

**А К А Д Е М И Я  
ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ  
СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО**

**Редактор-составитель  
доктор философских наук Е.Я. Басин**

Москва  
Гуманитарий  
2009

УДК 159.9:792.2

ББК 85.334+88.4

П86

Психологические основы системы Станиславского : [антология] /  
Акад. гуманитар. исслед. ; ред.-сост. Е. Я. Басин. - М. : Гумани-  
тарий, 2009. - 136 с. –

ISBN 978-5-91367-058-8.

И. Басин, Евгений Яковлевич, сост.

Агентство СІР РГБ

Материалы антологии характеризуют Станиславского как выдающегося психолога. Психологический аспект «системы Станиславского» – это фундамент для театральных школ различных, даже противоположных стилистических направлений. Система Станиславского выходит за рамки сценической психологии искусства, она важна для понимания психологии искусства в целом. Вскрыв на материале художественной психологии закономерности нового психологического феномена – психологии воображенной жизни, Станиславский внес вклад в научную психологию.

Учитывая сказанное, можно утверждать, что данная антология будет представлять интерес не только для актеров и режиссеров, студентов и преподавателей театральных учебных заведений, но и для психологов, философов, искусствоведов и культурологов.

ББК 85.334+88.4

Работа выполнена при поддержке РГНФ (грант 070-03-001-170а)

ISBN 978-5-91367-058-8

© Академия гуманитарных исследований, 2009

© Издательский дом «Гуманитарий», 2009

© Е.Я. Басин, составитель и автор  
вступительной статьи, 2009

## Оглавление

Е.Я. Басин. К.С. Станиславский как психолог сценического искусства.....	5
Из письма Л.Бернау (1897).....	26
Из письма М.Ф. Андреевой (1902).....	26
Из письма И.М. Лапицкому (1902).....	26
Из подготовительных материалов к труду о творчестве актера. (900-е годы).....	27
«Об актерском амплуа».....	27
«Ответ третейским судьям по делу В.Ф. Комиссаржевской и В.Э. Мейерхольда» (1907).....	27
Отчет о десятилетней художественной деятельности московского художественного театра (1908).....	27
Из заметок об артистической этике и дисциплине (1907–1909).....	27
Из письма В.В. Котляровской (1908).....	28
Из письма М.А. Мелетинской (1909).....	28
Из письма Н.В. Дризену (1909).....	28
Из письма О.В. Гзовской (1910).....	29
Из письма к Вл.И. Немировичу-Данченко (1910).....	29
Из письма О.В. Гзовской (1911).....	30
Из письма Л.Я. Гуревич (1912).....	31
Из письма В.В. Лужскому (1912).....	31
Из заметок о театральном искусстве. Искусство и искусственность (1901–1912).....	31
Из письма О.В. Гзовской (1913).....	31
Из письма В.А. Теляковскому (1915).....	32
Из письма к Вл.И. Немировичу-Данченко (1916).....	32
Проект воззвания Союза московских артистов (1917).....	32
Работа над ролью («Горе от ума») (1916–1920).....	32
«О различных направлениях в театральном искусстве» (1909–1922).....	37
Из письма к В.С. Алексееву (1924).....	44
В Коллегию Наркомпроса (1924).....	45
Из письма Н.В. Волконской (1924).....	45
Из письма Н.С. Голованову.....	45

Из письма Ф. Жемье (1926).....	45
Из письма И.И. Титову (1926).....	45
Моя жизнь в искусстве (1926).....	46
Из письма Б.Г. Иванову (1927).....	52
Письмо С.В. Егоровой (1927).....	52
О сознательном и бессознательном в творчестве (1928).....	53
Из письма коллективу МХАТ (1929).....	58
Из письма Е.К. Малиновской (1930).....	58
Из письма Л.Я. Гуревич (1930).....	58
О кино (1930).....	59
Мое мнение по поводу перехода оперного театра моего имени в экспериментальный театр (1930).....	60
Из письма Л.Я. Гуревич (1931).....	60
Из письма П.А. Калужской (1931).....	62
Искусство актера и режиссера (1929–1932).....	63
Участникам юбилейного вечера (1933).....	64
Работа над ролью («Отелло») (1930–1933).....	64
Из письма В.И. Качалову (1935).....	66
Из письма Я.И. Боярскому (1936).....	66
Из письма А.И. Ангарову (1937).....	66
Работа над ролью («Ревизор») (1936–1937).....	67
Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе переживания. (1938).....	70
Работа актера над собой. Часть II. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. (1933–1938).....	107
Именной указатель.....	130
Предметный указатель.....	131

*Е.Я. Басин.*

### **К.С. Станиславский как психолог сценического искусства**

«Чрезвычайно легко показать, – писал Л.С. Выготский, – что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой – нибудь законченной психологической теории искусства эти исследования пользуются вульгарной обывательской психологией и домашними наблюдениями»<sup>1</sup>.

Психолог М.С. Роговин различает донаучную, философскую и научную психологию. «Только как исключение встречаются удивительные формы синтеза различных психологий, например, у Л.Н. Толстого, К.С. Станиславского, Анатоля Франса и Сент-Экзюпери»<sup>2</sup>.

Архивные материалы, дневники, записные книжки и письма К.С. Станиславского свидетельствуют о том, что он был знаком с трудами И.М. Сеченова, И.П. Павлова, Т. Рибо, И.И. Лапшина («Художественное творчество», 1923 г., из зарубежных психологов в этой связи можно назвать Т. Агбо, Г. Модсли, Э. Гетса и др.).

Исследуя сценическое искусство, он плодотворно использовал такие методы изучения, как наблюдения, самонаблюдения и эксперименты (опыты)<sup>3</sup>.

Одним из первых известных психологов, кто высоко оценил вклад Станиславского в психологию искусства, был Л. С. Выготский. В статье «К вопросу о психологии творчества актера» (1932) он высказал ряд таких суждений о «психологической

<sup>1</sup>Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 34.

<sup>2</sup>М.С. Роговин. Введение в психологию. М., 1969. С. 19–20. Кроме тех имен, которые упоминает М.С. Роговин, можно было назвать и много других и, в особенности, С.М. Эйзенштейна (См. С.М. Эйзенштейн. Психологические вопросы искусства. М., 2002).

<sup>3</sup>См. об этом: И.Г. Скляр. Эстетика сценического творчества актера. М., 2004. С. 15–42.

части» системы Станиславского, которые актуальны и сегодня. Назовем некоторые из них.

Большинство писавших о системе Станиславского, замечает Выготский (1932 г.) отождествляют эту систему «в ее психологической части» с театральной практикой школы Станиславского с ее «стилистическими» особенностями. Это отождествление есть «недоразумение». К сожалению, это «недоразумение» продолжается и в наши дни. Универсальность «системы» не в том, в чем она действительна универсальна.

«Психологическая часть» системы это «фундамент», на который могут опираться театральные школы иных, даже противоположных, «стилистических» направлений. В качестве примера Выготский называет театр Е.Б. Вахтангова<sup>1</sup>.

На этой психологической основе возводили свои театральные школы и условный театр В. Мейерхольда, эпический театр Б. Брехта и многие другие современные театральные направления.

Важную заслугу Станиславского как психолога искусства Выготский увидел в том, что он нашел верный путь к теоретическому и практическому разрешению «парадокса» о природе сценических чувств (переживаний) актера – того парадокса, на который указал Д. Дидро. Парадокс этот состоял в противоречивом сочетании произвольности и непроизвольности, искусственности и «естественности». Станиславский, подчеркнул Выготский, подошел к объяснению этого «нового психологического феномена» с позиций диалектики<sup>2</sup>.

Актерские эмоции, как показал Станиславский, это противоречивое единство: с одной стороны, они естественное «своеобразное психофизиологическое состояние», а с другой – факты искусства, они искусственны, они созданы творческой силой воображения, как роман, соната или статуя<sup>3</sup>.

Интерпретируя таким образом идеи Станиславского, Выготский находит лишнее подтверждение положения, сформулированного им в «Психологии искусства» (1925 г.): «правильное

<sup>1</sup> Л.С. Выготский. К вопросу о психологии творчества актера / Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6 т., М., 1984. Т. 6. С. 325–326.

<sup>2</sup> Там же. С. 327. О «диалектике» у Станиславского см. В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1967.

<sup>3</sup> Там же. С. 321–322.

понимание психологии искусства может быть создано только на пересечении» двух проблем: «чувства и воображения»<sup>1</sup>.

Соглашаясь с высокой оценкой Выготским оригинального вклада Станиславского в психологию искусства, считаем необходимым высказать критические замечания<sup>2</sup>.

Труды Станиславского (и материалы, представленные в антологии) убедительно говорят о том, что его понимание психологии сценического искусства зиждется на пересечении не только воображения и чувства, а воображения и всей совокупности психических явлений (Я, потребностей, восприятия, представления, памяти, мышления, внимания, воли, интересов, выразительных движений и др.), среди которых эстетическое чувство, по-видимому, действительно занимает ведущее место. Исходная функция художественной формы, связанная с вымыслом, объясняет, почему процессы художественного воображения «объемлют» всю художественную психологию, включая личность творца, его Я как системобразующее начало указанного процесса.

Кстати, Выготский в статье, которую мы рассматриваем, был близок к такому пониманию системы Станиславского<sup>3</sup>. Сосредоточившись на объяснении художественных эмоций актера в системе Станиславского, гениальный психолог в конце своей статьи приходит к такому заключению: «эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психических функций, возникают единство высшего порядка, внутри которых господствуют особые закономерности, особые формы связи и движения»<sup>4</sup>.

Не вызывает сомнения, что под «единством высшего порядка» психолог понимает художественную личность творца,

<sup>1</sup> Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 246.

<sup>2</sup> О них шла речь в других наших работах, в частности в статье «Художественная эмоция» / Творчество в искусстве. Искусство творчества. М., 2000. С. 294.

<sup>3</sup> Из-за ранней смерти (1934 г.) он не успел ознакомиться с основным теоретическим трудом Станиславского – «Работа актера над собой», опубликованном в нашей стране в 1938 г. Он знал о «системе» по книге Л. Я. Гуревич «Творчество актера» (1927 г.), где речь шла в основном о специфике актерской эмоции.

<sup>4</sup> Л.С. Выготский. К вопросу о психологии творчества актера. С. 328.

его Я и производную от них художественную психологию как «новый психологический феномен». Именно так, по-видимому, интерпретировал идею Выготского П.М. Якобсон<sup>1</sup>, но не развил эту плодотворную мысль.

Другим психологом (после Выготского) попытавшимся серьезно оценить учение Станиславского с позиций психологической науки был Б.Г. Ананьев.

Подробно проанализировав труд режиссера «Работа актера над собой», известный психолог приходит к выводу, что в «основании всей его сценической концепции лежат определенные научные представления и, прежде всего, представления психологические, объединяющие и интегрирующие непревзойденный сценический опыт великого художника и мыслителя», в целом ряде вопросов он шел от научной теории, им впервые были по-новому раскрыты идеи научно-психологического знания о личности в применении к актерскому творчеству<sup>2</sup>.

С.Л. Рубинштейн более «скромно» оценивает заслуги Станиславского в сфере психологии. Станиславский, считает он – большой мастер практической, сценической психологии. Обобщения сценического опыта Станиславского ученый использует главным образом для подтверждения, иллюстрации целого ряда тем и проблем общей психологии: внимания, эмоций, действия и движений, мотивов деятельности, труда художника, игры<sup>3</sup>.

В статье Ю. Бернгарда «Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности» (1961 г.) автор находит перекличку между взглядами Станиславского и положениями Сеченова и Павлова о роли воображения в творческих процессах художника, в учении Павлова о торможении, динамическом стереотипе, о первой и второй сигнальных системах<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> П.М. Якобсон. Психология сценических чувств актера. М., 1936. С. 182–184. Кстати, в приложении к этой книге впервые была опубликована статья Выготского, о которой у нас шла речь.

<sup>2</sup> Б.Г. Ананьев. Опыт психологической трактовки системы К.С. Станиславского / Записки Ленинградского театрального института. Л.-М., 1941. С. 23.

<sup>3</sup> С.Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1946. С. 445, 505, 551, 565, 585, 592.

<sup>4</sup> Ю. Бернгард. Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности / Ежегодник московского художественного театра 1953–1958 г., М., 1961. С. 108–110, 125, 134.

Грузинский психолог Р.Г. Натадзе, анализируя учение Станиславского о «вере», пришел к выводу, что это понятие у Станиславского совпадает во многом с тем, что в школе Д.Н. Узнадзе называют «установкой»<sup>1</sup>. Работами Станиславского также интересовались П.А. Орбели, А.Р. Лурия и др.

Большое внимание изучению системы Станиславского уделял психофизиолог академик П.В. Симонов. Общий подход к оценке вклада Станиславского в психофизиологию ученый четко сформулировал в наиболее ранней своей работе на эту тему так: «мы озабочены гораздо больше тем, что наука может взять у Станиславского, нежели стремлением оказать помощь театральной педагогике и театроведению»<sup>2</sup>.

Наиболее ценный, по мнению академика, вклад Станиславского в науку – это учение об эмоциях, потребностях, бессознательном и сверхзадаче<sup>3</sup>.

В Москве с 27 февраля по 10 марта 1989 г. проходил симпозиум «Станиславский в меняющемся мире». Одна из секций была посвящена теме: «Станиславский и психология сценического творчества». Среди других ученых на секции выступил с докладом П. Симонов.

Творческое кредо Станиславского в понимании психологии актерского творчества он видит в предельно краткой и емкой по содержанию формуле: сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сознательного органического творчества. По мнению ученого этот тезис соответствует представлениям о трех уровнях организации человеческой психики – сознания, подсознания и деятельности того аппарата, который Станиславский очень точно и, в сущности, впервые в науке обозначил термином «сверхсознание». «Сверхсознание» связано с представлением об эстетической «сверхзадаче», которая интуитивно порождается «сверхсознанием»: «этот феномен мы не находим ни в одной из психических теорий двадцатого

<sup>1</sup> Р. Г. Натадзе. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972. С. 159–161.

<sup>2</sup> П. В. Симонов. Метод Станиславского и физиология эмоций. М., 1962. С. 3.

<sup>3</sup> См.: работы П. В. Симонова: «Что такое эмоция? М., 1966»; Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского/ Бессознательное. Тбилиси, 1978. С. 518–529; «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии/ Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 32–45.

столетия. Это является заслугой Станиславского». В частности, П. Симонов считает, что категории «сверхсознания» нет и в концепции Фрейда, его сверх-Я» по своим характеристикам целиком принадлежит подсознанию<sup>1</sup>.

В других выступлениях на секции по психологии обсуждались в связи с системой Станиславского проблемы «физических действий» (П. Ершов), аутотренинга (А. Алексеев), гипноза (В. Райков), перевоплощения (М.В. Рождественская) и др<sup>2</sup>.

Характерно, что с докладом о перевоплощении в системе Станиславского выступил театровед. Дело в том, что этой проблеме «вообще не повезло» с точки зрения ее освещения и оценки со стороны психологов. Этого нельзя сказать о режиссерах, театроведах и эстетиках. Они обратили внимание на эту проблему, но хотя и касались психологических аспектов вопроса, все же анализировали ее преимущественно со своих позиций эстетики и театроведения.

А между тем, проблема сценического перевоплощения – одна из ключевых проблем психологии в системе Станиславского.

И. Лапшин, с работой которого «О перевоплощаемости в художественном творчестве» был хорошо знаком, писал в ней: «Нужно удивляться, как мало задумывались... над одним из самых поразительных явлений в области художественного творчества... Я разумею такую перевоплощаемость, которая имеет детерминированный характер сообразный с законами психологии. Каким непостижимым путем художник создает типы людей и заставляет их действовать так, как будто над их поведением имеет власть закон психологической мотивации»<sup>3</sup>.

Учитывая эти два обстоятельства: недостаточное внимание к этой теме (в системе Станиславского) со стороны психологической науки, а также первостепенную значимость этого вопроса в системе – мы в некоторых своих работах<sup>4</sup> более подробно остановились на ее освещении.

<sup>1</sup> Павел Симонов. «Сверхсознание» и «сверхзадача» / Станиславский в меняющемся мире. М., 1989. С. 201–204.

<sup>2</sup> См.: «Станиславский в меняющемся мире». С. 209–233.

<sup>3</sup> И.И. Лапшин. Художественное творчество. Петроград. 1923. С. 5–6.

<sup>4</sup> См.: Е.Я. Басин. Эмпатия и художественное творчество. М., 2001. С. 32–42, 73–87; Е.Я. Басин. Художник и творчество. М., 2008.

Станиславский в своих трудах дает оценку перевоплощению как творческой способности и ее месту в структуре актерского таланта, раскрывает сущность этого процесса, механизмы, условия эффективности и «тормоза», мотивы и функции, выделяет типы перевоплощения. Станиславский считал, что «способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актеров»; это самое важное свойство в «даровании артиста» (I, 213–214)<sup>1</sup>.

В чем же состоит согласно Станиславскому существо процесса перевоплощения? Оно заключается в том, чтобы «слиться» с образом, с ролью, «войти в ее кожу», почувствовать состояние «я есмь»: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью». Актер должен сродниться с чужой жизнью, как со своей собственной, настолько вникнуть в положение действующего лица, что сможет достичь моментов почти полного слияния с жизнью изображаемого сценического лица. (II, 202–203, 353, 358)

В процессе перевоплощения актер не должен терять самого себя. Он как бы «раздваивается» на того, кто живет чужой жизнью роли и на своего собственного зрителя, который следит за своим перевоплощением. «Раздвоение» помогает творческому перевоплощению. (II, 226–228; III, 214, 292)

Перевоплощение характеризуется особым состоянием, которое Станиславский называет «творческим самочувствием» или «вдохновением». Это состояние прежде всего характеризуется большой «общей сосредоточенностью». Владеть этим состоянием, уметь вызвать его – в этом одна из главных тайн искусства театра. Станиславский учит вызывать состояние творческого самочувствия, подготовить ему необходимую почву для осуществления перевоплощения. (II, 356)

Внутренняя техника, которая нужна для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях на волевом процессе. Это вовсе не означает, что Станиславский отрицает произвольные, бессознательные механизмы. Он прямо указывает: «Большое счастье, когда слияние артиста с ролью создается сразу, «неведомыми путями», путем

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках указывается том и страницы по изданию: К.С. Станиславский, Собр. соч., в 8-и т., М., 1954–1961.

непосредственного, интуитивного подхода к роли. (IV, 198) Но сознательная, волевая техника занимает главное место. В чем же эта техника, эти механизмы состоят?

Волевым усилием необходимо как бы повернуть внутри себя какой-то рычаг и перенестись в плоскость воображения. Перевоплощение начинается с того момента, когда в воображении появляется магическое творческое «если бы». Если бы я был не я, а тот другой, которого я изображаю и не на сцене, а в предлагаемых, воображенных обстоятельствах, то вот как бы я сделал, как бы отнесся к такому-то или иному явлению и т.п. (II, 305)

Позже, когда в научной психологии сформируется более определенно теория эмпатии, этот механизм переноса себя на место другого будет назван «проекцией». У Станиславского нет этого термина, но суть та же. В теории эмпатии установлено также, что с проекцией неразрывно связан противоположный процесс, который был назван «интроекцией». Также не используя этого термина, Станиславский четко описывает его суть: ставить другого на свое место. (I, 278; II, 335; 227–228)

Станиславский подробно проанализировал условия, обеспечивающие эффективность перевоплощения. На первом месте среди них можно назвать установку (сам термин не принадлежит ему, теория установки в науке психологии возникает позже). Для перевоплощения, говорит Станиславский, «важно само ваше стремление к достижению задачи». За стремлениями стоят различные мотивы. Главным мотивом, целью, притягивающую к себе «творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли» выступает «сверхзадача произведения писателя».

Много внимания Станиславский уделяет такому фактору эффективности перевоплощения, как чувство веры<sup>1</sup>. Вере помогает очень эффективно чувство физической правды совершаемых задач и действий, вера в подлинность физических действий – «один их лучших двигателей, возбудителей и манков» для перевоплощения. (I, 304; II, 168; IV, 213)

<sup>1</sup> Грузинский психолог Р.Г. Натадзе пришел к выводу, что учение Станиславского о сценической вере совпадает во многом с тем, что Д.Н. Унадзе называл «установкой» / *Р.Г. Натадзе*. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972. С. 159–166.

Поскольку потребности и цели роли не создаются сразу, а выращиваются творческой работой, существенно уметь превращать воображаемую цель в подлинную, насущную. Этому помогает психотехнический прием, основанный на знании логики и последовательности душевных и физических действий. Для этого надо изучать природу этих действий как в самом себе, так и в других людях. (II, 380–381)

Процесс перевоплощения – это не разовый акт, это процесс, требующий определенного уровня энергетики.

Анализ процесса перевоплощения убеждает Станиславского в том, что «рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической природы артиста». (VI, 82; II, 372–373)

Тезис об «органичности» творческого процесса актерского перевоплощения тесно связан у Станиславского с акцентом на бессознательном характере многих механизмов творческого перевоплощения.

Было бы ошибкой думать, что Станиславский недооценивает роль сознания, духовного начала в актах перевоплощения, что он биологизирует эти акты. Настаивая на неразрывной связи духовного и физического, сознательного и бессознательного, органичного, «девять десятых» работы актера по перевоплощению он отводил тому чтобы «почувствовать роль духовно» и полностью подчинить этому духовно осмысленному акту весь «физический аппарат» Через «сознательную психотехнику» артиста создается почва для «зарождения подсознательного творческого процесса самой нашей органической природы». (II, 219)

Таковы в сжатом изложении основные положения учения Станиславского о перевоплощении в творчестве актера (и отчасти, режиссера).

Учение Станиславского о перевоплощении ценно не только для психологии творчества актера, но и для психологии искусства в целом.

\* \* \*

Другим «сюжетом» в системе Станиславского, на который мы обратили внимание, была проблема сценического

общения. С психологической точки зрения наиболее интересными представляются два аспекта общения. Один из них – коммуникативное молчание<sup>1</sup>.

На сцене, как в жизни, люди обмениваются информацией не только, когда они говорят, беседуют, но и во время молчания, паузах. Станиславский рассматривал молчание как одно из важнейших средств сценического общения. Эта сторона его теоретических воззрений заслуживает серьезного понимания.

