели, помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие и подлинное последовательное чувствование. «Сценическая правда должна быть подлинной, неподкрашенной,

284

но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по-реальному правдива, но опозитизирована творческим вымыслом»<sup>3</sup>.

Изучение этих элементов — чувства правды, логики и последовательности следует вести по двум этапам:

первый этап — найти, вызвать и почувствовать правду и веру в области тела (в малых, простых физических действиях);

второй этап — развить логику и последовательность.

### **ПЕРВЫЙ ЭТАП. НАЙТИ, ВЫЗВАТЬ И ПОЧУВСТВОВАТЬ ПРАВДУ И ВЕРУ В ОБЛАСТИ ТЕЛА (В МАЛЫХ, ПРОСТЫХ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЯХ)**

Физические действия создают жизнь нашего тела, а это» для актера составляет почти половину жизни роли, исполняемой им на сцене. К тому же вызвать правду и веру в области тела, так называемого физического аппарата, выполняющего' самые малые, простые, жизненные физические задачи и действия, для актера легче, чем в области чувств.

Физические действия подчиняются нашему сознанию, воле. Они доступны, весьма устойчивы, более понятны своей правдой и легче фиксируются: А правда физических действий непременно потянет за собой и правду чувств.

Мне часто задают вопрос, почему, мол, надо начинать именно с простых физических действий? Мне вспоминаются дни учебы в Оперно-драматической студии, где такие же вопросы неоднократно задавались К. С. Станиславскому, который отвечал, что если сказать

<sup>1</sup> Толстой А. Н. Собр. соч. в 10-ти томах, М., Художественная литература, 1961, т. 10, с. 400.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 167.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 208.

актеру, что его роль, задача, действия психологичны, так он сразу начнет напрягаться, наигрывать самую страсть, «рвать ее в клочки»... Но если вы дадите актеру самую простую физическую задачу и окутаете ее интересными волнующими предлагаемыми обстоятельствами, то он примется выполнять действия, не пугая себя и не задумываясь над тем, скрыта ли в том, что он делает, психология, трагедия или драма. Тогда чувство правды вступит в свои права, а это один из самых важных моментов творчества, к которому приводит актерская психотехника.

Очень важно запомнить, что, если большое в искусстве не приходит само собой сразу, надо обратиться к маленькому и углублять его до последней возможности; из нескольких малых правд и моментов веры создается большая, а из нескольких больших — самая большая правда и целый период веры в нее; из больших периодов сплетается потом непрерывная линия» роли.

«Если не охватишь сразу всей большой правды целого, крупного действия, — писал К. С. Станиславский, — то надо делить его на части и стараться поверить хотя бы самой ма-

285

ленькой из них. [...] Если одна маленькая правда и момент веры могут привести актера в творческое состояние, то целый ряд таких моментов, логически и последовательно чередующихся друг с другом, создадут очень большую правду и целый длинный период подлинной веры»<sup>1</sup>.

В создании правды простого физического действия помогают упражнения на беспредметное действие (действие с «пустышкой», как назвал это К. С. Станиславский), то есть упражнения с воображаемыми предметами, потому что при работе с реальными предметами часть действий обычно проскакивает инстинктивно из-за жизненной механичности. Актер не успевает уловить эти упущенные моменты, нарушается логика, а с нею и правда. При беспредметном действии «приходится приковывать внимание к каждой самой маленькой составной части большого действия. Без этого не вспомнишь и не исполнишь всех подсобных частей целого, а без подсобных частей целого не ощутишь всего большого действия»<sup>2</sup>.

Педагог должен дать серию разных упражнений на беспредметные действия, выбирая «предметы», наиболее знакомые ученикам.

Упражнения.

1. Вдеть нитку в иголку и шить.
2. Чинить карандаш перочинным ножом.
3. Писать письмо, заклеивать конверт.
4. Надевать и снимать пальто, пиджак, кофту, носки, чулки, ботинки и т. д.
5. Доставать из кошелька деньги и считать их.
6. Кроить платье по выкройке.
7. Причесываться перед зеркалом.
8. Стирать белье — в тазу, стиральной машиной.
9. Месить тесто и делать пирожки.
10. Читать книгу.
11. Чистить картофель.
12. Мыть посуду — столовую, чайную.
13. Чистить ягоды (клубнику) и варить варенье.
14. Варить на плите щи, суп, борщ.
15. Жарить яичницу-глазунью.
16. Пить чай — с лимоном, сливками.
17. Стелить постель.
18. Укладывать вещи в чемодан.
19. Чистить ботинки, сапоги, туфли.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 177, 178.

<sup>2</sup> Там же, с. 187.

20. Подметать или мыть пол в комнате.

21. Играть на музыкальных инструментах и т. д.

Такие действия должно совершать логически, последовательно, не пропуская ни одной, хотя бы и маленькой ступень-

286

ки. Каждого надо заставить проделать данные упражнения (или подобные им) много раз, проверяя правильность действий на настоящем предмете. Вначале следует требовать замедленного действия, сосредоточенного внимания к предмету. Научите создавать сознательный самоконтроль над каждым малым подсобным действием. А когда выработаются навыки, тогда надо ускорить действия, но не пропуская ни одного момента, ни одной его ступеньки. Работа с воображаемыми предметами, то есть с «пустышкой», создает не только правду физического действия и веру в него, но развивает логику и последовательность, вырабатывает правильное отношение к реальным предметам.

Упражнения.

1. Взять те же упражнения на беспредметные действия, но наметить к каждому конкретные предлагаемые обстоятельства. Например, укладывать вещи в чемодан. В этом упражнении могут быть следующие предлагаемые обстоятельства: я укладываю в чемодан свои вещи, так как уезжаю в командировку на Север. Надо наметить, какая командировка, на какой срок и т. д.

2. Взять опять те же примеры упражнений на беспредметные действия, но в разных предлагаемых обстоятельствах. Например, легко познать физический процесс — снимать пальто. Пусть теперь участник проделает этот процесс в разных предлагаемых обстоятельствах:

а) снимать пальто, вернувшись с работы;

б) снимать пальто, придя из больницы, где находится; близкий друг в тяжелом состоянии;

в) снимать пальто в передней квартиры у знаменитого актера, к которому приехал с просьбой об участии в молодежном концерте;

г) снимать пальто в гардеробной театра, куда пришел с девушкой на спектакль.

В данных упражнениях при изменении предлагаемых обстоятельств логика и последовательность простых физических действий остаются те же. Возьмем, к примеру, действие: снимать пальто. Ведь при всех обстоятельствах — и вернувшись с работы домой, и придя из больницы, и находясь в передней квартиры знаменитого актера, — снимая пальто, вы должны обязательно расстегнуть пуговицы, вынуть руки из рукавов и; т. п. Меняется лишь ритм, отношение к вещи, манера поведения, то есть *как* вы будете делать.

У п р а ж н е н и я (групповые на беспредметное действие).

1. Кружок кройки и шитья (шить на машине, кроить, примерять на манекене, шить руками, делать выкройку, гладить детали платья и т. д.).

287

2. Часовая мастерская (осмотр часов, ремонт механизмов, выставка на витрину часов разных систем и т. д.).

3. Вечер. Студенческое общежитие. Каждый занят своим делом (читают, пишут письма, гладят костюмы, платья, пьют чай, пришивают пуговицы, играют на гитаре, поливают цветы и т. д.).

## ВТОРОЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ЛОГИКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ

В жизни за нашей логикой и действиями следят подсознательное настроенное внимание и инстинктивная самопроверка. Но на сцене «приходится заменять механичность сознательной, логической и последовательной проверкой каждого момента физического действия»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 184.

Логика и последовательность не только нужны для зарождения правды и веры в нее, но они дисциплинируют и все другие элементы и в особенности внимание.

«Если все области человеческой природы артиста, — писал К. С. Станиславский, — заработают логично, последовательно, с подлинной правдой и верой, то переживание окажется совершенным»<sup>1</sup>.

## **Раздел I. Создание логической и последовательной линии физических действий (создание логики действий)**

На протяжении каждого упражнения, этюда, роли должна быть создана непрерывная логика действия, которая имеет исключительно важное значение, потому что логика действия рождает и логику переживания, идя, таким образом, через сознательное к подсознательному.

Каждое действие следует рассматривать как звено в логической цепи роли, для чего нужно прежде всего знать прошлое (прелюдию) и иметь перспективу на будущее. Обязательно надо создать логическую линию действий, которая должна тянуться из-за кулис и продолжаться в антракте. Каждое наше действие должно иметь причину и следствие, то есть исходить из предыдущего действия и рождать новое, которое из него логически вытекает.

Предлагая то или иное упражнение на линию физических действий, педагог напоминает, что каждое простое физическое действие распадается на ряд еще более мелких. Например, что значит «навести порядок на письменном столе»? Это значит совершить целую цепочку мелких физических действий: снять с стола находящиеся на нем предметы, часть предметов положить на стулья, другую сдвинуть на край стола, взять тряпку, вытереть свободную поверхность стола, протереть сдвину-

288

тые предметы, поставить их на место и т. д. Как видите, столько мелких физических действий — снять, положить, сдвинуть, взять, вытереть, протереть, поставить, — и все они входят в одно простое действие (навести порядок на письменном столе).

Разберем это на одном из упражнений.

**Педагог.** Пожалуйста, начинайте упражнение. Представьте себе, что вы готовитесь к приезду своих лучших друзей.

Ученик, рассказав предлагаемые обстоятельства и прелюдию, намечает линию действия:

первое действие — привести в порядок комнату;

второе действие — приготовить сервировку праздничного стола;

третье действие — одеться самому к приходу гостей;

четвертое действие — еще раз осмотреть комнату;

пятое действие — приготовиться ждать.

**Педагог.** Ну что ж, линию действий вы наметили правильно, но каждое из намеченных вами действий распадается, как мы уже говорили, на ряд еще более мелких действий.

И, обращаясь к другому участнику, предлагает первое действие — привести в порядок комнату — разложить на более мелкие действия.

Уточняется линия более мелких действий:

а) осматривая комнату, соображаю, с чего начать уборку;

б) убираю разбросанные по стульям вещи: полотенце, плащ и др.;

в) навожу порядок на книжной полке;

г) подметаю пол и стираю пыль с мебели.

И далее каждый из вызванных раскладывает данное ему большое действие на линию мелких действий.

Второе действие — приготовить сервировку праздничного стола:

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 184.

- а) вымыть руки после уборки;
- б) постелить на стол чистую скатерть;
- в) поставить вазу с цветами на стол;
- г) достать из буфета и расставить на столе посуду;
- д) открыть бутылку с вином, развязать коробки с конфетами и пирожными, взять с окна пакет с фруктами и вымыть их. Разложить все это на блюда;
- е) взять из портфеля пачку бумажных салфеток и разложить их на столе.

Третье действие — привести себя в порядок:

- а) посмотреться в зеркало, не нужно ли побриться;
- б) сменить пиджак;
- в) сменить галстук, выбрав наиболее подходящий по цвету;
- г) причесаться.

Четвертое действие — еще раз осмотреть всю комнату: а) пройтись вокруг стола и что-то поправить на нем;

289

- б) поправить стоящие стулья, ближе поставив их к столу;
- в) потушить люстру и зажечь торшер. Пятое действие — приготовиться ждать:
- а) сесть в кресло и занять себя чтением газеты;
- б) то и дело смотреть на часы;
- в) прислушиваться, не звонят ли.

Во время упражнения, ведя линию действий приготовления, участники не должны забывать об одном общем действии — проверять время, чтобы успеть все сделать к приходу гостей. Когда будет создана линия физических действий, заставьте одного из учеников вначале проделать упражнение несколько раз мысленно, а потом предложите ему действовать.

Вот продолжение тем последующих упражнений на создание линии простых физических действий:

1. Вы приходите домой с газетой, в которой имеется новая таблица выигрышей по вещевой лотерее.

2. Вам 18 лет. Вы первый раз идете на выборы.

3. Вы активная общественница в большом жилом доме. Готовите новогодний праздник — елку для детворы этого дома. Праздник назначен на завтра, в 13 часов дня.

4. Поселок на Дальнем Севере. Вы врач. Получили вызов к рабочему-лесорубу, находящемуся в смертельной опасности. Идти надо через тайгу 5—8 километров, а час назад было объявлено по радио, что начинается сильная пурга.

5. Утро. Вы сидите под тентом на берегу моря. Читаете. У вас больное сердце. Вблизи от вас в лодку забрался мальчик лет пяти. Вдруг вы слышите его плач и крик «Ма-ма! Ма-ма!». Лодка отплывает от берега, подгоняемая набежавшими волнами.

8. Учительница и три школьника-пионера идут вдоль полотна железной дороги, и вдруг один из школьников кричит: «Смотрите, рельс лопнул!». А издали уже доносятся гудки электровоза.

Педагогу следует предлагать самим участникам составлять и давать темы упражнений друг другу.

У п р а ж н е н и я (на создание линии физических действий, действия с «пустышкой»).

1. Предложить одному из участников выбрать несколько беспредметных действий, логически соединить их и выполнять. Предварительно нафантазировать предлагаемые обстоятельства и прелюдию.

Для наглядности приведем один из примеров работы учащихся по данному заданию.

У ч е н и ц а . Я беру следующие беспредметные действия: вымыть чашку с блюдцем, положить книги и тетради в портфель; написать записку; зашить дырку, надеть пальто и повязать на голову косынку. Мои предлагаемые обстоятельства таковы: я учусь в педагогическом институте. Живу вдвоем с ма-

мой. Сегодня у меня занятия начинаются в 11 часов утра. Мама разбудила меня, уходя в магазин, и сказала, чтобы я поставила чайник на плиту и напилась чаю, не дожидаясь ее.

Прелюдия: я встала, оделась, убрала кровать, умылась, поставила чайник на плиту, напилась чаю с бутербродами.

Намечаю линию физических действий:

Позавтракав, навожу порядок на столе:

а) мою чашку с блюдцем; б) смахиваю крошки со стола.

Собираю книги, тетради для института:

а) беру портфель, отпираю; б) вынимаю из него книги; в) отбираю нужные для сегодняшних занятий тетради и книги и кладу их в портфель; г) запираю портфель.

Собираюсь уходить:

а) взглянув на косынку, вспоминаю, что на ней дырка, зашиваю ее; б) надеваю пальто; в) повязываю косынку; г) смотрю на часы — надо идти, а мамы нет; д) решаю написать ей записку.

Пишу записку:

а) открываю портфель; б) достаю оттуда ручку и блокнот; в) вырываю из блокнота листок; г) пишу записку («Мама, я ушла в институт, приду в 6 часов вечера»); д) убираю ручку и блокнот в портфель и запираю его.

Ухожу:

а) беру в руки портфель; б) смотрю на часы; в) подхожу к зеркалу и, взглянув на себя, поправляю косынку; г) открываю дверь и ухожу.

2. Педагог сам дает несколько беспредметных действий и предлагает логически соединить их и действовать, предварительно нафантазировав предлагаемые обстоятельства и прелюдию.

Перед исполнением тех или иных упражнений обязательно надо напомнить ученикам, что в упражнение можно включать только проработанные беспредметные действия. Если же им потребуется в упражнении какое-нибудь действие (например, тряпкой стирать пыль со стола), которое не прорабатывалось раньше с воображаемым предметом, пусть тогда заменят воображаемый предмет реальным; обязательно проработать дома это беспредметное действие и проделать его в группе на очередном занятии. Практика показывает, что ученики, вводя в упражнение непроработанное беспредметное действие, делают его поверхностно, пропуская ступеньки, отдельные действия, тем самым нарушают логику. А нарушение логики уничтожает правду и веру в нее.

При исполнении упражнения надо всем вместе проверять, сколько маленьких, едва заметных, но необходимых физических действий было пропущено, где была нарушена логика, а с ней и правда.

## 291

У п р а ж н е н и я (на логическое соединение предложенных действий).

1. Вбежать в комнату, запереть дверь, закрыть занавески, зажечь свет, забинтовать руку.

2. Разобрать бумаги, уложить в чемодан вещи, надеть пальто и шляпу, написать записку, уйти.

3. Приготовить уроки, набрать в авторучку чернил, стереть чернильное пятно, искать что-то в комнате.

Следует заметить, что порядок производимых действий участники устанавливают сами, причем они могут вводить дополнительные логические действия.

Как всегда, предлагайте делать замечания, разбирать не только ошибки, но и удачи товарищей. В группе должна быть атмосфера дружеской критики.

К. С. Станиславский учил нас, режиссеров-педагогов: «Вырабатывайте в себе здорового, спокойного, мудрого, понимающего критика — лучшего друга артиста. Он не сушит, а оживляет действие, он помогает воспроизводить не формально, а подлинно. Критик

умеет смотреть и видеть прекрасное, тогда как мелкий придира-критикан видит только плохое, а хорошее пропускает мимо глаз... Ищите ложь постольку, поскольку она помогает находить правду»<sup>1</sup>.

## **Раздел II. Создание логики переживания (создание логической и последовательной линии чувствований)**

Чтобы передать на сцене то или иное чувство, нужно проникнуть в его природу, то есть понять логически, что делает человек в данном состоянии. А чтобы это понять, актер обычно обращается к своему жизненному опыту, вспоминая когда-то им пережитое, прочувствованное, или к литературе, искусству, окружающей действительности.

Актеру нужно уметь из ряда физических задач, действий, связанных логически и последовательно, создать любое состояние человека (но не играть само состояние, так как это приведет к штампу).

При создании логической последовательности внешней линии физических действий внутри нас рождается, параллельно с этой линией, линия логики и последовательности наших чувствований. Прежде чем воплотиться, внешняя линия физических действий рождается в сознании актера.

«Прежде чем принять решение, — указывал К. С. Станиславский, — человек до последней степени активно действует внутри себя, в своем воображении, [...] он мысленно выполняет намеченные действия [...] и едва сдерживает в себе внутренние

292

попытки к действию, стремящиеся к внешнему воплощению внутренней жизни»<sup>2</sup>.

У п р а ж н е н и я .

Надо попробовать наметить физические действия, которые в своей совокупности создают состояния: ожидание, ревность, любовь, зависть, скупость, ненависть, жадность, радость, страх, гнев, ярость, насмешка, отвращение, презрение, виновность, гордость, притворство, упрямство, беспокойство, печаль, отчаяние. «Для того, чтоб познать и определить логику и последовательность внутреннего, психического состояния и жизни человеческого духа [...] мы познаем, определяем и фиксируем их логику и последовательность простыми [...] физическими действиями»<sup>3</sup>.

Наметить, например, физические действия, создающие состояние *ожидания*: смотрю, не идет ли; проверяю, сколько времени; вспоминаю, на какой час условились о встрече; восстанавливаю картину последней встречи и разговор; снова смотрю на часы, стараюсь отвлечь себя от мысли об ожидании, занимаю себя каким-нибудь делом (например, беру газету — не читается); стараюсь, но не могу ничего делать, снова смотрю на часы; прислушиваюсь, не идет ли, и так далее.

Следует рекомендовать будущим актерам записывать физические действия, выразительно, образно, метко определяя их названия. Это будет побуждать их к глубокому анализу своих чувствований. Необходимо также требовать, чтобы они мысленно выполняли все эти действия как до записи, так и после.

## **Раздел III. Последовательность и непрерывность в движениях**

На сцене очень важно соблюдать последовательность и непрерывность в движениях. Это необходимо для выразительности и законченности жеста.

Сценические движения актера бывают различны: есть движения малые (движения рук, ног, кистей, пальцев, головы), средние (движения при участии корпуса) и большие (движения с переменной положения тела, с отрывом от пола).

На сцене надо пользоваться не только одними малыми, или только средними, или только большими движениями, а целой цепью малых и средних, логически связанных между

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 191, 192.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 197.

<sup>3</sup> Там же, т. 3, с. 197.

собой, подводящих актера к большому движению. Не следует сразу прыгать «с первого этажа на третий», иначе можно потерять чувство правды. Надо последовательно переходить со ступеньки на ступеньку, не пропуская ни одной из них.

293

У п р а ж н е н и я (на малые, средние и большие движения в отдельности).

1. Сделать малые движения и оправдать их. Приведем пример решения подобной задачи.

Ученик. Мне надо подробнее рассмотреть картину, висящую на стене. Достаяю из кармана очки и, вынув их из футляра, надеваю. Действует сначала одна рука, а потом две, поворачиваю голову, чтобы посмотреть на картину.

2. Сделать средние движения и оправдать их. Примерный вариант задачи.

Ученик. Я сижу за столом и занимаюсь уроками. Мне нужна книга. Она лежит на этажерке недалеко от стола. Я, не вставая с места, тянусь всем корпусом тела к этажерке, чтобы достать эту книгу; или занимаюсь за столом и мне нужно завязать шнурок на ботинке — я нагибаюсь, чтобы завязать его; или я обронил со стола карандаш и, чтобы достать его, нагибаюсь к полу и тянусь к нему, не вставая со стула.

3. Сделать большие движения и оправдать их.

Ученик. Я сижу на диване и читаю книгу. Вдруг слышу какой-то шум и крик на улице. Иду к окну, чтобы посмотреть, что там происходит.

У п р а ж н е н и я (на постепенность и непрерывность движения).

1. Надо избавиться от комара, который летает над вами, когда вы лежите в лесу на поляне близ реки.

2. Следует найти клубок ниток, закатившийся под мебель, или очки, которые вы не помните куда положили.

3. Собрать малину или рассыпавшиеся бусы.

4. Разжечь потухший костер.

5. Закурить от костра, около которого вы лежите.

В дополнение к этому педагог предлагает выбрать любое действие (подслушать, рисовать, подсматривать, искать, прятать и т. д.) и сделать упражнение на постепенность движений.

Давая упражнение на постепенность и непрерывность движений, следует на конкретных примерах показать, как это все происходит. Вот один из них, проведенный педагогом на практических занятиях.

Сад. Вы лежите на боку под яблоней. Жара. Вам хочется утолить жажду. Перед вашими глазами ветка с яблоками, но сорвать их вам лень, поднять упавшие далеко от вас тоже не хочется. Вы берете только те яблоки, которые у вас под рукой. Но вот вы замечаете большое красное яблоко. Вы хотите достать его, не вставая. Сначала пробуете дотянуться рукой. Нет, далеко. Ищете глазами какой-либо прутик или палку. Находите. Пытаетесь им придвинуть к себе яблоко, не выходит (это все малые движения). Тогда вы решаете немного потянуться

294

и все-таки достать прутиком яблоко. Нет, яблоко, задетое прутиком, откатилось немного в сторону. Вы тогда садитесь, ищете прут подлиннее, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону. Находите. Вновь пытаетесь достать это яблоко, потянувшись всем корпусом — не достаете (среднее движение). Тогда вы встаете или подползаете к яблоку и берете его (большое движение).

Вот примерно на таких упражнениях надо тренироваться. А для этого педагог должен добиваться, чтобы, переходя от малых движений к средним, от средних к большим, логично использовать все возможные при данном действии малые и средние движения.

Мне вспоминается один из уроков в студии, когда К. С. Станиславский объяснял, что все маленькие действия, все мельчайшие элементы, доходящие до абсолютной физической правды, приводят актера к порогу подсознания. Он сравнивал подсознание с волнами океана,

которые охватывают чувства актера, вставшего на его берег, а порой и поглощают его в свою стихию. И после этого К. С. Станиславский заключает: «Все маленькие действия, все мельчайшие элементы, доведенные до физической абсолютной правды, подводят к порогу подсознания. Тем, что мы делаем сейчас, мы только смачиваем пальцы в «волнах». Но проделайте еще много упражнений, доведите их до правды, смотрите — и ступни смочите. Этим я вас приучаю через ощущение правды и веры подходить к порогу подсознания, туда, где начинается настоящая жизнь. Так что то, что мы делаем сейчас, очень важно»<sup>1</sup>. А в заключение, замечает он, как бы продолжая мысль об океане: «... бывает, что вот выйдешь на сцену, а никак не играется, ничего не выходит. Но вот ваш партнер нечаянно уронил платок, вы на минуту выходите из роли, поднимаете этот платок, и вдруг почувствуете, что в эту секунду сделали это не как актер, а как человек. Вот она жизнь!.. Вы задаете себе вопрос: «А что я сейчас делал?». Если актер опытный, то он схватывается за этот момент, этот камертон и по нему уже начинает играть свою роль по-иному»<sup>2</sup>.

От правды к вдохновению лежит прямой путь, но этот путь требует большого и упорного труда актера.

---

<sup>1</sup> Из стенограмм занятий Оперно-драматической студии. Архив МХАТ.

<sup>2</sup> Там же.

## **ВЕРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ НАИВНОСТЬ**

Конечно, замечательно, когда правда и вера у артиста в правильность того, что он делает на сцене, создаются сами собой. Но это не всегда и довольно не часто случается; тогда артисту приходится обращаться к психотехнике и с ее помощью искать и создавать правду действий и веру в нее.

«Каждый момент нашего пребывания на сцене, — пишет К. С. Станиславский, — должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий»<sup>1</sup>. Если артист, воздействуя на партнера, который является его главным судьей, заставил поверить правде своих чувств и общения с ним, значит цель достигнута — артист действовал творчески и правильно. «Какая радость, — писал К. С. Станиславский, — верить себе на сцене и чувствовать, что и другие тоже верят тебе»<sup>2</sup>.

Сценическая наивность поддерживает веру артиста в действительность и важность того, что происходит на сцене, в естественность того, что он ощущает; избавляет от скованности, зажатости. Чем больше наивности в актере, тем больше чувства веры, тем ему легче будет поверить сценической обстановке, забыть условности театра, парализующие веру в действительность происходящего на сцене.

Наивность и вера дают актеру возможность утрачивать скованность, неловкость. Чтобы развить сценическую наивность, необходимо вести жизненные наблюдения. Особенно наглядно можно видеть проявление наивности у детей, как они искренне и глубоко заживают в своих играх, изображая папу, маму, летчика, шофера, строителя, верят во все условности, как в действительность. «Они создают себе радость из всего, что попадает под руки, — говорил К. С. Станиславский, — стоит им себе сказать «как будто бы», и вымысел уже живет в них. [...] У ребенка есть еще одно свойство, которое нам следует перенять у него: дети знают то, чему они могут верить, и то, чего надо не замечать. [...] Пусть и актер интересуется на сцене тем, чему он может поверить, а то, что этому мешает, пусть останется незамеченным. Это поможет забыть о черной дыре портала и об условностях публичного выступления»<sup>3</sup>.

296

Рассудочность убивает чувство наивности как у детей, так и у взрослых. Наивность уживается с умом, но не с рассудочно<sup>1</sup>-стью. Это, конечно, не значит, что актер не должен анализировать и критиковать свое исполнение роли. Он это обязан делать, но вовремя и в меру, к тому же лучше всего до спектакля или после него. Во время спектакля надо действовать, жить для своих партнеров, верить и быть наивным, как дети.

«Сценическую наивность надо оберегать, как нежный цветок, — говорил нам К. С. Станиславский, — ее можно сравнить с белым листом на котором можно писать что хотите».

У п р а ж н е н и я .

1. Педагог вызывает несколько учеников, дает им предлагаемые обстоятельства: вы дети, вас пять мальчиков, и все вы > разного возраста — 3, 4, 5, 6 и 7 лет. Вы находитесь на летней площадке детского сада. Каждый занят своими игрушками. Руководительница отошла к песочнице на другой площадке, к малышам. Пожалуйста, подумайте, наметьте линию действий и начинайте действовать.

Педагог. Зачем вы, играя детей, сюсюкаете, картавите, ломаете язык? Надо не играть детей, а действовать, как дети. Здесь нужна логика их поведения, логика их действий при данных предлагаемых обстоятельствах и вера в эти действия. Должна быть полная отдача внимания и интереса к объекту, с которым они действуют. Сейчас вы будете изображать птиц, животных, за жизнью которых надо внимательно наблюдать. Но помните, что и в этом упражнении ничего не надо играть, а надо найти главную характерную черту данного образа и действовать; поступать надо так, как поступает, действует изображаемое

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр., соч., т. 2, с. 168, 169.

<sup>2</sup> Там же, с. 182.

<sup>3</sup> Там же, с. 170.

вами «лицо».

1. Вы два петуха, молодые, задорные драчуны. Придумайте' предлагаемые обстоятельства и действуйте.

2. Один из вас будет собачкой-крысоловкой, другой — мышонок. Мышонок вылез из норы (а зачем — сами нафантазируйте) и вдруг увидел собачку. Она его тоже заметила. Что будет делать мышонок и что собачка?

3. Вы изображаете двух собак. Одна большая дворовая сидит около своей конуры и гложет кость. Другая, маленькая собачка с соседнего двора, голодная.

4. Один из вас — кошка, другой — собака. Кошка во дворе появляется раньше.

Каждый, выбрав себе «действующее лицо», должен тщательно продумать взятый образ, найти его характерные черты (по воспоминаниям или свежим наблюдениям), а потом, создав предлагаемые обстоятельства, прелюдию, прошлое, начинать действовать. Очень хорошо было бы, если бы ученики придумали для этих упражнений какие-то детали костюмов.

1. Этюд «Птичья ферма». Каждый выбирает себе птицу, которую он будет изображать (курица, гусь, индюк, утка, петух\* наседка с цыплятами и т.д.).

297

2. Этюд «Животноводческая ферма». В этом упражнении участвует вся группа, каждый изображает какое-нибудь животное (лошадь, корову, теленка, овечку, поросенка, козу с козлятами и т. д.).

3. Этюд «Зоопарк». Все изображают зверей в клетках (медведя, кенгуру, жирафа, верблюда, лисицу, тигра, льва, рысь, страуса, волка и др.), а 3—6 человек—детей, впервые пришедших в зоопарк.

4. Этюд «Джаз» или «Оркестр народных инструментов» — участвующие (беспредметно) играют на различных музыкальных инструментах.