Станиславский был превосходным знатоком языка молчания. Различая логическую (или грамматическую) и психологическую паузы, основное внимание он уделяет анализу последней, справедливо усматривая в ней «чрезвычайно важное орудие общения» и полагая, что «нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов». (III, 105)

Несмотря на исключительно многообразный характер психологических факторов, обуславливающий молчание, паузы в речи, существуют типовые ситуации «отсутствия речи», определяющие конкретное информационное содержание акта коммуникации. В трудах Станиславского содержится громадный эмпирический материал, заключающий в себе наблюдения за типовыми ситуациями молчания. Среди них он называет такие, в которых молчание (паузы) несут информацию о «принятии решения» (II, 195; IV, 97; VII, 99) «руководящем контроле за вниманием» (II, 45–46; III, 100, 231–232; IV, 306; V, 110, 150), о реакции на интенсивность эмоции (II, 195; V, 332; VI, 259), на ее разнообразие, о создании или изменении дистанции между лицами, выражении уважения (VII, 17), завершения мысли или эмоции, их окончания и др.<sup>2</sup>

Коммуникативный характер молчания связан не только с отсутствием речи. Его «позитивный» аспект состоит в том, что во время молчания как определенного психологического состояния человека продолжается обмен информацией, общение посредством различных знаков, которые психологами и

<sup>1</sup> См. подробнее: *Е.Я. Басин. Художник и творчество*. М., 2008.

<sup>2</sup> О ситуациях молчания см.: *Bruneau Th. J. Communicative Silence: Forms and Functions // The Journal of Communication*. March, 1973, vol. 23, №1, p. 17–46; *Jensen J.V. Communicative Functions of Silence // ETC*. 1973. Vol. XXX, №3.

лингвистами называются «заполнителями молчания», а сами паузы – «наполненными паузами». В исследовании Станиславского основное место занимает именно этот аспект.

Согласно Станиславскому, молчание, как и речь, выражает непрерывность процессов душевной жизни. (II, 252, 256)

Станиславский считал эту непрерывность законом сценического искусства, которое «сплошь основано на общении».

Важную коммуникативную роль отводил Станиславский молчанию, паузам и при коллективном обмене информацией (который он характеризовал как «расширенное взаимное общение») и общению со зрительным залом, публикой – как разновидность коллективного общения. Станиславский сравнивает зрителя с резонатором, который воспринимает от актеров и возвращает им свою эмоциональную информацию. Умелое использование пауз, молчания на сцене укрепляет и усиливает информационное общение со зрителем. Вот как об этом пишет современный режиссер Марк Захаров, развивая идеи Станиславского.

«Как угадать исходные величины, как преобразовать первоначальную паузу, с которой начинается любой спектакль, в действенный, энергетически насыщенный импульс?.. Первый случай: многозначительный, претенциозный торжественно-театральный «выход». Никакого изменения во внутренней температуре зрительного зала. Ну разве что установление вежливой тишины... Тишина в зале не есть еще энергетический контакт. Стрелочка неизобретенного прибора на нуле. Просто вышли, и все. Второй случай: мизансцена та же. Тот же неторопливый молчаливый выход. И та же тишина. Да вот и не та! Вздрогнула стрелочка все того же неизобретенного прибора и прыгнула, поползла уже к иным отметкам. Зрители испытали нечто большее, чем просто концентрацию общего внимания, зрители почувствовали» ощутили сильную «энергетическую волну». Пока загадочную, с неизвестной информационной основой. А может быть, кто-то из самых тонко организованных зрителей познал и определенную дозу информации. У людей с подвижной нервной системой такое бывает»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *М.А. Захаров. Контакты на разных уровнях*. М., 1988. С. 52–53.

Наблюдения Станиславского за собой и актерами показали, что передача информации становится более эффективной и ощутимой в моменты внутренней активности, сильных переживаний, экстаза, сильных чувствований. (I, 267) Внутренняя активность не означает физических усилий, последнее затрудняет информационное общение. (II, 258–271) Напротив, наличие определенного темпоритма оказывает на информационный процесс положительное влияние. (III, 152) Важным фактором является также «выразительность» взаимного общения со зрителем, с партнерами на сцене. (I, 40, 53; IV, 184) Существенно также, чтобы процесс молчаливой передачи информации производился по частям: передача, остановка, восприятие, и опять передача, остановка и т.д. При этом надо иметь ввиду всю передаваемую информацию в целом. (III, 91)

Коммуникативно-информационная и психологическая функция молчания, пауз заключается не только в том, что при определенных ситуациях они выступают как знаки, передающие информацию, но и в том, что они повышают информационно-психологическую эффективность «заполнителей молчания». Станиславский дает подробную классификацию этих «заполнителей» и исследует коммуникативно-информационные, психологические и художественные функции каждого из них.

В жизни люди больше действуют, чем говорят. И на сцене самый главный «заполнитель» пауз – физическое действие.

Для творческих целей используются также такие паузы, которые заменяют слова жестами, мимикой, едва уловимыми движениями («мимодрама»).

Существенно то, что все «заполнители» – и действия, и приспособления, жесты, мимика и т.п. – имеют информационный эффект в молчании нередко больший, чем во время речи. Они действуют интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. (II, 105)

Каким образом происходит общение, обмен информацией на сцене, когда нет не только слов, но и таких «заполнителей» молчания, как действия, движения, жесты? По мнению Станиславского остается «язык глаз». Этот язык, полагает он, «наиболее красноречивый», информативный, тонкий, непосредственный, и вместе с тем наименее конкретный. «Глазами можно сказать гораздо больше и сильнее, чем словами». (VI, 176) Многие

страницы своих исследований по сценическому общению Станиславский посвящает разбору «языка глаз», его коммуникативно-информационным, психологическим возможностям и художественно-драматическим функциям. Этот разбор предполагает освещение психологии экстрасенсорного общения, которому в системе отводится важное место.

Станиславский различает на сцене два основных вида общения: «внешнее, видимое, телесное» и «внутреннее, невидимое, душевное». (II, 266)

Прежде, чем приступить к разбору той характеристики, которую Станиславский дает второму виду общения, заметим, забегая несколько вперед, что этот вид общения получил в современной научной литературе широко распространенное обозначение как телепатия или «экстрасенсорное восприятие» (ЭСВ).

Как отмечает Ч. Хэнзел, «ЭСВ определяется негативно как передача информации без участия обычных сенсорных каналов»<sup>1</sup>. Известные психологи, авторы статьи «Парапсихология» считают, что ЭСВ основано на биоэнергетическом излучении, поддающемся расчетам и измерениям, что «целесообразно» обсудить «направления и научный уровень изучения биофизического эффекта и электромагнитных полей, генерируемых живыми организмами, как возможных средств биологической связи, а также ряд других явлений»<sup>2</sup>.

Среди исследователей ЭСВ весьма распространенным является убеждение, что помимо научных экспериментов большую значимость для изучения ЭСВ представляют так называемые «спонтанные» проявления ЭСВ. И в первом, и втором случаях необходимым составным элементом методов исследования выступает самонаблюдение.

Как убедительно показывает Д.И. Дубровский в работе «Психические явления и мозг» (1971), в последние годы целый ряд философов и психологов подчеркивали важность метода самонаблюдения.

Методом самонаблюдения по преимуществу пользуется и Станиславский, описывая второй вид общения на сцене. Во всех

<sup>1</sup> См.: Ч. Хэнзел. Парапсихология. М., 1970. С. 7.

<sup>2</sup> В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьев, Б.Ф. Ломов, А.Р. Лурия. Парапсихология: фикция или реальность? // Вопросы философии, 1973. № 9, С. 135–136.

случаях, полагает он, когда наука не дает ответа на вопросы, мы переводим вопрос «в плоскость хорошо знакомой подлинной собственной жизни, которая дает нам огромный опыт, практические знания, богатейший неисчерпаемый эмоциональный материал, навыки, привычки и проч. и проч.». (III, 196) Обращаясь (в лице Торцова) к ученикам, в связи с необходимостью охарактеризовать процесс внутреннего, невидимого, душевного общения, Станиславский говорит: «Трудность предстоящей задачи заключается в том, что мне придется говорить... лишь о том, как я сам ощущаю его в себе и как я пользуюсь этими ощущениями для своего искусства». (II, 266 и 268)

Почему второй вид общения Станиславский называет «внутренним, невидимым, душевным»? Опираясь главным образом на самонаблюдение, он пришел к выводу, что помимо тех «видимых» органами чувств средств передачи информации и воздействия, о которых шла речь при описании первого, «внешнего» общения, имеется особый вид «энергии», которая движется внутри человека, исходит из него и направляется на объект. (III, 44) Посредством этой энергии также передается и воспринимается информация.

Поскольку наука еще недостаточно изучила этот способ передачи информации и не выработала «подходящей терминологии», он для характеристики «внутреннего» общения пользовался такими обозначениями, как «ток», «лучи», «волны», «вибрация»<sup>1</sup>. По мнению Станиславского, эти слова удачно характеризовали... «образно иллюстрировали» тот вид «энергии», с которой он связывал передачу и восприятие различных форм душевной деятельности человека.

Сам процесс передачи и приема этой энергии обозначался им терминами «лучеиспускание и лучевосприятие», «излучение» и «влучение»<sup>2</sup>.

«Не замечали ли вы, – говорит Станиславский, – в жизни или на сцене, при ваших взаимных общениях, ощущения ис-

<sup>1</sup> Иногда Станиславский использовал термин йогов – «прана» (см., напр., III, 394), не вкладывая в него никакого философско-мистического содержания (как полагали некоторые «критики» «системы») (III, 492).

<sup>2</sup> Эта терминология была заимствована из книги *Г. Рибо* «Психология внимания», выписки из которой сохранились в архиве Станиславского (См. IV, 490).

ходящего из вас волевого тока, который как бы струился через глаза, через концы пальцев, через поры тела?». (II, 267) Соответственно, и восприятие этого «тока» осуществляется всем телом. Однако, особо важную роль здесь играют глаза, «процесс взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз». (II, 269)

Станиславский утверждает, что с помощью «лучеиспускания» и «лучевосприятия» не могут передаваться и восприниматься «конкретные мысли и слова» (II, 269; IV, 176), конкретные факты. (III, 91–92) Здесь может идти речь об общении «чувствованиями» («ток чувств»), сомнением, нетерпением, удивлением, волнением, симпатией, уважением и др., причем передается «общий» тон переживания чувствования, «общее настроение». (II, 270; IV, 176) Кроме того, могут передаваться (и восприниматься) «ощущения» желаний, хотений, стремлений («волевой ток») и «видения», т.е. образы, различные представления. (III, 87–93, 463–464)

Режиссера интересовал практический вопрос об условиях, предпосылках, эффективности «внутреннего» общения на сцене. В связи с этим вопросом Станиславский говорит о «моментах интенсивного общения» (II, 271), называемых им «хваткой» или «сцепкой». В такие моменты «процессы лучеиспускания и лучевосприятия становятся крепче, острее и более ощутимы». (II, 273)

Отмеченные выше «моменты» предполагают прежде всего «внутреннее, невидимое глазу действие и акты душевного общения» (II, 260), «внутреннюю активность». (IV, 90–95)

Существенным моментом проявления внутренней активности, внутреннего действия оказывается наличие определенного темпоритма. (III, 152) Важным фактором «внутреннего» общения вступает также «заразительность» взаимного общения на сцене и со зрителем.

И, наконец, присутствие зрителей. Атмосфера спектакля, густо насыщенная нервным возбуждением, коллективным чувством толпы, «добровольно раскрывающей свои сердца для восприятия льющихся со сцены душевных токов и лучей», «усиливает проводимость душевных токов». (IV, 184)

Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влучения и излучения, которыми обмениваются

сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере! (II, 274–275)<sup>1</sup>

Придавая большое значение процессам лучеиспускания и лучевосприятия на сцене, о чем еще будет сказано, Станиславский, естественно, интересовался вопросом о том, нельзя ли «технически» овладеть ими, «вызывать их в себе по произволу»<sup>2</sup>.

Особого разбора требует такой важный компонент общения на сцене, как «заражать другого своими видениями». (III, 91) Особого – потому, что Станиславский нигде не говорит, что можно передать партнерам или воспринять от них «видения» лишь с помощью лучеиспускания и лучевосприятия. «Спросите природу, интуицию, – пишет Станиславский, – не знаю еще что, как и чем они передают другим свои видения. Я не люблю и боюсь слишком уточнять вопросы, в которых я не компетент... лучше научимся завлекать в творчество свою душевную органическую природу и сделаем чутким и отзывчивым наш речевой, звуковой и иные (подчеркнуто нами – *Е. Б.*) аппараты воплощения, с помощью которых можно передавать свои внутренние чувствования, мысли, видения и проч.». (III, 87) Контекст, в котором Станиславский решает проблему передачи «видений», не оставляет сомнения, что в числе «иных» аппаратов он подразумевает лучеиспускание и лучевосприятие. А в одном месте он прямо говорит о «лучеиспускании», касаясь проблемы «видения». (III, 92) Поэтому есть все основания заглядывать в наше изложение и этот вопрос.

Для успеха «заражения», «влучения», «внедрения» своих видений партнеру по сцене необходимы, по Станиславскому, следующие моменты. Прежде, чем общаться, надо собрать и

<sup>1</sup> Известный американский специалист в области ЭСВ *Дж. Райн* в своей книге «Экстрасенсорное восприятие» (1934), в частности, описывает те условия опытов, от которых зависит в большой степени успех или неудача ЭСВ. Сопоставление взглядов Станиславского и Райна в этом пункте обнаруживает значительные совпадения. (См., напр., *Ч. Хензел*. Параспихология, С. 69–72).

<sup>2</sup> См.: *Ч. Хензел*. Цит. соч., С. 70.

привести к порядку материал для общения. Надо увидеть на «экране своего внутреннего зрения»<sup>1</sup> непрерывную «киноленту» своих внутренних видений. Причем важно сосредоточиться все свое внимание на этих видениях, увидеть, услышать и ощутить их как можно полнее, глубже и ярче. (III 94)

Этот прием получает значительно большую устойчивость и силу в момент внутренней активности. Огромное значение имеет стремление к достижению задачи – воздействовать на внутреннее зрение партнера, «внедрить» в другого свои видения, говорить не уху, а глазу партнера. Неважно, увидит другой или нет. Главное – хотеть внедрять, а хотения порождают действия. (III, 92) Такая задача втягивает в работу волю и все элементы творческой души артиста.

Третий важный фактор успешности «заражения» видениями – это моменты выжидания. «Они необходимы самому объекту для усвоения передаваемого ему подтекста ваших внутренних видений. Этот процесс должен производиться по частям: передача, остановка, восприятие и опять передача, остановка и т.д. Конечно, при этом надо иметь в виду все передаваемое целое». (III, 91)

То, что Станиславский говорит о «внутреннем, невидимом, душевном» общении на сцене, как уже отмечалось в начале статьи, представляет интерес с точки зрения изучения телепатии, ЭСВ. Остается рассмотреть вопрос о том, насколько важны эти психологические идеи великого режиссера для теории и практики самого сценического искусства.

Сам Станиславский придавал большое значение «внутреннему» общению на сцене. Путь общения «через излучение чувства, – пишет Станиславский, облюбовало себе наше направление, считая его среди многих других путей творчества и общения... наиболее сценичным при передаче невидимой жизни человеческого духа» (IV, 184), всего того, что не поддается передаче ни словом, ни жестом. (IV, 194)

Таковы взгляды Станиславского, высказанные им в его трех основных трудах: «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» (ч. I и II) и «Работа актера над ролью». Г. Кристи во вступительной статье ко II тому собрания сочинений

<sup>1</sup> Хотя Станиславский говорит по преимуществу о «зрительных» образах, но в сущности у него речь идет вообще о представлениях. (См. об этом III, 464).

Станиславского, куда вошла первая часть «Работы актера над собой», оценивая эти взгляды великого режиссера, пишет: «Для раннего периода была характерна попытка установить между партнерами внутреннее, духовное общение при помощи «излучения и влечения невидимых душевных токов», что получило отражение и на некоторых страницах данной книги. Не касаясь вопроса о нелепости и неопределенности самой терминологии, отметим, что на практике попытки взаимно «гипнотизировать» друг друга на сцене не всегда приводили к ожидаемым результатам. (II, 40–41)

У автора данной статьи нет каких-либо фактов и оснований, которые позволили бы ему поставить под сомнение справедливость этой оценки Г. Кристи. Но тем не менее хотелось бы обратить внимание на следующее обстоятельство. По мнению Г. Кристи, важным добавлением к ранее написанному тексту 10-й главы «Общение», где в основном и изложены идеи Станиславского об «излучении» и «влечении» являются опубликованные в приложении к этому же тому материалы из рукописи режиссера, датированной 1937 г. Изложенные в этих добавлениях мысли, полагает Г. Кристи, «отражают точку зрения Станиславского на процесс творчества актера, сложившуюся в заключительный период его деятельности, и поэтому представляют принципиальный интерес». (II, 39)

Следует согласиться с автором вступительной статьи в том, что эти добавления «являются важным уточнением и коррективом к ранее написанному тексту». (II, 41) Эти коррективы выразились главным образом в тезисе о том, что изучение процесса органического действия неразрывно связывается Станиславским с «органическим процессом общения». (II, 39)

Станиславский выделяет теперь пять стадий органического общения. Первая и вторая стадии – ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта и привлечение на себя его внимания. Характеризуя эти две стадии, Станиславский пишет: «Через лучеиспускание и лучевосприятие» вошедший субъект завязывает общение с избранным объектом». (II, 387) Третья стадия – «зондирование души объекта» щупальцами глаз. «Моменты передачи своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов. Интонации... создают четвертую стадию органического общения... Моменты отклика объекта и

обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия душевных токов создают пятую стадию... (II, 389)

Таким образом, на всех стадиях органического процесса общения Станиславский рассматривает «внутреннее» общение как его необходимый и важный компонент. Обращаясь к актерам, он говорит, что с помощью психотехники, когда набьется соответствующая привычка, «подобно мне, вы не сможете стоять перед тысячной толпой иначе, как с объектом на самой сцене и с правильно развивающимися в вас органическими процессами общения, видения, лучеиспускания и лучевосприятия и пр.». (II, 390)

Из изложенного следует, что и на заключительном этапе своей режиссерской и педагогической деятельности Станиславский по-прежнему придавал важное значение в процессе сценического общения тому, что сегодня принято называть «экстрасенсорным восприятием».

\*\*\*

Завершая вступительную статью, ответим кратко на вопрос, в чем мы видим основные заслуги К.С. Станиславского как психолога.

Как утверждают многие авторитетные психологи (Б.Г. Ананьев, П.В. Симонов и др.), система Станиславского представляет научный интерес для общей психологии.

Бесспорен вклад Станиславского в психологию сценического творчества актера.

Л.С. Выготский в «Психологии искусства» обратил внимание на то, что психология актерского творчества – наиболее удобная модель для научения психологии искусства в целом. Система Станиславского лучшее подтверждение этому. Она помогает понять многие аспекты психологии изобразительного, музыкального, литературного и других видов искусства. Об этом писали И.Э. Грабарь, Б.В. Асафьев, М.М. Бахтин и многие другие авторитетные искусствоведы.

Конкретизируя то новое и значимое, что внес К.С. Станиславский в психологию искусства, отметим следующее. Великий мыслитель в области искусства описал и сформулировал ряд закономерностей особого пласта психологии – «художественной психологии».

В отличие от реальной психологии, она создана с помощью воображения. Это касается не только чувств, но всех без исключения модусов психической жизни (Я, потребности, мотивы, память, внимание и др.)

Художественная психология – это психология «перевоплощенного» поведения, одновременно реального и «мнимого», условного.

У автора данной статьи уже был повод<sup>1</sup> писать о том, что отношение художественной психологии и реальной психологии художественного творчества в известном смысле и в известных пределах аналогично соотношению художнической речи и обычной речи. Известный лингвист Винокур высказал ряд аргументов, согласно которым художническая речь по самой своей природе, по своим устойчивым и существенным объективным качествам не является речью в собственном смысле. То, что в общем языке представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существенного, становится законом все произвольное, различные отклонения. Художественная речь есть не столько вид или тип речи вообще, сколько самостоятельное явление человеческой культуры, факт искусства<sup>2</sup>.

В интерпретации Станиславского в художественной психологии также многое переходит в область существенного, закономерного, что в обычной психологии носит случайный характер «отклонения» от нормы, произвола и пр. (В этой связи достаточно напомнить учение Станиславского о психологической паузе в искусстве актера). Согласно Станиславскому в отношении художественной психологии в не меньшей степени, чем в отношении художнической речи, можно сказать, что она не является психологией в собственном смысле слова и в качестве такого явления элементом не психологической, а художнической системы искусства. Вспомним в этой связи проницательные суждения Л.С. Выготского о психологических взглядах Станиславского, которые мы приводили в начале нашей статьи.

У В.Ф. Асмуса были веские основания призывать рассматривать теоретические труды Станиславского в одном ряду с

<sup>1</sup> См. *Е. Басин*. Художественная эмоция, С. 291.

<sup>2</sup> Слово и образ. Сб. статей. М., 1964. С 34.

такими книгами об искусстве как «Разговоры с Гете» Эккермана, «Парадокс об актере» Д. Дидро, «Что такое искусство?» Л.Н. Толстого<sup>1</sup>.

В системе Станиславского психология, базируясь на общих законах психологии, непосредственным образом руководствуется эстетическими законами искусства. Поэтому и есть все основания назвать этот новый психологический феномен, всесторонне изученный выдающимся психологом искусства, художественной психологией.

\*\*\*

В настоящем издании приводятся в извлечениях все основные опубликованные работы Станиславского, где затрагиваются психологические вопросы искусства. Тексты приводятся по изданию: К.С. Станиславский. Собр. соч. в 8 т. – М., 1954–1961 г. В это издание включены и архивные материалы, которые использованы и в данной антологии.

В основу расположения материалов настоящей антологии положен хронологический принцип, хотя выдержать его строго не удалось. К.С. Станиславский на протяжении всей творческой жизни часто возвращался к прошлым работам, уточнял, корректировал, от чего-то отказывался. Это затрудняет иногда датировать ту или иную работу. Известно, что из приведенных в антологии трудов, кроме вышедшей в 1926 г. книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславский успел подготовить к печати только второй том – «Работа над собой в творческом процессе переживания», который был впервые издан в 1938 году.

Вместе с издателями собрания сочинений мы включили в антологию также материалы, в которых содержатся идеи, которые сам Станиславский позже пересмотрел. Сделано это потому, что позволяет проследить эволюцию взглядов создателя системы. Кроме того это интересно с точки зрения изучения процесса творческой мысли вообще.

<sup>1</sup> *В.Ф. Асмус*. Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968. С. 612.

### **Из письма Л. Бернау (1897)**

Словом, чем проще относиться к гению, тем он доступнее и понятнее. Гений должен быть прост, это одно из главных его достоинств. (VII, 115)<sup>1</sup>

### **Из письма М.Ф. Андреевой (1902)**

Я полюбил в Вас экспансивность, типичную черту Вашего «я». Что же такое эта «экспансивность»? Преувеличенное отношение ко всем случаям и явлениям жизни. Не всегда к хорошим и естественным, иногда и к дурным. Я тоже экспансивен и знаю, как преувеличиваю и добрые и дурные свои чувства. Экспансивный человек – всегда немного кокет с самим собой; даже тогда, когда все обстоит благополучно, его нервы придумывают новые заботы. Думаю, что артист не может не быть экспансивным! (VII, 226)

Если бы Вы просто подошли ко мне и сказали, что успех такой-то артистки волнует Вас. Разве я не понял бы, что это естественно, что это должно быть, что без этой ревности – Вы не артистка? Что эта ревность равносильна мучительным сомнениям в своих собственных силах, что без этих сомнений артист не идет вперед. (VII, 228)

### **Из письма И.М. Лапицкому (1902)**

Из своего опыта я вывел следующее. В моем и в Вашем положении стоит идти на сцену, когда убедишься в непоборимой любви, к ней, доходящей до страсти. В этом положении не рассуждаешь: есть талант или нет, а исполняешь свою природную потребность. Такие, зараженные люди должны кончить театром, и чем скорее они решат свою будущую деятельности – тем лучше, так как они больше успеют сделать в ней. Энергия и страстное отношение к делу искупят известную долю недостатка таланта. Вне сцены эти люди никогда не сделают многого и, конечно, не найдут счастья. (VII, 250)

<sup>1</sup> В скобках римская цифра указывает том, арабская - страницы

### **Из подготовительных материалов к труду о творчестве актера. (900-е годы)**

#### **«Об актерском амплуа»**

Вот что говорит гр. Л.Н. Толстой:

«Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все одним и самим собою. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки. Перемены эти происходят «и от физических, и от духовных причин». (V, 182)

#### **«Ответ третейским судьям по делу В.Ф. Комиссаржевской и В.Э. Мейерхольда» (1907)**

Нельзя творить против воли. При всяком творчестве можно убеждать, но нельзя насиловать. (V, 361)

#### **Отчет о десятилетней художественной деятельности московского художественного театра (1908).**

Успех – ради существования, успех – ради возможности работать.

Как сочетать эту реальную действительность с требованиями артистической природы, нуждающейся в спокойном и систематическом развитии? (V, 407)

...После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к целому ряду выводов, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений!

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы. (V, 414–415)

#### **Из заметок об артистической этике и дисциплине (1907–1909)**

Чтобы украсить свой поступок... люди издали какой-то закон в искусстве: нельзя скрывать своей индивидуальности,

как будто индивидуальность актера заключается главным образом в его внешних и голосовых данных, сценическая индивидуальность – это духовная индивидуальность прежде всего, это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество. (V, 422)

Вот почему они, сами того не сознавая, нередко служат не искусству, а успеху, который завоевывается рекламами, хвалебными рецензиями и угождением низменным инстинктам толпы.

Тщеславие, расчет и другие компромиссы не могут создать атмосферы, благотворной для таланта. (V, 424)

### **Из письма В.В. Котляровской (1908)**

Удалось напасть на след новых принципов. Эти принципы могут перевернуть всю психологию творчества актера. Я ежедневно делаю пробы над собою и над другими и очень часто получаю преинтересные результаты. Больше всего увлекаюсь я ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества. С помощью таких проб мне удастся на старых ролях доводить себя до значительно большей простоты и силы, мне удастся усиливать свою творческую волю настолько, что я при жаре и нездоровье забываю о болезни и получаю энергию на сцене. (VII, 386)

### **Из письма М.А. Мелетинской (1909)**

... художественная форма и поэзия очищают дурные человеческие инстинкты. (VII, 432)

### **Из письма Н.В. Дризену (1909)**

Как передать неуловимые способы воздействия режиссеров на артистов? Это своего рода гипноз, основанный на самочувствии актеров в момент работы, на знании их характера, недостатков и пр. (VII, 451)

### **Из письма О.В. Гзовской (1910)**

Актеры – народ чуткий. Их не обманешь. Их можно взять только настоящей простотой. Весело – так весело, скучно – так скучно. (VII, 469)

Как бороться с этим, Вы теперь знаете не хуже меня: круг, развитие наивности, ощущение общения, ощущение близости объекта и приспособления. Вот что заставляет совершенно забывать о публике, так как некогда о ней думать. Слишком много душевных задач и без нее.

Но вот что Вы еще недостаточно цените (хотя, конечно, понимаете) – это то общее сценическое самочувствие, которое создается из всех этих служебных ощущений – сосредоточенность, ощущение общения (лучеиспускание и лучевосприятие), ощущение объекта и, как естественное следствие такого самочувствия, – подбор приспособлений. (VII, 479)

Только тогда, когда образуется правильная *привычка* (очень важная вещь во многих отделах техники и самочувствия), Вы будете считать себя вне опасности сценической заразы. Чтобы образовать и укрепить эту привычку – надо сотни правильных спектаклей с верным самочувствием. Объясню на примере. Допустим, что Вы сыграли 30 спектаклей с правильным самочувствием и только один спектакль – с актерским. Какой же результат? Вы вернулись к прежнему положению и ни на йоту не двинулись вперед. Не думайте, что преувеличиваю. (VII, 480)

### **Из письма к Вл.И. Немировичу-Данченко (1910)**

Я знаю теперь кое-какие практические приемы, потому что моя задача – на всякую теорию найти способ для ее осуществления. Теория без осуществления – не моя область, и ее я откидываю для того, чтобы помочь актеру при анализе психологическом, физиологическом, бытовом, пожалуй, даже при общественной оценке произведения и роли. Но литературная – ждет Вашего слова. Вы должны ответить на это не только как литератор, критик, а как практик. Нужна теория, и подкрепленная практическим, хорошо проверенным на опытах методом.

Мне предстоит теперь найти практический способ, как возбуждать воображение артиста при всех этих процессах. Эта часть очень слабо разработана в психологии – особенно творческое воображение артистов и художников. Все остальное у меня, кажется, не только разработано, но и проверено довольно тщательно. (VII, 485)

### **Из письма О.В. Гзовской (1911)**

Счастлив, если мне удалось помочь Вам. Будьте только очень строги и требовательны к своему сценическому самоощущению. Больше всего проверяйте мышцы (и особенно мышцы лица), которые у Вас натружены. *Постоянно* учитесь на публике ослаблять их.

Второе – объект. (Будьте безумно требовательны к нему).

Третье – *неожиданность* приспособлений. Они удивляют и тем поднимают тон в публике.

Будьте очень строги в выборе приспособлений.

Кроме того, все яснее и определеннее передавайте и чеканьте внутренний рисунок роли. Рад, что чтения идут успешно.

Отвечу на поставленные вопросы. 1) Как развивать наивность? В записках сказано, но, должно быть, не очень ясно. Надо отгонять сомнения, критику и все прочее, что мешает наивности. Добавлю, надо с большой верой относиться ко всем другим приемам системы, т.е. к кругу, к объекту, к приспособлениям. Общее, совместное действие всех этих приемов также увеличивает наивность (пожалуйста, пометьте на полях и напомните мне развить эту часть об общем воздействии приемов на усиление наивности).

2) Пока я знаю только одно упражнение для аффективной памяти – писание истории и природы любви, ревности, страха и пр., а также деление разных ролей на куски и определение желаний. Вы пишете, что это трудно. Не слишком усложняйте эту работу, не бойтесь первое время наивности и глупых писаний. Дело не в форме, а в процессе самоанализа и чувственных воспоминаний. (VII, 516)

### **Из письма Л.Я. Гуревич (1912)**

Я утверждаю, что время, народы и история приносят нашему искусству только обветшавшие формы – ремесло. Настоящее искусство создают гении, которые рождаются в веках, народах и истории. (VII, 548)

### **Из письма В.В. Лужскому (1912)**

Бенуа оказался очаровательным. Он слушает, охотно идет на всякие пробы, переделки и, видно, хочет понять секреты сцены. Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими. Очень трудолюбив. Словом – он театральный человек. (VII, 551 – 552)

### **Из заметок о театральном искусстве. Искусство и искусственность (1901 – 1912)**

Большинство актеров на сцене совершенно лишены потребности к общению с действующими лицами в монологах и диалогах пьесы, написанных исключительно ради общения. (V, 462)

### **Из письма О.В. Гзовской (1913)**

Когда Вы поверите сквозному действию – внимательно проверьте, нет ли наигрывания, подчеркивания, обманывает ли это настоящего собеседника, близко, когда смотришь друг другу в глаза. Потом *проверяйте постоянно*, можете ли Вы это все проделывать не в том немного приподнятом состоянии подогретого возбуждения и энергии, которое дает Вам в жизни деланность, а в том спокойствии и простоте, какой Вы бываете дома со своими, когда нет никаких зрителей и слушателей: т.е. проделывайте все это в том состоянии, которое мы называем «в капоте». Не понимайте только это слово в смысле лени и апатии. *Боже сохрани!!!* В таком состоянии гораздо лучше и энергичнее делаешь задачу, но только без прикрас и подрисовки, без напора, без подчеркивания, а ровно столько, сколько нужно для того, чтобы сделать (а не представлять) делающей для себя или других) задачу. (VII, 583)

### **Из письма В.А. Теляковскому (1915)**

Но в нашем деле понять – значит почувствовать, а это и трудно и долго. Наконец, многие не захотят усложнять обычную работу новой, психологической. Ведь актеры очень прилежны на всякую механическую работу на сцене и очень ленивы на душевную – волевою. (VII, 619)

### **Из письма к Вл.И. Немировичу-Данченко (1916)**

Я ведь только об этом и думаю в своей «системе»: как бы добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красоту и не через сентиментальность, надрыв и штампы. (VII, 630)

### **Проект воззвания Союза московских артистов (1917)**

... реализм, и импрессионизм, и стилизация, и футуризм (если только он уже существует в нашем искусстве) нужны нам, раз что они применяются с умением и к месту, раз что они передают те оттенки чувствований, которые они призваны выражать. (VI, 29)

### **Работа над ролью («Горе от ума») (1916–1920)**

... девять десятых, наиболее важная часть жизни роли, познаются артистом через творческую интуицию, артистический инстинкт, сверхсознательное чутье. (IV, 73)

У пьесы и у роли много плоскостей, в которых протекает их жизнь.

Есть плоскость душевная, психологическая, с ее:

а) творческими хотениями, стремлениями и внутренним действием, б) логикой и последовательностью чувства, в) внутренней характерностью, г) элементами души и ее складом, д) природой внутреннего образа и проч....

Есть плоскость для личных творческих ощущений самого артиста, то есть: его самочувствие в роли... А там, в самой глубине души, точно в центре земного шара, где бушует

расплавленная лава и огонь, кипят невидимые человеческие инстинкты, страсти и проч. Там – область сверхсознания, там – жизнь дающий центр, там – сокровенное «Я» артиста-человека, там – тайники вдохновения.

Их не сознаешь, а только чувствуешь всем своим существом.

Таким образом, линия познавательного анализа направляется от внешней формы произведения... От вымышленных чужих обстоятельств к собственному чувству. (IV, 76–78)

Можно быть зрителем своей собственной мечты. Этот вид мечтаний, когда артист становится собственным зрителем, я буду называть пассивным мечтанием, в отличие от активного вида мечтаний.

Существуют артисты зрения и артисты слуха. Первые – с более чутким внутренним зрением, вторые – с чутким внутренним слухом. Для первого типа артистов, к которым принадлежу и я, наиболее легкий путь для создания воображаемой жизни – через зрительные образы. Для второго типа артистов – через слуховые образы. (IV, 87)

Не зрение и слух, а ощущение близости объекта помогает состоянию бытия.

Можно быть зрителем своей мечты, но можно стать действующим лицом ее, – то есть самому мысленно очутиться в центре создаваемых воображением обстоятельств, условий, «строая» жизни, обстановки, вещей и проч., и уже не смотреть на себя самого как посторонний зритель, а видеть только то, что находится вокруг меня самого. Со временем, когда окрепнет это ощущение «бытия», можно среди окружающих условий самому стать главным активным лицом своей мечты и мысленно начать действовать, чего-то хотеть, к чему-то стремиться, чего-то достигать.

Это активный вид мечтания. (IV, 91)

При общении с другими важно понять не столько психологию других, сколько свою собственную психологию, то есть свое отношение к другим. (IV, 94)

Благодаря каждодневной систематической работе воображения на одну и ту же тему, все в тех же предполагаемых

обстоятельствах создается привычка воображаемой жизни. В свою очередь привычка создает вторую натуру, вторую воображаемую действительность. (IV, 107)

Жизнь, как в действительности, так и на сцене – непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремлений, внутренних позывов к действию и разрешение их во внутренних и внешних действиях. (IV, 115)

Самая лучшая творческая задача та, которая захватывает чувство артиста сразу, *эмоционально, бессознательно* ведет интуитивно к верной основной цели пьесы. Такая бессознательная, эмоциональная задача сильна своей природной непосредственностью (индусы называют такие задачи высшего порядка сверхсознательными). (IV, 118)

Нужно ли объяснять, что в длинной цепи чувств, образующей любовь, страсть, легко найдут себе место такие душевные состояния, как радость, горе, блаженство, мучения, покой, волнение, экстаз, развязность, застенчивость, несдержанность, храбрость, трусость, наглость, деликатность, простодушие, хитрость, энергия, вялость, чистота, разврат, сентиментальность, вспыльчивость, уравновешенность, доверие, недоверие. Каждый человек, умудренный жизненным опытом, найдет соответствующее место всем этим переживаниям и чувствам в длинной цепи моментов и периодов, из которых образуется человеческая страсть. Нередко влюбленный доходит и до цинизма в обращении с любимой, и до величия при успехе и уверенности в себе, и до прострации при отчаянии и потере надежды на успех, и проч., и проч. (IV, 140)

Постепенно и все более углубляя тона партитуры, можно, наконец дойти до самых душевных глубин, ощущений, которые мы определили словами «душевный центр», сокровенное «Я». Там человеческие чувства живут в их природном, «органическом» виде. (IV, 149)

Только гениальным артистам доступно исчерпывающее, всеобъемлющее понимание (чувствование) сверхзадачи, полное углубление в душу произведения и слияние с поэтом. (IV, 150)

Нормальная жизнь, как и само искусство, требует порядка, последовательности и постепенности при развитии чувства и переживания. Сверхзадача и сквозное действие дают этот порядок. (IV, 153)

Сомнение – враг творчества. (IV, 154)

Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве. (IV, 155)

И как прекрасны все, эти «-измы» и другие тонкости сценических чувств и воплощений, когда они сами собой, сверхсознательно рождаются от живого творческого вдохновения.

Творчество сверхсознания так непостижимо тонко, а чувства им вызываемые, так неуловимы, что они не поддаются обычному словесному определению, фиксирующему отведенную сознательную творческую задачу, хотение, стремление и внутреннее действие. Нужен какой-то иной, более тонкий прием фиксажа творчества сверхсознания. Нужно не определенное, слишком материальное слово, а символ. Он является тем ключом, который вскрывает самые тайные ящики нашей аффективной памяти. (IV, 158 – 159)

Недаром же говорится, что глаза – зеркало души. Глаза наиболее отзывчивый орган нашего тела. Они первые откликаются на все явления внешней и внутренней жизни. «Язык глаз» наиболее красноречивый, тонкий, непосредственный, но вместе с тем и наименее конкретный. Кроме того, «язык глаз» удобен. Глазами можно сказать гораздо больше и сильнее, чем словами. Между тем придаться не к чему, так как «язык глаз» передает лишь общее настроение, общий характер чувства, а не конкретные мысли и слова, к которым легко придаться. (IV, 176)

Дело в том, что переживаемое чувство передается не только видимыми, но и неуловимыми средствами и путями и непосредственно из души в душу. Люди общаются между собой невидимыми душевными токами, излучениями чувства, вибрациями, приказами воли. Это путь из души в душу наиболее прямой, непосредственно воздействующий, наиболее

действительный, сильный, сценичный для передачи непередаваемого, сверхсознательного, не поддающегося ни слову, ни жесту.

Неотразимость, заразительность, сила непосредственного общения через невидимое излучение человеческой воли и чувства очень велики. (IV, 183)

... артисты же наполняют невидимыми лучами и токами своего чувства все здание зрительного зала и покоряют толпу.

Некоторые думают, что условия публичного творчества мешают этому; напротив, они благоприятствуют такому общению, так как атмосфера спектакля, густо насыщенная, нервною толпы, добровольно раскрывающей свои сердца для восприятия льющихся со сцены душевных токов и лучей, является лучшим проводником невидимого душевного творчества артиста. Стадное чувство толпы еще более наэлектризовывает и сгущает атмосферу театрального зала, то есть усиливает проводимость душевных токов. Поэтому пусть артисты возможно шире разливают потоки своих чувств в театре через душевные лучи и ткани, в молчании и неподвижности, в темноте или при свете, сознательно или бессознательно. Пусть артисты поверят, что эти пути наиболее действительны, тонки, могущественны, заразительны, неотразимы и проникновенны для передачи самой главной, сверхсознательной, невидимой, не поддающейся слову духовной сути произведения поэта.

Этот путь общения через излучение чувства облюбовало себе наше направление, считая его среди многих других путей творчества и общения наиболее неотразимым, могущественным, а следовательно, и наиболее сценичным при передаче невидимой жизни человеческого духа. (IV, 184)

## **«О различных направлениях в театральном искусстве» (1909–1922)**

### **Ремесло**

Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить, установлены обряды, для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет, для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды, для тех, кто мало интересен, выработаны условности и, наконец, для тех, кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему государственные люди любят церемониалы, священники – обряды, мещане – обычаи, щеголи – моду, а актеры – сценическое ремесло с его условностями, приемами, штампами и трафаретами.

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными приемами сценической игры. (VI, 43)

Общеактерская речь раз и навсегда выработанная, оживляется многими приемами, копирующими несуществующее у ремесленников переживание. Так, например, сила и слабость чувства передаются силой или слабостью самого звука голоса, доходящего то до крика, то до шепота. Энергия темперамента иллюстрируется также в прямом смысле, то есть ускорением темпа и учащением ритма речи.

Любовь всегда передается певучей речью, страсть раскатывает согласные и рвет слова, энергия сердито отчеканивает слога, героизм любит задорные голосовые фиоритуры и злоупотребляет криком. Лиризм доводит речь до пения, особенно при вздохах восторга или отчаяния. (VI, 46)

Жест должен аккомпанировать чувству, а не слову, жест должен рождаться от чувства. Пластика как красивая выразительница чувства и душевной жизни необходима в нашем искусстве. (VI, 49)

Ремесло, в угоду своей прямолинейности, освещает чувство только с одной и притом с самой общедоступной его

стороны, то есть любовь – со стороны ее животного сладострастия, ненависть – со стороны ее звериной кровожадности, гордость – со стороны ее чванства, возвышенность – со стороны сентиментальности, молодость – со стороны ее наивности, героизм – со стороны его внешней картинности. (VI, 51)

Сюда же следует отнести личные актерские чисто сценические (не жизненные) привычки, сами собой создавшиеся или благоприобретенные на сцене. Они слагаются или благодаря физиологическим причинам, заставляющим мышцы особенным образом сокращаться при искусственном волнении, или же эти привычки создаются случайно в удачные минуты, потом запоминаются и сознательно вводятся в обиход ремесленных приемов и штампов. В самом деле, у многих актеров бессознательно прорываются рефлекторные движения и жесты. Так, например, одни от напряжения дирижируют себе маханием ли пальцев, дерганием ли рук, киванием ли головы, сжиманием ли кулака и тем помогают искусственному напряжению; другие от напряжения или в помощь ему костенеют, натуживаются, поднимают плечи, принимают какую-нибудь особенную позу и тем помогают трудной мышечной работе; третьи от напряжения или ради него обостряют дикцию, преувеличивают чистоту произношения слов, отчеканивают их; четвертые помогают себе движением бровей, мышц лица и другими тиками и проч.

От всех этих насилий и ненормальностей также остаются следы в коллекции штампов актера-ремесленника.

Существует много сценических привычек и штампов, порожденных чисто актерской небрежностью. Ведь актеры любят сценическую небрежность, смешивая ее с легкостью или непринужденностью таланта.

Например, вспомните комическую быстроту, с которой пишутся на сцене письма, прочитываются длинные статьи, как быстро выпиваются стаканы воды, бутылки вина, как быстро пьянеют от них и протрезвляются, как быстро глотают целые обеды и наедаются досыта, как быстро оправляются перед театральными зеркалами, как ломают перья и потом продолжают ими писать, как сразу начинают и сразу перестают смеяться и плакать, как сразу падают в обморок и приходят в

себя, засыпают и просыпаются и, наконец, как долго готовятся к смерти и неожиданно умирают. (VI, 55)

Актерские привычки не только въедаются в человека, но даже изменяют его физиологически и духовно, развивая одну часть природы в ущерб другим ее частям! (VI, 56)

Нет, актерская эмоция – не переживание; это только телесный акт, механическое возбуждение периферии тела, то есть поверхностной сети нервов, мускулов и проч.

Актерская эмоция – совершенно самостоятельный физический акт, не зависящий от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество. Ведь истеричные натуры и кликуши могут по заказу вызывать припадки без всякой внутренней причины, а лишь только раздражением внешних, поверхностных нервов. (VI, 57)

Как часто не понимаешь слов, произносимых актером с иступленной быстротой, как часто в импрессионистических пьесах не понимаешь смысла происходящего на сцене и тем не менее волнуешься от какого-то электричества, исходящего из актера.

В настоящем искусстве воздействие происходит само собой. Оно основано на заразительности искреннего чувства и переживания. (VI, 58–59)

### **Искусство представления**

*Без веры нет переживания, нет творчества и его восприятия.* Однако правдоподобие второго направления рождает не ту *веру*, которую мы знаем в жизни, которая убеждает всю нашу духовную и физическую природу. Во втором направлении создается лишь *доверие* к творческой работе артиста, примирение со сценической ложью и условностью театра, успех обмана, ловкой техники, успех самого искусства артиста, а через него и самого поэта. Полуусловной правде и полуусловной вере второго направления нельзя отдаться целиком; ей веришь и отдаешься лишь наполовину, не душой и телом, а умом, зрением, слухом, некоторой долей эстетического чувства. (VI, 66)

Чем спокойнее совершается творчество, чем больше самообладание артиста, тем яснее передается рисунок и форма роли,

тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста. (VI, 69)

Только живое создает живое, поэтому ни ослепительные эффекты театральности, ни праздничная красота сценической условности, ни самый принцип представления результатов переживания непригодны для создания *живого*. (VI, 70)

Ложь и искусство несовместимы. Ложь исключает правду, без которой не может быть творчества природы.