5. Этюд «Цирк». Занятые в нем должны изображать участников циркового представления, включающего в себя ряд номеров: канатоходцев (ходят по полу, как бы по проволоке), клоунов, воздушных акробатов, жонглеров (действуют с воображаемыми предметами), дрессировщиков животных (причем, животных должны изображать сами ученики), лошадей наездников, фокусников и т. д. Для ведения представления должен быть выбран шпехталмейстер и униформисты. Этюд делается в сопровождении оркестра, где музыкантов играют участники этюда.

6. Этюд «Ожившие витрины». Это может быть витрина магазина «Все для школьника», или витрина «Женская и мужская одежда», или витрина «Кондитерские изделия» и т. д.

7. Этюд «Мастерская игрушек». Каждый намечает, какую игрушку он будет изображать, например: деревянные курочки на кружке клюют зерно; Буратино; большая заводная кукла, шагающая и говорящая: «папа-мама»; мохнатый рычащий медвежонок; конь; два кузнеца, бьющие молотом по наковальне; заводная игрушка — две куклы, одна из них наливает из чайника чай, а другая пьет чай, и другие. Один из участников изображает мастера-изобретателя игрушек. Весь этюд проходит под музыку. Участники должны придумать предлагаемые обстоятельства и интересный сюжет этого этюда.

8. Этюды сказок. Придумать самим сюжеты сказок. Примерные темы:

а) в замке князя Помидора и княжны Горошины (действующие лица — Горошина, Морковь, Капуста, Репа, Помидор, Подсолнух, Тыква, Арбуз и др.);

б) в царстве царевны Сосульки (действующие лица — Сосулька, Вьюга, снежинки и др.);

в) на морском дне, в хорах Золотой рыбки (действующие лица — Золотая рыбка, русалки, морские черепахи, крабы, осьминоги и т. д.).

Эти упражнения развивают, кроме наивности и веры, фантазию, также внимание и наблюдательность, способность находить главные и характерные черты образа.

Работая над упражнениями «на наивность», мы уже вторгались в область элементов

общения и эмоциональной памяти.

298

## ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Мы в жизни встречаем людей с феноменальной памятью, которые запоминают десятки страниц прозы или стихов, усваивают сложные математические, химические формулы, тысячи названий мельчайших деталей машин и т. д. Обычные же люди должны путем систематической тренировки воспитывать свою память. Причем тренировка памяти это и воспитание ума и воли, это и воспитание характера и человеческой личности в целом.

Логическая память основана на смысловом запоминании.

Наглядно-образная память свойственна людям искусства. И. Павлов относил этих людей к художественному типу высшей нервной деятельности.

Кроме словесно-логической и наглядно-образной, различают еще один вид памяти — эмоциональную, которая особенно ярко и живо воспроизводит те или иные пережитые чувства и все то, что с ними по ассоциации связано.

По жизненному опыту мы знаем, что события, лица и пережитые чувства отдаленного прошлого большей частью пропадают для нас. И только глубина впечатлений и сила ассоциации могут вызвать в нашей памяти забытые образы, что, собственно, и составляет акт эмоциональной памяти... «Казалось бы, что они совсем забыты, — говорил К. С. Станиславский. — но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде»<sup>1</sup>.

Эмоциональная память крайне необходима в творчестве актера, так как на сцене он живет повторными чувствами, то есть чувствами, ранее пережитыми, знакомыми ему по жизненному опыту. Эти чувства, когда-то испытанные в жизни, становятся на сцене как бы отражением в зеркале пьесы ранее пережитого.

«Эмоциональная память очистила воспоминания в горниле времени. Это хорошо. Не будь этого, случайные подробности задавили бы в памяти главное, и это главное затерялось бив мелочах. Время — прекрасный фильтр, великолепный очиститель воспоминаний о пережитых чувствованиях. Мало того,

299

время — прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опоэтизировать воспоминания»<sup>2</sup>.

Упражнения на воспоминание можно построить на том, что педагог предлагает участникам занятий вспомнить детально дни, когда они поступали в театральную школу, институт или театр, а одному из них дает задание выполнить этюд из событий Великой Отечественной войны. Например, вы находитесь в городе, занятом фашистами. Вам поручено расклеить воззвание, призывающее жителей к активной борьбе с врагом. Действуйте... По окончании упражнения педагог спрашивает: «Вот мы с вами говорили, что материалом для эмоциональной памяти служат воспоминания о ранее пережитых вами чувствах... Но разве вы переживали данные вам в упражнении предлагаемые обстоятельства? Нет. Так откуда же этот материал поступил в вашу эмоциональную память?» Ученик, естественно, будет говорить, что узнал об этом из книг, из рассказов об Отечественной войне, из кинофильмов и т. д. Педагог заключает: материалом для эмоциональной памяти «... в первую очередь, — как говорил К. С. Станиславский, — являются наши собственные впечатления, чувствования, переживания. Их мы черпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспоминаний, из книг, из искусства, из науки и знаний, из путешествий, из музеев, и, главным образом, из общения с людьми»<sup>3</sup>.

Педагог добавляет — надо наблюдать жизнь, вникать в смысл окружающей жизни.

К. С. Станиславский говорил: «...мало наблюдать, — нужно еще понимать смысл наблюдаемых явлений, надо переработать в себе воспринятые чувствования,

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 216.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 224.

<sup>3</sup> Там же, с. 245.

запечатлевшиеся в эмоциональной памяти, надо проникать в истинный смысл совершающегося вокруг нас, [...] необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно»<sup>1</sup>.

Итак, при изыскании материала для эмоциональной памяти следует пользоваться не только тем, что мы сами пережили в жизни, то есть собственными чувствами, но и тем эмоциональным материалом, который поступает и фиксируется в нашей памяти от простого сочувствия, то есть эмоциональным воспоминанием свидетеля (активно действующее лицо переживает чувство, а свидетель — сочувствие). Актеру надо суметь это сочувствие обратить в чувство действующего лица. В этом помогают фантазия, «если бы» и другие так называемые «манки», вызывающие отклики в эмоциональной памяти.

«Когда мы впервые знакомимся с произведением драматурга, то внутри нас, за редким исключением, рождается лишь сочувствие к действующему лицу пьесы. В процессе подготови-

300

тельной работы над пьесой это сочувствие нам надлежит превратить в собственное подлинное чувство человека-артиста»<sup>2</sup>.

Известный советский актер А. А. Остужев гениально исполнял роль Отелло. Было страшно смотреть сцену убийства Дездемоны. Он не кричал, не совершал резких движений, но слова его были насыщены болью, гневом, обидой и протестом против лжи и обмана: «Ага, прелюбодейка! В моих глазах о нем ты смеешь плакать. Смерть! Смерть блуднице! Нет! Нет! Зачем отсрочка...» Это было подлинное чувство человека-артиста.

А вот другой пример: В. Д. Доронин, выступая в роли Никиты (спектакль «Власть тьмы» Л. Толстого), потрясал сердца зрителей правдой чувств. Когда, совершив убийство своего ребенка, он вбежал в избу, то вы верили, что им действительно только что было совершено страшное преступление. Вбежав в избу, он мгновенно останавливался, как бы цепеня от пережитого им ужаса убийства. Он был весь сосредоточен. Взгляд его был устремлен в одну точку. Он как бы видел перед собой убитого ребенка. Вдруг начинал прислушиваться, весь в галлюцинациях, и слова: «жив все... во-во-во.. пищит» говорил проникновенно и горячо. Быстро менял мизансцены, то садился, то вставал, то пытался что-то сделать... весь внутренне смятенный. А когда он уходил, последние слова «куды уйду я...» были полны отчаяния и обреченности.

Уметь превращать сочувствие в собственное, подлинное чувство человека-артиста — это великое мастерство.

Кроме повторных переживаний, существуют также и повторные ощущения. Они вызываются памятью пяти чувств (зрение, слух, вкус, обоняние и осязание). Органы чувств оказывают влияние на воспоминание эмоциональной памяти. Вот почему их и следует изучать параллельно с эмоциональной памятью.

Изучение элементов эмоциональной памяти следует проходить по трем этапам:

первый этап — развитие памяти пяти органов чувств (развитие повторных ощущений);

второй этап — развитие эмоциональной памяти;

третий этап — манки внешние и внутренние.

## **ПЕРВЫЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ПАМЯТИ ПЯТИ ОРГАНОВ ЧУВСТВ**

Имеется тесная связь, взаимосвязь, взаимодействие наших пяти чувств (органов восприятия). Сначала создаются зрительные представления, а потом через эти зрительные представления возбуждаются и другие внутренние органы. Когда говорят: вспомните вкус гречневой каши или арбуза, мы сначала видим гречневую кашу или арбуз, а потом уже

<sup>1</sup> Станиславский К. С Собр. соч., т. 2, с. 246.

<sup>2</sup> Станиславский К. С Собр. соч., т. 2, с. 243.

ощущаем их вкус.

301

У одних легче развивается память зрительная, у других —• слуховая, у третьих — осязательная, а у четвертых — в равной степени память всех органов чувств.

«Из всех пяти чувств зрение — наиболее отзывчивое при восприятии впечатлений. Слух также очень чуток. Вот почему легче всего воздействовать на наши чувства через глаз и ухо», — говорил Станиславский<sup>1</sup>.

Для чего же нужны ощущения пяти органов чувств при сценическом творчестве? Они необходимы как «манок» для возбуждения эмоциональной памяти. Кроме того, они нужны актеру при общении с бутафорскими предметами, чтобы при помощи их вызывать нужные ощущения, а вслед за ними и чувства. Ведь по ходу действия той или иной пьесы актеру часто приходится и есть и пить, а ему подают бутафорские кушанья. И вот при этом надо сыграть так, чтобы зритель поверил, что на столе все настоящее. Предположим, что вы играете в спектакле «Хозяйка гостиницы» Гольдони роль Кавалера ди Риппафрата. Мирандолина, хозяйка гостиницы, приносит вам рагу и соус, приготовленные ее собственными руками. Вы едите это, восхищаетесь и хвалите. А как же вы будете это делать, если не сумеете вызвать в своей памяти вкусовые ощущения этого блюда?

А запахи? На сцене от декораций пахнет краской и клеем, а актеру по ходу пьесы надо говорить, например, что чудесно пахнет сеном, цветами и т. д. И тут важны ощущения, чтобы сыграть правдиво.

У п р а ж н е н и я (на повторные ощущения).

1. *На зрительные повторные ощущения.* Представить себе:

- дачу, на которой вы были или живете;
- слона;
- гроздь винограда;
- бабочку, моль, жука;
- розу — чайную, красную, белую;
- пчелу, осу, шмеля;
- звездное небо, луну;
- как ползает ящерица, жук, гусеница, червяк-землемер;
- семафор;
- кошку, собаку, корову, верблюда;
- Большой театр, Малый театр, МХАТ;
- праздничный салют в Москве;
- зиму, снег, иней;
- осенний лес;
- самолет, вертолет;
- милосердие, правосудие и т. д.

2. *На слуховые повторные ощущения.* Послушать:

- вой ветра за окном;
- прибой морской волны;

302

- капель при таянии снега весной;
- гармонь, балалайку, гитару;
- лай собаки;
- колку дров, пилку дров;
- карканье вороны;
- жужжание шмеля, мухи, комара;
- тархтение телеги по дороге, по мосту;
- шум мчащейся по шоссе машины;
- приближающийся и удаляющийся звон бубенчиков тройки;

<sup>1</sup> См.: Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 218.

- шаги по мокрому песку, по хрустящему снегу, по ступенькам лестницы;
- шум сосен;
- гудок поезда, автомобиля;
- настройку оркестра перед началом спектакля и т. д.

3. *На повторные ощущения обоняния.* Понюхайте, здесь пах нет:

- морем, рекой, болотом;
- ландышами, сиренью, розой, жасмином;
- жареным гусем, вареной курицей;
- нашатырным спиртом, валерьянкой;
- кислыми щами, жареным картофелем;
- бензином, пивом, вином;
- кофе, чесноком, сушеными грибами;
- йодом, елкой;
- сыростью, газом, гарью, дымом;
- яблоками, жареными пирожками и т. д.

4. *На вкусовые повторные ощущения.* Представьте, что вас во рту:

- шоколад, горчица;
- мороженое, перец;
- рябчик, лимон;
- дыня, касторка;
- апельсин, лесной клоп;
- малина, зубной порошок;
- горячий вареный картофель, клубника;
- чернила, кровь, лед, сыр, железо, глина, щавель и т. д.

5. *На осязательные повторные ощущения.* Представьте себе, что вы:

- берете в руки снежный комок;
- опускаете руку в горячую, теплую или холодную воду;
- гладите кошку, собаку-дворняжку;
- щупаете меховой воротник, шерстяную или шелковую ткань, бархат, полотно, кожу;
- берете в руку лягушку, песок мокрый, песок сухой и горячий;
- надеваете на обнаженное тело шерстяную кофту, закутываетесь в мокрую простыню;
- купаетесь в холодной, теплой воде;

303

- пьете горячий чай, обжигаете язык;
- хватаетесь за железную ручку на морозе;
- определяете сорт муки на ощупь — картофельная, пшеничная, манная, гречневая;
- трогаете вату, мех — каракуль, белку, синтетические меха.

В ходе исполнения упражнений педагогу необходимо спрашивать участников, какие возникают у них зрительные ощущения, внутренние видения. Очень важно следить за тем, чтобы они рассказывали о возникших видениях, а не фантазировали в момент рассказа. Необходимо также выяснить, какие ощущения вызвать легко, а какие — трудно. Следует рекомендовать упражнения на те повторные ощущения, которые плохо поддаются возбуждению.

**У п р а ж н е н и я** (на постепенное расширение зрительного представления).

Педагог называет те или иные предметы, а потом, через паузы, дополняет их определениями.

1. «Кошка», — добавляет «черная», затем «большая».
2. «Скатерть» — «бархатная», с «кистями».

В данном упражнении видения (зрительные образы) должны соответственно перестраиваться. Важно добиваться, чтобы вводимые добавления не выбивали, а лишь

направляли видения по определенному руслу, то есть расширяли бы представления о предмете.

У п р а ж н е н и я (на комплекс повторных ощущений).

1. Предложить участникам мысленно выйти из дома и пройтись в знакомый продовольственный магазин. Выяснить, что видели по дороге в магазин и в самом магазине, что слышали (шум идущего транспорта, разговоры, стук дверей магазина, работу касс, шуршание упаковочной бумаги и т. д.). Какие запахи уловили в разных отделах магазина. Что осязали, беря в руки те или иные продукты (холодную бутылку молока, теплую булку, влажную бумагу со свежей рыбой и т. д.). Какой вкус ощутили, пробуя яблоко, сыр, творог и т. д.

2. Посетить Третьяковскую галерею.

3. Вспомнить сегодняшний завтрак, обед.

4. Вспомнить все события сегодняшнего дня.

5. Вспомнить сегодняшний путь в институт.

Предложив данные упражнения, необходимо дать на подготовку 5—10 минут, а затем заставить нескольких человек рассказать всю представленную ими картину внутреннего видения.

## ВТОРОЙ ЭТАП. РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ПАМЯТИ

Актер должен уметь пользоваться своей эмоциональной памятью, находя в предлагаемых сценических обстоятельствах аналогичные чувствования с ранее пережитыми в своей жизни.

304

В каждом воспоминании о пережитом надо уметь схватывать самую сущность, главное.

Каждый человек в своей жизни видел и пережил не одно, а много событий, вызывающих у него однородные чувствования. Большинство событий нашей жизни забывается именно потому, что они никогда не повторяются в совершенно одинаковой форме. А те, что сохраняются, остаются в нашей памяти не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах, деталях, более всего привлечших тогда внимание человека.

«Из многих таких оставшихся следов пережитого, — говорил К. С. Станиславский, — образуется одно — большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это — синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это — воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность»<sup>1</sup>.

И чтобы пользоваться этим «синтезом», необходимо развивать эмоциональную память. Актер должен научиться по своему желанию вызывать к действию заложенные в нем воспоминания. Вызванные повторные воспоминания переходят в чувства, которыми артист и начинает жить, перенося их в аналогичные предлагаемые обстоятельства.

Повторные чувства бывают разные по силе, которая зависит от того, насколько глубоко было потрясение в момент события, какова глубина впечатлений. Эта глубина обуславливается вниманием, степенью проявленного интереса, интенсивностью чувства, длительностью события, непосредственностью впечатления и т. д. Все это влияет на силу и качество эмоциональной памяти. Например:

1. Вы получили публичное оскорбление. Внутреннее потрясение при этом было так велико, что вам не нужна помощь психотехники, чтобы пережить аналогичные чувства на сцене.

2. На званом обеде вы сказали ложь о человеке, который, оказывается, присутствует

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 223—224.

здесь же. Переживания в этом случае тоже сильные, но они не заслонили собой того, что происходило кругом, и оживить эти чувствования не всегда удается сразу, как в первом случае (с публичным оскорблением), приходится вспоминать предлагаемые обстоятельства этого события.

3. Вы купили цветы, а при встрече с подругами сказали, что вам их подарил знакомый. Но одна из подруг видела, как вы покупали их в цветочном магазине. Здесь тоже ложь, но переживания в данном случае слабые. И чтобы восстановить их, на долю психотехники выпадает большая работа. «Слабая эмоциональная память вызывает едва ощутимые, призрачные чувст-

305

вования. Они не пригодны для сцены, так как мало заразительны, мало заметны, мало доходят до зрительного зала»,— замечает К. С. Станиславский<sup>1</sup>.

### **Р а з д е л I. Воспитание в актере умения вызвать к действию заложенные в нем повторные воспоминания, чувства, переживания**

Актер должен научиться по своему желанию вызывать к действию заложенные в нем воспоминания. Вызванные повторные воспоминания переходят в чувства, которыми актер и заживает, перенося их в аналогичные предлагаемые обстоятельства. К. С. Станиславский говорил: «Артист может переживать только свои собственные эмоции. [...] Всегда действуйте от своего лица человека-артиста. От себя никуда не уйдешь. [...] Всегда, вечно (нужно. — *Л.Н.*) играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. [...] Зерно, задатки почти всех человеческих качеств и пороков в нем (актере. — *Л. Н.*) заложены»<sup>2</sup>.

В приводимых ниже упражнениях следует искать не самое чувство, а детально вспомнить предлагаемые обстоятельства, действия, вызывающие данное чувство.

*У п р а ж н е н и я (на вызов повторных воспоминаний, переживаний) .*

Вспомнить случай, когда:

1. Собирались на приятное свидание.
2. Были чем-нибудь недовольны.
3. На что-то злились.
4. Достигли личного успеха.
5. Совершили поступок, вам было стыдно.
6. Получили приятные новости.
7. Получили секретное сообщение.
8. Завидовали кому-то.
9. Проявляли любопытство.
10. Сплетничали о ком-то.
11. Скучали где-то.
12. Обманывали кого-то, вас обманывали.
13. Над чем-то злорадствовали.
14. Торжествовали.
15. Вам было страшно, жутко.
16. Спасались от преследования.
17. Выздоровливали после долгой болезни.
18. Рассорились с дорогим и близким вам человеком.

306

19. Состоялось приятное знакомство. , 20. Получили подарок.
21. Готовились сделать подарок любимому человеку.
22. Переживали горе, смерть близкого человека.

<sup>1</sup> См.: Станиславский КС. Собр. соч., т. 2, с. 238.

<sup>2</sup> Там же, с. 227—228.

23. Была неприятная беседа.
24. Ожидали в доме приятного гостя.
25. Было первое объяснение в любви.
26. Посещали больного близкого человека.
27. Посещали больного малознакомого и т. д.

В дальнейшем, работая над спектаклями, после того как будет *разбужена эмоциональная память и возникнут повторные чувства*, надо продействовать сначала в этих пробужденных вами предлагаемых обстоятельствах, потом в созданных вновь сегодня — здесь, затем в предлагаемых обстоятельствах взятой в работу пьесы.

Пример: *случай, когда вам было страшно, жутко:*

а) *на предлагаемые обстоятельства, пережитые когда-то и воскрешенные эмоциональной памятью.*

— Идем вечером с подругой по лесу, неся на длинной палке тяжелую сумку с продуктами. Лес густой, большой, заросший, сумрачный. Кругом тихо, ни души. И вдруг нам показалось, что вдали кто-то пробирается сквозь чащу. Нам стало страшно, мы остановились, посмотрели друг на друга и замерли. Шум продолжался. Посоветовавшись, конечно, не словами, а взглядами, жестами, мы на цыпочках, стараясь не производить никакого шума (не дай бог хрустнет сучок под ногами или задетый плечом), двинулись дальше, то и дело замирая и прислушиваясь. Отойдя на порядочное расстояние, мы бросились бежать и бежали, пока лес не остался далеко позади;

б) *на созданные вновь предлагаемые обстоятельства сегодня — здесь.*

Вечер. Сидим с сестрой дома. Я читаю, она разгадывает кроссворд. Звонок. Я пошла открывать дверь. Спрашиваю кто? Молчат. Но я слышу, что за дверью человек. Спрашиваю вторично — молчат. Накидываю цепочку и приоткрываю дверь: стоит высокий парень, в руках у него связка ключей, он делает движение к двери, я мигом захлопываю ее и снова спрашиваю, что надо. Опять молчание, но чувствую — «он» там за дверью. Бросаюсь к сестре, торопливо рассказываю все ей. Мы с ней хватаем тяжелые предметы: она — пестик от ступки, я — топорик и идем к двери. Стоим и напряженно ждем. Через некоторое время я прикладываю ухо к двери и слушаю. За дверью тихо. Подождав еще немного, открываем дверь — его там нет, он ушел;

в) *этиод на ту же тему из пьесы. И. Штока и Я. Дрды «Чертова мельница».*  
*«(К мельнице, крадучись, подходят Дишперанда и Кача.)*

К а ч а . В такой темноте невинной девушке с дороги сбиться ничего не стоит.

307

Дишперанда . Страшно... Как страшно... Не буду бояться, ни за что не буду больше бояться...

К а ч а . Идите вперед, ничего не бойтесь, я сзади.

Дишперанда . Нет, я сзади.

К а ч а . Нет, я сзади.

Дишперанда . Но ведь я принцесса!

К а ч а . Вот и идите впереди!

Дишперанда . Ой, кажется, черт!

К а ч а . Это куст!

Дишперанда . А вдруг на нас нападут разбойники!

К а ч а . Если мы идем к чертям, неужели будем бояться разбойников?!

Дишперанда (*натываясь на притаившегося Мартина*). Ай-ай-ай!...» и т. д.

Можно сделать несколько упражнений на ту же тему, но в разных пережитых вами предлагаемых обстоятельствах и пробужденных эмоциональной памятью. Можно даже и не делать упражнений, а только вспомнить предлагаемые обстоятельства и действия данной темы, и если *повторное чувство*, воскрешенное эмоциональной памятью, *крепко и ярко*, переносить его в спектакль.

Эмоциональную память необходимо тренировать каждодневно, не только в часы

занятий, но и дома.

## **Раздел II. Воспитание в актерах умения находить связь и зависимость внутренней жизни образа и его физического бытия**

Проблема физического самочувствия также связана с эмоциональной памятью. Внутренние переживания человека отражаются в физическом самочувствии и физических действиях, а физическое самочувствие, ощущения, действия, в свою очередь, влияют на внутреннюю жизнь человека. Благодаря нашим ощущениям, чувствам мы связываемся с внешним миром, познаем его и ориентируемся в нем для своих действий.

Ощущение — источник наших знаний об окружающем нас внешнем мире. Вот почему и в жизни сценического образа психическое и физическое взаимосвязано. Возьмем к примеру эпизод из пьесы «Вишневый сад» А. Чехова: приезд Лопухина после покупки имения (третий акт). Он опьянен счастьем, возбужден, торжествует, но он, кроме того, просто пьян (физическое самочувствие), и это накладывает отпечаток на его поведение, на его действия. Забыв, что причиняет боль Любови Андреевне, «поет» гимн своей победе, хохочет, пляшет. Потом, увидя плачущую Любовь Андреевну, спохватывается, выражает ей свое глубокое сочувствие: «Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (Со слезами). О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь...» И снова после этого впадает в буйное пьяное торжество: «Му-

308

зыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю... (Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинув канделябры.) За все могу заплатить!..»

Этот пример показывает, что внутренние процессы, человеческая сущность образа отражаются в спектакле, как и в действительности, через физическую жизнь Актер (при помощи режиссера) должен уметь определить в каждой данной сцене точно физическое самочувствие и органично воплотить его.

В физическое самочувствие надо вжиться, и тогда оно подскажет ряд верных физических действий и ярких жизненных приспособлений. Каждое физическое самочувствие (вернее назвать — психофизическое самочувствие) может иметь много оттенков, много дополнительных физических действий, которые зависят от характера создаваемого образа, от предлагаемых обстоятельств, от задачи, от душевного побуждения. Возьмем к примеру физическое самочувствие усталости: у Ани в «Вишневом саде» А. Чехова, у Лизы в «Горе от ума» А. Грибоедова и у Федора в «Нашествии» Л. Леонова. У всех у них желание отдохнуть выражается в физических действиях, типичных для данного самочувствия: расслабить мышцы тела, устроиться как-то поудобнее, стараться не думать и т. д. Но в то же время у каждого имеются свои оттенки и дополнительные действия, соответственно их характерам.

Аня устала, плохо спала всю дорогу из Парижа, но она приехала в свой любимый дом, привезла дорогую маму — она счастлива, и она с удовольствием отдается минуте этого блаженного отдыха.

Лиза устала за целый день работы и беготни по дому. Ее не держат ноги, а тут еще надо стеречь любовное свидание барышни. Лиза пытается устроиться на стуле так, чтобы хоть немножко отдохнуть, но она все время начеку, боится заснуть.

, Федор тоже устал, устал и продрог. Он не спал три ночи («...три дня без сна по городу маюсь, додумать не имею. Нитка мелькает и рвется»). Он пришел к отцу, чтобы найти окончательное решение своей жизненной задачи. Его тянет отдохнуть. Он даже садится, потягиваясь, не замечая того, что все стоят и терпеливо ждут его ухода (по ремарке автора), но он не имеет права на отдых, он борется с этим желанием, направляя всю свою волю на разрешение главной цели своего прихода.

Во всех трех пьесах одно и то же физическое самочувствие, а выражается оно по-разному, в зависимости от предлагаемых обстоятельств и характера создаваемого образа.

**У п р а ж н е н и я** (на физическое самочувствие).

Чтобы закрепить найденное физическое самочувствие, нужно мысленно повторить

намеченные действия.

1. Вспомнить случай, когда очень мерзли, и закрепить это физическое самочувствие. Перенести найденное физическое са-

309

мочувствие в новую ситуацию, в новые предлагаемые обстоятельства.

Учениками были выдвинуты такие предлагаемые обстоятельства:

- а) зима. Мороз. Жду поезда на открытой платформе. Поезд опаздывает;
- б) сижу у проруби реки и ловлю рыбу на мормышку;
- в) живу в Сибири. Наш совхоз находится вблизи леса. Зимой, в мороз, к животноводческим фермам пробираются волки. Лежу в засаде с ружьем вместе с другими охотниками совхоза;
- г) я снайпер. Замаскировался на снежном холме. Мороз, но уйти до вечера нельзя;
- д) зимой ехал через лес. Началась пурга, я заблудился. Наступила ночь;
- е) я метеоролог. Нахожусь в одной из экспедиций на Дальнем Севере. Мороз, пурга, а мне приходится в установленное время проверять показатели приборов метеостанции;
- ж) ночью вьюга оборвала электрические провода в заводском поселке. Люди без света. Завод не может работать. Мороз, сильный, леденящий ветер. Надо починить линию.

2. Вспомнить случай:

- а) когда вы, замерзший, пришли с улицы в теплое уютное помещение;
- б) когда вам было очень жарко;
- в) когда вы с жары вышли в прохладное помещение;
- г) когда вы физически очень устали;
- д) когда, вы не спали 2—3 суток и спать все еще было нельзя;
- е) когда в пути вы натерли себе ноги, а идти было еще далеко;
- ж) когда вы были голодны;
- з) когда у вас была сильная головная боль; и) когда вас томила жажда;
- к) когда вы отдыхали на природе: днем при ярком солнце, в сумерках;
- л) когда вы попали в ливень, сильно промокли под дождем.

### **ТРЕТИЙ ЭТАП. МАНКИ ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ (ДЛЯ ВОЗБУЖДЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ПАМЯТИ)**

Чтобы вызвать повторные чувствования через возбуждение эмоциональной памяти, существуют *манки*. Сила каждого подлинного манка прежде всего в его привлекательности, притягательном свойстве, в его манкости.

«Артист должен уметь, — говорил К. С. Станиславский, — непосредственно откликаться на манки (возбудители) и владеть ими, как виртуоз клавишами рояля: придумаешь увлека-

310

тельный вымысел [...] и тотчас же внутри вспыхнет такое-то чувство. [...] Нельзя пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти»<sup>1</sup>. Манки бывают внутренние и внешние.

#### **Раздел I. Внутренние манки**

Внутренние манки мы находим не в реальной жизни, а в сфере нашего воображения, мысли... К внутренним манкам относятся все элементы внутренней техники: сверхзадача, сквозное действие, магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, продуктивные и целесообразные действия, задачи, повторные ощущения (которые вызываются памятью пяти органов чувств) и т. д. «Наиболее сильный из них скрыт в словах и мыслях пьесы, в чувствах, заложенных под текстом автора, во взаимоотношениях действующих лиц между

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 245.

собой»<sup>1</sup>.

Упражнения (на предлагаемые обстоятельства и «если бы» как внутренний манок).

1. Написать три письма: а) любимому человеку; б) деловое письмо; в) письмо сестре, сообщающее о смерти родного человека (действия одни и те же: подумать, что и как написать, писать, перечитывать, оценивать написанное и т. д., но чувства, настроения, вызываемые предлагаемыми обстоятельствами и «если бы», — разные).

2. Приехать к себе домой: а) в город на работу; б) в село на отдых (действия: осмотреться, раскладываться и т. д., но настроения разные).