Совмещение актерской лжи с творческой правдой создает вывих, разлад души с телом, уродство человеческой природы. Ложь обманывает глаз и ухо, но не убеждает чувства, ложь не проникает в глубокий центр человеческой души, где скрыто наше «Я», властитель всей нашей духовной и физической природы. (VI, 71)

### **Искусство переживания**

Сценическое создание – живое, *органическое создание*, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, заново созданного театрального шаблона. Сценическое создание должно быть убедительно, оно должно внушать веру в свое *бытие*. Оно должно *быть, существовать* в природе, *жить* в нас и с нами.

Все чувства, ощущения, помыслы роли должны стать живыми, трепещущими чувствами, ощущениями и помыслами самого артиста. Он должен творить жизнь человеческого духа роли из своей собственной живой души, а воплощать ее своим собственным живым телом. Материалом для артистического творчества должны служить его собственные живые чувства, вновь зарождающиеся под влиянием роли, его воспоминания о ранее пережитых зрительных, звуковых и других образах, испытанных эмоциях, радостях, печалях, всевозможных душевных состояниях, идеях, знаниях, фактах и событиях. (VI, 75)

Однако переживания артиста на сцене не совсем те, которые мы знаем в жизни. Начать с того что на сцене артисты редко переживают, так сказать, первичные чувства. Гораздо чаще, почти всегда, они живут повторными чувствами, то есть ранее пережитыми и знакомыми по жизни чувствами, воскресающими по воспоминанию (аффективные чувства). Такие чувства

обладают очень важными для сцены свойствами. Дело в том, что чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромождены случайными, побочными подробностями, часто не имеющими отношения к сущности переживаемого. Но повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, очищены от лишнего. Этот процесс совершается в нашей памяти чувствований (аффективной памяти) от времени, сам собой. (VI, 76)

Время очищает, кристаллизует чувства от лишних подробностей, оставляя в воспоминании лишь самое главное, существенное – чувство или страсть в ее чистом, голом виде. Вот почему нередко подлинные переживания в реальной жизни производят нехудожественное впечатление, и те же чувства, очищенные временем, перенесенные на сцену, становятся художественными, воспоминания красивее реальной действительности. Время – лучший эстет. Повторные (аффективные) переживания нередко производят на зрителей более сильное впечатление, чем первичные. Это происходит потому, что часто человек, остро впервые переживающий в жизни сильные чувства, не может говорить о них связно; слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли. Это мешает слушающим вникать в сущность переживаемого горя и понимать его. Но время не только эстет, но и лучший целитель, оно заставляет людей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят не спеша, последовательно, понятно. При таком рассказе слушающий понимает все и вникает в сущность горя. На этот раз рассказчик значительно более спокоен, а плачет слушающий. То же происходит и в нашем искусстве. Артист бурно, несдержанно, неясно переживает роль дома и на репетиции. Но время и работа над собой создают в его душе и теле равновесие и гармонию.

На спектакле артист говорит о пережитом понятно, выдержанно и красиво, и он сравнительно спокоен, а плачет зритель. Между реальным и сценическим переживанием есть еще существенная разница, которая зависит от самого свойства таланта артиста. Нередко на сцене человек не тот, что в жизни. Свойство артистического таланта таково, что он придает своим созданиям на сцене элементы благородства, эстетизма, обаяния,

манкости и внутренней, и внешней красоты. Эти необходимые для артиста свойства отличают талант от бездарности. Новое различие между реальным и сценическим переживанием в том, что в жизни человек непрерывно переживает, тогда как на сцене артисту приходится отдавать дань театральным условностям и для этого отвлекаться во время творчества от нормальной жизни своего чувства и от творческого переживания. (VI, 77)

Мысленно став в самую гущу воображаемой жизни, артист познает собственным опытом если не всю жизнь человеческого духа роли, то ее отдельные живые моменты. В состоянии мысленного бытия сами собой зарождаются бессознательные побуждения артистических чувств, та «истина страстей», о которой говорит Пушкин.

Этот момент можно уподобить обсеменению или оплодотворению души артиста семенами роли. Среди оживших обстоятельств жизни роли артист начинает действовать, сначала мысленно, то есть в плоскости жизни своего воображения, а потом и на сцене среди ее реальной обстановки, которая научает верить артиста и оживлять до полноты иллюзию. (VI, 78)

Из каких же составных элементов, свойств, состояний, явлений складывается творческое самочувствие? Что же нужно для этого? Прежде всего, нужно хорошо развитое воображение.

Без работы воображения не обходится ни один, даже начальный, подготовительный момент творчества.

Поэтому в первую очередь надо развивать жизнь своего воображения. Это достигается систематическими соответствующими упражнениями. Далее необходимо уметь втягивать в творческую работу все двигатели нашей психической жизни, то есть эмоцию, волю, ум, которые составляют душу творческого самочувствия. (VI, 80)

Техника бывает внутренняя и внешняя, то есть душевная и физическая. Внутренняя техника направлена к возбуждению творческого процесса переживания, а внешняя техника – к естественному и красивому воплощению пережитого с помощью голоса, интонаций, мимики и всего телесного аппарата артиста. Результатом творчества искусства переживания является

живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, каким ее родил поэт, это и не сам артист, точь-в-точь такой, каким мы знаем его в жизни и действительности. Новое создание – живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание – дух от духа, плоть от плоти роли и артиста. Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться, по неисповедимым законам самой природы, от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста. Такое живое создание, зажившее среди нас, может нравиться или не нравиться, но оно «есть», оно «существует» и не может быть иным. (VI, 81 – 82)

Сам зритель тянется на сцену и там чувствами и мыслями принимает участие в творчестве. (VI, 87)

Без веры зрителя в действительность переживания артиста нет глубокого и прочного восприятия. (VI, 88)

*Красота – сверхсознательное чувство.* (VI, 89)

**В рукописи № 1468** здесь добавлен следующий текст: «Еще правильнее было бы сравнить актерскую эмоцию с животным исступлением язычника при религиозных танцах и обрядах. Исступленное самобичевание фанатика, доводящее его до экстаза, родственно бессмысленному актерскому пафосу, с его исступленным криком, противоречащим смыслу произносимых мыслей, с его мышечными судорогами, доводящими актера до ремесленного вдохновения». (VI, 380)

**В рукописи № 1468** добавлено следующее окончание: «Ремесло, неизбежное во всех искусствах, получило в театре совершенно исключительное распространение благодаря своей общедоступности. Это такое зло в нашем искусстве, с которым надо постоянно и очень умело бороться. Чтоб создать средства для такой борьбы и научиться владеть ими, надо знать ремесло актера, надо понять ложь его основ. Через ложь познается правда, которую мы ищем, и поэтому не следует пренебрегать и ремеслом при изучении нашего искусства». (VI, 381)

**В рукописи № 1515** имеется текст, развивающий и дополняющий высказанную здесь мысль: «В то время как артисты искусства переживания стараются отрешиться от толпы зрителей, чтоб сосредоточиться на внутренней сути роли и заинтересовать смотрящего, втянув его внимание на сцену, артисты искусства представления как бы сами идут к зрителям и предлагают, объясняют, показывают им свои создания. Благодаря такой задаче выходящего на подмостки артиста он не чувствует себя в гуще жизни пьесы, как в [третьем] направлении, а он чувствует себя в гуще жизни театра, спектакля, выставленным напоказ перед толпой и обязанным иметь у нее успех. Он как зритель со стороны смотрит на пьесу и объясняет ее, иллюстрирует зрителю...

Центр внимания артиста находится не на сцене, то есть не по сю сторону рампы, как в творческом самочувствии искусства переживания, а по ту сторону рампы, то есть в зрительном зале, или, вернее, посредине между сценой и зрителями: с одной стороны, артист видит и чувствует толпу в театральном зале, а с другой – он видит и чувствует пьесу, себя самого на сцене в изображаемой им роли, и в этом «раздвоении между жизнью и игрой», о котором говорит Сальвини, перевес на стороне последней. Встречаясь на сцене с партнером по игре, артист искусства представления чувствует не его, а зрителя или себя самого на сцене. Артист, стоя на сцене, становится собственным зрителем и одновременно докладчиком и демонстратором своего создания. Ему важно не столько *что*, а важно, *как* он демонстрирует и что об этом думает зритель, как он воспринимает» (лл. 45–46, 48–49). (VI, 381)

#### **Из рукописи № 938**

«Творческое самочувствие не является еще творческим вдохновением. Это только та почва, на которой оно лучше всего зарождается» (л. 40). (VI, 384)

#### **Из письма к В.С. Алексееву (1924)**

Я понял теперь, как истощает творческая работа. Будь моя работа творческой – я бы не выжил в Америке. Но она была ремесленная, труднейшая (10 спектаклей в неделю), переезды, да какие... (VIII, 91)

#### **В Коллегию Наркомпроса (1924)**

В области сценического творчества существуют душевные и физические законы, знание которых необходимо всякому актеру, каково бы ни было направление театрального искусства. Наше дело развить творческий аппарат актера, чтобы он мог выражать им то, чем он живет на сцене. Ведь прежде чем петь, надо поставить голос, прежде чем бессознательно отдаваться творческому вдохновению, надо подготовить технику, которая механически передавала бы это вдохновение (бессознательное через сознательное). (VIII, 94)

#### **Из письма Н.В. Волконской (1924)**

Новые актеры будут передавать ее на основании вечных, никогда не изменяемых общечеловеческих законов творчества, которые с давних времен изучаются актерской техникой, которая до известной степени обогатится тем, что будет внесено искусством, последними изысканиями серьезных новаторов нашего дела. (VIII, 95)

#### **Из письма Н.С. Голованову**

Я верю своему чутью, так как обладаю некоторым даром предвидения. (VIII, 99–100)

#### **Из письма Ф. Жемье (1926)**

... такое искусство и такой спектакль передадут больше невидимых и неосознанных сверхсознательных человеческих ощущений, которые прежде всего необходимы для знакомства и понимания чужого народа и его страны. Этого не может сделать ни научный доклад, ни лекция, ни трактат, ни конференция, ни мертвая книга и газета.

У них своя область для изучения, которая передается в слове и печатной букве. Область, доступная актеру, невидимо излучается из души в душу. (VIII, 121)

#### **Из письма И. И. Титову (1926)**

... в театральном воздухе, насыщенном точно электричеством, а не только возбужденным артистическим темпераментом и вечным творческим волнением. (VIII, 122)

## Моя жизнь в искусстве (1926)

### Артистическое детство

Впечатления от этих спектаклей итальянской оперы запечатлелись во мне не только в слуховой и зрительной памяти, но и физически, т. е. я их ощущаю, не только чувством, но и всем телом. В самом деле, при воспоминании о них я испытываю вновь то физическое состояние, которое когда-то было вызвано во мне.

...Такое же органическое, физическое ощущение, стихийной силы сохранилось во мне от короля баритонов Котоньи или баса Джамета. Я волнуюсь сейчас, когда задумываюсь о них. (I, 23)

Я понял для себя значение стихийных впечатлений. (I, 26)

### Актерство в жизни

Люди всегда стремятся к тому, что им не дано, и актеры ищут на сцене того, чего они лишены в жизни. Но это опасный путь и заблуждения. Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. (I, 50)

### Музыка

Даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах. (I, 53)

### Драматическая школа

Копирование останавливает индивидуальное творчество, польза – потому что копирование великого образца приучает к хорошему. (I, 63)

Как артист работает и творит, это – тайна, которая уносится в гроб: одними потому, что они не способны сами в себе разобраться, а творят по интуиции, без сознательного отношения к

творчеству, другие же, напротив, отлично понимают, *что*, для чего и *как* делается, но это их секрет... (I, 65)

### Артистическая юность

Федотов называл свой план постановки пьесы «задуманным», но на самом деле он и сам еще не знал, какой она у него выйдет, и фантазировал при мне экспромтом, чтобы разжечь к творчеству как меня, так и себя самого. Впоследствии и я сам проделывал то же, и потому хорошо знаю этот прием режиссера. Нужды нет, что на сцене все будет совсем иначе, чем фантазируешь вначале. Часто даже не веришь тому, что можно сделать то, что чудится в воображении. Но и такое мечтание на ветер хорошо разжигает и расшевеливает фантазию. (I, 104)

### Счастливая случайность

Я присяжный копировальщик, меньше всего умел копировать. Это – особый талант, которого у меня не было. (I, 113)

### Выдержка

Таким образом, скрывание чувства еще больше разжигает его. (I, 116)

### Два шага назад

Актеры же обыкновенно делают обратное. Они пропускают самое интересное – постепенное нарастание чувства и с пиано сразу перепрыгивают на фортиссимо и долго застревают на нем. (I, 117)

Самый сильный тормоз при художественном развитии артиста – торопливость, надрывание своих неокрепших сил, вечное желание играть первые роли, трагических героев. Давать непосильную работу чувству хуже и опаснее, чем с непоставленным и неокрепшим голосом петь партии не по голосу, хотя бы, например, из вагнеровских опер. (I, 118)

Когда ты будешь играть доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый. (I, 122)

### **Характерность**

Бывают артисты, в большинстве случаев *jenes premiers* и герои, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя. Они не видят ни сцены, ни роли без себя. И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя, так как вся сила их в личном сценическом обаянии. Скрываясь под характерностью, они теряют все.

Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, т. е. замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской.

Я принадлежу к актерам этого типа. Я – характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, – конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние, это значит другое, – что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим. (I, 124)

Но в то время, о котором теперь идет речь, я любил не роль в себе, а себя в роли. Поэтому я интересовался не успехом артиста, а личным своим, человеческим успехом, и сцена для меня превращалась в витрину для самопоказывания.

Естественно, что эта ошибка меня удаляла от творческих задач и искусства. (I, 125)

### **Открытие давно известных истин**

Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз, при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет

перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство. (I, 297)

### **Артистическая зрелость**

Тем не менее я задаю себе вопрос: нет ли каких-нибудь технических путей для создания творческого самочувствия? Это не значит, конечно, что я хочу искусственным путем создавать самое вдохновение. Нет, это невозможно! Не самое вдохновение, а лишь благоприятную для него почву хотел бы я научиться создавать в себе по произволу, ту атмосферу, при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу. Когда артист говорит: «Я сегодня в духе, в ударе!», или: «Я играю с наслаждением!», или «Сегодня я переживаю роль», – это значит, что он случайно находится в творческом состоянии. (I, 299–300)

Продолжая свои дальнейшие наблюдения над собой и другими, я познал (т. е. почувствовал), что творчество есть прежде всего – полная сосредоточенность *всей духовной и физической природы*. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица. (I, 302)

Актер прежде всего должен верить всему, что происходит вокруг, и главным образом тому, что он сам делает. Верить же можно только правде. Надо поэтому постоянно чувствовать эту правду, находить ее, а для этого необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде.

Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом, – правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам.

Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое «если бы». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить

человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», т. е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. (I, 304)

Сцена – правда, то, во что искренно верит артист, и даже ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобию в своей душе и своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни. Условимся называть эти свойства и способности артиста чувством правды. В нем игра воображения и создание творческой веры, в нем ограждение от сценической лжи, в нем и чувство меры, в нем и залог детской наивности и искренности артистического чувства. Оказывается, что чувство правды, точно так же, как и сосредоточенность и мышечная свобода, поддается развитию и упражнению. (I, 305)

Я думал, что безжестие сделает меня бестелесным и поможет целиком отдать всю мою энергию и внимание внутренней жизни роли. Но на самом деле оказалось, что насильственное, неоправданное изнутри безжестие, так же как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души.

Но в искусстве – чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтоб стать главным и выступить вперед, должно вместить в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, – так как нет ничего скучнее простоты. (VII, 310).

Труднее всего начать искания – найти цель, основу, почву, принцип или хотя бы простой сценический трюк и увлечься им. Увлечение, хотя бы и маленькое, может стать началом, двигателем дальнейшей работы. (I, 317)

Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Ее не выполнишь ни жестами,

ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы. Кроме того, надо устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими чувств и мыслей. (I, 326)

### **Опыт проведения «системы» в жизнь**

... актерская воля не упражнена, ленива, капризна, а внутренняя техника, которую я проповедую и которая нужна для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях как раз на волевом процессе. Вот почему многие артисты так глухи к моим призывам. (I, 347)

### **Революция**

К сожалению, закон массового восприятия сценических впечатлений еще не изучен, а важность его для артистов несомненна. (I, 372)

### **Итоги и будущее**

Девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажечь ею: когда это сделано, роль почти готова. (I, 402)

Вот эти-то элементарные психофизические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. (I, 406)

«Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей. (I, 408–409)

### Из письма Б.Г. Иванову (1927)

Для того чтобы быть актером, надо прежде всего иметь талант. Что такое талант?

Это сочетание многих человеческих способностей. В этот комплекс входят и физические данные, и человеческие свойства и память, и воображение, и возбудимость, и чувствительность и впечатлительность. Все эти данные, взятые отдельно или вместе, должны быть сценически обаятельны и гармонично сочетаться между собой. (VIII, 155)

### Письмо С.В. Егоровой (1927)

Уважаемая Сусанна Владимировна.

Творчество – создание жизни человеческого духа. Можно ли имитировать чужую душу? Нет. Имитировать можно только внешнее. Можно имитировать манеру, походку, внешний вид образа.

Однако внешняя имитация не передаст самого чувства. Гоголь сказал: «Дразнить образ может всякий, стать образом может только настоящий талант. Тому, кто не умеет стать образом, ничего не остается, как дразнить его».

Кое-кто из современных новаторов слышал о том, что существует искусство представления. Это очень сложное и трудное искусство французской и немецкой школ. Я воспитался на ней, был в Парижской консерватории и потому имею право говорить. Это искусство основано, прежде всего, на переживании роли. Актер однажды или несколько раз переживает роль дома и на репетициях. А, переживши ее и подсмотрев, как она у него выявляется, он учится передавать результаты своего подлинного переживания с помощью техники, доведенной до совершенства. Такие артисты, как Сара Бернар, умеют работать так, как ни один из русских актеров не умел работать, за исключением, может быть, покойных Каратыгина и Самойлова. Русский актер к этому искусству совершенно не способен. Вместо него он делает просто ремесло. Русское ремесло напоминает мне игрушку от Троицы. Французское – изящную статуэтку из слоновой кости. Русская техника имитации – топор. Можно ли топором выполнить тончайшую резьбу по слоновой кости? Так точно и

грубые актерские средства не передают невероятно сложной жизни человеческого духа.

Я признаю – искусство переживания. (VIII, 166)

### О сознательном и бессознательном в творчестве (1928)

#### I

Помощь нашему артистическому бессознанию во время творчества может быть оказана в смысле общего направляющего руководства им.

Наряду с тем, что в работе артиста многое должно оставаться не освещенным сознанием, есть область, где работа сознания важна и необходима. Так, например, главные вехи пьесы, основные действенные задачи должны быть осознаны, утверждены и оставаться неизменными однажды и навсегда... При поисках этих задач, из которых сознательно создается партитура роли, бессознание сыграло свою важную и большую роль. Лучше всего, когда оно интуитивно найдет и непосредственно подскажет эти составные задачи. Но после осознания их, после сверки их с намерением поэта и других сотворцов спектакля задачи однажды и навсегда фиксируются и остаются навсегда неизменными, наподобие вех на пути. Они указывают творчеству правильное направление. Но то, как выполняются установленные задачи, то, что происходит в промежутках между основными вехами, то есть как оправдываются предлагаемые обстоятельства, аффективные воспоминания, характер хотений и стремлений, форма общения, приспособления и проч., может варьироваться каждый раз и подсказываться бессознанием... В тех случаях, когда *как* принимает однажды и навсегда постоянную и неизменяемую форму, является опасность набить от частого повторения штамп, трафарет актерской игры, которые отходят от внутренней линии роли и перерождаются в механическое, моторное играние, то есть в ремесло... Экспромты, бессознание в выполнении *как* каждый раз и при каждом повторении творчества гарантируют роль от застывания. Они освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству. Вот почему бессознательность *как* во время выполнения повторного творчества роли весьма желательна.

Есть немало актеров, которые легко забывают сознательные вехи роли. Они идут не по этой линии партитуры. Их гораздо больше интересует, *как* выполняется или играет то или другое место роли. Это *как* они доводят до виртуозности, до сознательного и однажды и навсегда зафиксированного трюка. Недаром таких актеров называют на нашем жаргоне «трюкачами». Линия их творчества указывается трюком. У таких актеров бессознание проявляется лишь в том или другом оттенке и детали их вечно повторяемых трюков.

Тем, кто хочет избежать такой участи, надо рекомендовать, как раз обратный путь творчества: пусть они в момент творчества думают только об основных задачах, указующих творческий путь вехах (*что*). Остальное (*как*) придет само собой, бессознательно, и именно от этой бессознательности выполнение партитуры роли будет всегда ярко, сочно, непосредственно.

*Что* – сознательно, *как* – бессознательно. Вот самый лучший прием для сохранения творческого бессознания и помощи ему; не думая о *как*, а лишь направляя все внимание на *что*, мы отвлекаем наше сознание от той области роли, которая требует участия бессознательного в творчестве.

## II

Пришло время сделать признание. Дело в том, что я до сих пор почти исключительно говорил о чувстве и переживании. Все сводилось к ним. Все манки и техника были направлены на их возбуждение.

Значит ли это, что я не признаю в творчестве огромной, важной роли других элементов и человеческих способностей, вроде *интеллекта* (ума) или *воли*, что я отрицаю их участие и значение в процессе творчества?

Я не только не отрицаю, а, напротив, считаю их равноценными, одинаково важными с чувством. Я не умею даже разделять их функции. Они неотделимы от чувства.

Однако что же заставляло меня до сих пор быть пристрастным к последнему, отдавать ему больше внимания, чем другим его сподвижникам, посвящать чувству почти целиком все учебное время? На это много причин. Вот они:

1. Я не верю, чтоб были люди, которые бы искренне (не из корыстных или других личных целей) верили тому, что наша

убогая актерская техника (и тем более актерски условная) или надуманный принцип, метод сценического творчества могут какой-либо мере тягаться с органическим, непосредственным интуитивным, подсознательным творчеством самой величайшей художницы – природы.

Такое творчество непосредственно и неотразимо воздействует на живые организмы зрителей всех национальностей и возрастов.

Можно возражать и опасаться того, что такое подсознательное творчество без контроля сознания может отклониться от верного пути, и что поэтому нужны направляющие его интеллектуальные или иные указания.

Никто, и я в том числе, против этого возражать не будет.

Можно также опасаться, что такое подсознательное творчество у малоталантливых от природы актеров с слабыми внутренними и внешними данными окажется бледным, хотя и верным, хотя и убедительным. Конечно, можно жалеть об этом. Однако некоторые будут утверждать, что такое творчество надо усилить условными актерскими приемами игры, но я не согласен с таким мнением и предпочитаю слабое, но подлинное, органическое творчество более тонкому, рафинированному, но искусственному, условному, актерскому.

Почему?

По той же причине, по которой я предпочитаю свои собственные, данные мне природой, хотя бы и посредственные, нос, глаза, уши таковым же прекрасным, но искусственным, и собственные, хотя и плохие, руки и ноги прекрасным механическим протезам.

Но как же быть, скажут мне, когда у актера нет способности и умения к переживанию?

– Я скажу: такому актеру нечего делать в театре.

– Значит, вы не признаете искусства представления? – спросят меня снова.

– Нет, я признаю всякое искусство, а в том числе и искусство представления, именно потому, что оно не может существовать без процесса переживания.

– Вы не признаете ремесла? – спросят меня вновь.

– Не признаю и предпочитаю хорошему ремесленнику самого посредственного актера, работающего на основе природы. С ремесленником мне делать нечего. Мы разные люди.

2. Чувство, как вам известно, наиболее капризно, неуловимо. Трудно воздействовать на него непосредственно. Нужны косвенные пути, и главные из этих путей направляются через интеллект (ум), через хотение (волю).

С чувством трудно иметь дело. Поэтому приемы воздействия на него менее или, вернее, совсем не изведаны. Вот почему в первую очередь я считаю необходимым заняться чувством и поставить его в необходимые ему условия.

До сих пор эта брешь в технике нашего искусства прикрывалась разными общими громкими, ничего не скрывающими в себе, пустыми словами, вроде: «играть нутром», «вдохновение свыше», «истинный талант обладает творческим чутьем, интуицией, трагическим пафосом...»

Все эти слова на практике означали лишь простой актерский наигрыш, пыжание, крик, ложный пафос (за исключением отдельных гениальных актеров и актрис, вроде М. Н. Ермоловой).

К ним веками приучали зрителя. Под видом подлинных чувств их прививали ученикам в школах, считали необходимыми, обязательными в театре. Уверяли, что сцена и искусство требуют условностей даже и в области переживания. Но в реальной жизни не принимают театральных условностей! Их не терпят, над ними смеются, считают неискренними, фальшивыми, «театральными» в дурном смысле. В результате создались два чувства, две правды, две лжи – жизненная и сценическая.

Однако почему же надо верить лжи в театре, изгоняя ее из жизни? Не потому ли, что это легче? Не потому ли, что зритель уже привык к лжи и условностям?

На этот счет существует много замысловатых теорий, оправдывающих ложь на сцене. Они достаточно известны, чтоб их напоминать.

Однако это не мешает зрителям приходить в восторг, получать незабываемые художественные впечатления и даже потрясения от подлинного, верного, правдивого жизненного переживания на сцене. Оно ценится ими выше всего, оно предпочитается всему другому поддельному.

Мы видим из практики, что труппы начинающих молодых актеров, работающих на основах правды чувства и переживания, успешно боролись и даже побеждали давно прославленные театры, основанные на актерской лжи.

Не удивительно, что никакие условности, никакая философия, никакие новые изобретаемые тезисы не сравнятся с творчеством органической природы, и тот, кто может и умеет творить на сцене по основе органической природы, тот окажется сильнее других, которые этого делать не умеют и потому уходят в условности.

Не насилуйте же природы!

Идите по указанным ею путям. Их-то я и исследую.

Они в том, что ум, воля, чувство составляют неделимый триумвират, каждый член которого одинаково важен в процессе творчества. В одних случаях перевешивает один из них, в других – другой.

Но этот закон нещадно нарушали в театре (за исключением отдельных случаев).

Рассудочное творчество, в большинстве случаев не согретое изнутри чувством не поддержанное волей, преобладало на сцене, так сказать, в сухом, холодном виде, поддерживаемое лишь актерским опытом и условными приемами техники. Это самый скучный и плохой вид сценического искусства, и вот почему я перенес все свое внимание на эмоцию (чувство) на хотение, задачи (волю).

Надо сравнивать их права, подогнав тех членов триумвирата, которые отстали.

В первую очередь прихожу на помощь чувству, а во вторую – воле.

Вот первая причина, почему до сих пор я почти совсем умалчивал о роли интеллекта (ума) в творчестве.

Да, я утверждаю, что творчество, не освещенное, не оправданное изнутри подлинным чувством и переживанием, не имеет никакой цены и не нужно искусству.

Я утверждаю, что непосредственное, интуитивное переживание, подсознательно направляемое самой природой, наиболее ценно и не может быть сравниваемо ни с каким другим творчеством. Но вместе с тем я утверждаю, что в других случаях пережитое чувство, не проверенное, не оцененное, не подсказанное или не направленное интеллектом и волей, может быть ошибочно, неправильно.

И только то творчество, в котором на равных правах, чередуясь в первенстве, участвуют все три члена триумвирата, нужно и ценно в нашем искусстве.

Никакие ухищрения, дающие перевес одному из членов, триумvirата в ущерб другому, не проходят в нашем деле безнаказанно. Искусство мстит за насилие над ним.

Вот почему я очень боюсь и скептически отношусь ко всякому придуманному, искусственно измышленному творческому принципу, как бы хитро, глубокомысленно и витиевато ни оправдывали его эффектными фразами и словами. Они останутся только фразами без внутреннего содержания, которые способны временно увлечь в сторону от верного пути вечного искусства.

Вот почему я и каюсь теперь в том, что отдал умышленно перевес в этой книге в сторону чувства и переживания. Но реабилитация их теперь – в век увлечения разумом – оправдает мой поступок, если мне удастся подогнать технику чувства. (IV, 458–462)

### **Из письма коллективу МХАТ (1929)**

... тем не менее кино никогда не сможет тягаться с живым творящим человеком, который умеет не только говорить, но и лучеиспускать. Вот этой способностью никогда не сможет обладать фотографическая пленка. Это умеет и технически знает только наш театр. (VIII, 212)

### **Из письма Е.К. Малиновской (1930)**

Вы – человек театральный. До сих пор не понимают, что это особая какая-то порода людей, в которых вложено то, без чего нельзя подходить к искусству. (VIII, 240)

### **Из письма Л.Я. Гуревич (1930)**

То же и в нашем деле; каждый человек берет пьесу, особым образом ее анализирует, глотает, переживает и т.д. Это тоже вопрос психофизиологический, обязательный для прошлых и будущих поколений.

В моей книге я хотел бы говорить *только об этом*, не входя в то, *кто и что и когда* будет исполняться или твориться актером. Это есть *психофизиология, психо- и физикотехника творчества, и только*. (VIII, 271)

... сценическое самочувствие, проходя через пьесу, вырастает в творческое с большой буквы, за границами которого находится *творческое подсознание*.

Беда в том, что об искусстве представления нельзя начинать говорить, пока не сказано всего о переживании... все то, что сказано про *искусство переживания*, относится целиком и к *искусству представления* плюс еще – пережитое надо исправить в своем стиле, и научиться производить механически. Если то, что представляется, еще не пережито – значит, это ремесло. О последнем можно сказать только после того, как будут знать о двух первых направлениях. (VIII, 272)

*Творчество роли*. Вот объяснения главы. Со сценическим самочувствием (рабочее самочувствие) надо приступать к работе над ролью. Когда с таким самочувствием пройдешь сквозь всю пьесу и роль (вроде Гамлета), все *элементы самочувствия* насыщаются *содержанием самой роли*. Получится сгущенное творческое *самочувствие*, в котором все элементы те же, но увеличены в десять раз. Эти элементы, как и самое название *Творческое самочувствие*, мы будем писать с *большой буквы*.

Творческое самочувствие, точно приморский город, лежит у самой границы беспредельного океана *подсознания*. Каждую минуту творчество может уплыть в это море и потом опять вернуться к *Возвышенному Творческому Сознанию*.

Резюме системы: *Подсознательное через сознательное*.

По-моему, главная опасность книги в «создании жизни человеческого духа» (о духе говорить нельзя).

Другая опасность: подсознание, излучение, влечение, слово *душа*.

Не могут ли за это запретить книгу. (VIII, 278)

### **О кино (1930)**

Близко то время, когда изобретут трехмерный, красочный, поющий и говорящий кино. Некоторые думают, что он окончательно победит театр. Нет. Я с этим не согласен. Никогда машина не сравняется с живым существом. (VI, 277)

## Мое мнение по поводу перехода оперного театра моего имени в экспериментальный театр (1930)

Лучеиспускать в маленькой комнате Студии несравненно легче, чем в большом зале Экспериментального театра. (VI, 279)

### Из письма Л.Я. Гуревич (1931)

По поводу *органических подлинных чувств*. Вы не пишете, как их назвать. Согласен на Ваше название.

Я тоже делаю различие между сценическим и подлинным переживанием. Очевидно, это различие недостаточно ясно у меня выражено. Я говорю, что на сцене артист живет подлинным чувством, но аффективного происхождения, то есть подсказанным аффективной памятью, в которой чувство очищалось от всего лишнего<sup>1</sup>. Это чувство – квинтэссенция всех подобных ему чувств. Благодаря своей очищенности и сгущенности оно в иных случаях бывает сильнее, чем подлинное жизненное чувство.

Актер живет на сцене именно такими воспоминаниями из прошлого, и я их называю – подлинными.

Когда затрагиваем на сцене эти аффективные воспоминания, то они и им подобные оживают все сразу. Оживает их квинтэссенция – синтез. По-моему, это сильнее, чем подлинное чувство одного, частного, случая. Еще маленькая тонкость: почему актеры полюбили слово «магическое». Оно говорит: *если б* дело было так-то и так-то, что бы Вы *сделали*? Для того чтобы по чести сказать, как бы я поступил именно сегодня, необходимо проделать совершенно то же, что происходит в жизни; так же раскинуть мозгами, так же выпустить во все стороны щупальцы интуиции. В эти минуты или секунды артист совершенно забывает сцену и живет самой подлинной человеческой жизнью. Единственное ее различие то, что в эти секунды он иногда чувствует подлинность своего переживания гуще, чем в самой жизни. Доводят ли эти минуты до сумасшествия? К счастью, нет. Но до обмороков доводят, так точно как и до какого-то экзальтированно-

<sup>1</sup>Согласен, что не сама аффективная память делала эту очистку, но кто, что и как это делал – не знаю. [Примечание К.С. Станиславского.]

го чувства. На генеральной репетиции «Татьяны Репиной» произошел с Марией Николаевной такой странный случай, вызвавший тревогу в зрительном зале.

Зрителям показалось, что она на самом деле отравилась. Сама Ермолова не могла дать ясного отчета в том, что произошло. Это, конечно, не сумасшествие, но минута или секунда какой-то странной ненормальности.

Я Вам говорю то, что Вы знаете не хуже меня. Но вопрос не в этом. Вопрос в дурацкой, дикой и бездарней, умствующей и не чувствующей искусства аудитории. Мало того, – подлой аудитории, которая занимается придирками к словам, вроде Афиногенова, которого недавно один господин спросил: неужели же вы не поняли, в каком смысле Станиславский говорит о том, что «когда играешь злого – ищи, где он добрый». На это Афиногенов ответил: «Мне выгоднее понять так, как я сказал».

... Далее Вы пишете, что они совершаются (т. е. сценические поступки и переживания) бескорыстно, через магическое *если б*, не затрагивая *собственных* интересов. По-моему, это не совсем так. Творческие моменты на сцене только те, которые вызваны магическим *если б*. Поэтому я сейчас буду говорить о них. Если я искренно отвечаю на поставленный *если б* вопрос, то в тот момент, когда я это делаю, я живу своей собственной эгоистичной жизнью.

В эти моменты *роли* нет. Есть – я сам. От роли и пьесы остаются только условия, обстоятельства ее жизни, все же остальное мое собственное, меня лично касающееся, так как всякая роль в каждый ее творческий момент принадлежит живому человеку, т. е. самому артисту, а не мертвой схеме человека, т. е. роли.

Все жизненные подробности, детали, пропущенные потом возвращаются в роль актером. Это делается невидимо, в паузах, в подтексте, они включены в самое чувство, которое передается актером, которое стало синтезом всех аналогичных переживаний со всеми сопутствующими ему деталями и пропущенными автором предлагаемыми обстоятельствами. Последние, повторяю, возвращаются актером в жизнь роли с помощью вымысла, воображения, которым они все время окутываются, как гора облаком.

Вы пишете далее: «Они поддаются уплотнению, сокращению в партитуре роли при посредстве творческого сознания». Да. Они, прежде всего, поддаются уплотнению – вымысла воображения. О чем я только что сказал. Сокращается лишь то, что актеру не дорого в жизни, что и там проходит незамеченным и лишь отвлекает его от дорогой ему сущности. По-моему, это усиляет, а не ослабляет органичность переживания.

Вы говорите дальше, что в жизни события разворачиваются не по творческому сознанию, а произвольно.

А разве нет еще большей произвольности и полной бессознательности в творческой интуиции, воображении, которое выдумывает свои вымыслы или вернее, угадывает подлинную жизнь и подсказывает ее чувству. Никогда сама подлинная жизнь не подскажет нам того, что происходит в жизни нашего воображения. В этой области возможно то, что немислимо в жизни.

Но опять-таки повторяю, что все это относится к нам с Вами, а не к той идиотской аудитории, которая будет придирается к терминологии, чтоб показать свое тупоумие.

*Магическое если б* заменить *творческим если б*. Если нужно, придется заменить. Надо будет сделать сноску или ставить в скобки (магическое), так как оно среди актеров здесь и за границей получило огромную популярность. Недавно читал, статью Чарли Чаплина, который все свое творчество основывает на магическом *если б* (выдавая его за свое изобретение).

Совершенно согласен с Вами и в том, что необходим специалист. Курьез в том, что я пишу о самом трудном психологическом моменте – о творчестве духа, а сам ровным счетом не прочел и двух книг по психологии. Это меня смешит и удивляет в одно и то же время. Я полный невежда, и потому Ваша помощь и помощь специалиста мне необходима. Я уже просил поговорить об этом деле Подгорного со Шпетом. Он, кажется, говорил, но результата я не знаю. Сегодня Подгорный вернется из Ленинграда, и я спрошу его. (VIII, 283–286)

### **Из письма П.А. Калужской (1931)**

Василий Васильевич мало верил в себя. От этой неуверенности, еще во время работы над ролью, от нетерпения, у него внутри захлестывался какой-то клапан и не давал возмож-

ности режиссеру проникнуть в его душу. В эти моменты он становился очень нервным, и сколько требовалось сил, чтобы убедить его в том, что он талантлив и что может сыграть прекрасно роль. В это время он страдал, как роженица, которая не может разродиться и в то же время не подпускает близко врача, боясь, что он сделает больно. Но вот один удачный момент исполнения, в который сам творец поверил в себя и рассмеялся, и – роль стала на рельсы.

В этих импровизациях Василий Васильевич делался не только внешним копировальщиком, но и зорким наблюдателем, минутами даже – философом. Он рассказывал так, как рассказывает актер и литератор при создании своих экспромтов и памфлетов. (VIII, 291–292)

### **Искусство актера и режиссера (1929–1932)**

Заменить «вдохновение», то есть то творческое состояние, при котором оживает интуиция и деятельность творческого воображения, внешняя техника не может, а привести себя в творческое состояние по заказу – невозможно!

Эти вопросы толкнули меня на отыскание приемов *внутренней техники*, то есть путей, ведущих от *сознания к подсознательному*, в области которого и протекает на 9/10 всякий подлинный творческий процесс.

... *сценическое общение с объектом* может быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, какая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа.

Однако же наблюдение над природой творчески одаренных людей все же открывает нам путь к овладению чувствами роли. Путь этот лежит через деятельность воображения, которое в, гораздо большей степени поддается воздействию нашего сознания. Нельзя непосредственно воздействовать на чувства, но

можно расшевелить в себе в нужном направлении творческую фантазию, а фантазия, как указывают наблюдения научной психологии, будоражит нашу *аффективную память*.

Существует довольно распространенное и уже высказанное в печати мнение, будто практикуемый мною метод художественного воспитания актера, обращаясь через посредство его воображения к запасам его аффективной памяти, то есть его личного эмоционального опыта, тем самым приводит к ограничению круга его творчества пределами этого личного опыта и не позволяет ему играть ролей, не сходных с ним по психическому складу. Мнение это основано на чистейшем недоразумении, ибо те элементы действительности, из которых творит свои небывалые создания наша фантазия, тоже почерпаются ею из нашего ограниченного опыта, а богатство и разнообразие этих созданий достигаются лишь *комбинациями* почерпнутых из опыта элементов.

... актер должен выработать в себе не только общую гибкость и подвижность тела, не только легкость, плавность и ритмичность движений, но и особую *сознательность в управлении всеми группами своих мускулов и способность ощущать переливающуюся по ним энергию*, которая, исходя из его высших творческих центров, формирует определенным образом его мимику, его жесты и, излучаясь из него, захватывает в круг своего воздействия его партнеров по сцене и зрительную залу. (VI, 233–238)

### **Участникам юбилейного вечера (1933)**

Поэтому пусть все творят так, как хотят, как умеют, пусть делают то, что хотят, пусть рисуют себе несколько бровей и кругов на лицах, но только пусть все, что они делают, оправдывается изнутри вечными, обязательными для всех законами творческой природы. (VIII, 323)

### **Работа над ролью («Отелло») (1930–1933)**

У каждого режиссера свои индивидуальные подходы к работе над ролью и программе проведения этой работы. На этот

предмет нельзя утвердить однажды и навсегда установленных правил.

Но основные этапы и психофизиологические приемы этой работы, взятые из самой нашей природы, должны быть в точности соблюдены. Их нужно вам знать, и я должен вам демонстрировать их на практике, заставить вас испытать и проверить их на самих себе. Это, так сказать, классический образец всего процесса «работы над ролью». (IV, 190)

Я придаю первым впечатлениям почти решающее значение. (IV, 193)

Умение увлекать свои чувства, волю и ум – одно из свойств таланта артиста, одна из главных задач внутренней техники. (IV, 206)

Новое основание для подхода к роли через создание жизни тела в том, что последняя может стать для творческого чувства своего рода аккумулятором. Внутренняя эмоция, переживания подобны электричеству. Если выбрасывать их в пространство, то они разлетаются и исчезают. Но если насытить жизнь тела чувством, как аккумулятор электричеством, то эмоции, переживания, вызванные ролью, закрепляются в телесном, хорошо ощутимом физическом действии. Оно вбирает, всасывает, собирает в себе чувство, связанное с каждым моментом жизни тела, и тем фиксирует неустойчивые, легко испаряющиеся и творческие эмоции артиста. (IV, 225–226)

Оценка фактов – большая и сложная работа. Она выполняется не только умом, а главным образом с помощью чувства и творческой воли. И эта работа протекает в плоскости нашего воображения. (IV, 252)

... навсегда условимся, что скрытая суть, конечно, не в физической задаче, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из подсознательных ощущений. В подсознательный мешок человеческих чувствований нельзя залезать и рыться в нем, как в кошельке; с подсознанием нужно обращаться иначе, как охотник с дичью, которую он выманивает из лесной чащи. Вы не

найдете этой птицы, если будете искать ее, нужны охотничьи манки, на которые птица сама прилетит. Вот эти-то манки в образе физических и элементарно-психологических задач и действий я и хочу вам дать. (IV, 303)

### **Из письма В.И. Качалову (1935)**

Теперь, под старость, углубляясь думами и чувством в наше искусство, я прихожу к убеждению, что высший дар природы для артиста – сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры. Постарайтесь понять это, как я, потому что этот дар дает артисту полную свободу. Он может делать все, что ему заблагорассудится, не заботясь: будет это принято или нет смотрящими. Беда, когда артисту надо заботиться о том, чтобы понравиться толпе.

Пользуйтесь же Вашим даром, это даст Вам большую творческую радость. (VIII, 416)

### **Из письма Я.И. Боярскому (1936)**

Чтобы не запутаться вновь в бесконечном количестве изобретаемых систем, я вижу единственный выход: обратиться к единственно правильной системе – к нашей человеческой, органической творческой природе. Пусть изучают ее и научаются развивать, а не калечить этот единственно правильный, естественный, творческий метод. Только этот путь приведет к желаемым результатам. (VIII, 431)

### **Из письма А.И. Ангарову (1937)**

Я очень боюсь и не люблю, когда актеры, чтоб показаться умными, берутся не за свое дело и по-дилетантски рассуждают о науке. Пусть каждый знает свою область.

Согласен, что в творческом процессе нет ничего таинственного и мистического и что об этом надо говорить. Пусть об этом знает и пусть это понимает каждый артист. Но пусть в самый момент творчества, стоя перед освещенной рампой и тысячной толпой, – пусть он секундами, минутами об этом забывает.

Есть творческие ощущения, которые нельзя отнимать от нас без большого ущерба для дела.

Когда что-то внутри (подсознание) владеет нами, мы не отдаем себе отчета в том, что с нами происходит. О том, что мы делаем на сцене в эти минуты, артист с удивлением узнает от других. Это лучшие минуты нашей работы. Если б мы сознавали свои действия в эти минуты, мы не решились бы их воспроизводить так, как мы их проявляем.