3. Гулять в лесу — вдруг шорох: а) ежик; б) подозрительный прохожий.

4. Применять шляпу: а) шляпу, которую мне давно хотелось иметь, и, наконец, она мною куплена; б) любимую шляпу, которую попортила мошь.

5. Разговаривать по телефону: а) звонит друг, долго отсутствовавший и неожиданно приехавший; б) звонит сосед по квартире и сообщает, что в вашей комнате пожар.

6. Входить в комнату: а) в которой когда-то жили в детстве; б) въезжая в новый дом; в) где идет ремонт и т. д.

Упражнения (на продуктивное, целесообразное действие как внутренний манок).

1. Укладывать вещи в большой чемодан.

2. Примерять новое платье для концерта.

3. Стирать чернильное пятно.

4. Красить стены или мебель.

5. Рыться в ящиках письменного стола.

6. Сжигать документы.

311

Упражнения (задача как внутренний манок).

1. Придя поздно домой, незаметно пробраться к себе в комнату, чтобы лечь спать.

2. Играя в прятки, отыскать такое место, чтобы меня было трудно найти.

3. Найти лучший способ вызвать знакомую девушку на свидание — родители у нее строгие, гулять с парнями не разрешают.

4. Приготовить подарок матери.

5. Убедить кассира отсрочить железнодорожный билет на поезд дальнего следования.

6. Попросить подругу пойти в магазин, чтобы купить мне пальто.

7. Уговорить родителей спрятать в доме раненого партизана.

8. Добиться согласия у начальника цеха на внедрение рационализаторского предложения по автоматизации.

Нужно предложить участникам самим разобраться, определить, какое чувство, настроение вызывалось у них внутренними манками в проделанных упражнениях.

Упражнения (на повторные ощущения как внутренний манок). Представьте себе:

1. Вечер, река, копна сена, звезды, тишина, вдали играет баян, рядом близкий друг.

2. Темная ночь, лес, ветер, мороз, вой волков.

3. Лето, солнце, рожь, васильки.

4. Вечер, тишина, вы остались одни в квартире. Вдруг у входной двери услышали шорох, приглушенный разговор.

5. Весна, только что открыли дверь балкона, выходите в сад, первые подснежники, лужицы, пение птиц, солнышко пригревает.

6. Осень — уезжаете с дачи, слышите стук заколачивая окон, собираете последний букет, прощаетесь с садом.

Процесс создания видений в первом упражнении должен идти не от каждого отдельного слова: «вечер», «река», «копна сена», а от всей совокупности слов, чтобы была создана целая картина, дополненная воображением. Так же и в других упражнениях.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 244.

Участники должны сами определить, какое настроение, какие чувства, какие желания вызвали у них повторные ощущения. Последние три упражнения можно предложить выполнить после того, как все участники продействуют мысленно.

## Раздел II. Внешние манки

Известная актриса Малого театра Н. А. Смирнова, вспоминая о К. С. Станиславском, рассказывала, как летом 1912 года, отдыхая на берегу Атлантического океана в местечке Сен-Люнэр, в Бретани, она с группой артистов (в которой был и

312

К. С. Станиславский) совершили поездку на Мон-Сен-Мишель, старинное аббатство, построенное в XII веке. Там она была свидетелем того, как рождалась фантазия великого режиссера.

«В «Зале рыцарей» и «Аквилонском склепе» (огромное подземелье с колоннами) он нарисовал мне, как протекала жизнь леди Макбет (которую я должна была играть зимой в Малом театре) — примерно в таком же замке XII века, среди таких же зал, колонн и лестниц. «Вот, — говорил он мне, — идите с этой лестницы с письмом, полученным вами от мужа, где он пишет вам о встрече с ведьмами. Смотрите кругом: от этой архитектуры, от громадных каменных столбов, поддерживающих своды, от стрельчатых окон, арок, огромных серых камней, из которых сложено здание, стоящее незыблемо семь веков, — заразитесь всей атмосферой, монументальностью того времени; забудьте свое модное платье, облекитесь мысленно в длинные, падающие тяжелыми складками одежды, и вы иначе заговорите, иначе будете двигаться». И мы пробовали изобразить эту сцену.

— А вот в каком месте должна происходить сцена послед него акта, — говорил он, — когда безумная леди Макбет, со светильником в руке, спускается сверху, разыскивая водоем, в котором она смывает со своих рук кровь убитого короля Дункана.

И он увлек меня в подземелье с высокими колоннами.

— Вокруг вот этого столба должна быть витая железная лестница, по ней спускается леди Макбет. Зритель видит ее то появляющуюся, то исчезающую за столбом, на котором в моменты ее появления дрожит пламя светильника в ее руке. Вообразите: кругом тьма, белая фигура ее выделяется в темноте, пятна света на колонне и на ее одежде. Красиво, таинственно и страшно.

Приехав в Москву, я сумела убедить К. А. Коровина, уже написавшего эскизы декораций к трагедии Шекспира, изменить в них, что возможно, чтобы было похоже на этот замок, жизнь которого воскресил передо мной К. С. Станиславский»<sup>1</sup>.

Окружающая нас обстановка, свет, звуки влияют на нашу эмоциональную память, на чувство. Внешние манки актер должен искать прежде всего в самой действительности, в природе, в обыденной жизни — всюду живут настроения, а в них манки для нашего чувства. И на сцене все постановочные эффекты — свет, шумы, обстановка, — когда они внутренне связаны с душевной жизнью действующих лиц пьесы, влияют на переживания и психику исполнителей.

Итак, внешними манками являются: обстановка, свет, звуки, а также мизансцена, то есть компоненты сценической атмосферы. А что такое атмосфера спектакля? К. С. Станиславский рекомендовал понимать под атмосферой спектакля сумму конкретностей, связанных с эпохой, описанной в пьесе, временем и

313

местом действия, и отношение исполнителей к этим конкретностям.

Созданию сценической атмосферы помогают: обстановка, свет, звуковые, шумовые и музыкальные моменты, бутафория, мизансцены.

**Обстановка как внешний манок. Упражнения.**

1. Педагог сам меняет обстановку в учебной комнате, спрашивая участников после каждой перемены: какие воспоминания эмоциональной памяти и какие повторные чувствования вызывает данная обстановка. После этого, вызвав одного или нескольких

<sup>1</sup> Воспоминания даются в записи автора.

участников, он предлагает начать действовать в этой обстановке:

а) разбросать мебель, вещи, книги, бумаги;

б) связать узлы, книги, стул со стулом, поставить чемодан и т. д.;

в) поставить стулья на столы, положить веник, рядом наметенный мусор, поставить тут же ведро и положить тряпку.

2. Педагог предлагает ученикам самим менять обстановку и действовать в ней.

3. Вот для примера упражнения, сделанные ими по созданию атмосферы при помощи обстановки:

а) стена дома (сделанная из ширм), распахнутая дверь подъезда. У стены, по обе стороны входа, стоят скамейки. На одной смятый носовой платочек и несколько помятых, растерзанных ромашек, одна валяется даже на земле. Около другой скамейки да и вокруг на площадке — сплошь окурки, недокуренные и смятые папиросы. Этюд был назван «Поссорились»;

б) упражнение названо «После улова».

Крыльцо дома. Растянуты на жердях сети; корзина с рыбой; недалеко от нее табуретка около самодельного стола, на котором стоит банка с солью и лежат несколько больших рыб, одна из них наполовину обработана. Рядом стоит бочка.

Приведу еще такой пример воздействия обстановки на чувства из далеких дней моей учебно-актерской жизни.

Будучи студенткой Оперно-драматической студии, я репетировала с Марией Петровной Лилиной роль Вари в спектакле «Вишневый сад» А. Чехова. Была назначена репетиция четвертого акта — отъезд из имения. Когда я впервые вошла на репетиционную площадку и вместо уютной «детской» с привычной для меня обстановкой увидела эту комнату оголенной, заваленной узлами, чемоданами и сундуками, я вдруг почувствовала, как у меня сжалось сердце и мне стало тоскливо и тревожно. К этим волнениям добавились и мысли: «Ну вот и конец, уезжаем! Что-то меня ждет впереди. Как же жить без Ани, без дядечки!» Так обстановка пробудила во мне нужные для четвертого акта чувства и мысли.

314

Свет как внешний манок.

Упражнения.

1. Создав обстановку (обычную уютную комнату), вызовите несколько участников и предложите им занять положения соответственно их желанию. Затем начните менять свет (яркий, полусвет, темнота). После каждой смены света спрашивайте, какие эмоциональные воспоминания и какие повторные чувства вызывает свет?

2. Упражнения, нафантазированные самими учениками.

а) «Незаконченное гадание». Комната. В ней стоит столик с зеркалом и перед ним стул; брошенный, вернее, упавший на него шарф, который тянется по полу к распахнутой двери. В комнате полумрак, горят только две свечи, стоящие на столике около зеркала;

б) «Оттепель». Яркий день. Часть дома. С края крыши свешиваются подтаивающие, блестящие на солнце сосульки; внизу на земле осколки льда упавших и разбившихся сосулек. За забором палисадника — потемневший, осевший снег.

В связи с воздействием света на эмоциональную память и чувства мне вспоминается такой случай.

Зимой 1936 года К. С. Станиславский пригласил А. А. Остужева в студию, чтобы он показал свое актерское мастерство студийцам. Да и самому Константину Сергеевичу очень хотелось посмотреть Остужева в роли Отелло.

Хорошо помню вечер того торжественного для нас дня. Мы готовились к нему...

Остужев приехал к нам вдохновленный, в приподнятом настроении. Мы же стояли в вестибюле молча, притихшие. Он посмотрел на нас и спросил: «Случилось что-то, почему вы...» А в эти дни заболел К. С. Станиславский.

Когда мы сообщили А. А. Остужеву об этом, он сразу изменился в лице и, как был в шубе, так и опустился на скамью.

— Мне так хотелось, чтобы Константин Сергеевич послушал меня, — прошептал он тихо, не глядя на нас. Потом, обведя нас добрым сочувственным взглядом, сказал: — Уж и не знаю что делать... Все настроение пропало, хоть уезжай обратно...

А. А. Остужев поглядел на наши молодые, огорченные, умоляющие лица, мгновенно как-то озарился теплым светом, улыбнулся и сказал: «Ну, что приуныли?..» Встал, начал поспешно снимать шубу. «Покорили, покорили, придется сдаваться», — шутил он. И вот начался желанный вечер (он проходил в большом зале с колоннами на квартире Константина Сергеевича, в Леонтьевском переулке — ныне ул. Станиславского — дом 6). А. А. Остужев начал читать монолог Отелло в сенате. Но не прочитал он и четверти монолога, как внезапно потух свет (была какая-то авария в городской электросети). Все смолкло, слышались глубокие вздохи огорчения. Мы сидели не-

315

сколько минут притихшие... И вот в зал из соседней комнаты проникли лучи тусклого света. Внесли два канделябра со свечами. Это Константин Сергеевич прислал свои канделябры из кабинета. Их водрузили на сценическую площадку. Зал таинственно осветился мигающим светом. Обстановка как-то вся переменялась. После длительной паузы А. А. Остужев сказал: «Я не буду продолжать монолог Отелло, я прочту другое».

И мы увидели А. А. Остужева совсем другим. Он весь преобразился. Это был не Остужев и не Отелло, — это был «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина, строки которого он начал читать нам. И как он читал! Вдохновенно, страстно. Это был настоящий творческий подъем. Мы замерли, боясь пошевеливаться... Когда же Остужев кончил, мы долгое время молчали, боясь нарушить то большое, что было создано великим артистом. И только, когда он после долгой паузы произнес: «Ну вот и все...» — раздался гром аплодисментов.

Звуки как внешний манок. Упражнения.

1. Создав обстановку комнаты, предложить ученикам распо ложиться в ней по собственному желанию. Затем начать при помощи магнитофона демонстрацию звуков (слышен гудок по езда, пение птиц, шум в коридоре, стуки в дверь, плеск морской волны, вой ветра и т. д.).

Так же, как и после предыдущих упражнений, опросить учеников, какие эмоциональные воспоминания возбуждали у них данные манки-звуки.

2. Упражнения, предложенные учениками:

а) «Уехали». Пустая комната. Валяются сломанный стул, кукла с оторванной рукой, клочки бумаги, веревки. Слышно, как во дворе, около дома, воет собака;

б) «Бегство анархистов». Комната. Покосившийся лозунг, стол с раскинутыми бумагами и папками, разбросанные стулья. Цокот копыт удаляющихся лошадей, слышны отдаленные вы крики.

Звуки, шумы помогают актерам во время репетиций и спектаклей. Вот пример из учебных занятий. Шла репетиция спектакля «Нашествие» Л. Леонова. В первом акте мы долгое время не могли создать правильной атмосферы начала акта, найти правильный ритм действий. Тогда я напомнила ученикам о предлагаемых обстоятельствах: фашисты у города, они вот-вот будут здесь, в городе возрастает тревога, многие жители бегут из города. Студенты сами добавляли, усугубляли предлагаемые обстоятельства. Но как только начинали действовать, то вновь все обрывалось и не было правды атмосферы военных событий. Тогда я ввела звуковое оформление: тревожные голоса отъезжающих и бегущих людей, оружейная паль-

316

ба, крики и т. д. И вдруг все ожило. В доме, где шло действие, ощущалась тревога, совсем по-другому зазвучали слова старой няни — Демидьевны: «А ночью тараканы из кухни ушли... От немцев бегут... Послушала на улице-то...» и далее: «Точно с ума повскакали... А вещи закопать, пока земля не задубнела». Звуки и шумы открыли путь к правде, явились возбудителями эмоциональной памяти.

Актер создает себе мизансцену в зависимости от поставленной перед ним задачи, от

выполняемого действия, настроения и переживания. Но с другой стороны, *мизансцена, возбуждая эмоциональную память, вызывает в актере нужные настроения и переживания.*

Режиссер Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» описывает одну из репетиций пьесы «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Просмотрев картину «Оранжевая», Константин Сергеевич заявил, что у актеров неверный ритм, неправильное физическое самочувствие, что они уж очень удобно расположились — вот им и расхотелось воевать с большевиками. А ведь они враги, ненавидят красных. Во-первых, Станиславский исправил декорацию. Сдвинул стены оранжевой, захламил ее всю мебелью, ящиками, узлами. Создал *нужную Обстановку; верную*, как он выразился, *среду*, характеризующую социальное положение героев в данный день и час (ведь загнанный в угол зверь начинает обязательно огрызаться, защищаться). Во-вторых, Константин Сергеевич усадил всех как можно неудобней. Новая обстановка и новые «неудобные» мизансцены помогли найти правильное физическое самочувствие (неприкаянности, ненужности, выброшенности), а верное физическое самочувствие — верный ритм, активное желание бороться<sup>1</sup>.

*Мизансцена как внешний манок. Упражнения.*

1. По своему усмотрению педагог делает с участниками ряд мизансцен, например:

- а) трое сидят в углу, наклонив головы друг к другу;
- б) несколько человек прислонились ухом к двери, один пытаясь разглядеть что-то через замочную скважину, один или двое взгромоздились на стулья и пытаются что-то разглядеть через верхнее стекло двери;
- в) человек лежит на дороге, приложив ухо к земле;
- г) на тротуаре улицы лежит человек, а вокруг него собралась толпа.

2. В итоге всех занятий по разделу внешних манков рекомендуется провести комплексные упражнения на все виды

317

внешних манков (обстановка, свет, звук и мизансцена), предложенные как педагогом, так и учениками. Примеры комплексных упражнений:

а) «Одиночество». Вечер. Вдали светятся огоньки в окнах одноэтажного домика. Справа и слева сугробы снега, между ними вьется тропинка к домику. Слева горит фонарь; видны на фоне его огня кружащиеся снежинки; порывы воющего ветра. Около фонаря одинокая фигура человека, смотрящего с тоской на далекие огоньки дома.

б) «У ручья». Яркий солнечный день. Зеленый бугорок. На нем березка. Около бугорка протекает журчащий ручеек; он светится на солнце. Поют птицы. На бугорке, в тени березки сидит человек, возле него лежат котомка и палка. Человек отдыхает.

---

<sup>1</sup> См.: Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 483.

## ОБЩЕНИЕ

Сценическое общение — это своеобразное воздействие друг на друга при неразрывной внутренней взаимосвязи: Оно складывается из отдачи и восприятия внимания, мысли, чувства. *Без моментов отдачи и восприятия нет общения.*

Что такое восприятие? *Восприятие — это непосредственное отражение предметов реального мира, действующих на наши органы чувств. Все то (люди, предметы), на что устремлено или на чем сосредоточено наше внимание, называется объектом. Проявление же нашего отношения к объекту — это общение.*

В жизни, как известно, человек находится в постоянном и непрерывном общении то с одним, то с другим объектом, причем очень часто ряд общений бывает механическим.

На сцене актер, как и в жизни, должен также все время общаться. «К сожалению, — замечает К. С. Станиславский, — такое непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. *Большинство актеров если и пользуются им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступает молчание и реплика другого лица, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера...*»<sup>1</sup>

Общение — это действие двустороннее. Если один из партнеров меняет свое поведение в роли, другой должен немедленно заметить это и так же внести изменения в свои действия. А возможно это лишь тогда, когда общение будет непрерывным.

Этапы прохождения элементов общения:

первый этап — органический процесс общения;

второй этап — четыре условия, необходимые для общения;

третий этап — работа по развитию органического непрерывного процесса общения.

### ПЕРВЫЙ ЭТАП. ОРГАНИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ОБЩЕНИЯ

Повторяю, что в тех случаях, когда органический процесс не создается подсознательно, приходится складывать его сознательно из отдельных моментов в логическом и последовательном порядке по законам нашей природы.

Органический процесс общения человека с человеком складывается примерно из пяти моментов или стадий:

319

1-я стадия — ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта;

2-я стадия — привлечение на себя внимания выбранного объекта (партнера) с помощью действий;

3-я стадия — зондирование души партнера щупальцами глаз (чтобы узнать, в каком он настроении), то есть подготовка объекта для восприятия мыслей, чувств, видений субъекта;

4-я стадия — передача своих мыслей, эмоций, видений объекту (партнеру) с помощью лучеиспускания, слов, голоса, интонаций, приспособлений. Попытка заставить объект не только понять, услышать, но и увидеть передаваемое внутренним зрением так, как видит его сам общающийся с ним субъект;

5-я стадия — момент отклика объекта.

Сценическое общение, сцепка, хватка (по выражению К. С. Станиславского) требуют участия всего творческого аппарата актера, как внутреннего, так и внешнего. Он говорил: «У нас на сцене должна быть хватка — в глазах, в ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж слушать и слышать. [...] Коли смотреть, так уж смотреть и видеть. [...] Не забывайте, что хватка отнюдь не чрезмерное физическое напряжение, а большое, активное, внутреннее действие»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С Собр. соч., т. 2, с. 256.

<sup>2</sup> Станиславский К. С Собр. соч., т. 2, с. 273.

У п р а ж н е н и я (на органический процесс общения).

1. Вызвать 4—5 учеников, дать им задание (например, срочно составить точный список-заявку на бутафорию и реквизит для вечерних работ по этюдам) и предложить им действовать. Потом вызвать еще одного и незаметно от той группы тихо дать ему задание подойти к одному из них и попросить у него что-то (например, учебный конспект, одолжить деньги и т. д.).

2. Дать такое задание: а) вызвать из группы, занятой каким-либо делом, нужного вам человека; б) передать записку; в) послать с поручением; г) уговорить остаться сегодня подежурить и т. д., и все это делать незаметно, не отвлекая остальных от их общего занятия.

3. Предложить каждому наметить действия, цель и проделать упражнение на органический процесс общения.

Очень важно проследить, чтобы в этих упражнениях не был нарушен органический процесс общения, чтобы не была пропущена ни одна стадия. Добивайтесь подлинного общения, заставляя учеников повторять упражнения несколько раз, останавливаясь на отдельных моментах (стадиях) общения. Не переходите к следующему этапу работы, пока не получите ощутимых результатов, пока ученики не усвоят твердо все стадии органического общения.

У п р а ж н е н и я (на наблюдательность и сцепку). 1. Вызвать двух учеников и дать им задание: один, создав мысленно предлагаемые обстоятельства и не раскрывая их

320

партнеру, начинает действовать (с воображаемыми предметами). Другой следит за первым, стараясь понять, что он делает а потом включается в его действия. При этом он все время наблюдает за партнером, согласуя с ним свои действия. Все упражнение выполняется молча.

Вот, например, одно из упражнений.

Первый ученик начал устанавливать магнитофон, усилитель и стал прослушивать шумы для спектакля. Второй, поняв его действия, подключился к нему, стал подавать ему коробки с лентой и т. д. Потом они вместе стали переписывать шумы на новую пленку. Проверяли и устанавливали свет и т. д. Получилось упражнение «Подготовка к репетиции».

2. Вызвать двух учеников. По хлопку они занимают любое произвольное положение. Каждый оправдывает получившуюся групповую комбинацию, создает к ней предлагаемые обстоятельства. Начинают действовать, наблюдая друг за другом, пытаясь понять и оправдать действия друг друга, согласовать свои действия с партнером и направить их к одной цели.

Вот пример такого упражнения: после ряда действий участники упражнения пришли к одному сюжету «привал туристов». Действия, сделанные ими в процессе работы: подтянули на берег лодку, привязали ее к вбитому колышку, натянули палатку, сделали постели в палатке, набрали хвороста, разожгли костер и т. д. Этюд выполнялся по предлагаемым обстоятельствам одного участника, второму же пришлось по ходу действия приспособливаться к тому, что делал первый.

## **ВТОРОЙ ЭТАП. УСЛОВИЯ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ОБЩЕНИЯ**

Для общения необходимы следующие условия:

1. Материал для общения, то есть то, чем можно общаться, что побуждает общаться — внутренние чувства, мысли (так, например, в одном из упражнений была задача, рожденная определенной мыслью, целью, — передать незаметно записку).

2. Раз есть материал для общения, надо иметь объект. Иногда бывает наоборот, не чувство и мысль вызывают объект, а объект возбуждает отношение к себе эмоцию, мысль. Так, например, вы увидели на ВДНХ самолет ТУ-104, и он вызвал у вас чувство восхищения, преклонения перед человеческим разумом, и вы решили познакомиться с самолетом детально.

3. Средства, приемы общения — общаться можно словом, жестом, мимикой, глазами.

4. Выбрать приспособление, то есть *найти* форму, *средства общения* с данным объектом при данных предлагаемых обстоятельствах (На том же примере с запиской я напомним, что у исполняющего задание были такие приспособления: он подошел к группе сидящих и встал за спиной нужного ему человека, сначала положил ему на плечо руку, привлёк этим его внимание и, когда тот обернулся, многозначительно посмотрел

321

на него... Тогда сидящий немного подвинулся, дав ему место присесть рядом. Тот сел и незаметно от других положил ему в руку записку. Посидел немного, сделал вид, что заинтересовался происходящим, а через некоторое время, посмотрев на часы, встал и ушел.)

## **Раздел I. Внутренний материал для общения и объекты (то есть чем и с кем общаться)**

Человек с первого дня рождения общается с миром природы. Ощущения его являются источником всех знаний об окружающей нас материальной действительности. Они дают мышлению материал для восприятия, представления, понятия, суждения, умозаключения. Все ощущения человека непрерывно связаны с мышлением, как с формой обобщенного и опосредованного познания действительности, и поэтому они всегда носят осознанный характер.

Следовательно, через ощущения человек обогащает свои знания и опыт всей психофизической жизни.

Актерское мастерство всегда опирается на внутренний материал, то есть на нажитое человеком в жизни. Мы уже говорили, что эмоциональная память накапливает тот материал, который нам необходим для сценического общения.

И вот когда при помощи эмоциональной памяти чувство нажито, то у нас является желание передавать его другим (то есть партнерам) делиться и заражать им. А для этого *актеру необходимо уметь*, с одной стороны, *брать, воспринимать от партнеров*, а с другой стороны, *уметь воздействовать на своих партнеров*. *Очень важно уметь воспринимать слова и мысли партнеров*, причем *каждый раз по-новому, по-сегодняшнему*, вновь осознавая хорошо знакомые мысли и слова чужой роли.

Общаться актер может не только с партнером, но и с предметами неодушевленными. Например, по ходу спектакля вы смотрели на фонарики люстры. «Вы старались понять, — поясняет К. С. Станиславский, — как, из чего сделан предмет. Он вам передавал свою форму, общий вид, всевозможные детали. Вы вбирали в себя эти впечатления и, записывая их в своей памяти, думали о воспринятом. Значит, вы что-то брали себе от объекта, и потому по-нашему, по-актерскому, считается, что был необходимый нам процесс общения»<sup>1</sup>.

Объект может быть одушевленный и неодушевленный, реальный и воображаемый; в себе (мысли, чувства и т. д.) и вне себя (все окружающее); в прошлом, настоящем и будущем; для всех пяти органов чувств и т. д. Когда вы имеете дело с воображаемым объектом, например, отсутствующим другом, не старайтесь подлинно увидеть этот объект, не надо галлюцинировать, ведь дело-то не в самом объекте, а во внутреннем от-

322

ношении к нему. Вот почему не рекомендуется при работе над ролью прибегать к воображаемому объекту вместо живого партнера. Привычка к такой форме неправильного общения (с нереальным объектом) переносится на сцену, и актер перестает воспринимать своего живого, конкретного партнера.

«Какая мука играть с актерами, — жаловался К. С. Станиславский, — которые смотрят на вас, а видят кого-то другого и применяются к нему, а не к вам. Такие партнеры отделены стеной от тех, с кем должны были бы общаться непосредственно; они не принимают ни реплик, ни интонаций, никаких приемов общения. Их завуалированный глаз смотрит в пространство и галлюцинирует. Бойтесь этого опасного и мертвящего актерского вывиха»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 250—251.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 272.

## У п р а ж н е н и я .

### 1. Общение с одушевленным и неодушевленным объектом.

Прежде чем начать общение, создайте предлагаемые обстоятельства. Конкретно офантазируйте их, призвав на помощь эмоциональную память, и, когда фантазия и эмоциональная память возбуждают повторные чувства и мысли, наметьте себе цель, задачу, действия:

а) рассмотрите всех сидящих в комнате, проверьте в каком они настроении;

б) рассмотрите эскизы к будущему спектаклю, новую скатерть на столе, новый костюм соседа и т. д.

### 2. Общение с объектами для всех пяти органов чувств:

а) посмотрите и послушайте через окно (если можно, откройте его), что делается на улице;

б) определите окружающие вас запахи в комнате, в саду и т. д.;

### 3. Общение с объектом ранее виденным, слышанным:

а) вспомните все события вчерашнего дня;

б) вспомните художественную выставку, музей, демонстрационный зал моделей сезона и т. д.;

в) вспомните картины художников: А. К. Саврасова «Грачи прилетели», И. Е. Репина «Бурлаки», А. Д. Кившенко «Военный совет в Филях» и другие.

У п р а ж н е н и я (на отношение к объекту — когда сам объект возбуждает отношение, эмоцию).

1. Перевязать раненую руку: а) знаменитому человеку; б) близкому другу; в) человеку, причинившему вам горе и страдание (действие, то есть «что делаете», одно и то же — перевязываете руку, но «как делаете» — разное).

2. Подать пальто (или помочь одеться): а) уважаемому всеми педагогу; б) девушке, с которой дружите; в) сестре, на которую вы сердиты.

323

3. Вернуться домой после нескольких дней отсутствия: а) к матери; б) в семью брата, где вам не рады; в) к товарищу, с которым хотите помириться.

4. Встретить и принять прибывших к вам домой: а) из длительной командировки друга; б) начальника; в) нежеланного скучного гостя.

5. Поздороваться с человеком: а) которому должен и еще не скоро сможешь отдать долг; б) со старичком соседом **по** квартире; в) с ректором института.

6. Преподнести подарок: а) знаменитому актеру в день его юбилея; б) новобрачным.

7. Навещать больного: а) дочку, младшую сестренку, мать или отца; б) сослуживца (по поручению); в) умирающего друга.

8. Ответить на приветствие: а) человека, с которым в ссоре; б) которого не знаете; в) которого не уважаете.

9. Уступить место: а) пожилому незнакомому человеку; б) девушке, которая вызвала в вас чувство симпатии; в) начальнику; г) женщине с ребенком.

В этих упражнениях можно разрешить минимум слов, если они необходимы для действия (одну-две фразы).

## Раздел II. Способы, приемы общения

Если имеются внутренний материал и объект, с которым надо общаться, необходимо найти средства, приемы, пути общения. Прежде всего можно общаться словами, голосом. Слова передают мысль, а голосовая интонация окрашивает слова и мысль чувством — это и есть *общение словесное*. Можно общаться жестом, движением (например — позвать, указать, куда идти, оттолкнуть и т. д.). Это *физическое общение*, или, как ныне принято называть, «*органическое молчание*».

Но *самое тонкое общение* — это «*лучеиспускание*» и «*лучевосприятие*». Такое общение К. С. Станиславский называл «нежным щепетильным процессом». Он объяснял:

«Наши внутренние чувства и желания испускают лучи, которые просачиваются через наши глаза, через тело и обливают других людей своим потоком. Лучевосприятие — это обратный процесс, то есть вбирание в себя чужих чувств и ощущений»<sup>1</sup>. Через лучеиспускание нельзя передавать сложные мысли, умозаключения, а только *ощущения и чувства*, причем передаются и самые тонкие, сложные чувства, которые не поддаются точному определению.