Я обязан говорить об этом с артистами и учениками, но как сделать, чтоб меня не заподозрили в мистицизме?! (VIII, 432–433)

### **Работа над ролью («Ревизор») (1936-1937)**

Подобно тому как дрожжи вызывают брожение, так и ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста внутренний нагрев, кипение, необходимые для процесса творческого познания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить о подходе к пьесе и роли. (IV, 316)

Нельзя искренне жить не своими действиями, надо создавать свои, аналогичные с ролью, указанные нашим собственным сознанием, хотением, чувством, логикой, последовательностью, правдой, верой. (IV, 317)

Поэтому всякую роль играйте от своего имени в предлагаемых обстоятельствах, данных автором. (IV, 318)

От простой задачи и действий переходишь к созданию *жизни человеческого тела...* к и созданию *жизни человеческого духа...* через них рождается внутри *реальное ощущение жизни пьесы и роли...* это ощущение естественно вливается во *внутреннее сценическое самочувствие*, которое вы научились вызывать в себе. (IV, 323–324)

По жизненному, человеческому опыту я ищу правильных физических задач и действий. Чтобы поверить их правде, мне необходимо внутренне их обосновать и оправдать в предлагаемых обстоятельствах роли. Когда я найду и почувствую эти

внутренние оправдания, то моя душа в известной мере сроднится с душой роли.

... в каждом психологическом действии много от физического, а в физическом – от психологического. (IV, 325)

Моя цель – заставить вас из самого себя заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из себя самого, из собственных эмоциональных и других воспоминаний, пережитых вами в действительности, из ваших хотений, внутренних «элементов», аналогичных с эмоциями, хотениями и «элементами» изображаемого лица. (IV, 332)

... талантливо сделанная роль человечна, как и мы сами, а человек человека чувствует. (IV, 334)

Я наивно воображал, что сам создаю физические действия, что управляю ими, но на самом деле оказалось, что они являются лишь внешним рефлекторным отражением той жизни, творческой работы, которая помимо моего сознания производилась внутри подсознательными силами природы.

Новое свойство моего приема заключается в том, что он помогает добывать из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью. (IV, 341–342)

Найти в себе такой же человеческий материал, который автор брал для роли из самой реальной жизни, из человеческой природы других людей! Это ли не фокус!

Такой результат тем более важен, что в нашем творчестве ищут не условного, актерского, а живого, человеческого материала. Его можно найти для роли только в душе самого творящего артиста». (IV, 343)

... я объяснил вам, с одной стороны, то, что делается в большинстве театров, и, с другой – то, что составляет особенность, секрет моего приема, охраняющего свободу творчества артиста. (IV, 346)

– Что это – тонкие психологические действия?

– Конечно, они таковы. Но от частого переживания, от неразрывной связи с жизнью всей роли психология в большой мере обросла плотью, через которую и приходишь до внутренней сути чувства. (IV, 350)

– То, чем вы кончаете, то есть простым физическим действием, мы с него начинаем! Вы сами говорите, что внешнее действие, жизнь тела доступнее. Так не лучше ли и начинать творчество роли с того, что доступнее, то есть с физических действий, с целой непрерывной линии их, со всей «жизни человеческого тела». (IV, 350)

## Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания (1938)

### Предисловие

Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать, домашними средствами.

Одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием. (II, 6)

### II. Сценическое искусство и сценическое ремесло

В человеческой душе существуют некоторые стороны, которые подчиняются сознанию и воле. Эти-то стороны способны воздействовать на наши произвольные психические процессы. (II, 23)

Одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста». (Подсознательное – через сознательное, произвольное – через произвольное). Когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему.

Подсознательная творческая сила тоже не может обойтись без своего рода инженера – без сознательной психотехники.

... реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходим ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя... (II, 24)

Сознательное и верно рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примется за дело. Вслед за ней вступит подсознание, и может явиться вдохновение.

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме.

Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства каждый раз и при каждом повторении. (II, 25)

... в области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актерская техника. (II, 27)

В искусстве представления делают то же, что делали и вы: стараются вызвать и подметить в себе самом типичные человеческие черты, передающие внутреннюю жизнь роли. Создав для каждой из них однажды и навсегда, наилучшую форму, артист учится естественно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства в момент своего публичного выступления. Это достигается с помощью приученных мышц тела, лица, с помощью голоса, интонации, всей виртуозной техники и приемов всего искусства, с помощью бесконечных повторений. Мускульная память у таких артистов от искусства представления развита до крайности. (II, 31)

Передразнивать самое чувство нельзя, можно лишь подделывать результаты его внешнего проявления. Но ремесленники не умеют переживать роли, поэтому они никогда не познают внешних результатов этого творческого процесса. (II, 35)

Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувства скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп, трюк или условный внешний знак. (II, 36)

Штамп заполняет всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством, и прочно устраивается там. Более того, очень часто он выскакивает вперед до пробуждения чувства и загромождает ему дорогу: поэтому актеру приходится бдительно оберегать себя от услуг назойливого штампа.

Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене – это есть искусственное раздражение периферии тела.

Актеры более нервического типа возбуждают в себе актерскую эмоцию искусственным взвинчиванием своих нервов, получается своего рода сценическая истерия, кликушество, нездоровый экстаз, часто в такой же степени внутренне бессодержательный, как искусственная физическая разгоряченность. (II, 38)

... роль, построенная на естественных приемах игры растет, а построенная на наигрыше и ни дилетантском ломании сразу становится безжизненной, механической. (II, 41)

### III. «Действие», «Если бы», предлагаемые обстоятельства

Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. (II, 47)

На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать *обоснованно, целесообразно и продуктивно*. (II, 50)

Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе. (II, 52)

... маленькие действия не могут увлекать. Они слишком коротки: затопил камин, затворил дверь, смотришь – заряд уже кончен. (II, 55)

Начнем с «если бы». Прежде всего оно замечательно тем, что начинает всякое творчество. «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество.

Существуют «если бы», которые дают только толчок для дальнейшего, постепенного, логического развития творчества. (II, 57)

Далее, оцените то, что в слове «если бы» скрыто какое-то свойство, свойства и сила... «если бы» вызвали внутри нас мгновенную перестановку, – «сдвиг»...

Благодаря ему, точно в «Синей птице», при повороте волшебного алмаза, происходит что-то, от чего глаза начинают иначе смотреть, уши – по-другому слушать, ум – по-новому

оценивать окружающее, а в результате придуманный вымысел вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставленной перед собой цели.

«если бы»... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить.

Поэтому-то сдвиг и решение достигается без насилия и без обмана. (II, 59)

Слово «если бы» – толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности. (II, 60)

... «если бы» – игра, вымысел, но весьма возможный, выполнимый в реальной действительности.

... обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов будут уже предлагаемыми. (II, 61)

«Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига. (II, 62)

– Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им – это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему, а нередко труднее, чем создание собственного вымысла. (II, 63)

... актерские действия совсем иные, чем человеческие, в подлинной жизни.

На сцене актеры действуют иначе. Они в интимные моменты жизни выходят на самую авансцену, обращаются к зрителям и громко, эффектно, с пафосом декламируют о своих несуществующих переживаниях. (II, 64)

К пустым словам не может быть возвышенного отношения. Они нужны только как звуки, на которых можно показать голос, дикцию, технику речи, актерский, животный темперамент. (II, 65)

«Вообще» – поверхностно и легкомысленно. Введите в роль логику и последовательность, и это вытеснит дурные свойства

«вообще». «Вообще» все начинает и ничего не кончает. Введите в вашу игру законченность. (II, 66)

Пока же постараемся понять, как научиться действовать на сцене не по-актерски – «вообще», а по-человечески – просто, естественно, органически правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой органической природы. (II, 67)

#### IV. Воображение

... Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную *сценическую быль*. В этом процессе огромную роль играет наше воображение. (II, 69)

– Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия – то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было и не будет. А может, и будет! Как знать? Когда народная фантазия создавала сказочный ковер-самолет, кому могло прийти в голову, что люди будут парить в воздухе на аэропланах? Фантазия все знает и все может, Фантазия, как и воображение, необходима художнику. (II, 70–71)

Про гениев, пожалуй, не скажешь, что они лгут. Такие люди смотрят на действительность другими глазами, чем мы. Они иначе, чем мы, смертные, видят жизнь. Можно ли осуждать их за то, что воображение подставляет к их глазам то розовые, то голубые, то серые, то черные стекла? И хорошо ли будет для искусства, если это люди снимут очки и начнут смотреть как на действительность, так и на художественный вымысел ничем не заслоненными глазами, трезво, видя только то, что дает повседневность. (II, 72)

Есть воображение с инициативой, которое работает самостоятельно. Оно разовьется без особых усилий и будет работать настойчиво, неустанно, наяву и во сне. Есть воображение, которое лишено инициативы, но зато легко схватывает то, что ему подсказывают, и затем продолжает самостоятельно развивать подсказанное. С таким воображением тоже сравнительно легко иметь дело. Если же воображение схватывает, но не развивает подсказанного, тогда работа становится труднее. Но есть люди, которые и сами не творят и не схватывают того, что

им дают. Если актер воспринимает из показанного лишь внешнюю, формальную сторону, – это признак отсутствия воображения. (II, 73)

... нельзя и мечтать ради самого мечтания. В работе вашего воображения не было смысла, интересного задания, необходимого при творчестве. Третья ваша ошибка в том что ваши мечтания были не действительны, не активны. Между тем активность воображаемой жизни имеет для актера совершенно исключительное по важности значение. Воображение его должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие. (II, 74)

Урок начался с маленького введения. Аркадии Николаевич говорил:

– До сих пор наши упражнения по развитию воображения в большей или меньшей части соприкасались то с окружающим нас миром вещей (комната, камин, дверь), то с подлинным жизненным действием (наш урок). Теперь я вывожу работу из мира вещей, окружающих нас, в область воображения. В ней мы будем так же активно действовать, но лишь мысленно. Отрешимся же от данного места, от времени, перенесемся в другую обстановку, хорошо нам известную, и будем действовать так, как нам подскажет вымысел воображения. Решите, куда бы вы хотели мысленно перенестись. – обратился ко мне Аркадий Николаевич. Где и когда будет происходить действие?

– В моей комнате, вечером, – заявил я.

– Отлично, – одобрил Аркадий Николаевич. – Не знаю, как вам, но мне было бы необходимо для того, чтобы почувствовать себя в воображаемой квартире, сначала мысленно подняться по лестнице, позвонить у входной двери, словом – совершить ряд последовательных логических действий. Подумайте о ручке двери, которую надо нажать. Вспомните, как она повертывается, как дверь отворяется и как вы входите в свою комнату. Что вы видите перед собой?

– Прямо – шкаф, умывальник...

– А налево?

– Диван, стол...

– Попробуйте пройтись по комнате и пожить в ней. Отчего вы поморщились?

– Я нашел на столе письмо, вспомнил, что я еще на него не ответил, и мне стало стыдно.

– Хорошо. По-видимому, вы теперь уже можете сказать: «Я есмь в своей комнате».

– Что значит: «Я есмь»? – спрашивали ученики.

– «Я есмь» на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в центр вымышленных условий, что я чувствую себя находящимся среди них, что я существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени, за свой страх и совесть. (II, 78–79)

В природе все последовательно и логично (за отдельными исключениями), и вымысел воображения должен быть таким же. Немудрено, что ваше воображение отказалось проводить линию без всякой логической посылки к глупому заключению. (II, 80)

Воображению дано от природы больше возможностей, чем самой реальной действительности. Наука, литература, живопись, рассказы дают нам лишь намеки, толчки, точки отправления для этих мысленных экскурсий в область несбыточного. Поэтому в таких мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию. В этом случае нам еще нужнее те средства, которые приближают сказочное к действительности. Логике и последовательности, как я уже говорил, принадлежит в этой работе одно из главных мест. Они помогают приближать невозможное к вероятному. Поэтому при создании сказочного и фантастического будьте логичны и последовательны. (II, 81)

В качестве действующего лица в воображаемой жизни вы не можете видеть себя самого, а видите то, что вас окружает, и внутренне отзываетесь на все совершающееся вокруг как подлинный участник этой жизни. В этот момент ваших действительных мечтаний в вас создается то состояние, которое мы называем «я есмь». (II, 82)

Если судить по собственному ощущению, то воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь. (II, 83)

Нам нужна, во-первых, непрерывная линия «предлагаемых обстоятельств», среди которых проходит жизнь этюда,

а во-вторых, повторяю, нам нужна непрерывная вереница видений, связанных с этими предлагаемыми обстоятельствами. Короче говоря, *нам нужна непрерывная линия не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств*. Поэтому запомните хорошенько, однажды и навсегда – в каждый момент вашего пребывания на подмостках, в каждый момент внешнего или внутреннего развития пьесы и ее действия артист должен видеть или то, что происходит вне его, на сцене (то есть внешние предлагаемые обстоятельства, созданные режиссером, художником и другими творцами спектакля), или же то, что происходит внутри, в воображении самого артиста, то есть те видения, которые иллюстрируют предлагаемые обстоятельства жизни роли. Из всех этих моментов образуется то вне, то внутри нас непрерывная бесконечная вереница внутренних и внешних моментов видений, своего рода кинолента. Пока длится творчество, она безостановочно тянется, отражая на экране нашего внутреннего зрения иллюстрированные предлагаемые обстоятельства роли, среди которых живет на сцене, на свой собственный страх и совесть, артист, исполнитель роли.

... Эти видения создадут внутри вас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на вашу душу и вызовет соответствующее переживание.

... Перманентный просмотр киноленты внутренних видений, с одной стороны, удержит вас в пределах жизни пьесы, а с другой – будет постоянно и верно направлять ваше творчество.

... Кстати, но поводу внутренних видений. Правильно ли говорить, что мы ощущаем их внутри себя? Мы обладаем способностью видеть то, чего на самом деле нет, что мы себе лишь представляем. Не трудно проверить эту нашу способность. Вот люстра. Она находится вне меня. Она есть, она существует в материальном мире. Я смотрю и чувствую, что выпускаю на нее, если так можно выразиться, «щупальцы моих глаз». Но вот я отвел глаза от люстры, закрыл их и хочу вновь увидеть ее – мысленно, «по воспоминанию». Для этого необходимо, так сказать, втянуть в себя назад «щупальцы своих глаз» и потом изнутри направить их не на реальный предмет, а на какой-то мнимый «экран нашего внутреннего зрения», как мы называем его на своем актерском жаргоне.

Где же находится этот экран, или, вернее, где я его ощущаю – внутри или вне себя? По моему самочувствию, он где-то вне меня. в пустом пространстве передо мною. Сама кинолента точно проходит у меня внутри, а ее отражение я вижу вне себя.

... Чтобы быть до конца понятным, скажу о том же другими словами, в другой форме. Образы наших видений возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как бы мысленно переставляются во вне нас, для нашего просмотра. Но мы смотрим на эти воображаемые объекты изнутри, так сказать, не наружными, а внутренними глазами (зрением).

... То же самое происходит и в области слуха: мы слышим воображаемые звуки не наружными ушами, а внутренним слухом, но источники этих звуков, в большинстве случаев, мы ощущаем не внутри, а вне себя.

... Скажу то же, но переверну фразу: воображаемые объекты и образы рисуются нам хотя и вне нас, но все же они предварительно возникают внутри нас, в нашем воображении и памяти. (II, 84–85)

Наши чувствования и переживания неуловимы, капризны, изменчивы и не поддаются закреплению, или, как мы говорим на нашем актерском жаргоне, «фиксированию, или фиксажу». Зрение сговорчивее. Его образы свободнее и крепче запечатлеваются в нашей зрительной памяти и вновь воскресают в нашем представлении.

... Кроме того, зрительные образы нашей мечты, несмотря на свою призрачность, все-таки реальнее, более ощутимы, более «материальны» (если так можно выражаться о мечте), чем представления о чувствованиях, неясно подсказываемых нам нашей эмоциональной памятью.

... Пусть же более доступные и сговорчивые зрительные видения помогают нам воскрешать и закреплять менее доступные, менее устойчивые душевные чувствования. (II, 86)

Малодейственная тема нуждается в усиленной предварительной работе воображения. В данный момент меня интересует не сама активность, а подготовка к ней. Вот почему я беру наименее действенную тему и предлагаю вам пожить жизнью дерева, глубоко выросшего корнями в землю. (II, 87)

В моем методе расшевеливать воображение есть несколько моментов, которые следует отметить... Когда воображение ученика бездействует, я задаю ему простой вопрос. Нельзя же не ответить на него, раз что к вам обращаются. И ученик отвечает, – иногда наобум, чтобы отвязались. Такого ответа я не принимаю, доказываю его несостоятельность. Чтобы дать более удовлетворительный ответ, ученику приходится либо тотчас же расшевелить свое воображение, заставить себя увидеть внутренним зрением то, о чем его спрашивают, либо подойти к вопросу от ума, от ряда последовательных суждений. Работа воображения очень часто подготавливается и направляется такого рода сознательной, умственной деятельностью. Но вот наконец ученик что-то увидел в своей памяти или воображении; Перед ним встали определенные зрительные образы. Создался короткий момент мечтания. После этого, с помощью нового вопроса, я повторяю тот же процесс. Тогда складывается второй короткий момент прозрения, потом третий. Так я поддерживаю и продлеваю его мечтание, вызывая целую серию оживающих моментов, которые в совокупности дают картину воображаемой жизни. Пусть она пока неинтересна. Хорошо уже, что она соткана из внутренних видений самого ученика. Пробудив раз воображение, он может увидеть то же и два, и три, и много раз. От повторения картина все больше врезывается в память, и ученик сживает с ней. Однако бывает ленивое воображение, которое не всегда отзывается даже на самые простые вопросы. Тогда преподавателю ничего не остается, как, задав вопрос, самому подсказать ответ на него. (II, 89)

... воображение необходимо артисту не только для того, чтобы создавать, но и для того, чтоб обновлять уже созданное и истрепанное. Это делается с помощью введения нового вымысла или отдельных частных, освежающих его. (II, 93)

Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен. Вопросы: *кто, когда, где, почему, для чего, как*, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную картину мнимой, призрачной жизни.

... Что бы я стал делать, если б созданный мною вымысел стал действительностью?» Вы уже знаете по опыту, что благодаря свойству нашей артистической природы на этот вопрос вас потянет ответить действием. Последнее является хорошим возбудителем, подталкивающим воображение. Пусть это действие пока даже не реализуется, а остается до поры до времени неразрешенным позывом. Важно, что этот позыв вызван и ощущается нами не только психически, но и физически. Это ощущение закрепляет вымысел.

... Важно сознать, что бестелесное, лишенное плотной материи мечтание обладает способностью рефлекторно вызывать подлинные действия нашей плоти и материи – тела. Эта способность играет большую роль в нашей психотехнике.

... Прислушайтесь внимательно к тому, что я сейчас скажу: *каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения.* (II, 94–95)

## V. Сценическое внимание

Внимание к объекту 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, создаст крепкую связь с объектом. (II, 102)

До сих пор мы имели дело с объектами в виде точек. Сейчас же я покажу вам так называемый *круг внимания*. Он представляет не одну точку, а целый участок малого размера и заключает много самостоятельных объектов. Глаз перескакивает с одного на другой, но не переходит границ, очерченных кругом внимания. (II, 108)

Стоит очутиться в световом кругу при полной темноте, и тотчас почувствуешь себя изолированным от всех. Там, в световом кругу, как у себя дома, никого не боишься и ничего не стыдишься. Там забываешь о том, что из темноты со всех сторон наблюдает за твоей жизнью много посторонних глаз. В малом световом кругу я чувствую себя более дома, чем даже в своей собственной квартире. Там любопытная хозяйка подсматривает в замочную скважину, тогда как в малом кругу черные стены

мрака, окаймляющие его, кажутся непроницаемыми. В таком узком световом кругу, как при собранном внимании, легко не только рассматривать предметы во всех их тончайших подробностях, но и жить самыми интимными чувствами, помыслами и выполнять сложные действия; можно решать трудные задачи, разбираться в тонкостях собственных чувств и мыслей; можно общаться с другим лицом, чувствовать его, поверять свои интимнейшие думы, восстанавливать в памяти прошлое, мечтать о будущем.

... то состояние, которое вы испытываете сейчас, называется на нашем языке *«публичное одиночество»*. 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 одиночество, как улитка в раковину.

Теперь я покажу вам *средний круг внимания*. (II, 109)

Большая площадь дает простор для широкого действия. В большом пространстве удобнее говорить об общих, а не о личных, интимных вопросах. Благодаря этому в среднем кругу легко создалась живая, молодая и горячая народная сцена. Ее не повторишь по заказу. Подобно малому, и средний световой круг заставил меня ощутить самочувствие артиста в момент расширения площади внимания. (II, 110)

Вы вполне оцените этот прием только тогда, когда очутитесь на громадной площадке концертной эстрады. На ней артист чувствует себя беспомощным, точно в пустыне. Там вы поймете, что для своего спасения необходимо владеть в совершенстве средними и малыми кругами внимания. (II, 112)

Быть может, круг внимания защищает нас плотнее на подмостках, чем в жизни, и артист чувствует его там сильнее, чем в действительности? Или у круга внимания есть еще какие-то свойства, неизвестные мне?

Из всех тайн творчества, в которые нас посвятили за короткое время пребывания в школе, малый передвижной круг внимания представляется мне наиболее существенной практически важной ценностью. Передвижной круг внимания и публичное одиночество – вот отныне мой оплот против всяких скверн на сцене. (II, 114)

Конечно, в первую очередь 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. Все это невидимо живет в душе артиста и доступно только внутреннему вниманию. (II, 120)

Творчество требует полной сосредоточенности всего организма – целиком. ...не сам объект, не лампа, а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту. Вымысел перерождает его и с помощью предлагаемых обстоятельств делает объект привлекательным. Окружайте же его скорее этими красивыми, волнующими вымыслами вашей фантазии. Тогда назойливая лампа преобразится и сделается возбудителем творчества. (II, 121)

... направьте ваше внимание, а за ним и мысль на объект. От этого проснется и воображение. Оно захватит вас и родит позыв к действию. А раз вы начали действовать, значит – приняли объект, поверили в него, связали себя с ним. Значит, появилась цель, и ваше внимание отвлеклось от всего, что вне сцены.

Такой преображенный объект создает внутреннюю, ответную, эмоциональную реакцию. Такое внимание не только заинтересовывается объектом: оно втягивает в работу весь творческий аппарат артиста и вместе с ним продолжает свою творческую деятельность. Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного – интеллектуального, рассудочного – в теплое, согретое, чувственное. Эта терминология принята в нашем актерском жаргоне. Впрочем, название «чувственное внимание» принадлежит не нам, а психологу И.И. Лапшину, который впервые употребил его в своей книге «Художественное творчество». (II, 122)

... у человека – *многоплоскостное внимание*, и каждая плоскость не мешает другой.