Разговор глаз — самый ценный способ общения, так как он передает подсознательное, сверхсознательное. \

У п р а ж н е н и я (на словесное общение). " Педагог предлагает участникам назвать темы упражнений на словесное общение. Придуманные ими предлагаемые обстоя-

324

тельства должны быть такими, чтобы для общения в них требовались бы только слова. Например:

1. Посещение доктором больной. Больная вся забинтована, двигаться ей нельзя.
2. Тюрьма. Ночь. В камере находятся двое. Они связаны и лежат в разных углах. Каждому нужно выяснить, кто его сосед и откуда он.
3. Шоссе. На обочине дороги стоит машина со срочным грузом. Шофер под машиной что-то исправляет, а сопровождающий торопит его и предлагает свою помощь.
4. Разговор двух людей, находящихся в разных комнатах.
5. Телефонный разговор (участвуют двое, можно и трое, когда в разговор случайно вмешивается третий человек).
6. В комнате сидят двое и беседуют. Погас свет, беседа продолжается.
7. Деловой разговор двух — один находится у окна на пятом этаже, другой внизу на улице.
8. Разговор между девочкой и мальчиком о школьных уроках через запертую дверь.

Все указанные выше темы раздаются участникам и предлагается действовать. Подобные задания рекомендуется давать и на дом. Не разрешайте в упражнениях на словесное общение очень много говорить. Пусть ученики ограничиваются минимумом слов, произнося лишь те, которые необходимы для действия и достижения поставленной цели.

У п р а ж н е н и я (на физическое общение — то есть на органическое молчание).

1. На рыбной ловле. На берегу реки сидит рыбак с удочкой. Приходит девушка, громко поющая песню. Рыбаку надо подать знаки, чтобы она не подходила близко, ушла в сторону и не пугала рыбу.
2. Вызвать девушку на свидание, ведя разговор через закрытое окно дома.
3. Читальный зал или клуб, где идет собрание. Две подружки сидят в разных рядах.

Им надо уходить на занятия.

4. Больница. Больной говорить не может, действует только одна правая рука. Надо попросить у сестры палаты ручку и бумагу, чтобы написать домой письмо.
5. В засаде. В этот дом должны прийти враги, изменники Родины.
6. Развесить красные флаги в канун 7 Ноября в оккупированной зоне, где хозяйничают фашисты.

7. Уничтожить вражеский склад с оружием. Действующие лица — три молодых партизана.

8. Передать задание подпольной организации. Место действия — городской сад, скамейка на крайней аллее, кругом народ.

325

Все жесты и движения в этих упражнениях должны быть конкретны, выразительны и оправданы необходимостью, логикой.

В этих формах общения все время присутствуют также лучеиспускание и лучевосприятие. Можно дать задание на дом — придумать самим упражнения на физическое общение.

У п р а ж н е н и я (на лучеиспускание и лучевосприятие).

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 272.

Разбить участников на пары и предложить одному из каждой пары вспомнить случай из жизни. При помощи эмоциональной памяти вызвать повторные чувства и поделиться ими со своим партнером. Или установить, какое свое отношение, чувство к партнеру он хочет передать ему (так, например, он хочет его обласкать, выразить презрение, обрадовать новостью и т. д.), зажить внутренней сущностью этого чувствования при помощи элементов психотехники и попробовать передать свое внутреннее побуждение партнеру, а тот должен понять, что ему передают.

1. Вспомнить, как умирал дорогой вам человек.
2. Вспомнить день первого объяснения в любви.
3. Вспомнить приятную или неприятную встречу.
4. Выразить свое презрение к партнеру.
5. Пожалеть партнера.
6. Обласкать партнера.
7. Ваш партнер — соперник.

Следите, чтобы при исполнении данных упражнений не было мышечного напряжения, чтобы не нервничали, не торопились, не прибегали бы к мимическим ужимкам, а старались передать свое отношение, эмоцию партнеру через глаза.

Напомните ученикам слова К. С. Станиславского: «При мышечном напряжении не может быть речи о влучении и излучении»<sup>1</sup>. «Для того, чтобы «облить» другого лучами своих желаний, не надо мышечной работы. Физическое ощущение исходящего из нас тока едва уловимо»<sup>2</sup>.

В этих упражнениях не разрешайте начинать общаться, пока они не запасутся материалом, то есть соответствующими эмоциями и видениями, необходимыми для внутреннего общения. Эти упражнения можно делать только с реальным партнером, а не с воображаемыми объектами.

### Раздел III. Приспособление

Это как внутренние, так и внешние приемы, способы, при помощи которых люди подходят при общении друг к другу и воздействуют на партнера. «Этим словом — приспособление — мы впредь будем называть как внутренние, так и внешние

326

ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект»<sup>3</sup>.

Приспособления необходимы актеру для того, чтобы заражать других своим состоянием и заставлять их лучше чувствовать то, что не досказывается словами. Приспособления бывают сознательные и подсознательные (интуитивные). Каждое переживаемое внутри чувство требует своего приспособления, «Чем сложнее задача и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть и самые приспособления, тем многообразнее их функции и виды»<sup>4</sup>.

Актеру «надо уметь приспособляться к обстоятельствам, к времени, к каждому из людей в отдельности»<sup>5</sup>. При этом не следует забывать о разности приспособлений общения в связи с разностью расстояний (К. С. Станиславский называл это условно «масштабом общения»).

Актеру надо всегда опасаться ветхости и затасканности приспособлений. Когда приспособление износилось, его надо заменить свежим. Некоторые актеры в таких случаях стараются пополнить запас своих приспособлений заимствованием их у других, более талантливых актеров. Но это опасно, так как только в редких случаях актер может

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 268.

<sup>2</sup> Там же, с. 270, 271.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 281

<sup>4</sup> Там же, с. 282.

<sup>5</sup> Там же, с. 284.

сродниться с чужими приспособлениями, перерождая их в свои собственные. Обычно они остаются чуждыми, мертвыми, плохими копиями. А поэтому лучше пусть будут скромные, но свои.

В театре нередко режиссер или товарищ подсказывают нам те или иные приспособления. К. С. Станиславский в свое время указывал: «Таковыми сознательными приспособлениями надо пользоваться осторожно и мудро. [...] Не позволяйте себе просто копировать их! Надо уметь присваивать себе чужие приспособления и делать их своими собственными, родными, близкими. Для этого нужна большая работа, нужны новые предлагаемые обстоятельства, манки и прочее»<sup>1</sup>.

Такая же психотехническая работа нужна, «когда артист подсмотрит в реальной жизни типичные для его роли приспособления»<sup>2</sup>. Откуда же актеру брать все новые и новые приспособления взамен износившихся?

Любые человеческие состояния, настроения, учил К. С. Станиславский, окажутся пригодными для новых красок и оттенков приспособления, если они будут оправданы изнутри.

Упражнения (на правильный выбор приемов, способов общения, исходя из предлагаемых обстоятельств).

1. В подполе сидит партизан. В избу вошли посторонние. Надо предупредить спрятавшегося, чтобы он не выходил.

327

2. Освобождение из тюрьмы взятого врагами советского офицера.

3. Сквер. Познакомиться с понравившейся девушкой, сидящей на скамейке.

4. Испания. Встреча советского туриста-рабочего с безработным испанцем.

Признание в братской солидарности и дружбе.

5. Встреча молодежи в дни Всемирного фестиваля в Москве. Разные специальности, разные языки, идет общение.

6. Отпроситься у матери пойти в гости к приятелю, к которому она не особенно благоволит.

Упражнения (на «масштаб» общения).

Прежде чем начать упражнения, педагог приводит пример на два разных «масштаба» общения, или иначе, два разных приспособления в связи с разностью расстояния между партнерами. Предположим, что один из учеников — рабочий-крановщик, другой — бригадир. Бригадир находится внизу на строительной площадке. Он должен сообщить крановщику, что нужно срочно подать материал к новому корпусу. Для этого ему приходится напрягать голос. Движения, жесты в этом случае должны быть широкие, крупные.

Все внешние приспособления, когда общение идет на расстоянии, надо усиливать, делать их резче, виднее.

Если же бригадир дает задание рабочему, который находится рядом, то говорить надо нормально, жест должен быть выразительный, но не укрупненный.

1. Идет спуск с высокой горы. Один из туристов стоит высоко на выступе горы, а внизу другой и что-то ему сообщает о спуске.

2. Через Оку ходит паром. Ранним утром на противоположном берегу появилась группа велосипедистов. Они просят, чтобы паромщик выехал срочно за ними.

3. Дом. На балконе пятого этажа стоит девушка и смотрит вниз, где стоит молодой человек, который уговаривает ее пойти с ним в кино.

4. На другом берегу реки сидит девушка. Нужно ее позвать.

5. Мать больна, лежит в постели и дремлет. Дочь, которая уходит на работу, наказывает брату ухаживать за матерью, давать лекарства и т. д.

Кроме этих упражнений, надо предложить придумать самим темы на «масштаб»

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, 286.

<sup>2</sup> Там же.

общения и проделать их. Педагогу надо следить, чтобы способы общения, «масштаб» соответствовали бы обстоятельствам и чтобы не нарушалась логика действий. Напоминайте участникам о необходимости создания конкретных предлагаемых обстоятельств, четких взаимоотношений действующих лиц.

328

Упражнения (на смену приспособлений, когда используется как приспособление любое человеческое состояние).

1. Выпроводить из комнаты (приспособление — притворство).
2. Занять единственный диван, находящийся в комнате студенческого общежития, чтобы отдохнуть на нем (приспособления — у одного участника — обман, у другого — страх).
3. Уговорить подругу пойти в театр.
4. Уйти с урока раньше времени.
5. Отпроситься у начальника в отпуск в летний месяц.
6. Уговорить родителей отпустить меня на комсомольскую стройку Урала.
7. Уговорить директора театра дать мне постановку очередной пьесы репертуарного плана.
8. Выпытать тайну у своего товарища.
9. Заставить подругу признаться в неправоте ее действий по отношению ко мне.
10. Выпросить любимую вещь у сестры.
11. Добиться у врача разрешения на участие в спортивных соревнованиях.
12. Сделать так, чтобы педагог, который по плану должен вас сегодня спросить, не вызвал бы.
13. Матери уговорить сына не идти в летнюю школу.
14. Объясниться девушке в любви.
15. Уговорить мастера цеха перевести меня в комсомольскую бригаду.

Каждое из данных упражнений предложите сделать 2—3 раза, беря всякий раз приспособлением другое состояние, настроение. Можете сами указать, какое состояние, настроение в данном упражнении должно служить приспособлением, но оно должно быть обязательно оправдано изнутри.

Когда приспособление приелось или когда оно не действует на партнера, надо пробовать другое, третье и т. д., пока не найдете такое, которое будет воздействовать на партнера, проникать в его душу.

Очень хороший пример смены приспособлений мы видим в сцене Розины и Бартоло в пьесе «Севильский цирюльник» Бомарше (действие II, явление 15).

Розина, чтобы исполнить действие — спасти письмо Альмавивы от Бартоло, — прибегает к следующим приспособлениям:

1. Ложь («Ах да, это письмо от моего двоюродного брата»).
2. Чувство оскорбленного достоинства («Опять какое-нибудь подозрение?.., подобная бесцеремонность мне очень не нравится... при том, что это неслыханно — читать чужие письма»).
3. Угроза («Если вы ко мне подойдете, я убегу из дому»...).
4. Хитрость (меняет письма местами, кладет письмо двоюродного брата в карман передника таким образом, что кончик его виден).

329

5. Отчаяние («Вы скорей убьете меня, чем получите письмо... Злосчастная Розина!.. какая ужасная судьба!..»).

6. Обман (обморок).

7. Притворство (вся сцена после обморока).

К. С. Станиславский говорил, что актеру никогда не надо ограничивать себя в выборе приспособлений: «Резкие контрасты и неожиданности в области приспособлений только

помогают воздействовать на других при передаче душевного состояния»<sup>1</sup>.

В упражнениях на смену приспособлений можно использовать те же темы, что и в предыдущих упражнениях. При этом педагогу необходимо еще раз напомнить, что если приспособление, выполняющее служебную роль, становится самоцелью, то это приводит к наигрышу приспособлений и уводит от основной задачи и объекта.

### **ТРЕТИЙ ЭТАП. РАБОТА ПО РАЗВИТИЮ ОРГАНИЧЕСКОГО НЕПРЕРЫВНОГО ПРОЦЕССА ОБЩЕНИЯ**

У п р а ж н е н и я .

1. Педагог вызывает двух учеников и каждому дает по фразе, одному — «Кляп скорей!», а другому — «Замри!». И указывает, что никаких других слов, кроме этих, нельзя произносить. Для этого надо, чтобы были созданы такие предлагаемые обстоятельства, при которых можно ограничиться только данными фразами.

Вот как было выполнено это упражнение на одном из практических занятий.

Посоветовавшись, участники этюда поставили условную декорацию, рассказали о своих предлагаемых обстоятельствах. Они — два разведчика, посланы достать «языка». Лежат, укрывшись, около реки. "Сюда фашисты приходят за водой. Несколько стульев — это кусты, за которыми они прячутся, а один стул — пень. Попросили дать им третьего участника и ввели его в курс задуманного упражнения. Начали действовать. Прислушивались к каждому шороху, выглядывали, раздвигая воображаемые ветки кустов (общались они только жестами). Вдруг послышались шаги. Разведчики застыли, напрягая все свое внимание. К реке пришел фашистский солдат за водой. Он поставил ведро. Сел на пень, достал губную гармошку и начал играть. Тогда, по знаку старшего, оба разведчика тихо, но стремительно бросились на него.

«Кляп скорей!» — распорядился старший, наваливаясь на фашиста и скручивая ему руки. Второй моментально исполнил его приказ. Поползли назад к себе в окопы, захватив с собой «языка», все время оценивая обстановку. Вдруг показалось, что кто-то идет. «Замри!» — сказал один из них. Прислушались... Никого. Ложная тревога. Поползли дальше.

330

Как видите, оправданное отсутствие слов приучает к активному внутреннему действию. Надо только не допускать, чтобы такие упражнения переходили в игру пантомим.

2. По сигналу педагога один из учеников занимает то или иное положение. Двое-трое пристраиваются к нему. Последний «пристроившийся» оправдывает получившуюся мизансцену, создает предлагаемые обстоятельства, указывая конкретно, детально на взаимоотношения действующих лиц. Остальным участникам этой «пристройки» разрешается задавать ему вопросы, уточняющие предлагаемые обстоятельства. Когда все выяснено, все понятно, все должны продолжить начатые действия. Занятое положение будет являться или первой мизансценой этюда, или последней завершающей.

3. Предложить участникам занятий придумать сюжеты упражнений для 2—4 человек, а потом на групповых занятиях проделать их.

Во всех упражнениях необходимо следить за логикой и последовательностью всех элементов психотехники.

4. Педагог вызывает несколько учеников и дает им открытку-репродукцию картины известного художника, ну, например, картину художника Н. Чебакова «Павлик Морозов», объясняя: «Вам дана художником тема, развейте ее. Создайте конкретные предлагаемые обстоятельства, точные взаимоотношения. Запомните положение действующих лиц на открытке (каждому назначается определенная фигура, изображенная на этой открытке) и фигуру, роль которой вы будете исполнять, и действуйте.

Положение, занятое всеми, согласно изображаемому на открытке, будет последней вашей мизансценой».

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 292.

Для подобных упражнений можно рекомендовать темы по открыткам-репродукциям художников: А. Пластова «Ужин трактористов», Б. Иогансона «Допрос коммуниста», Б. Йеменского «Сестры наши», Ф. Решетникова «Опять двойка», Е. Чарского «В новом доме», М. Клодта «Больной музыкант», В. Перова «Старики-родители на могиле сына» и «Охотники на привале» и других.

Некоторые участники в работе над этими этюдами часто теряют чувство меры, сразу начинают играть образы. А поэтому педагог должен производить разбор этюдов, указывая на допущенные ошибки.

## ТЕМПО-РИТМ

«Что значит сидеть в ритме? Что значит думать в ритме?» — спрашивал Станиславский студийцев и тут же, как бы отвечая на поставленные вопросы, приводил пример из спектакля:

«...Эсмеральда идет на казнь... Марш торжественный. Она идет медленно, а внутри ее при виде гильотины что делается! Все это волнение мечущейся растерявшейся души заметно только в ее глазах, в кончиках пальцев... Вот где собирается ритм. В музыке идет «трам, там!», а внутри «ти-ти!»... Много раз быстрее. Внутри счет на 32 и медленный торжественный темп в ногах...»

Встав с кресла, он начал показывать, как идет Эсмеральда. А потом предложил студийцам пройти в том же ритме... «Как видите, — объяснил он, — внутри один ритм, а снаружи вы показываете другой ритм. Если вы ритм почувствуете, привыкнете к этому, тогда вы можете разыгрывать какую хотите драматическую сцену. Ритм выбивает из вас само чувство и настроение»<sup>1</sup>.

На практических занятиях в Оперно-драматической студии К. С. Станиславский учил, что темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие на чувство актера. Он требовал, чтобы мы овладели им как одним из важных элементов актерского мастерства. Что же такое ритм? Физическая природа его определяется тем, что ритм есть движение материи, логически и пропорционально распределенной во времени и пространстве. Он присущ всем явлениям природы, движениям живых существ. Одно из важнейших проявлений ритма — повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности складывается все многообразие ритмических соотношений.

Как эстетическая категория, ритм обладает своими закономерностями, специфическими для каждого вида искусства. Эти закономерности обусловлены художественными средствами различных искусств (движение в танце, стихосложение, звуки в музыке и т. д.). *Ритм* — это соотношение движений и остановок в пространстве и времени, или ритм — это протекаемые во времени действия, звуки, чувства разнообразной продолжитель-

332

ности с перерывами между ними или *правильная смена движений, звуков, чувства различной интенсивности* — все это и есть ритм.

В ритме должно быть обязательно известное чередование (будь то звук, движение, чувство). Если же этого чередования нет, то, значит, нет и ритма. В ритме главную роль играет не движение, а акцентировка, то есть остановка или усиление. Без ясной акцентировки в ритме нет четкости, выразительности, к тому же он не способен будет усилить эмоциональную окраску образа.

«*Темпо-ритм*, — пишет К. С. Станиславский, — *механически, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание*»<sup>2</sup>... «*Темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов*»<sup>3</sup>.

Вот почему в мастерстве актера ритм является важным фактором в передаче всей гаммы чувств человека, эмоциональных процессов его действий.

Ритмы бывают: внешний (физический) и внутренний (психологический).

Мы не должны смешивать ритм с темпом, тактом и метром (это все составные части темпо-ритма).

Темп — это скорость или медленность, он является элементом ритма, характеризующим ритмический рисунок во времени.

<sup>1</sup> Из стенограмм занятий К. С. Станиславского в Оперно-драматической студии. Музей МХАТ.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 185.

<sup>3</sup> Там же, с. 156.

Такт — это мера времени, но его продолжительность зависит от темпа, от скорости. При одном и том же счетном размере такта может быть бесконечное количество всевозможных ритмов. Так, например, комбинации ритмов при четырехдольном счете (на 4/4):

$$4/32+2/16+4/8+1/4=1 \text{ такту}$$

или

$$1/2+1/4+2/8=1 \text{ такту}$$

Метр — размер, это абсолютная длительность, за единицу измерения принимается метрическая доля.

Нужен ли ритм в искусстве? Да, нужен, так как искусство — это порядок, а без ритма, ведущего к порядку — внутреннему и внешнему, — художественное творчество актера невозможно. «При ритме нет хаоса, — говорил Константин Сергеевич. — Внешний порядок рождает внутренний порядок. А искусство — это прежде всего порядок»<sup>1</sup>.

333

И если в спектакле (этюдах) не найден верный ритм, то спектакль (этюды) становится скучным, мертвым. Если мысль, слово, текст нужны для воздействия на ум, если задача нужна для воли, то ритм и темп необходимы для чувства. *«Наум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм»*<sup>2</sup>.

Итак, ритм служит манком для вызывания чувства. Он легче ухватывается, чем само чувство.

Этапы прохождения данного элемента:

первый этап — изучение темпо-ритма действия;

второй этап — темпо-ритм в этюдах, отрывках, спектаклях.

## ПЕРВЫЙ ЭТАП. ИЗУЧЕНИЕ ТЕМПО-РИТМА ДЕЙСТВИЯ

Мы уже говорили о том, что темпо-ритм может прямо и непосредственно воздействовать на чувство. «Если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание, — пишет К. С. Станиславский, — создаются естественно, сами собой. Но зато если темпо-ритм неверен, то совершенно так же, на том же месте роли родятся неправильные для нас чувства и переживания, которых не исправишь без изменения неправильного темпо-ритма»<sup>3</sup>.

Как же понять, как ощутить правильность темпо-ритма? Это достигается развитием чувства ритма. Ведь известно, что разумными и систематическими занятиями можно достигнуть в любой области поразительных результатов.

Раздел I. Развитие ощущения чувства ритма

Развитие чувства ритма следует начинать через внешний (физический) ритм, так как он ухватывается легче внутреннего (психологического).

У п р а ж н е н и я .

1. Разделить учеников на четыре группы и предложить им хлопать в ладоши: первой группе — по целым нотам, второй — по половинкам, третьей — по четвертям, четвертой — по восьмым (такт 4/4).

Сначала начинает хлопать первая группа, потом, по знаку педагога, вступает вторая группа, к ней присоединяется третья, а затем и четвертая. Это упражнение делать в разных темпах.

2. Ходьба. Сначала по целым нотам, потом по половинкам, четвертям, восьмым (постепенно меняя темп). Дать участникам ощутить эти ритмы — не спешить менять их.

<sup>1</sup> Стенограммы занятий в Оперно-драматической студии. Музей МХАТ.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 187.

<sup>3</sup> Там же, с. 147.

3. Заставить всех ходить в резко-контрастном ритме то и дело меняя его, например, сначала по восьмым, потом по половинкам, то вновь по восьмым, затем по четвертями т. д.

4. Действие рук и ног в разных ритмах. (Например: ноги передвигать по половинкам, а руками делать жесты по четвертям или по восьмым.)

5. Работа с кистями рук в разных ритмах (по целым, половинкам, четвертям, восьмым): а) как бы стряхивать капли воды; б) как бы стрелять пальцами; в) сгибать каждый палец по очереди; г) рисовать кистью руки восьмерку и т. д.

6. Посадить учеников в ряд и предложить им передавать друг другу какой-нибудь предмет в разных ритмах.

7. Действовать в разных ритмах — по целым, половинкам, четвертям, восьмым (каждый из учеников выбирает себе определенные действия): а) стирать пыль с мебели; б) протирать окно; в) расставлять мебель; г) листать страницы книги; д) считать спички; е) складывать книги в портфель; ж) искать в сумочке письмо и т. д.

Сначала все действуют в одном и том же темпо-ритме, например, по половинкам, или целым, или четвертям и т. д. Потом все занимающиеся делятся на четыре группы, им предлагается одновременно действовать в своем темпо-ритме.

8. Действовать в разных темпо-ритмах, все время меняя их. Все эти упражнения, кроме первого, надо проделывать под

метрономы. Если же метрономов не окажется, то счет ведет сам педагог и выбранные из числа участников занятия. Когда ученики привыкнут к смене темпо-ритмов, нужно действовать в разных ритмах, «заведя» мысленно внутри себя метроном, отбивающий такты.

## Раздел II. От темпо-ритма к чувству

Мы уже говорили, что внешний темпо-ритм легче усваивается, он, по выражению К. С. Станиславского, является самым близким другом и сотрудником чувства. Это происходит потому, что он является непосредственным, иногда даже механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно — и самого внутреннего переживания. Чтобы понять это, необходимо провести ряд упражнений, которые дадут возможность практически ощутить влияние темпо-ритма на чувства.

Как только ученики выполнят то или иное упражнение, педагог должен сразу же выяснить, какое настроение вызвал у них взятый темпо-ритм? Какие предлагаемые обстоятельства, видения, эмоциональные представления возникли у них от действий, проделанных в определенных темпо-ритмах?

У п р а ж н е н и я .

1. Предложить ученикам хлопать:

а) сначала по целым нотам, потом по половинкам, четвер-

335

тям, восьмым, шестнадцатым с акцентом на первом ударе (такт 4/4);

б)  $1/2$  четвертная пауза  $1/4$ ;  $1/2$  четвертная пауза  $1/4$   
раз два три четыре; раз два три четыре (такт 4/4)

в)  $1/4$   $1/4$  четвертная пауза  $1/8$   $1/8$  (такт 4/4)  
раз два три четыре

г)  $1/8$   $1/8$   $1/8$   $1/8$  четвертная пауза восьмая пауза  $1/16$   $1/16$   
раз два три четыре (такт 4/4)

д) восьмая пауза  $1/8$  восьмая пауза  $1/8$   $1/8$  восьмая пауза  
раз два три

$1/8$   $1/8$   
четыре

(такт 4/4)

2. Педагог выстукивает разные темпо-ритмы, предлагая повторить их.

3. Выбрать определенное действие:

а) оделить предметами;

б) считать;

в) искать;

г) расставлять мебель;

д) отмахиваться и т. д.

Проделать эти упражнения в разных темпо-ритмах: по целым нотам, по половинкам, по четвертям, по восьмым — менять все время ритмы (например: сначала на четверти, потом на восьмые, опять на четверти, потом на восьмые, опять на четверти, потом на половинки и т. д.).

4. Проделать несколько действий в разных темпо-ритмах — по нотам:

а) встать (на целую ноту), подойти к окну (по половинкам), отдернуть занавеску, выглянуть в окно, задернуть занавеску, отвернуться от окна (по четвертям);

б) встать (на половину ноты), подойти к окну (по четвертям), отдернуть занавеску (целая нота), пауза (целая нота), задернуть занавеску (на половинку), пойти к стулу (по четвертям), сесть на прежнее место (на целую ноту);

в) встать со стула у стола (целая нота), идти к дивану (каждый шаг — целая нота), сесть на диван (целая нота), лечь на диван (целая нота);

г) встать со стула (на четверть), пауза (четверть), сделать шаги в одну сторону (две восьмых), шаги в другую сторону (две восьмых), пауза (половинка), идти к дивану по половинкам и сесть (на целую ноту);

д) слушать (четверть), встать со стула (четверть), идти к двери (по половинкам), слушать у двери (целая нота), открывать дверь (восьмая), пауза — «замереть».

Надо добиться, чтобы учащиеся осознали значение темпо-ритма как манка для вызывания чувства. «Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, — учил К. С. Станислав-

336

ский, — а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе»<sup>1</sup>.

### Раздел III. От чувства к темпо-ритму

«Темпо-ритм нельзя вспомнить, ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах»<sup>2</sup>. Это можно всегда наблюдать в развитии действия любого спектакля.

Однажды мы репетировали с М. П. Лилиной второй акт «Вишневого сада» А. Чехова. Репетиция шла вяло, скучно... Заметив это, Мария Петровна остановила репетицию и сказала: «Давайте проверим, что мешает вашему творчеству»? Оказалось, что мы до конца не оцениваем предлагаемых обстоятельств, что созданные нами ранее предлагаемые обстоятельства перестали нас волновать в нужной степени и что мы неточно выполняем действия, нарушаем логику. Тогда мы вновь стали фантазировать предлагаемые обстоятельства, вводя в них много новых деталей (новый вымысел). Вновь оговорили линию своих действий, дополняя выпавшие звенья. И наше творческое «Я» заработало. Разбуженные и дополненные предлагаемые обстоятельства, а также правильные, логические и последовательные действия создали вновь утраченное нами правильное физическое состояние, то есть самочувствие отдыхающих людей на природе после жаркого, к тому же

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 151.

<sup>2</sup> Там же.

трудового дня (как у меня — у Вари), а у кого после душного вечера, проведенного в ресторане (Гаев, Лопахин, Раневская). Лопахин и тот утомился. Правильное физическое самочувствие родило правильное внутреннее самочувствие и правильный сценический ритм — покойный, лениво-беззаботный. И даже страстные речи Пети не нарушали этого состояния и ритма. Но вот возникает новая деталь предлагаемых обстоятельств — раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный — и этот звук струны создает новое физическое самочувствие, вносит какую-то внутреннюю тревогу. И сейчас же меняется ритм... Становится беспокойным, тревожным, нервным. Так же происходит новая смена ритма, вернее, усиление тревожности ритма в связи с появлением прохожего.

У п р а ж н е н и я .

1. Педагог дает учащимся предлагаемые обстоятельства, заставляет продействовать в этих предлагаемых обстоятельствах,

337

создав соответствующие видения, а потом продирижировать вызванный ими темпо-ритм.

1) Темпо-ритм зрителя, пришедшего в театр зимой: а) пришел в театр рано, еще не было ни одного звонка; б) пришел в театр после второго звонка; в) пришел в театр после третьего звонка.

2) Темпо-ритм пассажира: а) приехал на вокзал за час до отхода поезда (билета нет); б) приехал на вокзал за 12 минут до отхода поезда (билета нет); в) пришел на вокзал за пять минут до отхода поезда (билета нет).

3) Темпо-ритм посетителя музея (Эрмитажа, Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств и др.): а) пришел за пять часов до закрытия музея; б) пришел за час до закрытия музея.

4) Темпо-ритм посетителя выставки (промышленно-экономической, строительной, выставки мод и т. д.): а) в распоряжении целый день; б) времени на осмотр два часа.

2. Ученики выполняют какое-нибудь действие в разных предлагаемых обстоятельствах, с разными задачами и, следовательно, со сменой темпо-ритмов. Эти упражнения надо пояснить примером:

1) Одеваться: а) одеваться, чтобы идти к человеку, который вам неприятен, но идти необходимо, так как надо выполнить поручение матери (темпо-ритм, вызванный данными предлагаемыми обстоятельствами, будет вялый, медлительный); б) одеваться, чтобы идти на работу. Времени достаточно — столько, чтобы не спеша, доехать до метро (темпо-ритм, вызванный данными предлагаемыми обстоятельствами, будет спокойный, деловой); в) одеваться, чтобы идти на свидание с любимым человеком (темпо-ритм, вызванный данными обстоятельствами, — энергичный, оживленный, а временами замедленно-мечтательный).

Вот так же, как на приведенном выше примере «одеваться», следует выполнить действия в различных вариантах:

2) искать;

3) прятать;

4) ждать;

5) укладывать вещи в чемодан;

6) навести порядок в комнате.

3. Задачи и действия вызывают соответствующий темпо-ритм.

1) Революционеру надо уничтожить политическую литературу перед угрожающим ему обыском полиции.

2) Закончить оформление праздничного номера цеховой стенной газеты.

3) Сделать фотовыставку по исполнению этюдов к зачету.

4) Подготовить помещение к экзамену.

5) Подготовиться к предстоящему собранию, вспомнить, записать все вопросы, которые нужно обсудить на нем.

338

Необходимо следить, чтобы учащиеся создавали конкретные предлагаемые обстоятельства, соответствующие видения, намечали бы себе четкие задачи и действия, напоминая, что иначе они не ощутят правильного, нужного для данного упражнения темпа-ритма.

4. Память ощущений, воздействуя на эмоциональную память, вызывает ритмы, соответствующие возбужденным эмоциональной памятью повторным чувствам. Предложить ученикам продирижировать эти ритмы:

- 1) Ночь. Темно. На улице пустынно. Сзади слышны шаги.
- 2) Весна. Солнечный день. Поют птицы. Зеленеют деревья.
- 3) Звук подъезжающих и отъезжающих машин. Приезд молодых людей. Шум людских голосов, смех, вспыхивающая и затихающая песня.
- 4) Вечер. Тишина. Запах цветов, сена. Вдруг — пожар. Горит дом.
- 5) Лес, зима. Сумерки. Вой зверей. Волки... Но вот опушка леса. Вдали видны огоньки домов колхоза. Огоньки все ближе и ближе. Лай собак.

## **ВТОРОЙ ЭТАП. ТЕМПО-РИТМ В ЭТЮДАХ, ОТРЫВКАХ, СПЕКТАКЛЯХ**

На примере репетиции пьесы «Вишневый сад» А. Чехова я уже говорила, какое огромное значение имеет темпа-ритм — без, него не может быть жизненного импульса спектакля. «Темпа-ритм пьесы и спектакля это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое. Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, величавое, либо легкое, веселое настроение», — писал К. С. Станиславский<sup>1</sup>.

**Раздел I. Научить определять свой темпа-ритм в каждой данной сцене и действовать в нем**

В этюдах, в отрывках, в сценах, в пьесе мы пользуемся темпа-ритмом, но не одним для всех участвующих, как мы уже говорили выше, а у каждого должен быть свой ритм, соответствующий его задаче, настроению, предлагаемым обстоятельствам. Совокупность всех этих ритмов и создает ритм данной сцены.

И даже один и тот же человек одновременно может действовать в разных ритмах.

«Разные ритмы и темпы, — пишет К. С. Станиславский, — встречаются одновременно не только у многих исполнителей в

339

одной и той же сцене, но и в одном и том же человеке в одно и то же время»<sup>2</sup>.

Так, например, в спектакле «Нашествие» Л. Леонова (начало первого действия) Демидьевна, нянька, собирает на стол посуду к обеду — в обычном рабочем деловом ритме, и в то же время уговаривает Анну Николаевну бежать от немцев или хотя бы закопать вещи — в тревожно-повышенном ритме.

Упражнения.

1. На действие нескольких человек в одной сцене (одновременно) в разных темпа-ритмах.

В этом упражнении педагог или сами ученики дают тему этюда. Оговаривают предлагаемые обстоятельства. Каждый намечает свою задачу в данном этюде и начинает действовать в соответствующем ритме.

Пример разработки заданий на данные упражнения.

1) На вокзале в зале ожидания: а) группа людей сидит и ест; их поезд пойдет через два часа; б) один пассажир ждет опаздывающую сестру (поезд идет через 15 минут); в) девушка ищет своего маленького брата, которого она оставила на несколько минут у барьера кассы а он куда-то отошел; г) отъезжающая семья (отец, мать, сын). Много вещей. Ждут

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 164.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 158.

поезда. Предполагали, что поезд пойдет через час, но приходит сын и объявляет, что состав отправляется через десять минут; д) группа рабочих встречает своего товарища — передовика производства, возвращающегося с конференции Всемирного Совета Мира.

2) Приехали на гастроли в один из отдаленных районов Сибири.

Актеры готовятся к спектаклю (все в одной комнате). Уже было два звонка: а) несколько актеров готовы к выходу на сцену и заняты кто чем: один смотрится в зеркало, проверяя костюм, другой повторяет фразы роли, третий подклеивает усы и т. д.; б) актриса должна выходить первой, а ей до сих пор не даны некоторые детали костюма; в) один из актеров сидит перед зеркалом и гримируется—ему выходить на сцену только в конце акта, другому же, заканчивающему грим, выходить надо через пять минут; г) костюмерша должна всех обслужить.

И далее идут все последующие упражнения на то же задание.

3) на рынке; 4) в поликлинике — зале ожидания; 5) на заводе, в цехе; 6) в партизанском отряде; 7) в лаборатории на учено-исследовательского института; 8) отъезд на строительство: отъезжающие и провожающие; 9) приезд группы молодежи на целинные земли; 10) дежурство школьников-пионеров в доме одинокой, старой, больной колхозницы.

Педагог должен следить, чтобы ученики, занятые в этих

340

упражнениях, не создавали ритм ради ритма, а целесообразно, оправданно и продуктивно действовали в ритме.

2. На определение темпо-ритма отдельных людей.

Педагог дает ученикам домашнее задание понаблюдать в повседневной жизни за толпой, определить в ней темпо-ритмы отдельных людей и решить, чем вызваны эти ритмы, какими предлагаемыми обстоятельствами, какой задачей:

1) на вокзале; 2) в театре, во время антракта; 3) в магазине; 4) на собрании; 5) на улице; 6) на сквере; 7) на почтамте; 8) у подъезда в кинотеатр и т. д.

3. На действие одного человека одновременно в разных темпо-ритмах.

Дается ученику два или три разных темпо-ритма (или он выбирает их сам).

1) Медленный, осторожно-внимательный и быстрый, страстный.

Одна из учениц горячим утюгом гладит кофточку с ажурными оборочками. Гладит осторожно, чтобы не спалить (темпо-ритм медленный, осторожно-внимательный). В то же время она рассказывает с увлечением своей подруге, зашедшей к ней, о виденном ею спектакле французского театра, приехавшего на гастроли в Москву (темпо-ритм быстрый, страстный).

2) Быстрый, деловой и медленный, сосредоточенно-внимательный.

Найти оправдание данным темпо-ритмам.

Надо идти на работу, убираю комнату, готовлю завтрак {быстрый, деловой темпо-ритм) и в то же время читаю на память сестренке отрывок из повести А. Пушкина «Дубровский» для диктанта по русскому языку (медленный темпо-ритм).

Опыт показывает, что для организации разных темпо-ритмов и действий надо сначала заставить выработать один темпо-ритм (например, в первом упражнении медленно-осторожный при глажении), и когда к нему привыкают, доводят его до механической приученности, тогда вводят действие в новом темпо-ритме (рассказ о гастролях в быстро-страстном темпо-ритме).

3) Действие в разных резко контрастных внешних и внутренних ритмах.

В «Вишневом саду» А. Чехова, в четвертом действии, в сцене объяснения Лопухина с Варей, они оба внешне действуют спокойно, а внутренний ритм у них взволнованный, беспокойный. Или в «Нашествии» Л. Леонова — в третьем действии, в сцене допроса. У Федора Таланова, а особенно у Анны Николаевны и Ивана Тихоновича Талановых (матери и отца Федора) внутренний ритм диаметрально противоположный внешнему. У всех трех внешний ритм спокойный, а внутренний у Федора — приподнятый, настороженно-

ожидающий, а у родителей его — тоскливо-тревожно-напряженный.

341

Методику проведения упражнений можно объяснить примерно так:

Педагог (*обращаясь к ученику*). Я вам даю внешний ритм — спокойный, внутренний же — быстрый, взбудораженно-радостный.

Ученик (*рассказывает свои предлагаемые обстоятельства*). Я получил назначение в геолого-разведочную экспедицию. Я очень доволен, что поеду в таежный край, но дома скрываю эту радость, чтобы не обижать мать. Мое действие: я готовлюсь к завтрашнему отъезду...

Педагог (*обращаясь к ученице*). Я вам даю два разных ритма: внешний — медленный, спокойный; внутренний же тревожный, напряженный.

Ученица. Я партизанка, послана с заданием в оккупированную зону.

Педагог. Продумайте детально тему и предлагаемые обстоятельства и начинайте действовать.

И далее ученица, по окончании этюда, просит у педагога разрешения проделать еще одно упражнение на эти же ритмы.

Ученица. Мои предлагаемые обстоятельства таковы. Я живу с сестрой. У меня есть любимый друг, который не нравится моей сестре, и она протестует против нашей дружбы и встреч. Мы сегодня с ним решили пойти в театр. Я сказала сестре (чтобы ее не волновать), что пойду по делу в общежитие института.

Педагог. Пожалуйста, начинайте действовать.

Ученица одевается, старается скрыть свое повышенное настроение. И когда оно вдруг невольно прорывается, ученица старается его чем-то оправдать перед сестрой, замаскировать.

Педагог дает ученикам темы, предлагая каждому оправдать свою тему, соединив два разных ритма (внешний и внутренний):

1) В дни войны вы скрываете раненого партизана. Внезапно в ваш дом пришли неизвестные люди и застали его у вас.

2) События в период революции 1905 года. Пришли на вокзал передать листовки отъезжающему товарищу.

3) Вы работаете в подпольной комсомольской организации. Родители об этом не знают. Вечереет, надо идти на задание.

4) Следователь и подсудимый.

5) Иду с соседом (или соседкой), с которым дружу (а родители в ссоре с ним), весело беседуем, а сама все время настороже, не встретить бы кого-нибудь из знакомых.

6) В артистической уборной. Вы актер, срочно введены в спектакль. Текст роли знаете еще некрепко.

7) Вокзал. Ваша любимая уезжает работать в другой город. Надо незаметно от ее родных проститься еще раз с ней.

8) Сквер. Знакомая девушка сидит с матерью на скамейке. Надо передать ей записку от друга.

342

## Раздел II. Десять номеров темпо-ритма

В практике мастерства актера определены десять номеров темпо-ритма. Это деление условно, но в них дана характеристика степени нервной возбудимости.

Самый обычный, нормальный, это № 5 (когда вы спокойно совершаете действие, ни веселы, ни скучны).

№ 1 — это ритм проявления высшей апатии, бездейственности (однако надо помнить, что бездействие передается действием, движением, без которого не может быть ритма). Это ритм, например, усталого, больного, убитого горем до отупения человека.

№ 10 — это ритм наивысшего возбуждения, который бывает при полном наиэнергичнейшем действии, при панике. Н. П. Охлопков говорил, что в трагедиях У.

Шекспира повышенные ритмы. Высоковольтные. Здесь речь идет о крайней мере напряжений и испытаний. Радости, скорби, мучения как бы перерастают бытовые представления о чувствах, переполняя меру обычного, повседневного.

Остальные номера располагаются соответственно Между 1 и 5,5 и 10.

Вот пример на ритм № 1. В пьесе «Вишневый сад» А. Чехова, в четвертом действии, конец монолога Фирса:

«...Я полежу... силушки-то у тебя нету... ничего не осталось, ничего... Эх, ты... недотепа (*Лежит неподвижно*)».

Пример на ритм № 10.

Отрывок из романа Б. Полевого «На диком берегу» — «Пожар на пароходе». У пассажиров парохода темпо-ритм № 10, и внешний и внутренний.

А сцена Аркадиной и Треплева из третьего действия пьесы «Чайка» А. Чехова может служить примером постепенного нарастания ритма от 5-го до 8-го номера.

Примеры на резкий переход ритмов:

В пьесе Н. Гоголя «Женитьба» (действие первое, явление тринадцатое) сцену обсуждения женихов Агафья Тихоновна ведет в ритме № 5—6; не выходит она из этого ритма и в сцене спора свахи с теткой. И вдруг звонок. «Ахти, это они... кто-нибудь из женихов» — и ритм сразу прыгает на № 8—9:

«Агафья Тихоновна (*вскрикивает*). Ух!

Арина Пантелеймоновна. Святые, помилуйте нас грешных! В комнате совсем не прибрано... (*Схватывает все, что ни есть на столе, и бежит по комнате*)...

Агафья Тихоновна. Ах, тетушка, как мне быть, я чуть не в рубашке...»

Все забегали, заметались.

В пьесе «Бесприданница» А. Островского, во втором действии ритм Ларисы после ее взрыва («... Все себя любят! Когда же меня-то будет любить кто-нибудь? Доведете вы меня до погибели...» и т. д.) — № 7. Затем он снижается в сцене мечта-

343

ний Карандышева о взятии реванша (со слов Карандышева: «Вот и обед сегодня для меня обойдется недешево» и кончая словами Огудаловой: «Да кто приехал-то?») до ритма № 5. А потом вновь взлетает вверх со слов Карандышева: «Ваш Сергей Сергеевич!».

Лариса в испуге встает:

«Поедьте в деревню, сейчас поедемте!.. Что вы меня не слушаете! Топите вы меня, толкаете в пропасть!» и так далее — ритм № 9—10.

После этих примеров можно приступить к упражнениям. Ниже я даю строки из записей уроков по темпо-ритму в театральном училище.

Упражнения

1. Педагог предлагает ученикам создать такие предлагаемые обстоятельства:

1) Когда возможно действовать только в ритме № 5. Ученица. Мои предлагаемые обстоятельства таковы: я

пришла домой. Спешить некуда. Весь вечер буду дома.

Педагог. Действуйте.

Ученица. Переделась в халат. Надела домашние туфли. Помыла руки, села за стол и поела. Потом, взяв в руки книгу, легла на диван и стала читать.

2) Обстоятельства, при которых можно действовать в ритме № 7.

Ученица. К концу рабочего дня мне на фабрику позвонила подруга и сказала, что есть на сегодня билет в Большой театр. Фабрика, где я работаю, от дома далеко. (Наметив предлагаемые обстоятельства, она начала действовать.)

3) Сделать упражнение на постепенное нарастание ритмов от № 6 до № 9.

Ученица. Мои предлагаемые обстоятельства: город занят фашистами. Я связистка партизанского отряда. Мне надо срочно передать важные сведения в свой отряд. Радиопередатчик у меня скрыт на чердаке дома. Я взяла для маскировки таз с выстиранным бельем и поднялась на чердак. В момент передачи к дому подъехала машина. Слышна

немецкая речь. Из машины выходят солдаты. Через несколько минут слышны тяжелые шаги на лестнице, ведущей на чердак.

4) Резкий переход ритма с № 5 на № 8.

Ученик. Сегодня я уезжаю на комсомольскую стройку. Времени до отхода поезда еще много. Укладываю последние вещи в чемодан. Вспомнил, что надо уложить в дорожную сумку еду и книгу для чтения (это будет ритм № 5). Вдруг раздается телефонный звонок. Это товарищ. Он сообщает, что произошла какая-то путаница и поезд вместо 15 часов отправляется в 14 часов. Надо сейчас же ехать на вокзал. Начинаю торопиться, быстро укладываю вещи, одеваюсь и еду на вокзал (ритм № 8).

344

В следующем упражнении педагог вызывает несколько групп учеников (по два, три, шесть человек) и дает им задания.

Первой группе из трех человек: одному дается ритм № 2, Другому — № 5, а третьему — № 7.

Педагог. Какие предлагаемые обстоятельства вы можете предложить, учитывая эти ритмы?

Ученики. Я больная девушка — ритм № 2. Я врач — ритм № 5. Я мать больной — ритм № 7.

Педагог. Продумайте конкретно и подробно ваши предлагаемые обстоятельства и, когда будете готовы, начинайте действовать.

Второй группе из двух человек дано задание на постепенное снижение ритмов от № 7 к ритму № 5.

Ученики сделали по данному заданию следующее упражнение.

Две подруги сидят в артистической уборной самодеятельного театра и заканчивают шить костюм для одной из них к сегодняшнему спектаклю. До спектакля осталось всего полтора часа... (ритм № 7). Но вот кончили, примерили, все в порядке. Надо погладить его. Одна девушка гладит, а другая готовит свой костюм, вещи, нужные для данного спектакля. Потом помогает одеваться своей подруге (ритм № 6). Обе одеты, надо гримироваться. До спектакля осталось 30 минут, грим легкий, простой, можно не торопиться (ритм № 5).

Третьей группе из шести человек педагог предложил менять ритм, постепенно наращивая его с № 5 до № 9.

Предлагаемые обстоятельства ученики взяли следующие: лето, колхоз. Мы сидим на бревне, отдыхаем после рабочего дня. Вдруг за домами, в стороне леса, показался густой черный дым, потом что-то вспыхнуло, и небо стало красным от зарева. Оказалось — пожар в лесу.

3. Дав темы упражнений, педагог предлагает учащимся наметить ритмы соответственно предлагаемым обстоятельствам и задачам. Менять их, если этого потребуют разворачивающиеся события.

1) Театр. После 25-летней разлуки дядя встречается с потерявшимся во время войны племянником. Мальчик пропал во время эвакуации. Ему тогда было 10 лет. Уже будучи взрослым, он разыскивал своих родных, но все было безрезультатно. Теперь он главный режиссер театра и приехал в город, где жил дядя, на гастроли. А дядя, прочитав на афишах фамилию режиссера, забеспокоился, решил проверить, не племянник ли — и пришел в театр.

2) Весна. Паводок. Прорыв плотины. Вода подходит все ближе и ближе к домику сторожа. Семья его состоит из жены и двух детей в возрасте 10—12 лет.

## ХАРАКТЕРНОСТЬ

Через действия передается внутренняя жизнь, внутренний мир человеко-роли. По действиям и поступкам, говорил К. С. Станиславский, мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они, какова внутренняя характеристика их образа. И чтобы создать эту внутреннюю характеристику, надо найти «себя в роли» («я есмь» в предлагаемых обстоятельствах) и «роль в себе», а это значит, что надо найти в себе, воспитать и вырастить внутренние элементы, качества, необходимые для воображаемого образа. Для этого актеру необходимо точно определить характер действующего лица, найти его «зерно» (мировоззрение, мироощущение), эмоциональную сущность образа, так как поступки, действия складываются в зависимости от характера действующего лица. Возьмем, к примеру, сцену из пьесы «Перстенек» К. Паустовского, эпизод, где Медведь решает проучить Ньюрку (действие третье, картина пятая).

Все участники сцены (люди) объединяются и выступают в защиту Ньюрки (это творческая задача). Но так как характеры у них разные, то и поступки (действия) у них также разные. (Творческая задача реализуется разными действиями для каждого.) Так, например:

1. Конюх — дает совет, как действовать против Медведя, но от входной двери не отходит, — в опасные минуты, как говорит автор в ремарке, — он приоткрывает дверь, как бы желая ударить, но каждый раз передумывает и остается в лавке.

2. Сапожник — проявляет активность, налетая на Медведя:

а) встает на защиту человеческих прав; б) настаивает на исполнении человеческого закона; в) требует подчиниться человеческому закону и т. д.

3. Анисья — пытается умиловить, умаслить, задобрить Медведя: а) заискивает перед Медведем, низко ему кланяясь;

б) подыгрывает Медведю, льстит ему и т. д.

Как видите, все поступки действующих лиц идут от характера каждого персонажа.

Но чтобы лучше донести до зрителя внутреннюю характеристику, нужна еще внешняя характеристика.

Внешняя характеристика создаваемого образа часто рождается сама собой в результате правильно созданного внутрен-

346

него образа. Тогда и появляются типичные для образа действия, движения, походка, положение тела, речь и т. д.

«Пусть каждый добывает эту внешнюю характеристику из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая — все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя»<sup>1</sup>.

Актер в своем творчестве в любой роли прежде всего должен находить самого себя. «Душа человека, — говорил К. С. Станиславский, — необъятна, и в ней умещаются и «Лель», и «Отелло», и «Бальзаминов». И в тот момент, как только вы ушли от себя, вы убили роль»<sup>2</sup>.

Внешней характеристике помогают костюм, грим, прическа, парики и т. д. Найденная актером внешняя характеристика, в свою очередь, помогает ему схватить и углубить ускользающую внутреннюю характеристику.

На одном из занятий с ассистентами К. С. Станиславский рассказывал, как у него не получалась роль Сотанвиля в пьесе «Жорж Данден» Мольера, и пошла она от удачного грима. Одна черта в гриме, объяснял он нам, придала какое-то живое, комическое выражение лица, и сразу что-то в нем точно перевернулось.

Все актеры, большие и малые, должны создавать на сцене образы, а не показывать

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 205.

<sup>2</sup> Стенограммы занятий Станиславского в Оперно-драматической студии. Музей МХАТ.

самих себя зрителям. Для этого они должны перевоплощаться, быть характерными, типичными, жизненными.

«Без внешней формы как самая внутренняя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый, внутренний, душевный рисунок роли».

Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души»<sup>1</sup>.

И Константин Сергеевич утверждал, что способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актера. «Характерность — та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажить себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей», «...обнаруживает под маской такие интимные секретные инстинкты и черты характера, о которых он боится заикнуться в жизни». «Это важные для нас свойства ха-

347

актерности». «Характерность при перевоплощении — великая вещь».

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными.

«Нехарактерных ролей не существует»<sup>2</sup>.

У п р а ж н е н и я (на изучение и овладение внешней характерностью).

Изыскивая внешнюю характерность, типичные черты для данной характерности, нельзя терять себя, нужно оставаться самим собой. Действовать следует в определенных условиях данной физиологической жизни. Эти условия являются предлагаемыми обстоятельствами. Нельзя создавать на сцене характерные образы «вообще» (вообще купца, вообще аристократа и т. д.). «Все это штампы «вообще» якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадают в действительности. Но не в них суть, не они типичны»<sup>3</sup>. Нужно «создание личности, индивидуальности»<sup>4</sup>.

1. *Природно-физиологическая характерность*: старик, толстый человек, хромым (хромота бывает разная и проявляться она будет по-разному), человек, у которого нет ног, он передвигается на протезах, человек без руки, человек, у которого правая рука — протез, слепой, человек с физическим уродством, горбун, заяц, глухой.

2. *Профессиональная внешняя характерность*: кузнец, печатник, шахтер, боксер, продавец, балерина, врач, военный (но не «вообще» военный, а пехотинец, танкист, артиллерист, матрос и т. д.).

3. *Национальная внешняя характерность*: туркмен, якут, француз, англичанин, эфиоп и т. д.

4. *Внешняя характерность, оставшаяся у человека от его прошлого* — купец, лавочник, трубочист, аристократ, священник, кучер, коробейник, помещик, нищий.

Ученики на личном опыте поймут, что нельзя делать эти упражнения, не изучив сначала самую природу данной внешней характерности, не изучив ее физиологических причин (физиологических причин ее движений, действий).

Надо не копировать внешнее поведение наблюдаемого человека, а изучать. Копия — не творчество. Надо предоставить ученикам время для изучения намеченной характерности и овладения ею. На каждом занятии вести просмотры выполненных заданий по характерности.

348

5. Избрав себе какую-то внешнюю характерность, фантазируйте прошлое (как,

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 201.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 223, 224.

<sup>3</sup> Там же, с. 221.

<sup>4</sup> Там же, с. 222.

когда, где вы, например, ослепли). Создайте предлагаемые обстоятельства и действуйте в них «сегодня, здесь» от своего имени. (Внутренняя характеристика — это ваша индивидуальная характеристика.) Выполняя одиночные упражнения, берите несложные предлагаемые обстоятельства и простейшие действия (например, готовлюсь к приезду матери, сестры, друга).

6. Упражнение с партнером. Каждый берет себе какую-нибудь изученную им внешнюю характеристику. Предлагаемые обстоятельства и действия, так же как и в предыдущем упражнении, должны быть простыми, например, встреча с приехавшими родными или почтальон приносит пенсию.

Овладению характеристикой помогает темпо-ритм.

## *МИЗАНСЦЕНА*

Так как действие и взаимодействие актеров пластически выражаются через мизансцену, то каждый актер, развивая свое мастерство, должен натренировать себя в умении владеть мизансценой. Он должен уметь оправдать любое физическое состояние и действие, любое взаимодействие с партнером, любое положение при помощи типичной выразительной мизансцены.

Артист находит себе мизансцену в зависимости от задачи, выполняемого действия, настроения и переживания. «Каждый из вас, глядя по настроению, по переживанию и по делу, выбрал наиболее удобное место, создал подходящую мизансцену и использовал ее для своей цели»<sup>1</sup>. Но мизансцена, передающая наше внутреннее переживание, должна быть обязательно выразительной. Чем глубже, сильнее переживание, тем выпуклее, типичнее и ярче должна быть мизансцена.

К. С. Станиславский мечтал об актере, умеющем в совершенстве владеть мизансценой. Он часто говорил нам, своим ассистентам, что ему бы хотелось, чтобы актер не играл по раз и навсегда заученным мизансценам. Идеально было бы, говорил он, каждый раз играть спектакль в разных мизансценах, чтобы мизансцены не штамповались. Он объяснял нам, что неизбежной остается только внутренняя линия действий. На занятиях он стремился приучать студентов к экспромтам в мизансценах, которые открывают простор и глубину творчества.

Большое значение «мизансцене тела» придавал и Вл. И. Немирович-Данченко. М. О. Кнебель рассказывала, что Владимир Иванович постоянно говорил о «мизансцене тела», характеризующей тот или иной момент жизни сценического образа. Он подсказывал актеру ту мизансцену, которая всего точнее соответствует в этот момент внутренней жизни образа. Подсказывая, он никогда не навязывал, но тонко, чутко, терпеливо вел его к задуманному...

Итак, актеру и режиссеру надо уметь владеть мизансценой. А для этого — тренироваться и тренироваться.

У п р а ж н е н и я .

1. Индивидуальная мизансцена. 1) Педагог ставит посередине комнаты кресло или стул и, вызывая занимающихся поочередно, предлагает каждому про-

350

делать с этим креслом все положения, какие только может подсказать его воображение, оправдывая их интересным вымыслом, предлагаемыми обстоятельствами и самим чувством, возбужденным эмоциональной памятью.

2) Так же, как и в 1-м упражнении, проделать все возможные положения у окна, стены, с ширмой, пианино, дверью, на полу. Все положения оправдывать и продолжать действовать, не забывая о внутренних монологах.

3) Педагог дает ученикам репродукции картин с изображением одного человека («Голубятник», «Рыболов» В. Перова, «Лунная ночь» И. Крамского, «Аленушка» В. Васнецова, «Торговка яблоками» В. Маковского, «Вдовушка» П. Федотова и т. д.), предлагает запомнить положение (мизансцену) изображаемого на открытке персонажа. И далее воспроизвести это положение на память и, оправдав его вымыслом своего воображения, создать свои предлагаемые обстоятельства, наметить сюжет и начать действовать. Сюжет можно брать не только разработанный художником, но и создавать свой собственный, принимая во внимание только положение человеческой фигуры и указанное автором картины настроение (так, например, в картине В. Маковского «Торговка яблоками» можно взять сюжет: «Вечерний отдых после трудового рабочего дня» или «Мать, присевшая отдохнуть после того, как навестила в больницу свою дочь»). Положение, указанное на открытке, и будет первой мизансценой упражнения.

4) Педагог, дав ученикам те же открытки, предлагает так построить упражнения,

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 233.

чтобы указанное положение на открытке было конечной мизансценой данного упражнения.

5) Педагог предлагает ученикам рассмотреть позы в скульптурах («Булыжник — оружие пролетариата» И. Шадра, «Юноша с бубном» О. Мануйловой, «Катерина» М. Манизера, «Юный десантник» В. Цигаля, «Камнебоец» С. Коненкова, «Виноградари» Л. Дубиновского и другие) и исполнить эти позы по памяти. Затем оправдать их вымыслом своего воображения, создать конкретные предлагаемые обстоятельства и продолжать действия, запечатленные в скульптурах.

## 2. Групповые мизансцены.

1) Педагог создает групповую мизансцену.

Вот как это было сделано на одном из занятий.

Часть учеников посадили спиной к педагогу, вторую часть поставили к окну и предложили им смотреть в окно. Остальным, расположившимся в углу комнаты, велели что-нибудь нарисовать.

Создав эту мизансцену, педагог начал вести беседу на тему, интересующую всех собравшихся... И тогда произошло следующее: все, подчиняясь внутренней потребности (вызванной темой беседы), логике происходящего действия, начали менять свои мизансцены. Педагог, заметив это, прервал беседу и спросил их, в чем дело, почему они изменили мизансцену. Ученики

351

ответили, что данная им мизансцена раздражает их, мешает им слушать беседу. Она не соответствует происходящему действию.

— Вы правы, — согласился педагог, — несоответствие мизансцены с внутренним состоянием актера вызывает протест, спутывает чувство, создает внутренний вывих. Мизансцены, неоправданные изнутри, формальны и не нужны на сцене.

2) Педагог, вызвав несколько учеников, дает им репродукцию картины, изображающей группу людей («Арест пропагандиста», «Бурлаки» И. Репина, «Книжные лавки» А. Васнецова, «Приезд гувернантки в купеческий дом» П. Федотова, «На могиле сына», «Тройка» В. Перова, «Соперницы» Н. Касаткина, «Больной музыкант» М. Клодта, «Чтение письма в овощной лавочке» И. Прянишникова, «Смотрины», «Торг» Н. Неврева, «Наем прислуги» В. Маковского, «Сватовство чиновника к дочери портного» Н. Петрова, «На прогулке» Н. Соколова и другие). Репродукцию нужно рассмотреть и запомнить данную групповую мизансцену. При этом каждому ученику «назначается» человеческая фигура.