Трудно только сначала. К счастью, многое от привычки становится у нас автоматичным. И внимание может стать таким же. Конечно, если вы до сих пор думали, что актер работает по наитию, лишь бы были способности, вам придется изменить свое мнение. Способности без работы – только сырой, невыделанный материал. (II, 123)

... нельзя в искусстве работать холодным способом. Нам необходим известный градус внутреннего нагрева, нам необходимо чувственное внимание. Это относится и к процессу искания материала для творчества.

... у нас, артистов сцены, в основе всякого процесса добывания творческого материала заложено увлечение. Это, конечно, не исключает огромной работы разума. Но разве нельзя мыслить не холодно, а горячо? (II, 127)

Но бывает так, что внутренняя жизнь наблюдаемого человека не поддается нашему сознанию, а доступна лишь интуиции. В этом случае приходится проникать в глубокие тайники чужих душ и там искать материал для творчества с помощью, так сказать, щупальцев собственного чувства.

В этом процессе мы имеем дело с самым тончайшим вниманием и наблюдательностью подсознательного происхождения. Обычное наше внимание недостаточно проникновенно для совершения процесса искания материала в чужих, живых человеческих душах.

Если бы я стал уверять вас в том, что наша актерская психотехника достаточно разработана для такого процесса, я сказал бы неправду, и такой обман не принес бы практической пользы делу.

В этом сложнейшем процессе искания тончайшего эмоционального творческого материала, не поддающегося нашему сознанию, нам остается положиться лишь на свою житейскую мудрость, на человеческий опыт, на чуткость, на интуицию. Будем ждать, чтобы наука помогла нам найти практически приемлемые подходы к чужой душе; будем учиться разбираться в логике, в последовательности ее чувств, в психологии, в характерологии. Быть может, это поможет нам выработать приемы искания подсознательного творческого материала не только во внешней жизни, нас окружающей, но и во внутренней жизни людей. (II, 130)

## VI. Освобождение мышц

... злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом ор-

гане, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит точно паралитик; когда зажим в руках – руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются точно шлагбаумы. Такие же зажимы, со всеми их последствиями, бывают в спинном хребте, в шее, в плечах. Они в каждом случае по-своему уродуют артиста и мешают ему играть. Но хуже всего, когда зажим утверждается в лице и искривляет его, парализует или заставляет каменеть мимику. Тогда глаза выпучиваются, судорога мышц придает неприятное выражение лицу, не соответствующее тому чувству, какое переживает артист. Зажим может появиться в диафрагме и в других мышцах, участвующих в процессе дыхания, нарушить правильность этого процесса и вызвать одышку. Все эти условия не могут не отзываться вредно на переживании, на внешнем воплощении этого переживания и на общем самочувствии артиста. (II, 132)

... мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию. Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия.

Даже самый ничтожный зажим в каком-нибудь одном месте, который не сразу отыщешь в себе, может парализовать творчество. (II, 133)

... живая задача и подлинное действие... естественно втягивают в работу самую природу. Только она умеет в полной мере управлять нашими мышцами, правильно напрягать или ослаблять их. (II, 143)

## VII. Куски и задачи

Сценическое творчество – это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения. Что касается результата, то он создается сам собой, если все предыдущее выполнено правильно.

Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу.

Учитесь и привыкайте на подмостках не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием, все время, пока вы находитесь на сцене. Надо любить свои задачи и уметь находить для них активные действия. (II, 157)

... вы протягиваете и пожимаете руку и одновременно стараетесь выразить взглядом свое чувство любви, уважения, признания. Это привычная нам задача и ее выполнение, в которых есть кое-что и от психологии. Такие задачи на нашем языке называются элементарно-психологическими.

... протянуть руку и этим пожатием просить прощения, сказать, что я виноват и прошу забыть о происшедшем. Протянуть руку вчерашнему врагу – далеко не простая задача, и приходится многое передумать, перечувствовать и преодолеть в себе, прежде чем выполнить ее.

Такую задачу можно признать психологической и притом довольно сложной. (II, 159)

Надо, чтоб задача нравилась и влекла к себе, чтоб артисту хотелось ее выполнить. Такая задача обладает притягательной силой, она, как магнит, притягивает к себе творческую волю артиста.

Задачи, обладающие всеми этими, необходимыми для артиста свойствами, мы называем *творческими задачами*. Кроме того, важно, чтобы задачи были посильны, доступны, *выполнимы*. В противном случае они будут насиловать природу артиста.

В каждой физической, в каждой психологической задаче и в ее выполнении много от того и от другого. (II, 160)

Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую. Ведь, как я уже сказал, всякой физической задаче можно дать психологическое обоснование. (II, 161)

### **VIII. Чувство правды и вера**

Достоин удивления, как долго могут дети удерживать свое внимание на одном объекте и действии! Им приятно пребывать в одном и том же настроении, в облюбованном образе. Иллюзия подлинной жизни, создаваемая детьми в игре, так сильна, что им трудно вернуться от нее к действительности. Они создают себе радость из всего, что попадает под руки. Стоит им сказать себе «как будто бы», и вымысел уже живет в них.

Детское «как будто бы» куда сильнее нашего магического «если бы».

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. И девочка, о которой я вам сейчас рассказывал, дорожила чувством матери и умела не замечать деревяшки.

Пусть и актер интересуется на сцене тем, чему он может поверить, а то, что этому мешает, пусть остается незамеченным. Это поможет забыть о черной дыре портала и об условностях публичного выступления.

Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами. (II, 170)

В душевной области, правда и вера либо рождаются сами собой, либо создаются через сложную психотехническую работу. Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях. (II, 175)

Логика и последовательность тоже участвуют в физических действиях; они создают в них порядок, стройность, смысл и помогают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие. (II, 182)

На сцене приходится заменять механичность сознательной, логической и последовательной проверкой каждого момента физического действия... как важно скорее привыкнуть к ощущению логики и последовательности физических действий... потребность в логике и последовательности... переносится во все другие области: мысли, хотения, чувствования, словом, во

все «элементы». Логика и последовательность дисциплинируют их и в особенности – внимание. (II, 184)

Шутка сказать: природа, логика и последовательность чувствований! Все это сложнейшие психологические вопросы, еще мало исследованные наукой, которая не дала нам никаких практических указаний и основ в этой области. (II, 196)

... мы, артисты, говоря о воображаемой жизни и действиях, имеем право относиться к ним, как к подлинным, реальным, физическим актам. Таким образом, прием познания логики и последовательности чувствования через логику и последовательность физического действия практически вполне оправдывается. (II, 197)

### **IX. Эмоциональная память**

Артисты зрительного типа любят, чтоб им показали в действии то, чего от них добиваются, и тогда они легко ощущают чувство, о котором идет речь. Артистам слухового типа, напротив, хочется поскорее услышать звук голоса, речь или интонацию того лица, которое они изображают. У них первый толчок для возбуждения чувствования исходит от слуховых воспоминаний. (II, 218)

Не надо забывать, что многие из наиболее важных сторон нашей сложной природы не поддаются сознательному управлению ими. Одна природа умеет владеть этими недоступными нам сторонами. Без ее помощи мы можем лишь частично, а не вполне владеть нашим сложнейшим творческим аппаратом переживания и воплощения.

Пусть воспоминания о вкусовых, осязательных, обонятельных ощущениях имеют мало применений в нашем искусстве, тем не менее иногда они получают большое значение, но в этих случаях их роль является лишь служебной, вспомогательной. (II, 219)

... время – прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опоэтизировать воспоминания.

Благодаря этому свойству памяти даже мрачные, реальные и грубо натуралистические переживания становятся от

времени красивее, художественнее. Это дает им манкость и неотразимость.

Но скажут, что большие поэты и художники пишут с натуры!

Пусть так, но они не фотографируют ее, а вдохновляются ею и пропускают модель через себя самого, дополняя ее живым материалом собственной эмоциональной памяти. (II, 224)

Да разве наше искусство и его техника сводятся к одним первичным чувствованиям? Они редки не только на сцене, но и в самой жизни. Есть повторные, подсказываемые нам эмоциональной памятью! Прежде всего научитесь пользоваться ими. Они более доступны нам.

Конечно, неожиданное, подсознательное «наитие» заманчиво! Оно является нашей мечтой и излюбленным видом творчества. Но из этого не следует, что нужно умялять значение сознательных, повторных воспоминаний эмоциональной памяти. Напротив, вы должны их любить, так как только через них можно до некоторой степени воздействовать на вдохновение. (II, 226)

Артист может переживать только свои собственные эмоции. Или вы хотите, чтоб актер брал откуда-то все новые и новые чужие чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? Сколько же душ ему придется вмещать в себе? Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли. Откуда брать ее? У самой мертвой, не ожившей еще роли? Но она сама ждет, чтоб ей дали душу. Можно взять на подержание платье, часы, но нельзя взять у другого человека или у роли чувства. Пусть мне скажут, как это делается! Мое чувство принадлежит неотъемлемо мне, а ваше – вам. Можно понять, почувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту.

О чем бы вы ни мечтали, что бы ни переживали в действительности или в воображении, вы всегда останетесь самим собой. Никогда не теряйте себя самого на сцене. Всегда действуйте

те от своего лица человека-артиста. От себя никуда не уйдешь. Если же отречься от своего я, то потеряешь почву, а это самое страшное. Потеря себя на сцене является тем моментом, после которого сразу кончается переживание и начинается наигрыш. (II, 227)

Никогда не начинайте с результата. Он не дается сам собой, а является логическим последствием предыдущего. (II, 237)

Как переработать в себе эмоциональное воспоминание свидетеля в переживания самого действующего лица?

Последний чувствует, а свидетель сочувствует. Поэтому вам надо сочувствие превратить в чувство.

... нередко это превращение сочувствия человека-артиста в чувство действующего лица пьесы совершается само собой.

Первый (то есть человек-артист) может настолько сильно вникнуть в положение второго (то есть действующего лица) и отозваться на него, что почувствует себя на его месте. (II, 242)

Таким образом, вся проделанная нами до сих пор школьная работа привела к манкам, а последние нужны нам для возбуждения эмоциональной памяти и повторных чувствований. Манки являются главными средствами в области работы нашей психотехники.

Связь манка с чувством следует широко использовать, тем более, что она естественна и нормальна. (II, 245)

Пусть артист наблюдает и изучает жизнь и психологию всего населения как своей, так и чужой страны. (II, 247)

## **X. Общение**

Вы считаете восприятие произведения искусства пустым моментом, лишенным общения?

Вы старались понять: 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. Вас смущает неодушевленность предмета. Но ведь и картина, и статуя, и портрет друга, и музейная вещь тоже неодушевленны, но они таят в себе жизнь их творцов. И фонарь, до известной степени, может ожить для нас от того интереса, который мы вкладываем в него.

... С теми же предметами, которым вы успеете послать что-то от себя или воспринять что-то от них, создается короткий момент общения.

Я уже говорил не раз, что на сцене можно смотреть и видеть, и можно смотреть и ничего не видеть. Или, вернее, можно на сцене смотреть, видеть и чувствовать все, что там делается, но можно смотреть на сцене, а чувствовать и интересоваться тем, что делается в зрительном зале или вне стен театра.

Кроме того, можно смотреть, видеть и воспринимать то, что видишь, но можно смотреть, видеть и ничего не воспринимать из того, что происходит на сцене.

Словом, существует подлинное и внешнее, формальное, или, так сказать, «протокольное смотрение с пустым глазом», как говорят на нашем языке.

Чтоб замаскировать внутреннюю пустоту, есть свои ремесленные приемы, но они только усиливают выпучивание пустых глаз.

Нужно ли говорить о том, что такое смотрение не нужно и вредно на сцене. Глаза – зеркало души. Пустые глаза – зеркало пустой души. Не забывайте же об этом!

Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали большое, глубокое внутреннее содержание его творческой души. Для этого нужно, чтобы в нем было накоплено это большое внутреннее содержание, аналогичное с «жизнью человеческого духа» роли; нужно, чтоб исполнитель все время своего пребывания на подмостках общался этим душевным содержанием со своими партнерами по пьесе.

Но артист – человек, которому присущи человеческие слабости. Приходя на подмостки, он естественно приносит с собой присущие ему жизненные помыслы, личные чувства, размышления, рожденные реальной действительностью. Поэтому и в театре его житейская, обывательская линия не прекращается, а при первой возможности вкрапливается в переживания изоб-

ражаемого лица. Артист отдает себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает. Тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается. Но стоит ему отвлечься от роли, и снова он захвачен собственной, человеческой линией жизни, которая уносит его или за рампу, в зрительный зал, или далеко за пределы театра, и там ищет для себя объектов мысленного общения. В эти моменты роль передается внешне, механически. От таких частых отвлечений линия жизни и общения поминутно прерывается, а опустевшее место заполняется вставками из собственной жизни артиста, не имеющими отношения к изображаемому лицу.

... если в жизни правильный, сплошной процесс общения необходим, то на сцене такая необходимость удесятерится. Это происходит благодаря природе театра и его искусства, которое сплошь основано на общении действующих лиц между собой и каждого с самим собою. (II, 250–252)

Исключительная важность процесса общения на сцене заставляет нас отнестись к нему с особенным вниманием. (II, 253)

Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством.

«Что ж, – сказал я себе, – пусть общаются. Значит, во мне открылись недостававшие мне субъект и объект».

С описанного момента мое самочувствие при самообщении на сцене стало устойчивым не только при молчаливых паузах, но и при громком словесном самообщении.

Я не хочу разбираться, так это или нет, признано или не признано наукой то, что я почувствовал.

Мой критерий – личное самочувствие. Пусть мое ощущение индивидуально, пусть оно является плодом фантазии, но оно мне помогает.

... при общении вы прежде всего ищете в человеке его душу, его внутренний мир. (II, 254)

Таким образом, как видите: стоит двум лицам сойтись друг с другом, и тотчас же между ними естественно рождается взаимное общение. (II, 255)

... непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. Большинство актеров, если и пользуется им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступают

молчание и реплика другого лица, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера, а перестают играть до следующей своей очередной реплики. Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз. (II, 256)

... перехожу к рассмотрению нового вида общения – с воображаемым, ирреальным, несуществующим объектом (например, с тенью отца Гамлета). (II, 257)

Не менее труден вид общения с коллективным объектом, или, иначе говоря, со зрительным залом, наполненным тысячеголовым существом, называемым в общежитии «публикой».

... Трудность и особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым – косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно то, что и с тем и с другим общение является взаимным. (II, 258)

Зритель создает, так сказать, душевную акустику. Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувствования.

... При новом виде коллективного общения – в народных сценах – мы также встречаемся с толпой, но только не в зрительном зале, а на самой сцене и пользуемся не косвенным, а прямым, непосредственным общением с массовым объектом. (II, 259)

Многие думают, что внешние, видимые глазу движения рук, ног, туловища являются проявлением активности, тогда как внутреннее, невидимое глазу действие и акты душевного общения не признаются действительными.

Это ошибка, и тем более досадная, что в нашем искусстве, создающем «жизнь человеческого духа» роли, всякое проявление внутреннего действия является особенно важным и ценным.

Дорожите же внутренним общением и найдите, что оно является одним из самых важных активных действий на сцене и в творчестве, чрезвычайно нужным в процессе создания и передачи «жизни человеческого духа» роли. (II, 260)

До сих пор мы имели дело с процессом *внешнего, видимого, телесного общения* на сцене,.. но существует и иной, притом более важный вид: *внутреннего, невидимого, душевного общения*. (II, 266)

Не замечали ли вы в жизни или на сцене, при ваших взаимных общениях, ощущения исходящего из вас волевого тока, который как бы струится через глаза, через концы пальцев, через поры тела?

Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влечением?* За неимением другой терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором... предстоит вам говорить.

Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. Пока же оставим им название, выработанное нашим актерским жаргоном.

Теперь попробуем подойти к исследованию указанных невидимых путей общения с помощью собственных ощущений и будем отыскивать их и подмечать в самих себе.

При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влечения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает. (II, 267)

Слова отсутствовали, отдельных возгласов или восклицаний не было; мимики, движений, действий – тоже. Но зато были глаза, взгляд. Это – прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий.

Пусть люди науки объяснят нам природу этого невидимого процесса, я же могу говорить лишь о том, как я сам ощущаю его в себе и как я пользуюсь этими ощущениями для своего искусства.

... насилие, которого надо особенно бояться в этом нежном, щепетильном процессе, каковыми являются лучеиспускание и лучевосприятие. При мышечном напряжении не может быть речи о влечении и излучении. (II, 268)

... Не собираетесь ли вы глазами излучать мысли и слова? Вам это не удастся. Передавайте мысли голосом и словами, а глаза пусть помогут дополнять то, что не передается речью.

... Чувствуете ли вы, что, кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс, взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз?

Вот это невидимое общение через влучение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку. (II, 269)

... если воспользоваться длинным рядом логически и последовательно связанных между собой переживаний и чувствований, то эта сцепка будет крепнуть, расти и в конце концов может вырасти до той силы общения, которую мы называем хваткой, при которой процессы лучеиспускания и лучевосприятия становятся крепче, острее и более осязаемыми.

... хватка отнюдь не чрезмерное физическое напряжение, а большое, активное внутреннее действие. (II, 273)

Почему трудно играть в обширном помещении? Совсем не потому, что нужно напрягать голос, усиленно действовать. Нет! Это пустое. Кто владеет сценической речью, для того это не страшно. Трудно излучение. (II, 275)

Если процессы лучеиспускания и лучевосприятия играют такую важную роль в сценическом общении, возникает вопрос: нельзя ли технически овладеть ими? Нельзя ли вызывать их в себе по произволу? Нет ли и в этой области какого-нибудь приема, своего манка, возбуждающего в нас невидимые процессы лучеиспускания и лучевосприятия, а через них усиливающего самое переживание?

При искусственном возбуждении лучеиспускания и лучевосприятия на сцене пользуются тем же принципом: если внутреннее общение не возбуждается само собой – к нему подходят от внешнего. Эта помощь извне является манком, возбуждающим сначала процесс влучения и излучения, а потом и само переживание. (II, 276)

Какими же упражнениями вырабатываются процессы лучеиспускания и лучевосприятия?

Первое упражнение заключается в том, чтоб с помощью манков вызывать в себе какую-нибудь эмоцию (чувство) и передавать ее другому лицу. При этом прислушивайтесь к своему физическому ощущению. Таким же способом приучайте себя и к ощущению лучевосприятия, естественно вызывая и замечая его в момент общения с другими.

Второе упражнение: постарайтесь вызвать в себе одно физическое ощущение лучеиспускания или лучевосприятия, без эмоционального переживания. Необходимо большое внимание при этой работе. Иначе можно принять простое мышечное напряжение за ощущение влучения и излучения. Когда физический процесс будет налажен, подставьте изнутри какое-нибудь чувство для его излучения или влучения. Но только, повторяю, бойтесь при этом насилия и физической потуги. Излучения и влучения производятся непременно легко, свободно, естественно, без всякой затраты физической энергии. К слову сказать, новый прием поможет вам направлять внимание на объект и укреплять его, так как без устойчивого объекта лучеиспускать нельзя.

Только не делайте этих упражнений одни, сами с собой или с воображаемым лицом. Общайтесь только с живым объектом, действительно существующим в жизни, действительно стоящим рядом с вами и действительно желающим воспринимать от вас ваши чувства. Общение требует взаимности. Не делайте также упражнений одни... Нужен опытный глаз, чтоб не дать вам вывихнуться, приняв простую мышечную потугу за ощущение влучения и излучения. Это опасно, как и всякий вывих. (II, 278–279)

## **XI. Приспособление и другие элементы, свойства, способности и дарования артиста**

Этим словом – приспособление – мы впредь будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект.

... приспособление помогает привлекать на себя внимание того, с кем хочешь общаться, располагает к себе; иногда передает другим то невидимое и лишь ощущаемое, что не договаривается словами, и так далее и так далее...

... возможности и функции приспособления многообразны и многочисленны. (II, 281)

Приспособление – один из важных приемов всякого общения, даже одиночного, так как и к себе самому и к своему душевному состоянию необходимо приспособляться, чтоб убеждать себя. (II, 282)

В процессе создания приспособлений я отмечаю два момента: 1) выбор приспособления и 2) выполнение его. Согласен, что человек выбирает свои приспособления сознательно. Но выполняет их, как и большинство людей, в большей мере подсознательно. Такие приспособления я называю полусознательными. (II, 285)

Резкие контрасты и неожиданности в области приспособлений только помогают воздействовать на других при передаче душевного состояния. (II, 292)

Приспособления предъявляют самые высокие требования к выразительным средствам артиста при общении. (II, 293)

## ХII. Двигатели психической жизни

... первый и самый важный полководец, инициатор и двигатель творчества... *чувство*... если чувство не возбуждается к творчеству само собой, нельзя начинать работу, а надо обращаться за помощью к другому полководцу. (II, 296)

... второй полководец нашелся. Это – *ум* (интеллект). (II, 298)

... найден третий полководец. Это – *воля*.

Таким образом, оказывается, что у нас три полководца, а именно

*УМ, ВОЛЯ И ЧУВСТВО.*

Они являются «двигателями нашей психической жизни». (II, 299)

Да, я допускаю перегиб в сторону эмоционального творчества и делаю это не без умысла, потому что другие направления искусства слишком часто забывали о чувстве. Слишком много у нас рассудочных актеров и сценических созданий, идущих от ума! И в то же время слишком редко встречается у нас под-

линное, живое эмоциональное творчество. Все это заставляет меня с удвоенным вниманием относиться к чувству, немного в ущерб уму.

За долгое время творческой работы нашего театра мы, его артисты привыкли считать ум, волю и чувство двигателями психической жизни. Это крепко вошло в наше сознание; к этому приспособились наши психотехнические приемы. Но в последнее время наука внесла важные изменения в определение двигателей психической жизни. Как отнесемся к этому мы, артисты сцены? Какое изменение это внесет в нашу психотехнику?

### ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, СУЖДЕНИЕ И ВОЛЕ-ЧУВСТВО!

– Внутренняя сущность этого определения – та же, что и в прежнем, старом, говорящем об уме, воле и чувстве, которые считались прежде двигателями психической жизни. Новое лишь уточняет прежнее. Сравнивая их между собой, вы прежде всего заметите, что представление и суждение, сложенные вместе, выполняют как раз те внутренние функции, которые при старом определении выполнялись умом (интеллектом).

Вникая дальше в новое определение двигателей психической жизни, вы увидите, что слова «воля» и «чувство» слиты в одно – «воле-чувство». (II, 300)

Итак, ум, воля и чувство, или, по новому определению, представление, суждение и воле-чувство получают в творческом процессе ведущую роль.