Педагог предлагает оправдать сообща это общее положение фигур вымыслом своего воображения, создать свой, новый сюжет, конкретные к нему предлагаемые обстоятельства (исходя из намеченных художником взаимоотношений и настроений данных действующих лиц), офантазировать прошлое, прелюдию. Предметы на открытке можно заменить соответственно нафантазированными предлагаемыми обстоятельствами. И чтобы проверить, затронуты ли, мобилизованы ли человеческие «Я» учеников намеченными предлагаемыми обстоятельствами, пробудили ли они у них творческое хотение и призывы к действию, предложить им начать действовать. При этом напомнить, что никаких образов играть не надо, что они сами действуют в предлагаемых обстоятельствах и не надо делать весь этюд, а нужно только попробовать начать действовать.

3) Пристройки 2—3—4 человек. Педагог, вызвав ученика, предлагает ему занять какое-нибудь положение. Вызывает второго, предлагая пристроиться к первому и оправдать получившуюся группу. Каждый вызванный оправдывает возникшую с его пристройкой мизансцену. Когда пристроится последний и оправдает создавшуюся мизансцену, надо наметить каждому творческую задачу данного события и продолжить действие.

4) Групповые мизансцены по репродукциям с картин художников.

Получив открытку, ученики должны уточнить тему, данную художником, развить предлагаемые обстоятельства, нафантазировать прошлое, распределить между собой роли, наметить взаимоотношения. Данная автором мизансцена будет первым событием. А далее будут вводиться новые события и соответственно этим событиям будут намечаться и новые

мизансцены. Наметив событие, ученики определяют творческие задачи каж-

352

дого действующего лица и начинают действовать, прекращая действие по хлопку педагога. Потом называется второе событие и снова повторяется все сказанное выше. Примеры таких упражнений: а) Ф. Решетников «За Мир».

*Первое событие.* Мы тоже протестуем против войны! *Творческие задачи:* 1-го мальчика: хочу написать на стене слово мир и нарисовать голубя. 2-го мальчика: хочу помочь ему, держу для него краску.

3-го мальчика: хочу помочь, подставив ему свою спину.

4-го и 5-го мальчиков: хотим быть на страже, уберечь от внезапной опасности. *Второе событие.* Футбол! — хорошая маскировка. (Предлагаемые обстоятельства: пробегают полицейские к месту происходящей демонстрации, она происходит на ближайшей площади).

*Мизансцена.* Один мальчик — вратарь (ворота отмечены камнями), второй — готовится к удару; третий — лежит на земле: упал, отбивая мяч; четвертый и пятый стоят в готовности принять мяч.

*Творческая задача у всех:* хотим замаскировать сделанное, увлеченно играя в футбол.

*Третье событие.* Прошли полицейские — пронесло! Надо скорей кончать!

*Мизансцена.* Тот же мальчик, что писал, рисует голубя; второй опять держит краску, третий — смотрит вслед уходящим полицейским, четвертый и пятый стоят слева, собираясь уходить и торопя остальных.

*Творческие задачи:*, 1-го мальчика: хочу докончить начатое — нарисовать голубя мира. 2-го мальчика: хочу помочь ему в этом. 3-го мальчика: хочу обезопасить, сторожу их.

4-го и 5-го мальчиков: хотим, чтобы товарищи поняли — надо уходить, б) М. Суздальцев «Первая получка».

*Первое событие.* Сын торжественно вручает матери первую получку.

*Мизансцена дана художником.* *Второе событие.* И брату подарок — ботинки. *Мизансцена.* Маленький брат примеряет новые ботинки, один уже на ноге, другой — в руке; старший брат стоит справа довольный, смотря на радость братишки; слева сидит мать, утирая слезы.

*Третье событие.* Подготовка к празднованию великого события.

353

*Мизансцена.* Мать ставит на стол горячую картошку; братишка помогает накрывать на стол; старший брат стоит в дверях, вытирая руки, только что вымытые, готовясь сесть за стол.

5) То же самое на собственную нафантазированную тему: Название этюда — «Друзья познаются в беде».

*Первое событие.* Вечерний отдых.

*Мизансцена.* Один юноша сидит у стола, пьет чай; второй лежит на кровати и около него сидит еще один парень, они о чем-то беседуют; четвертый принаряжается, собираясь идти в кино; пятый сидит у открытого окна и читает книгу.

*Второе событие.* Принесли телеграмму.

*Мизансцена.* Собиравшийся в кино идет от двери и протягивает телеграмму пьющему чай, который встал обеспокоенный (у него недавно болела мать); читающий отложил книгу и смотрит на взволнованного товарища; лежащий приподнялся; сидящий около него тоже обернулся в сторону встревоженного товарища.

*Третье событие.* У товарища беда — надо помочь.

*Мизансцена.* Получивший телеграмму сидит, окаменев, устремив взгляд в пространство; подавший телеграмму стоит около него, положив одну руку ему на плечо, а другую опустив в карман, чтобы достать оттуда кошелек; читавший достает из бумажника деньги; ранее лежащий выдвигает из-под кровати чемодан; сидевший около него бросился к двери — надо занять денег у товарищей, у него самого сейчас нет ни гроша.

б) Педагог вызывает пять человек. Дает каждому соответствующие номер. Ученик,

получивший № 1, по хлопку руководителя занимает какое-либо положение. К нему в порядке номеров пристраиваются остальные. По новому хлопку № 1 меняет положение. Остальные снова пристраиваются к нему в том же порядке и должны быть в любое время готовы оправдать получившиеся группировки.

7) Педагог или кто-нибудь из занимающихся дает предлагаемые обстоятельства (тему): первая вызванная группа занимает первую мизансцену; вторая — последнюю, а третья группа — связующую мизансцену.

Для начала, чтобы наглядно, практически разъяснить это упражнение, берем не групповую мизансцену, а одиночную.

Пример.

*Предлагаемые обстоятельства:* вы читаете, погас свет.

*1-я мизансцена.* Ученица садится за стол, читает книгу, очень интересную.

*3-я мизансцена.* Вторая ученица, встав на стул, ввертывает лампочку.

*2-я промежуточная мизансцена.* Третья вызванная ученица заглядывает в дверь — свет в коридоре есть, значит перегорела лампочка.

Упражнение было названо: «А авария-то местная, легко исправимая».

354

Групповое упражнение — «Вынужденная ночевка в лесу».

*1-я мизансцена.* Один забрался на стол (дерево) и смотрит вдаль, другой сел на поваленный стул (пень), вытянул ноги, двое остальных стоят в напряженной позе, лицом к забравшемуся на стол.

*Последняя мизансцена* (сделанная новой группой). Костер. Один сидит у костра, двое лежат, четвертый стоит задумавшись.

*Связующая мизансцена* (сделанная третьей группой). Один складывает костер, второй обламывает сухие сучья с дерева; третий собирает сучки и шишки; четвертый тащит бревно (ствол засохшего дерева).

8) Тема заранее не дается, а определяется после занятия первой и последней мизансцен.

Пример.

*Первая мизансцена.* Три девушки сидят и шьют. Одна сидит на подоконнике открытого окна, другая — на стуле лицом к окну, третья — на диване около окна.

*Последняя мизансцена* (сделанная второй группой). Одна стоит перед зеркалом в новом платье, другая надевает ей на шею бусы, третья сидит на стуле, осматривая ее дружески-критическим взглядом, держа в руках еще другие бусы, цепочку с камешком, брошку.

Третья вызванная группа назвала это упражнение: «А платье-то мы сшили лучше, чем в ателье» и *сделала связующую мизансцену*. Девушка стоит в платье еще не совсем законченном; подружка, стоя перед ней на коленях, подкалывает подол, ровняя его; третья сидит и шьет — заканчивает рюшку на ворот.

Можно усложнить это упражнение: занять первую мизансцену за ширмой, чтобы никто ее не видел и открыть только после того, как будет сделана последняя мизансцена. Третья группа, логически связав эти две мизансцены, объединив их в одну тему, сделает промежуточную.

Эти упражнения развивают, кроме чувства мизансцены, логику и фантазию.

9) Такие же упражнения делаются по репродукциям кар тин художников.

Пример.

*1-я мизансцена.* Картина художника А. Лактионова «Письмо с фронта».

*Последняя мизансцена.* Картина художника В. Костецкого «Возвращение».

*Связующая мизансцена.* Парадное. Стоит военный с чемоданом; около открытой двери человек, показывающий, где находится квартира, которую ищет военный.

Сюжет этюда, рассказанный учениками, сделавшими эту связующую мизансцену:

355

Мать. Жена. Двое детей — мальчик и девочка. Долго не было известий от мужа. Наконец письмо получено, его принес военный, находившийся вместе с мужем в госпитале. Муж тоже поправляется, его вот-вот должны выписать и слова послать на фронт. Связь на некоторое время установилась, а потом опять была потеряна. Семью эвакуировали в другой город — их дом разбомбили. На письма, которые они писали отцу и мужу, ответа не приходило. Похоронной тоже не было. Писали всюду. Запрашивали. Ответили: он находится в списках пропавших без вести. И вот пришел. Был в плену, бежал, попал к партизанам. Искал семью, и наконец нашел.

10) Сказки и басни.. Прочитывается сказка или басня, делится на основные события и на каждое намеченное событие строится мизансцена. Как всегда, если педагог потребует, ученики должны быть готовы продолжить действие.

Басня И. А. Крылова «Кот и повар».

*1-е событие.* Сам — в пивоварню (в кабак), а «волка» — в овчарню.

Какой то Повар, грамотей,  
С поварни побежал своей  
В кабак (он набожных был правил  
И в этот день по куме тризну правил),  
А дома стеречь съестное от мышей  
Кота оставил.

*Мизансцена.* Кот лежит, свернувшись, на полу, на солнышке, жмуря от удовольствия глаза; у дверей повар, спешащий в кабак, отдает распоряжение Коту.

*2-е событие.* Не сторож, а вор! Мышам — нет, а мне — да!

*Мизансцена.* Кот, сидя на стуле, передними лапами упираясь на стол, лопает пирог.

*3-е событие.* Тянет вкусным! Разведем!

*Мизансцена.* Кот, «припав за укусным бочонком», трудится над курчонком», ничего не видя и не слыша; мышонок, вылезает наполовину из норы, принохивается и осматривается.

*4-е событие.* Враг весь в курчонке, налетай братва! Великолепное пиршество.

*Мизансцена.* Один мышонок тащит кусок пирога в нору, другой на столе ест пирог, двое на полу едят объедки пирога. Но они не теряют настороженности (объекты: Кот и дверь); Кот управляется с курчонком, не обращая ни на что внимания.

*5-е событие.* Чу, идет кто-то! Уноси ноги!

*Мизансцена.* Один мышонок удрал, другой — у норки; у третьего торчит только голова из норки; четвертый замер в позе напряженно слушающего, а Кот «мурлыча и ворча, трудится над курчонком».

*6-е событие.* Что это! Погром! Воры!

Но что же, возвратясь, он видит? На полу Объедки пирога; а Васька-Кот в углу, Припав за укусным бочонком, Мурлыча и ворча, трудится над курчонком.

356

*Мизансцена.* Мышей нет — сбежали; хозяин в оторопелой позе стоит около дверей; Кот за укусным бочонком все в том же положении.

*7-е событие.* Проповедь «на ветер» или «глас вопиющего в пустыне».

«Ах ты, обжора! ах, злодей! —  
Тут Ваську Повар укоряет, —  
Не стыдно ль стен тебе, не только что людей?  
(А Васька все-таки курчонка убирает),  
Как! Быв честным Котом до этих пор,  
Бывало, за пример тебя смиренства кажут,—  
А ты... ахти, какой позор!  
Он порча, он чума, он язва здешних мест!»  
(А Васька слушает, да ест.)

*Мизансцена.* Кот продолжает, лежа, уплетать курчонка, а хозяин над ним стоит в позе

проповедника.

Указанные упражнения (на басни и сказки) имеют успех среди учеников.

### 3. Массовые мизансцены.

При массовых группировках надо помнить о композиции массовой сцены: должна быть вершина сцены (самое высокое положение фигур на сцене), стороны должны быть одинаково загружены. Надо помнить также и о трех планах сцены (фигуры на первом плане сцены не должны загораживать тех, кто находится на втором плане, а фигуры второго плана, в свою очередь, не должны также загораживать тех, кто стоит на третьем плане). Чтобы проверить правильность сценического расположения, нужно установить — всем ли актерам со сцены виден зрительный зал. В массовой сцене, как правило, не должно быть много вертикально стоящих фигур («палок в огороде», как их называл К. С. Станиславский), а должна быть «игра линий», то есть пересечение линий, движений и поз находящихся на сцене актеров.

1) Ходьба по сцене. По знаку руководителя остановиться и разместиться на расстоянии руки в шахматном порядке. Делать всякие передвижения, сохраняя расстояние, — все это надо оправдывать (каждое положение, каждый переход).

2) Массовая пристройка-композиция. Педагог вызывает одного из учеников и предлагает ему занять определенное положение. Все остальные пристраиваются в порядке очередности, помня о законах композиции и оправдании положения. Когда все пристроились, педагог вызывает одного из них и предлагает оправдать получившуюся массовую мизансцену.

3) Массовые мизансцены по репродукциям картин: а) «Проводы новобранца», «Запорожцы» И. Репина; б) «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни» В. Сурикова; в) «Военная телеграмма» В. Васнецова; г) «Прием приданого по росписи» В. Пукирева; д) «Проводы начальника» А. Юшанова; е) «Офе-

357

ня-коробейник» Н. Кошелева; ж) «Вратарь» С. Григорьева; з) «Таня», «Иконы вместо патронов» Кукрыниксов; и) «Клятва партизана» С. Герасимова и другие.

Получив картинку и распределив роли, ученики должны оговорить предлагаемые обстоятельства, данные художником, прошлое и прелюдию, четко установить взаимоотношения и занять свои положения (то есть построить по памяти мизансцену, данную художником).

Затем, в ходе упражнения, педагог вводит новые предлагаемые обстоятельства, причины, дающие возможность менять мизансцены (так, в упражнение по картине Сурикова «Утро стрелецкой казни» можно ввести новые предлагаемые обстоятельства: якобы Петр дает приказ прекратить прощание, оттеснить народ, чтобы начать казнь). При этом каждый раз ученики, заняв новое положение, должны остановиться — замереть, проверить получившуюся мизансцену, выразительность ее и *оправдать композицию внутренними действиями и монологами*.

4) То же самое на собственную задуманную тему.

*Пример.*

Упражнение, сделанное учениками: «Расстрел партизана».

*1-е событие.* Немецкий офицер зачитывает приказ о расстреле.

*Мизансцена.* Стоит партизан, руки у него связаны; стоя на возвышении, немецкий офицер зачитывает указ; толпа народа, которую прикладами ружей сдерживают два немецких солдата; еще два солдата стоят, готовые произвести расстрел.

*2-е событие.* Спасители пришли! Не опоздали! (Борьба партизан с немцами.)

*Мизансцена.* Обезоружены солдаты, сдерживавшие народ; один лежит уже связанный, другого связывают два партизана, им помогают женщины и дети. Лежат убитые немецкие солдаты и офицер.

*3-е событие.* Спасен! Надо скорей уходить.

*Мизансцена.* Жена обнимает спасенного мужа, здесь же детишки; партизану

развязывают руки; на месте немецкого офицера стоит командир партизанской группы и дает распоряжение всем скорей уходить. Одни решают идти с партизанами, другие — домой. Здесь же связывают предателя, выдавшего партизана.

Актеру нужно хорошо владеть мизансценой. И еще в большей мере это необходимо режиссеру. Ведь мизансцена является одним из важнейших средств идейно-художественного решения спектакля, выявления его режиссерского замысла. Верно найденная массовая мизансцена может ярко раскрыть тему, идею и сквозное действие спектакля в целом.

При этом простота, правдивость должны сочетаться с типичностью и яркой выразительностью.

358

Поиски мизансцены тесно связаны с работой художника спектакля и всеми предметами, окружающими актера на сцене

#### 4. Массовая мизансцена на заданную тему

Ученикам дается (или они придумывают сами) тема Например: «Привал в лесу» или «Стройка», и по ней они должны построить массовую мизансцену и начать действовать.

В этих этюдах надо идти от одного большого события (эпизода) к другому, не упуская из виду *конечной цели, сверхзадачи. Основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения события, задачи, действия, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, и есть сверхзадача.*

К. С. Станиславский говорил: *все упражнения, все, что существует в системе, нужно в первую очередь для сквозного действия и сверхзадачи.*

## ОТ ЭТЮДА ДО СПЕКТАКЛЯ

*Ищите себя в роли, а роль в себе. К. С. Станиславский*

Освоение системы в специальных театральных учебных заведениях осуществляется последовательно и систематично.

Проработав со студентами практически все элементы психотехники актерского мастерства, мы переходим к этюдам, В работе над этюдами мы объединяем все полученное и не только используем эти освоенные законы актерского мастерства, но продолжаем развивать и углублять их.

К. С. Станиславский говорил, что работа над этюдами приучает студийцев к творческой самостоятельности, развивает инициативу и формирует их вкус. Константин Сергеевич считал *работу над этюдами переходной стадией к работе над ролью*. «Если в пьесе актер воплощает замыслы драматурга и использует текст автора, — не раз повторял он нам, — то в этюде он сам и драматург и автор собственного текста, а это для начинающего актера легче, так как рожденное самим ему ближе, и он действует в созданных им предлагаемых обстоятельствах органичнее." Создавая этюд, студиец обязан помнить, что этюд должен иметь начало, кульминацию и завершение, это как бы законченная маленькая пьеса. В этюде необходима основная конечная цель, то есть сверхзадача, намечены сквозное действие каждого действующего лица, конфликт, схема эпизодов и фактов. (Крупные события Станиславский называл эпизодами, а более мелкие, составные части эпизода, — фактами; событийный же ряд — схемой эпизодов, фактов.— Л. Я.) Сначала задуманный этюд делается импровизационно (один или несколько раз), а потом текст уточняется и фиксируется<sup>1</sup>. Константина Сергеевича не смущало, что текст, созданный студентами, звучит не очень литературно, зато он органичен, близок им и помогает раскрыться их актерским дарованиям.

Напоминаю, что, работая над этюдами, надо наметить линии психофизических действий, реализующих творческие задачи, наметить линии мыслей (мысли текста + внутренние монологи) и киноленту видений, создать биографии, «течение дня» каждого действующего лица.

Вот пример такого этюда: «У трактора».

*Сверхзадача этюда* — оказывайте всегда поддержку и помощь друг другу.

360

*Сквозное действие молодого человека* — хочу выручить, заменить уставшую трактористку.

*Сквозное действие девушки* — хочу скорее исправить поломку, чтобы продолжить работу и наверстать потерянное время,

*1-й эпизод*. Беда! Авария!

*1-й факт*. Надо найти скорее поломку!

*Задача девушки* — хочу детально осмотреть все места, где возможна поломка.

*2-й факт*. Ага! Вот в чем дело!

*Задача*. Хочу быстро ликвидировать аварию.

*2-й эпизод*. Неожиданная помощь.

*1-й факт*. Вот докучливый парень! Ходят тут, мешают!

*Задача девушки* — скорей отделаться от него.

*Задача молодого человека* — хочу ей помочь.

*2-й факт*. Вот безобразие! Самоуправство!

*Задача девушки* — хочу убрать мешающего франта.

*Задача молодого человека* — хочу вызволить ее из беды.

*3-й факт*. Вот тебе и франт! Починил!

*Задача девушки* — хочу проверить.

---

<sup>1</sup> Записано мною. — Л. Н.

*Задача молодого человека* — наблюдать за ней.

*3-й эпизод.* Пусть отдохнет!

*1-й факт.* Знакомство состоялось.

*Задача девушки* — хочу оправдаться, рассеять плохое впечатление о себе.

*Задача молодого человека* — хочу снять ее беспокойство (сделать вид, что ничего особенного не произошло).

*2-й факт.* Вот это парень!

*Задача девушки* — хочу быть привлекательной.

*3-й факт.* Пусть поспит!

*Задача молодого человека* — хочу заменить ее в работе, за«кончить пахоту последней борозды.

Этюд в действии.

1-й эпизод.

1-й факт.

Ранний рассвет. Девушка работает на тракторе, заканчивая пахоту последней борозды колхозного поля. Вдруг раздался какой-то треск. Трактор остановился, что-то испортилось. Девушка вышла из кабины и стала искать поломку. Сначала она осмотрела мотор, потом взяла куртку и полезла под машину.

2-й факт.

Осмотрев машину, она взяла нужный инструмент, вновь забралась под машину и принялась за работу.

2-й эпизод.

1-й факт.

В это время недалеко от вспаханной борозды, где работала трактористка, появился молодой человек в модном светлом костюме с чемоданом в руке. Он всматривался вдаль и оглядывался по сторонам, как бы решая, куда идти дальше. Увидел

361

трактор, услышал стук. Подошел к трактору и, заглянув под него, увидел там работающего человека в синем комбинезоне. Обратился с вопросом: «Скажите, пожалуйста, как пройти мне до колхоза «Искра»?» Не получив ответа, снова, но уже громче, повторил свой вопрос. Из-под машины послышался торопливый ответ: «Идите прямо по шоссе, а на развилке дороги сверните налево...» И опять раздался стук. Человек поблагодарил, направился к шоссе, но потом остановился и решил помочь трактористке.

«Что у вас там случилось? Какая поломка? Может быть, я могу вам помочь?» Ответа не последовало. Потом вдруг раздалось слово: «Ой!.. этого не доставало!» И трактористка быстро поднялась, палец у нее был в крови. Увидев молодого человека, она сердито поглядела на него: «Ну, что вам здесь надо, ведь я сказала, как вам пройти к колхозу». Молодой человек снова предложил свою помощь. Девушка, насмешливо посмотрев на его модный светлый костюм, ответила: «Ах, идите вы, пожалуйста, своей дорогой, не мешайте работать», — и направилась к кабине за бинтом, чтобы перевязать палец.

2-й факт.

Воспользовавшись ее задержкой в кабине, молодой человек заглянул под машину, потом, сняв пиджак, достал из своего чемодана инструмент и, забравшись под трактор, начал чинить его. Вернувшись из кабины и заметив все это, девушка возмутилась: «Немедленно прекратите, — требует она, — какой механик нашелся». Молодой человек отвечал: «Сейчас, сейчас, кончу. Ишь, какая сердитая!..» А девушка продолжала свое: «Я с вами не шучу, немедленно прекратите и выходите из-под машины, не задерживайте». Молодой человек строго приказал: «А ну-ка дайте мне ключ на 22, поскорей...» Поколебавшись немного, девушка подала ему требуемый инструмент, а сама, присев на корточки, стала следить за его ловкими движениями.

3-й факт.

Работа закончена. Молодой человек встал возле трактора: «Ну, вот и все в порядке, —

сказал он, — можете продолжать пахать...» Девушка, недоверчиво посмотрев на него, полезла под машину, чтобы проверить, действительно ли все исправлено. Выбравшись оттуда с довольным видом, она сказала ему: «Спасибо». Быстро подала ему пачку мягких концов, чтобы он вытер руки.

3-й эпизод.

1-й факт.

— Ну, давайте знакомиться: Иванов, механик, еду на работу в колхоз «Искра»...

— Ах! Простите меня, что я вас так встретила... Мы вас давно ждем, — и, протянув ему руку, сказала: — Я Петрова, трактористка этого колхоза. — И, смущаясь, стала как бы оправдываться: — Я недавно работаю, да и почва здесь такая

362

глинистая... А погода, как видите, торопит нас. Пришлось работать ночью... устала...

— Все понятно. Вот что. Давайте-ка ведро, воды принесу, здесь недалеко я видел ручеек. — И показав на мотор трактора, добавил: — Радиатор-то перегрелся...

— Нет, нет, я сама, — возразила девушка. И, взяв ведро, хотела идти.

Молодой человек решительно отобрал у нее ведро:

— Отдохните, я сейчас! — И быстро пошел за водой.

2-й факт.

Девушка задумчиво посмотрела ему вслед, постояла, потом, взяв куртку из-под машины, села. Вынув из кармана комбинезона зеркальце, она посмотрелась в него, поправила косынку, и пожившись от утренней прохлады, прилегла, а вскоре и уснула.

3-й факт.

Молодой человек, вернувшись с ведром, увидел спящую девушку с зеркальцем в руке, улыбнулся, накрыл ее своим пиджаком. Потом налил в радиатор воды, сел на трактор и, включив его, начал пахать последнюю борозду.

Станиславский считал, что длительная работа над этюдом, с постепенным углублением его и отделкой, намного полезней нескольких незаконченных этюдов.

После работы над этюдами, созданными самими студентами, мы переходим к этюдам по репродукциям с картин известных художников. Здесь тема задана автором (художником), а действия, текст, исходя из темы, составляются студентами. Это *первый этап подхода к роли*. Взяв для работы картину, надо познакомиться с творчеством художника, изучить материалы, относящиеся к его творчеству и особенно к выбранной картине; хорошо почувствовать ее тему, что он хотел ею сказать. А приступая к этюду, нужно в первую очередь определить сверхзадачу своего этюда, & потом развить тему, данную художником, создать конкретные предлагаемые обстоятельства, взаимоотношения, определить характеры, наметить биографии, линию действий, мыслей, внутренних монологов, видений. Событие, указанное на картине, является одним из событий этюда. Оно может быть первым или последним. Сначала надо начинать с картин с одним действующим лицом, например: «Рыболов», «Голубятник», «Савояр» В. Перова; «Кочегар» Н. Ярошенко; «Девушка с персиками» В. Серова и т. д.

Приведу для примера два этюда: этюд по картине художника Н. Ярошенко «Кочегар» и этюд художника В. Перова «Савояр».

Этюд 1-й. «Кочегар» Н. Ярошенко. Мизансцена, данная художником, в этюде является первой.

363

Изучив материалы о художнике, студент установил, что «Ярошенко увидел в кочегаре не только жертву социальных условий, но и стойкого сильного представителя рабочего класса, подчеркнул печать сурового, сосредоточенного раздумья в его лице»<sup>1</sup>.

Поэтому он решил брать главной темой этюда не тяжелые условия труда кочегара, а пробуждение сознания, протеста против социальных условий. Я согласилась на предложенную тему, памятуя слова М. В. Нестерова: «Талант Ярошенко,— писал он, — был

<sup>1</sup> Сб «Ярошенко Н. Я.». М., Изобразительное искусство, 1956. Статья В. Прыткова.

особый талант художника идейного».

*Сверхзадачей* этюда студент взял — показать как у кочегара начинает просыпаться сознание, внутренний протест против тяжелой эксплуатации рабочих.

*Сквозное действие кочегара* — скорее познакомиться с содержанием листовки, приняв меры предосторожности.

*1-й эпизод.* У меня же — листовка! Надо ее прочесть!

*1-й факт.* Раздумье — принятие решения.

*Задача* — хочу прочесть.

*2-й факт.* Создание соответствующей обстановки.

*Задача* — хочу обезопасить себя.

*3-й факт.* Знакомство с текстом листовки.

*Задача* — хочу разобраться в написанном.

*2-й эпизод.* Идут! Надо замаскироваться.

*1-й факт.* Никак идет кто-то?

*Задача* — хочу оценить, уточнить происходящее вне котельной.

*2-й факт.* Создание обыденной рабочей обстановки.

*Задача* — замести следы.

Этюд происходит так.

1-й эпизод.

1-й факт. Кочегар-студент стоит у железной решетки, в руках у него профессиональное орудие — огромная кочерга, но он не работает — он задумался, сосредоточенно, сурово.

У него за пазухой листовка, переданная ему сегодня тайно его товарищем — рабочим фабрики; листовка жжет его грудь, — ему хочется познакомиться с ее содержанием, но читает он плохо, медленно, а вдруг кто войдет в это время в котельную — тогда все пропало. Но желание познакомиться с написанным сильнее страха быть раскрытым и он решается (это событие указано на картине).

2-й факт. Он прислушивается, что делается за стеной котельной, подходит к двери и тихонько закрывает задвижку. Быстро выпивает кружку воды — от тяжелых волнений пересохло в горле, да и в котельной жуткая жара. Садится на деревянный обрубок, заменяющий ему стул.

364

3-й факт. Бережно, как драгоценность, вытаскивает листовку, расправляет ее и начинает по складам читать, часто останавливаясь, перечитывая одно и то же место, пытаясь понять написанное. Он не забывает и об осторожности, изредка прислушиваясь к тому, что происходит у входа в котельную. И снова углубляется в чтение. 2-й эпизод.

1-й факт. И вдруг вдали раздаются голоса, он настораживается: «Боже, это голос хозяина и еще чей-то» (внутренний монолог).

2-й факт. Быстро прячет листовку назад за пазуху, подкрадывается к двери и тихо, бесшумно отодвигает задвижку; хватается лопату, подбрасывает уголь в печь, берет кочергу и начинает «шуровать» в печи.

Этюд 2-й. «Савояр» В. Перова. В этюде мизансцена, данная художником, будет последней.

Искусствовед А. Леонов писал: «В Париже внимание Перова привлекает жизнь простого народа». И далее: «В творчестве Перова большое место занимают образы детей. Дети — простые, крестьянские, бедные дети — проходят через все его творчество. За границей Перов написал «Савояра» — обаятельного мальчика, нищего, уснувшего со своей обезьянкой на каменной ступени»<sup>1</sup>.

И студент берет *сверхзадачей этюда* — надо быть человечным, помогать людям, особенно детям.

*Сквозное действие мальчика* — заработать себе и обезьянке на хлеб, на еду.

<sup>1</sup> Сб. «В. Г. Перов». М., Изобразительное искусство, 1977.

*Сквозное действие людей*, к которым он обращался за помощью, *привратника* — выбросить его со двора;

*хозяина соседнего дома* — ругая, не допустить во двор (привратник и хозяин дома введены студентом в начало этюда; действуют они за кулисами, как и проходящая в дальнейшем мимо пара).

*1-й эпизод.* Попытка раздобыть хоть немного денег или какой-нибудь пищи: «Надо поесть самому и накормить обезьянку».

*1-й факт.* Выгнали — не вышло!

*Задача* — оценить случившееся, не сдаваться — поискать куда бы еще «толкнуться».

*2-й факт.* И здесь не выгорело!

*Задача* — взвесив положение, решаю пристроиться на ночевку, ведь уже скоро ночь.

*3-й факт.* Вот и место подходящее!

*Задача* — найдя подходящее место, устраиваюсь. .

*4-й факт.* Идут! Господин и дама! Надо попробовать еще раз.

*Задача* — хочу привлечь внимание музыкой.

365

*2-й эпизод.* Поздно! Надо устраиваться на ночлег!

*1-й факт.* Ну, что ж! Пообедаем и поужинаем!

*Задача* — хочу покормить обезьянку, единственного моего друга, и сам поесть.

*2-й факт.* Устройство на ночлег.

*Задача* — хочу поудобнее устроиться на ночь.

А вот этюд — в действии.

*1-й эпизод.*

*1-й факт.* Слышна незатейливая музыка на дудочке. И вдруг крик, ругань и на сцену падает вытолкнутый мальчик, а вслед за ним выбрасывается рваная шапчонка. Мальчик встает, гладит свою обезьянку, которая прижалась к нему, успокаивает ее; потом подбирает свою шапку и что-то ищет на земле, оказывается это мелкая монетка, которую, как видно, ему удалось заработать во дворе до появления привратника. Найдя ее, он тщательно прячет монетку в карман своих старых обтрепанных штанов. Затем задумывается, оглядывается кругом и решает войти во двор соседнего дома.

*2-й факт.* Но как только он подходит к воротам, раздается грубый голос хозяина дома, который запрещает мальчику вход во двор. Мальчик в испуге пятится.

*3-й факт.* Останавливается посреди закоулка и, подумав немного, направляется к каменной ступени у стены, которую он заметил, ища упавшую монету, — идти еще куда-нибудь уже поздно, скоро ночь, да и ноги устали, еле носят его. Усаживается на ступеньку.

*4-й факт.* Но в это время слышатся веселые голоса мужчины и женщины, идущих мимо по улице. В надежде привлечь их внимание и что-нибудь заработать, он снова берет дудочку и начинает играть на ней. Но пара проходит мимо, не обращая на него никакого внимания.

*2-й эпизод.*

*1-й факт.* Подождав немного, не пройдет ли еще кто-нибудь, он достает из-за пазухи маленький кусочек хлеба, отламывает большую половину обезьянке, кормит ее, а остатки доедает сам.

*2-й факт.* Погладив и приласкав обезьянку, своего единственного друга, подобрав дудочку, которую отложил на ступеньку, когда они ели, устраивается поудобнее, прижав к себе любимое существо и засыпает. (Последняя мизансцена — событие, указанное на картине).

Далее переходим к этюдам по репродукциям картин с групповыми мизансценами; например: Н. Чебаков «Павлик Морозов», П. Федотов «Сватовство майора», «Приезд гувернантки», В. Маковский «На бульваре» и др.

Для примера возьмем картину Б. Неменского «Мать» (мизансцена, данная художником, является в этюде и последним событием и последней мизансценой).

«Творчеству Б. М. Неменского. присущи черты особой задушевности и психологической теплоты. «Мать» (1945 г.) Всю ночь провела в заботах о незнакомых солдатах простая русская женщина, с материнской нежностью бережно охраняла она их недолгий сон, полная горестной тревоги за судьбу своих сыновей, затерявшихся на дорогах войны»<sup>1</sup>.

Студентка, взявшая для этюда эту картину, берет его *сверхзадачей*: показать, что *все бойцы и защитники Родины для нас, русских женщин — наши дети и мы будем защищать их, как птицы своих птенцов, жизни за них не пожалеем.*

*Сквозное действие Матери* — хочу отдать им всю свою любовь и теплоту, свою жизнь.

*Сквозное действие солдат* — хотим отдохнуть после долгого тяжелого пути.

*Эпизод*: русская женщина, не страшась последствий, принимает постучавшихся к ней советских солдат. *1-й факт*. Поздно! Пора спать! *Задача* — готовлюсь ко сну. *2-й факт*. Стучат! Кто это?

*Задача* — прислушиваюсь, хочу оценить, кто бы это мог быть.

*3-й факт*. Осторожно стучат! Надо открыть! *Задача* — решаюсь открыть. *4-й факт*. Господи! Свои!

*Задача Матери* — хочу скорей пустить в избу и закрыть засов.

*Задача солдат* — хотим, проверив нет ли опасности, войти в избу.

*5-й факт*. А командир-то ранен! Надо скорей уложить, помочь!

*Задача Матери* — хочу получше устроить командира. *Задача солдат* — хотим уложить командира. *Задача командира* — хочу обезопасить нахождение в избе. *6-й факт*. Нет, пускай поедят! Я постерегу. *Задача Матери* — хочу скорее обслужить солдат и командира и идти караулить.

*Задача солдат* — Авдеева и Александрова — хотим скорее поесть, чтобы выполнить приказ командира.

*Задача 2-х других солдат* — хотим перевязать рану командира.

*Задача командира* — хочу дать разрешение, *7-й факт*. Надо накормить и остальных.

*Задача Матери* — хочу накормить и уложить остальных. *Задача оставшихся солдат* — хотим поскорее поесть и отдохнуть.

*Задача командира* — хочу напиться воды, чтобы утолить жажду и тоже вздремнуть.

*8-й факт*. Спите, родные, спите! Я поберегу вас!

*Задача Матери* — хочу бережно охранять их покой.

"Этюд в действии.

*1-й факт*. Поздний вечер. Пожилая женщина сидит на лавке. Потом встает, идет к печке, забирается на около стоящую лавку и начинает на печке готовить себе постель.

*2-й факт*. Вдруг тихий стук в окно. Она настораживается, прислушивается. Стук повторился. Она слезла с лавки, подошла к окну, приподняла тряпку, завешивающую окно, стала всматриваться в темноту.

*3-й факт*. В это время такой же осторожный стук раздается в наружную дверь. Она еще раз прислушалась и, взяв «коптелку» со стола, пошла в сени.

*4-й факт*. Подойдя к наружной двери, спросила: «Кто там?». Ей тихо ответил мужской голос: «Матушка, открой, пожалуйста, поскорей!». Слышен стук открываемой двери и слова Матери: «Наши! Родные! Проходите скорей!». И опять голос солдата: «С нами еще двое и раненый командир». Ответ Матери: «Скорей, скорей, ведите его!». Пауза. А затем шум входящих людей. Мать: «Сюда, сюда в горницу».

*5-й факт*. В горницу входят солдаты, один несет «коптелку», ставит ее на стол, а за ним двое других ведут раненного в ногу командира. Слышен стук запираемой двери. Входят

<sup>1</sup> Государственная Третьяковская галерея. Краткий путеводитель. М., Изобразительное искусство, 1976. Статья Л. А. Большаковой.

Мать и еще один солдат, он помогал ей запира́ть дверь на засов.

Мать. Сюда, на лавку кладите.

Командир. Нет, я лучше на полу лягу.

Мать. погоди, я сейчас подстилку и подушку дам. Помогите, касатики...

Она влезает на лавку и подает все это солдатам. Они устраивают на полу постель для командира. А Мать достает еще кое-какую ветошь — подстилки для других солдат и кладет их на лавку у стола. В это же время солдаты, поддерживающие командира, снимают с него шинель, помогают ему улечься и укрывают шинелью.

Командир (улегшись, спрашивает у Матери). Фашисты далеко?

Мать. В селе Нагорном, верст десять отсюда.

Командир. Авдеев в караул, а ты, Александров, сменишь его через два часа, а потом — Федор.

Авдеев. Есть. (Собирается уходить.)

6-й факт. Мать (наливая щи, командиру). Пусть поедят сначала. А я постерегу.

Командир. Ну хорошо. Только скорей.

Мать ставит на стол щи и картошку солдатам Авдееву и Александрову, а двое других солдат перевязывают рану командиру.

368

Мать. Вот щи, пустые, правда, а вместо хлеба — картошка.

Солдаты. Спасибо, спасибо, матушка.

Мать направляется к двери, чтобы посторожить, пока солдаты поедят.

Федя (снимая сапог с раненой ноги командира). Мать, вода теплая есть?

Мать. Есть, есть, сынок! (Достает из печки теплую воду,, наливает в тазик и подает.)

2-й солдат. И хорошо бы чистую тряпку.

Мать. Сейчас, сейчас, родной.

Достает старую, но чистую рубашку, рвет ее и подает солдату. Потом уходит караулить. Солдаты промывают рану и завязывают ее чистой тряпкой.

Солдат Авдеев (кончив есть, обращается к командиру). Разрешите идти?

Командир. Иди.

Солдат Александров ложится на полу головой на ту же подушку, что и командир. Солдаты заканчивают перевязывать рану. Входит Мать.

7-й факт. Мать. Сейчас и вас покормлю.

Федя. Матушка, а это куда девать? (Указывает на тазик и грязные бинты).

Мать. Я уберу. А вы помойте руки в сених, там вода в ведре.

Солдаты выходят. Мать берет миски со стола. Наливает щей, подкладывает картошки. Ставит все на лавку. (У стола спит Александров.) Солдаты приходят, садятся есть. В это время Мать выносит тазик и бинты в сени, и вернувшись, подходит к командиру, предлагает ему поесть, но он отказывается и просит попить, она подает ему воды. Потом солдаты стелят себе данную им Матерью ветошь и ложатся спать, прикрываясь шинелями.

8-й факт. Все засыпают, а Мать, потихоньку двигаясь, убирает миски с лавки, садится на нее, чтобы охранять их покой. (Прикрыть, если раскроются, подать воды раненому и т. д. и т. д.).

Вторым этапом подхода к роли являются литературные отрывки, в них мы передаем чужие темы, чужие мысли. Константин Сергеевич Станиславский рекомендовал на этом этапе заимствовать темы из произведений художественной литературы — из романов, повестей, рассказов. Он предлагал сначала произносить мысли автора своими словами, а уж затем использовать текст автора.

Эти работы мы называем обычно отрывками. Для них обычно берется законченный эпизод из романа или повести. Тема, текст, предлагаемые обстоятельства и характеры уже даны нам автором. Причина, по которой работают над прозаическими отрывками раньше, чем над драматургическими,

369

заключается именно в том, что в литературных отрывках сам автор помогает начинающему актеру. Он дает подробные, конкретные, углубленные предлагаемые обстоятельства, описывает взаимоотношения действующих лиц, определяя их характеры, не только через их поступки, но в описательном тексте раскрывает «зерно» их характеров.

В литературных отрывках мы себе разрешаем некоторые вольности с авторским текстом: во-первых, составляя отрывок, монтируем его из разных глав; во-вторых, иногда вводим небольшие тексты, помогающие логически связать смонтированные куски; в-третьих, позволяем себе переводить повествовательную прозу в диалоги, в «собственную речь».

Материалом для литературных отрывков могут служить рассказы (очень хороши для этого рассказы А. П. Чехова, например: «Переполюх», «Размазня» и многие другие; В. Лациса «Полуночное чудо»; И. Ракши «Письмо» и так далее).

Работать над рассказом проще, чем над отрывком из повести или романа, так как в рассказе автор сам дает четко выстроенный сюжет и конфликт.

Возьмем для примера рассказ А. П. Чехова «Невидимые миру слезы».

*Сверхзадача: «Помните: надо создавать настоящую, здоровую семейную жизнь, а не счастливую напоказ, чтобы не получилось: «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана!»*

*Сквозное действие Ребротесова* — иду на все, чтобы показать себя хозяином в доме, счастливым мужем.

*Сквозное действие Марии Петровны* — «воздав должное» мужу, разыгрываю из себя радушную хозяйку.

*Сквозное действие Двоеточиева* — сравнивая семейную жизнь Ребротесова со своей, жалею себя.

*Сквозное действие Пружинины-Пружинского* — завидую Ребротесову, мечтаю о такой же семейной жизни для себя.

*1-й эпизод.* Ребротесов приглашает друзей к себе отужинать.

*1-й факт.* Подвыпившие друзья разносят свой клуб — даже ужина там не получишь.

*2-й факт.* Друзья предаются мечтам о вкусной еде.

*3-й факт.* Ребротесов приглашает друзей к себе на ужин.

*Задача друзей* — радостно цепляемся за приглашение.

*2-й эпизод.* Ребротесов — «хозяин». «Вот как я живу — что хочу, то и творю!»

*1-й факт.* Ребротесов отчитывает денщика.

*2-й факт.* Ребротесов отдает приказ приготовить закуски.

*Задача Ребротесова* — властно распоряжаюсь.

*Задача остальных* — предвкушаем роскошный пир.

*3-й факт.* Ребротесов, готовя стол к ужину, заливается соловьем.

*Задача остальных* — ждем с нетерпением.

370

*4-й факт.* Неожиданное осложнение.

*Задача Ребротесова* — оценив неприятное сообщение, принимаю отчаянное решение.

*Задача остальных* — настораживаемся.

*3-й эпизод.* Обратная сторона медали — вот кто настоящий хозяин в доме.

*1-й факт.* Ребротесов обхаживает жену.

*Задача Марии Петровны* — отвязаться, отослать его спать.

*2-й факт.* Снося ругань и побои жены, Ребротесов продолжает добиваться своего.

*Задача Ребротесова* — хочу получить ключи от погреба и шкафа.

*Задача Марии Петровны* — «дать ему по заслугам», чтобы отвязаться.

*3-й факт.* Ребротесов добивается своего. Но какой ценой?!

*Задача Марии Петровны* — чтобы кончить эту жуткую сцену — уступаю ему.

*4 эпизод.* В ожидании Ребротесова друзья, чтобы не скучать, затевают никчемный спор.

*Задачи* — отстоять свои позиции.

(В этом месте описательный авторский текст переводится в разговорный.)

*5 эпизод.* «Идеальные голубки». «Не жена, а клад».

*1-й факт.* «Батюшки, что с вами?»

*Задача Пружинины-Пружинского* — оценить истерзанный вид Ребротесова.

*Задача Двоеточиева* — извиниться за ночной визит, не понимая, что случилось с Ребротесовым.

*Задача Ребротесова* — ловко выкручиваюсь.

*2-й факт.* Появление радушной хозяйки.

*Задача Марии Петровны* — разыграть радушную хозяйку.

*Задача Ребротесова* — подыграть ей.

*Задача остальных* — с удовольствием принять ее расположение к себе.

*3-й факт.* От души завидуем Ребротесовым.

*Задача Пружинины-Пружинского* — завидую, мечтая о такой жизни для себя.

*Задача Двоеточиева* — завидую, жалея себя.

(В этот факт мы переносим текст из конца рассказа.)

*4-й факт.* «И пир начался!..»

*Задача гостей* — хотим всецело отдаться долгожданному удовольствию!

*Задача хозяев* — разыграть голубков и радушных хозяев — на зависть другим.

Работа над отрывком из романа требует очень тщательного изучения всего произведения в целом.

Нужно выписать из книги все, что касается характеристики каждого действующего лица, участвующего в отрывке, составить «роман его жизни» (с прошлым, настоящим и будущим),

371

тщательно разобраться в его взаимоотношениях с другими героями. Нужно сделать схему эпизодов, фактов-событий и творческих задач по всем тем местам романа, где встречаются действующие лица взятого отрывка.

Разложив каждый факт на действия и внутренние монологи (по логике и эмоциональным воспоминаниям), мы действуем некоторое время «сидя на руках», как это описано в первой части этой книги. Затем мы переходим на площадку и в этюдном порядке пытаемся выполнить намеченные действия, произнося первое время мысли автора своими словами и свои внутренние монологи вслух. Проработав первые два факта, мы их объединяем, потом присоединяем к ним третий, четвертый и так далее, пока не сделаем весь эпизод. Так делаем вчерне весь отрывок, а затем начинаем его углублять, расширять предлагаемые обстоятельства, создавать киноленты видений не только на текст, но и на подтекст, то есть на внутренние монологи. После этого можно переходить на текст автора.

Мы устанавливаем перспективу отрывка и роли, темпо-ритм, атмосферу, помогая и шумами и светом, всей обстановкой, знакомством с эпохой. Все больше и больше овладевая внутренней характерностью, намечаем и внешнюю.

Работа над ролью начинается с работы над *драматургическими отрывками*. Следует отметить, что Константин Сергеевич был против отрывков. В своих студиях он сразу начинал работу со спектакля: «Никаких отдельных сцен, • отрывков из пьесы! — говорил он нам. — Отрывки из спектакля это насилие над эмоциональным аппаратом исполнителя; нельзя начинать жить ролью с ее кульминационного момента».

Но все дело в том, что Станиславский работал с начинающими актерами в студиях, не ограниченных временем учебы.

В студии он мог познакомить студийцев с работой над спектаклями русских и западных авторов, с разными стилями и жанрами. Например, в нашей Оперно-драматической студии мы работали над пьесами: Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад»; Л. Толстого «Плоды просвещения»; Найденова «Дети Ванюшина»; Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта»; Шиллера «Коварство и любовь». Их не ставили, а именно работали.

За полтора года работы над «Ромео и Джульеттой» нами были сделаны только четыре сцены. За два года работы над «Вишневым Садам» и «Тремя сестрами» было поставлено по два акта.

Работа же в театральных вузах рассчитана строго на четыре года и за эти годы надо успеть так проработать со студентами элементы психотехники актерского мастерства, чтобы они успели их усвоить. Нужно успеть поставить водевиль — Константин Сергеевич считал эту работу обязательной, так как водевили помогают развязать актера, раскрыть его твор-

372

ческие возможности. Нужно завершить весь процесс обучения постановкой хотя бы двух-трех дипломных спектаклей. -

Отрывки же из пьес дают возможность всем студентам сыграть большие роли, познакомиться с разными стилями и жанрами, с советскими и современными зарубежными драматургами, с русской и западной классикой.

А так как нельзя начать жить ролью с ее кульминационного момента, не проживя, то есть не продействуя и не прочувствовав всей предыдущей линии жизни роли, то я предлагаю использовать метод, которым я работаю на протяжении всей моей педагогической жизни, опираясь на заветы К. С. Станиславского.

В чем же состоит этот метод?

Возьмем, например, подготовку со студентами отрывка из второго действия «Дяди Вани» А. П. Чехова — эпизод *«Родственные души обретают друг друга»* (факты: 1) Соня принимает протянутую ей Еленой Андреевной дружескую руку — мир заключен; 2) Соня, делясь со своим новым другом самым сокровенным, поднимает из глубины души Елены Андреевны негасимое, страстное желание счастья, любви; 3) и это желание, которое хочет излиться в музыке, подавлено).

Прежде всего мы вместе с исполнителями ролей Сони и Елены Андреевны определили для себя сверхзадачу всего произведения и разбили на эпизоды и факты всю пьесу не только до выбранного нами отрывка, но и после него: чтобы знать перспективу ролей. Установили «зерно» каждого характера,— его эмоциональную сущность. Выбрав из пьесы эпизоды, в которых участвуют Соня и Елена Андреевна, или сразу обе, наметили в них творческие задачи для каждой из них и создали линии физических действий и затем стали мысленно действовать «сидя на руках», осуществляя не сами действия, а возбуждая внутренние позывы к ним.

И так мы «прошли» по всем эпизодам и фактам пьесу вплоть до взятого нами отрывка. Исполнительницы нашли «себя в роли и роль в себе», прониклись ее сущностью.

Более подробно этот метод объясню на примере отрывка из пьесы А. Н. Островского «Поздняя любовь» (действие второе, явления первое, второе, третье).

В этом отрывке участвуют Людмила Маргаритова, беспутный молодой человек Николай, в которого беззаветно влюблена героиня пьесы, и его мать Шаблова.

В этом эпизоде Людмила добивается, если не любви Николая, то хотя бы дружбы, дружеской близости.

Внимательно проработав текст отрывка, мы разбиваем его на факты:

*1-й факт.* Людмила украдкой обласкивает, изливает свою любовь на Николая (конец первого явления).

*2-й факт.* Шаблова пытается вправить мозги Николаю.

373

*3-й факт.* Людмила, не обращая внимания на оскорбления, старается образумить Николая, взывая к его сознанию, уму.

*4-й факт.* Людмила, открывая тайну присылки денег, старается удержать Николая от непоправимых поступков.

*5-й факт.* Людмила оправдывает свою любовь.

*6-й факт.* Людмила добивается сближения — дружбы.

Но прежде чем начать эту работу, мы определили сверхзадачу всего произведения.

Затем мы разбили всю пьесу до конца на эпизоды и факты, наметили перспективы всех ролей. (К. С. Станиславский говорил, что когда имеется перспектива, игра актера становится «дальнозоркой».) Затем установили сквозное действие каждого действующего лица в отрывке. Наметили для всех трех участников «зерно» характера, его эмоциональную сущность, написали их детальные биографии, точно определили их взаимоотношения. Затем, выбрав из пьесы другие эпизоды, в которых также участвуют Шаблова и Людмила (роль Николая начинается только во втором акте со взятого отрывка), наметили и в них их творческие задачи, создали линию физических действий и киноленту видений. «Сидя на руках» проговорили вслух их внутренние монологи, действия, мысли автора.

Для примера возьмем 1-й эпизод пьесы, озаглавленный: «Ждут «пропащего» Николая».

*Факт.* Николай пришел! Нет, ложная тревога.

*Задача Шабловой* — хочу проверить, оценить.

*Задача Людмилы* — хочу зацепиться за сказанное.

Рассмотрим внешние и внутренние действия этой сцены.

Людмила		Шаблова
Действия внутренних монологов — вслух их не произносят	Внутренние монологи, действия, мысли автора (в примере записан текст) произносят вслух, «сидя на руках» и общаясь с партнером	Действия внутренних монологов — вслух их не произносят
Прислушиваюсь Оцениваю Прикидываю  Решаю посмотреть в окно Пытаюсь рассмотреть Пытаюсь взвесить, понять.	Людмила выходит из своей комнаты (ремарка автора) — калитка стукнула — не он ли? — не идет! Может быть, во дворе задержался? — посмотрю-ка!  — нет, не видно. Тем но, разве разглядишь?  — господи, где же он так долго, ведь уж поздно.	   Выходит из своей комнаты, не видя Людмилы (ремарка автора) — никак пришел.  Готовлюсь встретить сына.

374

*Продолжение*

Людмила		Шаблова
Действия внутренних монологов — вслух их не произносят	Внутренние монологи, действия, мысли автора (в примере записан текст) произносят вслух, «сидя на руках» и общаясь с партнером	Действия внутренних монологов — вслух их не произносят

<p>Нахожу оправдание</p> <p>Настораживаюсь, всматриваюсь в окно</p> <p>Отметаю</p> <p>Уточняю</p> <p>Пытаюсь представить</p> <p>Стараюсь себя успокоить</p> <p>Оцениваю сказанное</p> <p>Жду ответа</p> <p>Тороплю</p> <p>Оцениваю тон</p> <p>Шабловой</p>	<p>— может какое дело подвернулось?</p> <p>— кто это?</p> <p>— нет, показалось.</p> <p>— да это дерево!</p> <p>— где же он все-таки?</p> <p>— ну, конечно, с клиентом задержался.</p> <p>— ну, вот пришел оказывается.</p> <p>Вцепляюсь в услышанное: «Пришел?.. разве пришел?»</p> <p>— да, да, я!</p> <p>— ну, скорей, скорей отвечай.</p> <p>Жду подтверждения: «Вы говорите, пришел?»</p> <p>— батюшки, заметила!</p>	<p>Прислушиваясь, проверяю: «Словно кто калиткой стукнул».</p> <p>Отказываюсь от предположения: «Нет, почудилось».</p> <p>Иронизирую над собой: «Уж я очень уши-то насторожила».</p> <p>Жалея, журю: «Эка погодка».</p> <p>«В легоньком пальте теперь... Ой-ой! Где-то мой сынок любезный погуливает? Ох, детки, детки — горе матушкино!».</p> <p>Упрекаю сына: «Вот Васька, уж на что гуляющий кот, а и тот домой пришел».</p> <p>— Кто это?</p> <p>А?</p> <p>Отмечаю присутствие постороннего: «Ах, Людмила Герасимовна!»</p> <p>Оправдываю свой разговор вслух: «Я вас и не вижу, стою тут да фантазирую сама про меж себя...»</p> <p>— ну, да, да, говорила.</p> <p>Выясняя кого ждет, хочу под твердить свои догадки: «Да вы кого же дожидаетесь то?»</p> <p>— ну, а кто же</p>	<p>Пробуждаюсь, отхожу от своих мыслей, оцениваю.</p> <p>Подтверждаю</p> <p>«Кладу глаз».</p>
--	---	--	---

Действия внутренних монологов — вслух	Внутренние монологи, действия, мысли автора (в примере записан текст) произносятся вслух, «сидя на руках» и общаясь с партнером	Действия внутренних монологов — вслух
Беру себя в руки	<p>Ищу как вывернуться: «Я?..»</p> <p>Оправдываюсь (маскируюсь): «Я никого. Я только слышала, что вы сказали: «пришел».</p> <p>— так значит не пришел! Будет об этом. Будет!</p>	<p>Сомневаясь, проверяю свои догадки</p> <p>Решаю прощупать.</p>

<sup>1</sup> Линия действий к внутренним монологам остается постоянной, а текст внутренних монологов может выражаться разными словами, — важно только, чтобы они определяли намеченное действие и мысль, которая заложена в тексте внутреннего монолога. Пример: вместо текста внутреннего монолога (на действия Шабловой: сомневаясь, проверяю свои догадки): «Никого?! Рассказывай! Небось, Николая поджидаешь» — можно сказать: «Ага! Так я и поверила! Николая ждешь!»

Так, мы прошли пьесу по всем эпизодам и фактам, вплоть до взятого отрывка. Когда попадались факты, где участвовали или Людмила, или Шаблова с персонажами, не занятыми в отрывке, то им помогали или педагог, или кто-нибудь из товарищей, действуя за отсутствующего партнера, например, за Дормидонта или Маргаритова. Конечно, это потребовало много труда, и времени было затрачено немало, но эта работа вполне окупилась, потому что исполнительницы проникли в сущность своих ролей, то есть *«нашли себя в роли и роль в себе»*, и работали над отрывком органично, не насилуя свой эмоциональный аппарат.

Эпизоды и факты пьесы, следующие после нашего отрывка, мы уже не проходили «сидя на руках», так как для перспективы роли достаточно знать схему эпизодов и фактов, творческие задачи в них и конфликты.

После такой работы можно смело переходить к работе над любыми спектаклями — студенты к этому подготовлены всей предыдущей работой.

## СВЕРХЗАДАЧА, СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Актер должен идти к своему образу не по маленьким задачам, действиям, а по большим эпизодам и крупным действиям, указывающим, наподобие фарватера, направление творческого пути.

Пока эпизоды, задачи и действия пьесы (этюда) и ролей разрознены и существуют отдельно, вне общей связи с целым, нельзя говорить о наличии спектакля. «Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего»<sup>1</sup>.

Надо все эпизоды подобрать друг к другу по их внутренней сути и пронизать одной общей сквозной линией. Но для этого необходима основная конечная цель всего произведения — *сверхзадача*. Она должна притягивать к себе все отдельные эпизоды, действия и задачи. *Это — основная мысль, идея, ради которой автор взялся за перо. И главная задача артистов: — это передать на сцене мысли писателя, его мечтания, чувства, радости и муки.*

К. С. Станиславский придавал решающее значение сверхзадаче в искусстве. Он постоянно напоминал своим ученикам об этом... «Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения. Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль. [...]

Такое непрерывное стремление питает, наподобие главной артерии, весь организм артиста и изображаемого лица, дает жизнь как им, так и всей пьесе»<sup>2</sup>.

Сверхзадача должна быть увлекательной, но обязательно соответствующей творческим замыслам писателя, потому что если привить к произведению автора свою, чужую ему цель, то она станет диким мясом, как говорил Станиславский, на прекрасном теле и изуродует его до неузнаваемости. Но бывает иногда, что в старом классическом произведении естественно вскрывается современная идея, омолаживающая данную пьесу. Если эта идея органична для пьесы, то она стано-

377

вится сверхзадачей и произведение не калечится. Нужна нам сверхзадача сознательная (но не рассудочная), идущая от ума, от интересной творческой мысли; но" в то же время волевая и эмоциональная, притягивающая к себе нашу физическую и душевную сущность и возбуждающая всю нашу творческую природу. '

Очень важно найти точную формулировку сверхзадачи пьесы (роли). Вспомним работу над «Гамлетом» в Оперно-драматической студии. В поисках сверхзадачи трагедии мы предлагали такую: «Гамлет хочет, чтя память отца, отомстить за него». Но скоро нам стало ясно, что при такой сверхзадаче смысл пьесы сведется к семейной драме. К. С. Станиславский предложил нам следующую сверхзадачу: *познавание бытия. Гамлет как Мессия должен пройти по всему свету и очистить его от скверны*. От точности названия сверхзадачи зависит направление и трактовка произведения. Сверхзадача берется из гущи пьесы, из глубоких ее тайников. И пусть сверхзадача, говорил Константин Сергеевич, непрерывно напоминает артисту-исполнителю о внутренней жизни роли и цели творчества. Забыть о ней — значит порвать линию жизни играемой пьесы, а это катастрофа и для самого актера и для спектакля.

«От сверхзадачи, — пишет Станиславский, — родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста»<sup>3</sup>.

Итак, *линия сквозного действия*, как говорили мы раньше, *соединяет воедино все элементы, пронизывает все задачи, действия, эпизоды и направляет их к общей сверхзадаче.*

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 340.

<sup>2</sup> Там же, с. 333

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 338.

У п р а ж н е н и я .

1. а) Назвать общую задачу сегодняшнего дня; б) назвать все задачи сегодняшнего дня, учитывая общую задачу дня.

2. а) назвать сверхзадачу всей вашей жизни; б) назвать задачи на ближайшие отрезки времени.

Надо следить, чтобы делающие эти упражнения, логически, и последовательно «цепляли» одну задачу за другую, сложив из них одну сквозную линию, направленную к сверхзадаче жизни (или к общей задаче дня).

Возьмем пример из спектакля «Власть тьмы» Л. Толстого, над постановкой которого (с Б. И. Равенских) я работала в Малом театре в 1957 году. Ну, хотя бы роль Анисьи. Ее сквозное действие — бороться за свое личное, животное, сытое счастье, идя на все, сметая все препятствия. Выражается оно в следующих действиях (объединяя их в единое целое).

1. Борется за Никиту: настраивает Петра против женитьбы Никиты, требует у Никиты отказа от женитьбы на Марине и заручается помощью Матрены.

378

2. Борется за деньги (с Петром): бросается за помощью к Матрене, к Никите, пытается задержать приход сестры Петра, идет на преступление (отравление Петра), пытается удержать деньги у себя.

3. Стараются всеми способами оттянуть (оторвать) Никиту от Акулины; ищет себе союзников в лице кумы, Митрича, Анютки, стремится заручиться помощью отца Никиты, пытается заставить Никиту считаться с собой, наскокивает на Акулину, пытаясь взять верх над ней, отстаивает свои права жены и хозяйки, идет на мировую с Никитой, все прощая ему.

4. Стараются сбыть с рук Акулину — просватать.

5. Заставляет Никиту убить своего ребенка, чтобы совершенным преступлением привязать его навечно к себе.

6. Пытается спаять звенья распавшегося счастья.

7. Стараются заставить замолчать кающегося Никиту, чтобы спасти начинающую, как ей кажется, налаживаться жизнь.

И это сквозное действие направляется к сверхзадаче роли: «Хочу сытой, любовной жизни с Никитой». Сквозное действие для самого актера является прямым продолжением линии стремления «двигателей нашей психической жизни» (ума, воли, чувства).

«Всякая сверхзадача, — писал К. С. Станиславский, — возбуждающая двигатели психической жизни, элементы самого артиста, нам необходима, как хлеб, как питание. [...] Нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. [...] Другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста... Необходимо искать отклики в душе артиста, для того чтобы и сверхзадача, и роль сделались живыми, трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни. Важно, чтобы отношение к роли артиста не теряло его чувственной индивидуальности и, вместе с тем, не расходилось с замыслами писателя»<sup>1</sup>.

Изучая отдельные элементы психотехники или руководя их изучением, мы имели всегда своей целью подвести будущих актеров к пониманию значения сверхзадачи и сквозного действия, как руководящего принципа творчества. Конечно, как говорил Константин Сергеевич, мы еще не готовы на этой стадии для тонких, проникновенных поисков сверхзадачи и сквозного действия, но мы во всех упражнениях по элементам психотехники старались находить цель и основную творческую задачу или, как мы говорили, решать, зачем мы это делаем.

В пьесе (этуде) *рядом со сквозным действием имеется враждебное ему контрсквозное действие*, которое идет не к сверхзадаче, а против нее. Ведь внутренним импульсом всяко-

379

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 334, 335.

го движения являются противоречия, борьба противоположностей. Это закон развития природы и общества.

Контрсквозное действие (противодействие сквозному действию) вызывает и усиливает активность, действенность, благодаря ему создается борьба, конфликт.

«Нам нужно это постоянное столкновение: оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства. Если бы в пьесе не было никакого контрсквозного действия [...] сама пьеса стала бы бездейственной и потому несценичной»<sup>1</sup>. Так, например, в трагедии У. Шекспира «Отелло» — Яго ведет контрсквозное действие, а в пьесе Л. Леонова «Нашествие» — Фаюнин, Массальский, Кокорышкин и фашисты.

Во «Власти тьмы» Л. Толстого персонажами, ведущими сквозное действие пьесы, являются Аким, Митрич, Марина, Никита, а контрсквозное — Матрена, Анисья. Это *конфликт противоборствующих сил в спектакле, сверхзадача которого: боритесь, и светлое начало в человеке победит окружающую, наступающую на него тьму — светлое начало в человеке сильнее власти тьмы.*

Приступая к работе над этюдом, пьесой, ролью, изучайте, кристаллизуйте каждый эпизод, факт, находите его творческую задачу (верное название эпизода вскрывает заложенную в нем задачу). Творческую задачу в эпизоде, факте нужно определить для каждого действующего лица.

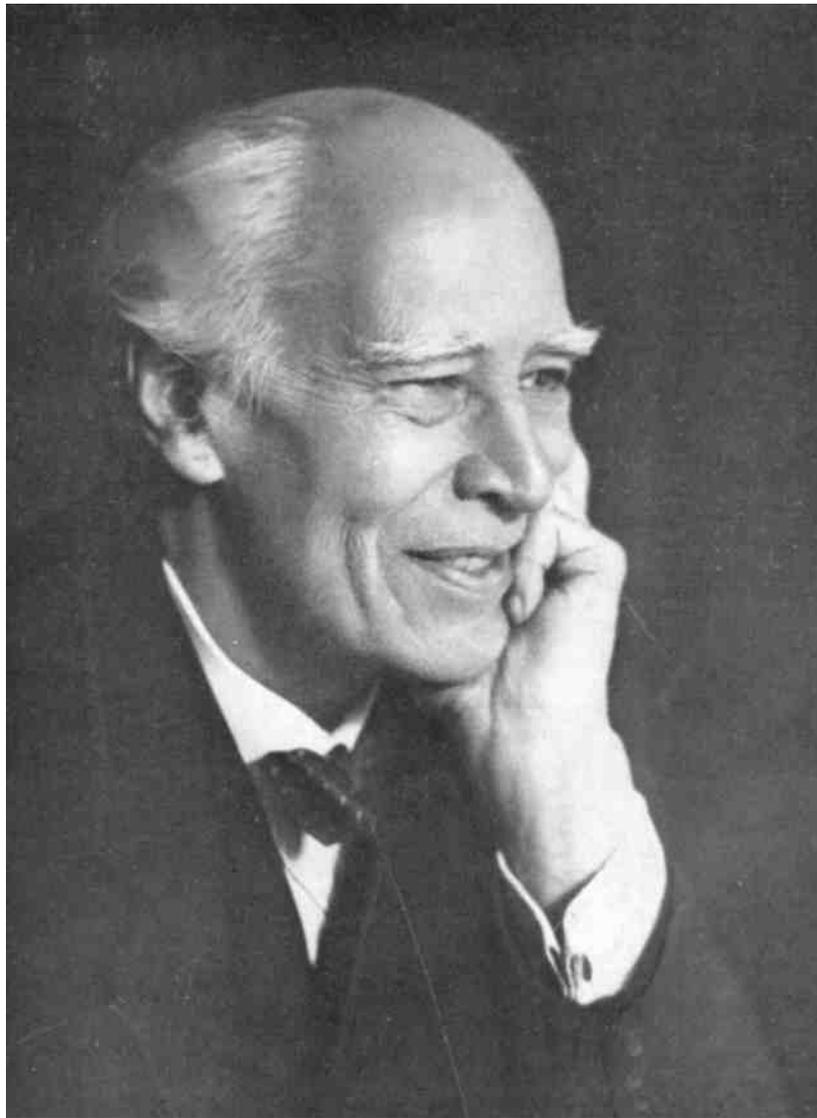
*Сценическую задачу* нужно непременно *определять глаголом*, а не именем существительным, которое говорит об образе, состоянии, представлении, об явлении, чувстве, и не пытается намекать на активность, на призывы к действию. *Задача должна быть действенной.*

Всем, кто занимается изучением системы или руководит изучением ее, надо не забывать, что *основная задача психотехники — путем органического действия подойти к порогу подсознательного творческого процесса, к постижению подлинной правды жизни изображаемого лица.* И в этом главном процессе, как говорит К. С. Станиславский, *«наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества органической природы являются сверхзадача и сквозное действие»*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 345.

<sup>2</sup> Там же, с. 363.



К. С. Станиславский



На занятиях в Оперно-драматической студии им К.С.Станиславского  
Слева направо: В.З.Радомысленский, К.С.Станиславский,  
З.С.Соколова, Л.П.Новицкая.  
У дверей справа - М.Н.Кедров.



Оперно-драматическая студия в Онегинском зале дома К. С. Станиславского



Приход К. С. Станиславского на занятия в Студию



К. С. Станиславский на занятиях в Студии



К. С. Станиславский со своими помощниками по Оперно-драматической студии:  
братом В. С. Алексеевым и сестрой З. С. Алексеевой-Соколовой





На репетиции первого акта пьесы «Вишневый сад»  
А. П. Чехова. Режиссер-педагог М. П. Лилна,  
К. С. Станиславский, В. З. Радомысленский



Слева направо И. С. Чернецкая, В. З. Радомысленский, К. С. Станиславский, М. П. Лилина



На репетиции первого акта спектакля «Вишневый сад».  
Приезд Раневской



Варя — Л. П. Новицкая, Аня — М. И. Мищенко



М. П. Лилина

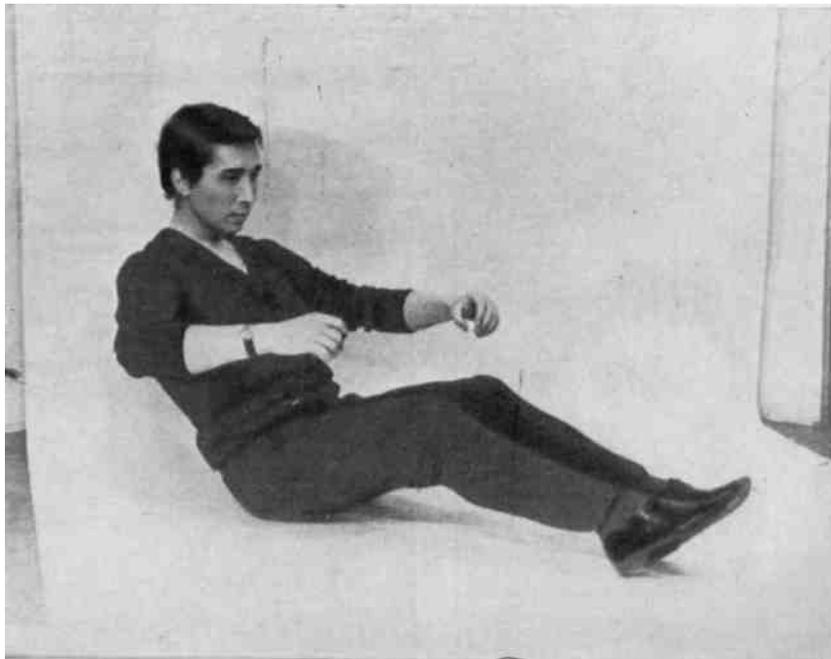
Даме с вештой  
"Труженнице  
Самоохранному  
Художнику"  
"Краснолету"  
"Медведю"  
милост. Борода  
Лидии Павловны  
от горю, любя  
и с любовью  
Марии Лилиной.

Портрет К. С. Станиславского, подаренный Л. П. Новицкой М. П. Лилиной, с ее дарственной надписью





Участники студийного спектакля «Вишневый сад» с режиссером-педагогом М. П. Лилиной.  
1936/37 уч. год



Освобождение мышц Гребля



Лилка дров



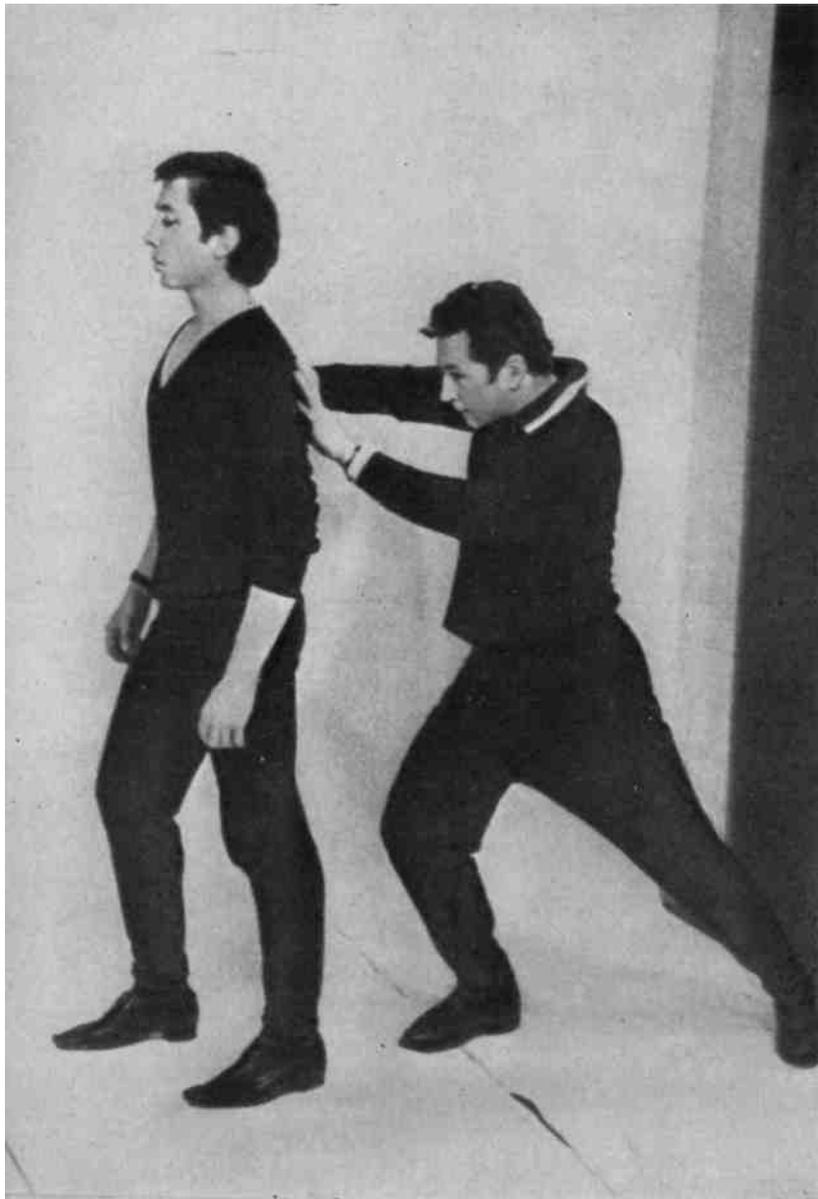
Определение точек опоры



Борьба



Снятие напряжения



Толкание партнера без физического воздействия



Магическое «если бы»



Если бы я была одна в комнате и услышала шорох за дверью



Действие «если бы», предлагаемые обстоятельства



Упражнения на внимание



Публичное одиночество



Зеркало



Тень



Упражнение на последовательность и непрерывность движения Малое движение. Среднее движение. Большое движение Упражнение на беспредметные действия. Нанизывание бус

Упражнения на сценическую наивность.



Зверюшки



Обезьяна



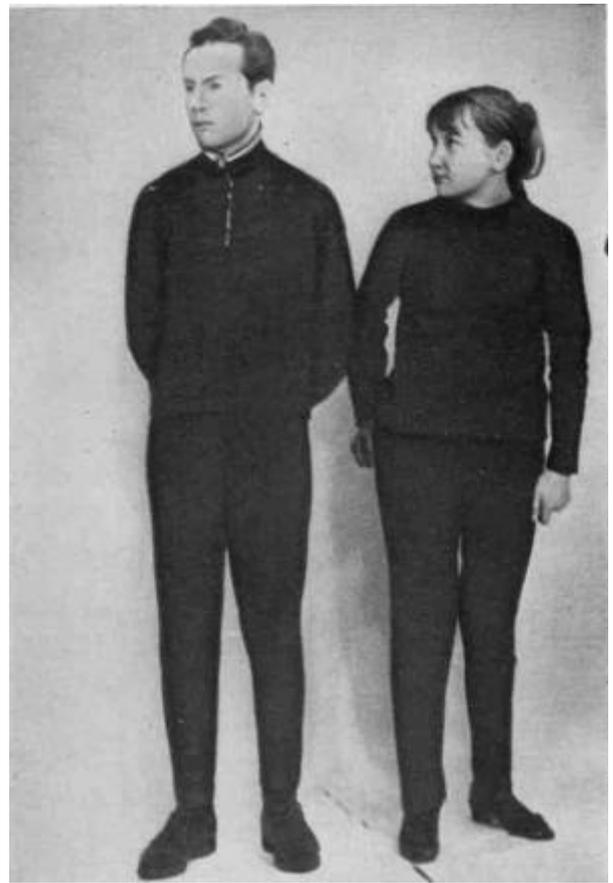
Собаки



Упражнения на сценическую наивность Укротительница льва. Утка. Тяжеловес



Поиски мизансцены Упражнения со стулом

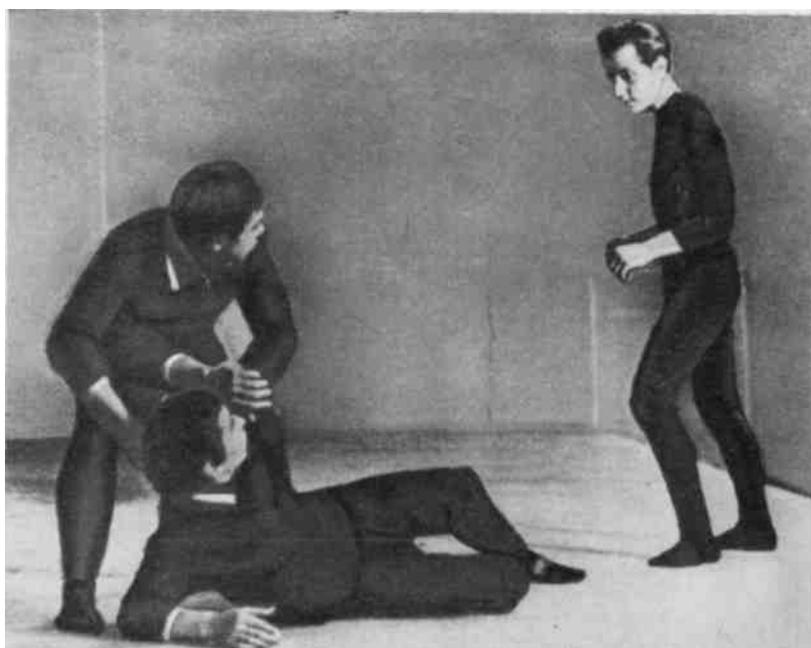


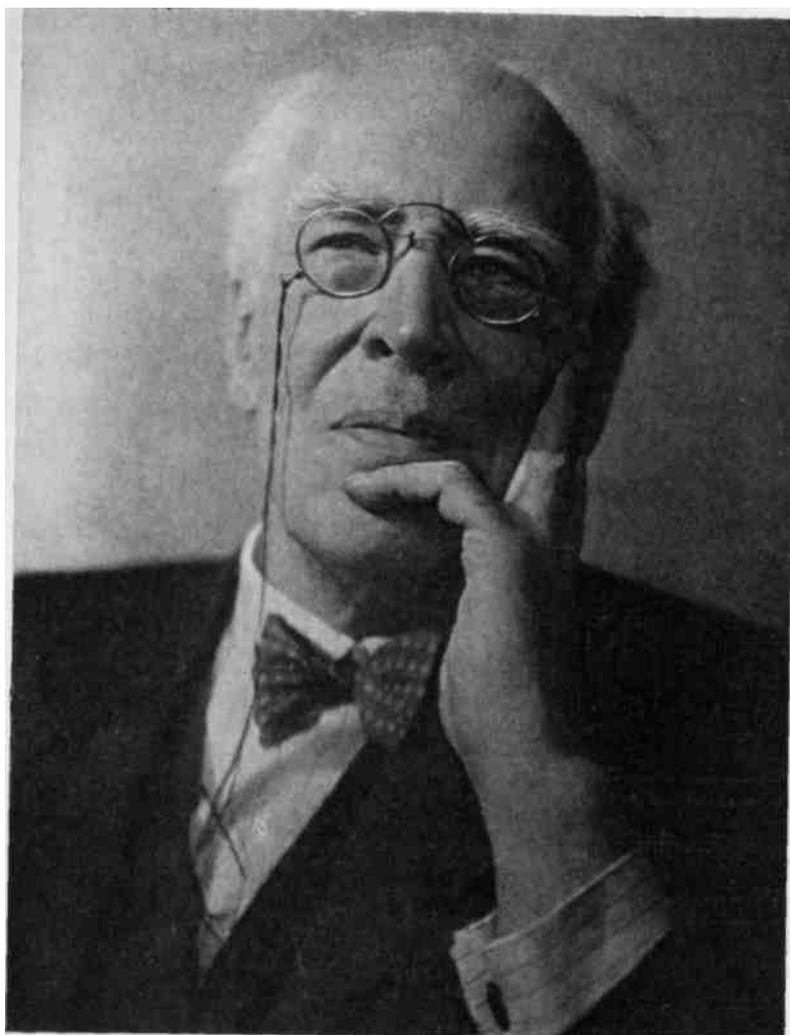
Поиски мизансцены Пристройка





Упражнения на построение мизансцены Пристройка





К. С. Станиславский



Сцены из спектакля Студии им. К. С. Станиславского «Три сестры» А. П. Чехова. Режиссер-педагог М. Н. Кедров. 1940 год

1-й акт. Слева направо: Ирина — Г. И. Калиновская,  
Маша — Г. А. Гурко, Вершинин — В. С. Куманин, Чебутыкин —  
Ю. Н. Мальковский, Ольга — В. Г. Батюшкова



4-й акт. Ирина — Г. И. Калиновская, Чебутыкин — Ю. Н. Мальковский



На репетиции пьесы «Три сестры» А. П. Чехова.  
1936/37 уч. год

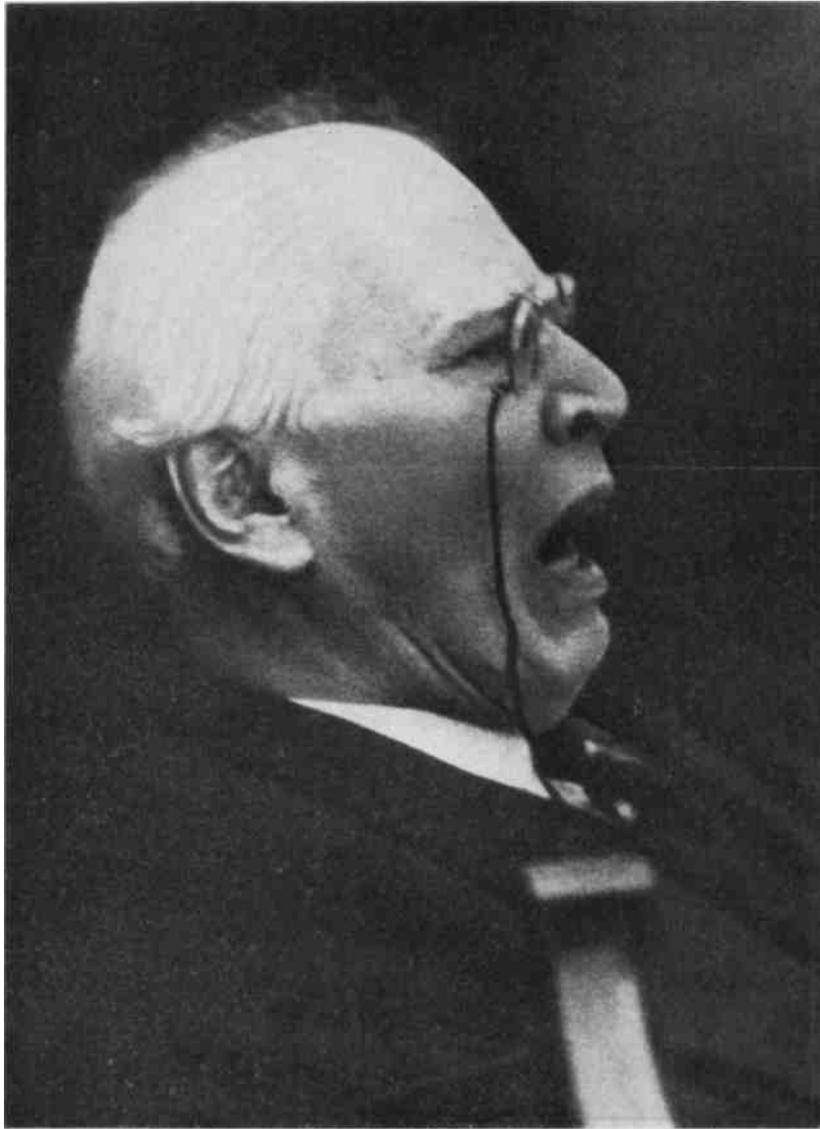


«Три сестры» А. П. Чехова в Студии им. К. С. Станиславского. 1940 год

Анфиса — Л. П. Новицкая



Анфиса — Л. П. Новицкая, Ольга — В. Г. Батюшкова



К. С. Станиславский на репетиции

Москва, 7 июня 1938 года.

Дорогая Лидия Павловна,

Искренне тронут вниманием милых помощниц и помощников по Студии, вспомнивших меня 3 июня, благодарю за память.

Для души благодарю

К. Станиславский

Письмо К. С. Станиславского к Л. П. Новицкой. 1938 год



На репетиции пьесы «Гамлет» У. Шекспира. 1937 год. Слева направо: В. А. Вяхирева, К. С. Станиславский, З. С. Соколова, Л. П. Новицкая



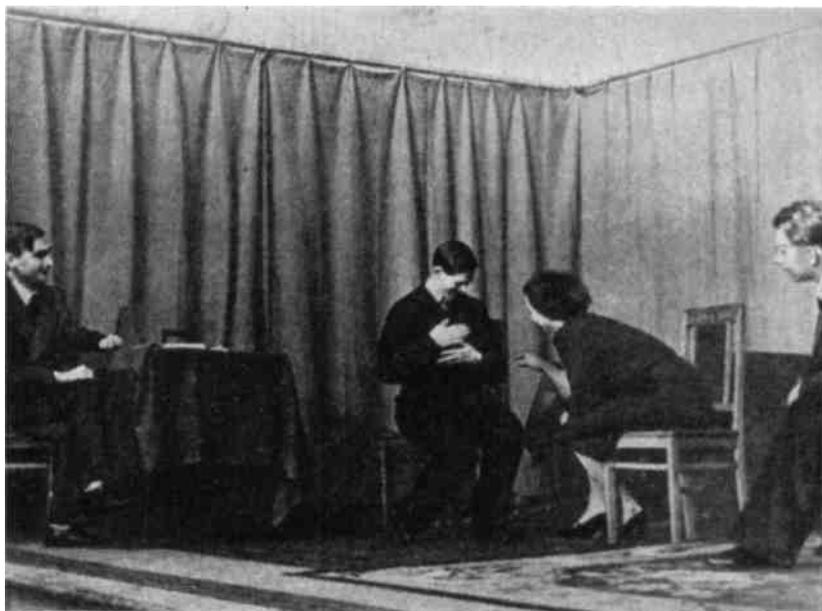
Просмотр этюдов в Студии



«Цирковое представление»



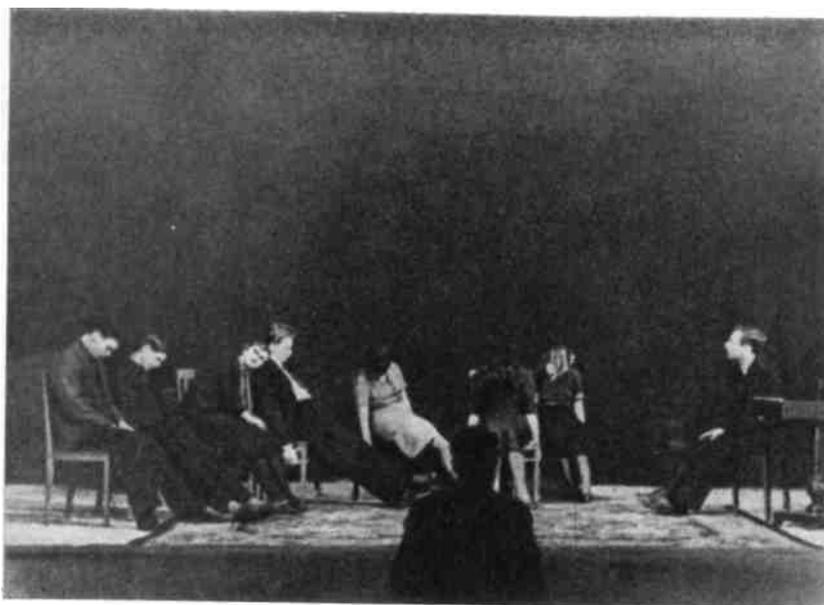
«Кукольный магазин». Этюд на «наивность»



«Инсценировка программы». Показ учебных работ первого и второго курсов  
Оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского  
осенью 1938 года в Доме актера ВТО  
Упражнения на беспредметные действия. Показ ведет Г. В. Кристи



Этюд «Зверинец». Верблюд — П. П. Глебов, укротитель — Б. И. Лифаиов



Элемент «освобождение мышц». Показ ведет Г. В. Кристи



Упражнение на элемент «внимание»



К. С. Станиславский с драматическим отделением Оперно-драматической студии.  
1936/37 уч. Год



Участники студийной работы над пьесой «Дети Ванюшина» С. А. Найденова. Во втором ряду в центре режиссер-педагог В. А. Орлов и педагог Г. А. Герасимов



Группа ассистентов и студийцев у входа в квартиру  
К. С. Станиславского



Группа ассистентов Студии на загородной прогулке



Празднование годовщины Великой Октябрьской революции в Студии 7 Ноября 1935 года.  
Группа Л. П. Новицкой



Фронтальная бригада Студии.  
Великая Отечественная война (1941—1945 гг.)

ЛИДИЯ ПАВЛОВНА НОВИЦКАЯ  
УРОКИ ВДОХНОВЕНИЯ  
(Система К. С. Станиславского в действии)  
Редактор *Ю. С. Калашиников*  
Издательский редактор *Н. И. Захава*  
Технический редактор *М. А. Полуян*  
Корректоры *О. И. Попова, Н. Н. Прокофьева*