Она усиливается еще тем, что каждый из двигателей психической жизни является друг для друга манком, возбуждающим к творчеству других членов триумvirата. Кроме того, ум, воля и чувство не могут существовать одни, сами по себе, без взаимной поддержки. Поэтому они действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от друга зависимости. (II, 302)

... все двигатели психической жизни соединяются и начинают зависеть друг от друга. Эти зависимость, взаимодействие и тесная связь одной творческой силы с другими очень важны в нашем деле, и было бы ошибкой не воспользоваться ими для наших практических целей.

Отсюда – соответствующая психотехника. Ее основы заключаются в том, чтобы через взаимодействие членов триумvirата естественно, органически возбуждать к действию как каждого

члена триумvirата, так и все элементы творческого аппарата артиста.

Но как поступать, когда ум, воля и чувство не откликаются на творческий призыв артиста?

В этих случаях следует пользоваться манками. Они есть не только у каждого из элементов, но и у каждого из двигателей психической жизни.

Не возбуждайте всех их сразу. Наметьте один из них, допустим – хотя бы ум. Он сговорчивее всех, послушнее, чем другие двигатели; он охотно повинуется приказу.

... Большое счастье, если эмоция сразу отзовется на призыв. Тогда все наладится само собой, естественным путем: явится и представление, создастся и суждение о нем, а все вместе возбудят волю. Иначе говоря – через чувство заработают сразу все двигатели психической жизни.

Но как быть, если этого само собой не случится, если чувство не откликнется на призыв, а останется инертным? Тогда нужно обращаться к самому близкому члену триумvirата – к воле.

К какому манку прибегать, чтоб разбудить дремлющую эмоцию?

... таким манком и возбудителем является темпо-ритм.

... вопрос: как возбуждать к творчеству дремлющую волю. (II, 303–304)

В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уж – захотеть. Вот почему приходится признать, что воздействие задачи на волю не прямое, а косвенное.

... задача воздействует на нашу волю, она является прекрасным, любимым нами манком, возбудителем творческого хотения, и им мы усердно пользуемся.

... Правильность признания, что двигателями психической жизни являются ум (представление, суждение), воля и чувство, подтверждается самой природой, которая нередко создает артистические индивидуальности эмоционального, волевого или интеллектуального склада.

Артисты первого типа – с преобладанием чувства над волей и умом, – играя Ромео или Отелло, оттеняют эмоциональную сторону названных ролей.

Артисты второго типа – с преобладанием в их творческой работе воли над чувством и умом, – играя Макбета или Бранда, подчеркивают их честолюбие или религиозные хотения.

Артисты же третьего типа – с преобладанием в их творческой природе ума над чувством и волей, – играя Гамлета или Натана Мудрого, невольно придают ролям больше, чем нужно, интеллектуальный, умственный оттенок.

Однако преобладание того, другого или третьего двигателя психической жизни отнюдь не должно совершенно подавлять остальных членов триумvirата. Необходимо гармоническое соотношение двигательных сил нашей души. (II, 305)

#### XIV. Внутреннее сценическое самочувствие

... в театре, переполненном зрителями, с тысячами сердец, бьющимися в унисон с сердцем артиста, создаются прекрасный резонанс и акустика для нашего чувства. В ответ на каждый момент подлинного переживания на сцене несутся к нам обратно из зрительного зала отклик, участие, сочувствие, невидимые токи от тысячи живых, взволнованных людей, вместе с нами творящих спектакль. Зрители могут не только угнетать и пугать артиста, но и возбуждать в нем подлинную творческую энергию. (II, 319)

Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее из переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, какая только доступна человеку. (II, 320)

... попробуйте заменить живую задачу человеко-роли мертвой задачей актера, или показывайте себя самого зрителям, или пользуйтесь ролью для того, чтобы хвастаться силой своего темперамента. В тот момент, как вы введете в правильное состояние на сцене любой из этих неправильных элементов, все остальные сразу или постепенно переродятся. (II, 323)

... гораздо легче на сцене представлять, чем естественно «жить». Секрет в том, что в самой сцене, в условиях публичного творчества скрывается ложь. С ней нельзя просто мириться, а надо постоянно бороться, уметь обходить и не замечать ее. Сценическая ложь ведет на подмостках непрерывную борьбу с правдой. (II, 324)

Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять свое самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист «обращает очи внутрь души», чтоб понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздваиваться, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой – продолжать жить ролью. (II, 328)

При каждом моменте работы над ролью во всем существе творящего создается глубокое, сложное, крепкое, продолжительное, устойчивое внутреннее сценическое самочувствие. Только при таком состоянии можно говорить о подлинном творчестве и искусстве. (II, 330)

#### **XV. Сверхзадача. Сквозное действие**

Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.

Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, *сверхзадачей произведения писателя*. (II, 332–333)

Нужна ли нам рассудочная сверхзадача? Сухая, рассудочная сверхзадача нам тоже не нужна. Но *сознательная* сверхзадача, идущая от ума, от интересной творческой мысли, нам необходима.

Нужна ли нам эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу? Конечно, нужна до последней степени, как воздух и солнце.

Нужна ли нам волевая сверхзадача, притягивающая к себе все наше душевное и физическое существо? Нужна чрезвычайно.

А что сказать о сверхзадаче, возбуждающей творческое воображение, привлекающей к себе целиком все внимание, удовлетворяющей чувство правды, возбуждающей веру и другие элементы самочувствия артиста?

Таким образом, оказывается, что нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание.

Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. (II, 334)

Артист должен сам находить и любить сверхзадачу. В большинстве случаев эту особенность дает сверхзадаче то, что мы безотчетно чувствуем в себе, то, что скрыто в области подсознания. (II, 335)

Вот почему первая забота артиста в том, чтобы не терять из виду сверхзадачи. Забыть о ней – значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для самого артиста, и для всего спектакля. В этом случае внимание исполнителя мгновенно направляется в неверную сторону, душа роли пустеет, и прекращается ее жизнь. (II, 337)

Это действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем:

*сквозное действие артисто-роли*. (II, 338)

Условимся на будущее время называть такие жизненные цели человека-артиста сверх-сверхзадачами и сверх-сквозными действиями. (II, 340)

«Система» не фабрикует вдохновения. Она лишь подготовляет ему благоприятную почву. (II, 347)

#### **XVI. Подсознание в сценическом самочувствии артиста**

Спросите у психолога. Наука – не моя специальность. Я практик и могу только объяснить, как я сам ощущаю в себе творческую работу в такие моменты. (II, 352)

Среди тогдашних чувствований выпадали моменты полного переживания, во время которых я ощущал себя, как в действительности. Были даже предчувствия предобморочного состояния, – конечно, на секунды.

Вы, может быть, думаете, что линия подсознательного творчества – непрерывна или что артист на подмостках переживает все так же, как и в действительности?

Если бы это было так, то душевный и физический организм человека не выдержал бы работы, которая предъявляется к нему искусством.

Как вы уже знаете, мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни. Полное, непрерывное забвение себя в роли и абсолютная, непоколебимая вера в происходящее на сцене хоть и создаются, но очень редко. Мы знаем отдельные, более или менее продолжительные периоды такого состояния. В остальное же время жизни в изображаемой роли правда чередуется с правдоподобием, вера с вероятием. (II, 353)

Мы в большой дружбе с подсознанием. В реальной жизни оно попадает на каждом шагу. Каждое рождающееся в нас представление, каждое внутреннее видение в той или другой мере требует подсознания. Они возникают из него. В каждом физическом выражении внутренней жизни, в каждом приспособлении – целиком или частично – тоже скрыт невидимый подсказ подсознания. (II, 354–355)

... основная задача психотехники:

подвести актера к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается подсознательный творческий процесс самой органической природы.

Как же сознательно подойти к тому, что, казалось бы, по своей природе не поддается сознанию, что «подсознательно»? К счастью для нас нет резких границ между сознательным и подсознательным переживанием.

Мало того, сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно дает возможность выполнять одну из главных основ нашего направления искусства: *через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста.* (II, 355)

Так, через сознательную психотехнику артиста, доведенную до предела, создается почва для зарождения подсознательного творческого процесса самой нашей органической природы. В этой предельности, законченности выполнения приемов психотехники и заключается чрезвычайно важное добавление к тому, что вам уже известно в области творчества.

... Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально, по словесной кличке, по мертвой или сухой терминологии, которые вначале только пугают начинающих, а по собственному чувству. Пусть они на деле полюбят это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках. (II, 357)

Важно, чтобы во всех этих случаях вы не забывали доводить первый зародившийся и оживший элемент самочувствия до полного, предельного оживления. Вы знаете, что стоит проделать эту творческую работу с одним из элементов, и все остальные, по неразрывной связи, существующей между ними, потянутся вслед за первым. (II, 359)

... *большие задачи являются одними из лучших психотехнических средств, которые мы ищем для косвенного воздействия на душевную и органическую природу с ее подсознанием.* (II, 363)

В чем же наше творчество?

Это – зачатие и вынашивание нового живого существа – человеко-роли. Это естественный творческий акт, напоминающий рождение человека...

Каждый сценический художественный образ является единым, неповторяемым созданием, как и все в природе.

Подобно рождению человека, он проходит аналогичные стадии в периоде своей формации.

В процессе творчества есть он, то есть «муж» (автор).

Есть *она*, то есть «жена» (исполнитель, или исполнительница, беременные ролью, воспринявшие от автора семя, зерно его произведения).

Есть *плод-ребенок* (создаваемая роль).

Есть моменты первого знакомства ее с ним (артиста с ролью). Есть период их сближения, влюбленности, ссор, разногласия, примирения, слияния, оплодотворения, беременности.

В эти периоды режиссер помогает процессу в роли свахи.

Есть, как и при беременности, разные стадии творческого процесса, плохо или хорошо отражающиеся на частной жизни

самого артиста. Вот, например: известно, что у матери бывают в разные периоды беременности, свои особые причуды, капризы. То же происходит с творящим человеком-артистом. Разные периоды зачатия и созревания роли по-разному влияют на характер и состояние в его частной жизни.

Я считаю, что для органического возвращения роли нужен не меньший, а в иных случаях значительно больший срок, чем для создания и возвращения живого человека.

В этом периоде режиссер участвует в творчестве в роли повивальной бабки или акушера.

При нормальном течении беременности и родов внутреннее создание артиста само собой, естественно, физически оформляется, потом выхаживается, воспитывается «матерью» (творящим артистом).

Но бывают и в нашем деле преждевременные роды, выкидыши, недоноски и аборт. Тогда создаются незаконченные, недожитые сценические уродцы.

Анализ этого процесса убеждает нас в определенной закономерности, по которой действует органическая природа, когда она создает новое явление в мире, будь то явление биологическое или же создание человеческой фантазии.

Словом, рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической творческой природы артиста. (II, 372–373)

### Приложения к главе о действии

В реальной, повседневной жизни люди бывают сознательно или привычно последовательны и логичны в своих внешних и внутренних действиях. Там в большинстве случаев нами руководит жизненная цель, насущная необходимость, человеческая потребность. Там люди привыкли отвечать им – по инстинкту, не задумываясь. Но на сцене, в роли, жизнь создается не подлинной действительностью, а вымыслом воображения. Там, при начале творчества, нет в душе артиста его собственных, человеческих потребностей, живых жизненных целей, аналогичных с целями изображаемого лица. Эти потребности и цели роли не создаются сразу, а выращиваются постепенно долгой творческой работой.

Надо уметь превращать воображаемую цель в подлинную, насущную. Актеры, не владеющие соответствующей внутренней техникой, выходят из трудного положения наивно, примитивно. Они лишь делают вид, что изо всех сил стремятся к высокой цели пьесы и действуют ради нее. На самом деле они лишь «наигрывают страсти роли». Но нельзя «как будто бы» действовать или чувствовать и искренно верить такому самообману.

При отсутствии же веры в подлинность своих сценических стремлений актеры окончательно лишаются руководства своих человеческих и жизненных навыков, привычек, опыта, подсознательной работы органической природы, логики и последовательности своих человеческих хотений, стремлений и действий.

Взамен их на сцене создается особое, специфическое актерское состояние, ничего не имеющее общего с реальной жизнью.

Без руководства человеческими потребностями люди вывихиваются на подмостках и попадают на путь наименьшего сопротивления, во власть штампов и ремесла.

На наше счастье, существуют приемы психотехники, помогающие бороться с указанной опасностью и направляющие творчество по верному жизненному, органическому пути.

Один из этих психотехнических приемов основан на логике и последовательности душевных и физических действий. Чтоб овладеть этим приемом, надо изучать природу этих действий как в самом себе, так и в других людях. (II, 380–381)

### Дополнение к главе «Общение»

Моменты входа артиста в комнату, изображаемую на сцене, рассматривание всех присутствующих, *ориентирование* в окружающих условиях и *выбор объекта* создают первую стадию органического процесса общения.

Моменты подхода к объекту, *привлечение на себя его внимания* с помощью действий, резко бросающихся в глаза того, с кем хочешь общаться, с помощью неожиданных интонаций и пр. создают *вторую* стадию интересующего нас органического процесса.

Моменты *зондирования души объекта* щупальцами глаз, подготовка этой чужой души для наиболее легкого и

свободного восприятия мыслей, чувств и видений субъекта создают *третью* стадию органического общения.

Моменты *передачи своих видений объекту* с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, *что и как* видит передаваемое сам общающийся субъект, создают, *четвертую* стадию органического процесса общения.

Моменты *отклика объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия* душевных токов создают *пятую* стадию органического процесса общения.

Все эти пять стадий должны быть соблюдены при каждом сценическом общении. (II, 388–389)

### Об актерской наивности

– «Дурак»? – недоумевали мы. – Разве артист должен быть глупым?

– Да, если вы считаете, что ребенок или сказочный гениальный Иван-дурак глупы в своей наивности, простоте и благородстве. (II, 398)

Будьте же и вы таким, если не в жизни, то на сцене. Это золотое свойство для актера.

Для того чтобы пришла наивность, надо заботиться не о ней самой, а о том, что с одной стороны ей мешает, а с другой – помогает.

Мешает ей ее злейший враг, тоже сидящий в нас. Имя его – *критикан*. Чтоб быть наивным, нельзя быть *придирой* и не в меру разборчивым в вымыслах воображения.

Помогают наивности ее лучшие друзья – *правда и вера*. Поэтому в первую очередь прогоните придирку *критикана*, а потом с помощью увлекательного вымысла создайте *правду и веру*. (II, 399)

## Работа актера над собой. Часть II. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. (1933–1938)

### I. Переход к воплощению

... те приемы, которыми придется воплощать бессознательное переживание, тоже не поддаются учету. И они нередко, должны воплощать бессознательно и интуитивно.

Эта работа, недоступная сознанию, по силам одной природе. (III, 28)

Нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное... чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует. (III, 29)

### II. Развитие выразительности тела

... познакомился сегодня с замечательным артистом, который говорит глазами, ртом, ушами, кончиком носа и пальцев, едва заметными движениями, поворотами.

Описывая наружность человека, форму предмета или рисуя пейзаж, он с изумительной наглядностью внешне изображает, *что и как* он внутренне видит. Например, описывая домашнюю обстановку своего, еще более, чем он сам, толстого приятеля, рассказчик словно сам превращается на наших глазах то в пузатый комод, то в большой шкаф или в приземистый стул. При этом он не копирует самих предметов, а передает тесноту. (III, 39)

### Пластика

... постараемся приспособить эти актерские условности позы и жесты к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие. (III, 41)

*Только через внутренние ощущения движения можно научиться понимать и чувствовать его.* (III, 42)

... в области пластического движения, физическое внимание играет большую роль. Важно чтоб такое внимание двигалось вместе с энергией непрерывно, так как это помогает созданию бесконечной линии, столь необходимой в искусстве.

К слову сказать, эта непрерывность необходима не только у нас, но и в других искусствах. (III, 44)

*Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения.* (III, 45)

... внутренняя линия может выходить из глубоких тайников, а энергия может быть насыщена побуждениями чувства, воли и интеллекта. (III, 47)

*Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения.* (III, 49)

*... внешняя пластика основана на внутреннем ощущении движения энергии.* (III, 59)

### III. Голос и речь

#### Пение и дикция

Только сам артист... может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что выявилось во вне и как передается голосом и словом. (III, 61)

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и потому легко коверкаем их. (III, 69)

... слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа.

Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы, мысли. (III, 71)

В жизни почти всегда говорят... ради *подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия.*

Но сцена не то. Там мы говорим чужой текст который дан нам автором. Этот текст не тот, который нам нужен и который хочется сказать.

... На сцене нас заставляют говорить не о том, что мы сами видим, чувствуем, мыслим, а о том, чем живут, что видят, чувствуют, думают изображаемые лица.

... Есть еще и досадные условия, убивающие живое человеческое общение. Дело в том, что словесный текст, часто пов-

торяемый на репетициях и на многочисленных спектаклях, *забалтывается*, и тогда из слов отлетает их внутреннее содержание, а остается механика. Чтобы заслужить себе право стоять на подмостках, нужно что-то делать на сцене.

Так постепенно вырабатывается специфическая ремесленная, театральная речь.

... в реальной жизни тоже встречается механическое произношение слов, например: «Здравствуйте, как выживаете?» – «Ничего, слава богу». – «Прощайте, будьте здоровы». (III, 81 – 82)

#### *Что такое подтекст?*

Это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет *под словами текста*, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других «если б», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих элементов. Это то, что заставляет нас произносить слова роли. (III, 84)

На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, так точно, как бездейственные слова.

На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств. Все это говорит о том, что слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием или *подтекстом*, который в них вложен. Об этом мы часто забываем, когда приходим на подмостки.

Смысл творчества в *подтексте*, без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу.

... Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли.

Когда мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает. (III, 85)

Природа устроила так, что мы при словесном общении с другими, *сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.*

*Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить – значит рисовать зрительные образы.*

*Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу.* (III, 88)

... Важен не самый результат. Он не от вас зависит! Важно самое ваше *стремление* к достижению задачи, важно само действие или, вернее, попытка воздействия на внутреннее зрение, с которым на этот раз вы имеете дело. Важна внутренняя активность. (III, 90)

... моменты выжидания. Они необходимы самому объекту для усвоения передаваемого ему *подтекста и ваших внутренних видений*. Их нельзя воспринять все сразу. Этот процесс должен производиться по частям: передача, остановка, восприятие и опять передача, остановка, и т. д. Конечно, при этом надо иметь в виду все передаваемое целое. То, что для вас, переживающего подтекст, само собой ясно, для объекта ново, требует расшифровки и усвоения. На это нужно какое-то время. Оно не было дано вами, и потому благодаря всем этим ошибкам у вас получился не разговор с живым человеком, как в жизни, а монолог, как в театре. (III, 91)

*Говорить – значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свое видение. Неважно увидит другой или нет...* (III, 92)

... создается как бы непрерывная кинолента, которая безостановочно пропускается на экране нашего внутреннего зрения и руководит нами, пока мы говорим или действуем на сцене. (III, 93)

Забудьте совсем о чувстве и сосредоточьте ваше внимание только на видениях. Просматривайте их как можно внимательно

и то, что увидите и ощутите, описывайте как можно полнее, глубже и ярче.

Этот прием получает значительно большую устойчивость и силу в момент активности, действия, когда слова говорят не для себя и не для зрителей, а для объекта, для внушения ему своих видений. Такая задача требует выполнения действия до самого конца; она втягивает в работу *волю*, а с нею и весь триумвират двигателей психической жизни, и все элементы творческой души артиста. (III, 94)

... экспромт и неожиданность – лучшие возбудители творчества. (III, 95)

Если только вы поверите тому, что после звукового загиба запятой слушающие непременно будут терпеливо ждать продолжения и завершения начатой фразы, то вам не для чего будет торопиться. Это не только успокоит вас, но и заставит искренно полюбить запятую со всеми присущими ей природными свойствами. (III, 100)

... можно использовать остановки для усиления четкости, выразительности и силы речи, для укрепления и усиления общения. (III, 101)

... психологическая пауза не уничтожала функций логической паузы, а, напротив, усиливала бы их и, во-вторых, чтоб психологическая пауза все время выполняла предназначенные ей задачи.

... в то время как логическая пауза механически формирует такты, целые фразы и тем помогает выяснять их смысл, психологическая пауза дает жизнь этой мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Логическая пауза пассивна, формальна, бездействительна; психологическая – непременно всегда активна, богата внутренним содержанием. Логическая пауза служит уму, психологическая – чувству.

Митрополит Филарет сказал: «Пусть речь твоя будет скупа, а молчание – красноречиво».

Вот это «*красноречивое молчание*» и есть *психологическая пауза*. Она является чрезвычайно важным орудием общения... нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов. Она заменяет их взглядами, мимикой,

лучеиспусканием, намеками, едва уловимыми движениями и многими другими сознательными и подсознательными средствами общения.

Все они умеют досказать то, что недоступно слову, и нередко действуют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. Их бессловесный разговор может быть интересен, содержателен и убедителен не менее, чем словесный.

В паузе нередко передают ту часть подтекста, которая идет не только от сознания, но и от самого подсознания, которая не поддается конкретному словесному выражению. Эти переживания и их выявления наиболее ценны в нашем искусстве. (III, 105–106)

«Самослушание» – неверная задача для артиста. Гораздо важнее и активнее задача воздействия на другого, передача ему своих видений. Поэтому *говорите не уху, а глазу партнера*. Это лучший способ уйти и избавиться от «самослушания», которое вредно для творчества, так как вывихивает актера и отклоняет его от действенного пути. (III, 115)

Суетливость тяжелит речь. Облегчает же ее *спокойствие и выдержка*. (III, 118)

Вот два *повторных слова при возрастающей энергии*. Смело ставьте ударение на втором из них именно потому, что речь идет о приливе энергии... Если б, напротив, был отлив энергии, тогда вы поставили бы ударение на первом из повторяемых слов. (III, 122)

Громкость – не сила! Сила – в повышении.

Загиб дразнит любопытство! Психологическая пауза – творческую природу, интуицию... и воображение... и подсознание! (III, 128)

... задержка дразнит и разжигает! (III, 130)

Одной половиной своей души артист весь уходит в сверхзадачу, в сквозное действие, в подтекст, в видения, в линии элементов самочувствия, а другой – артист живет психотехникой... (III, 131)

#### IV. Перспектива артиста и роли

Артист раздваивается в момент творчества. По этому поводу Томазо Сальвини говорит так: «Пока я играю, я живу двойной

жизнью, смеюсь и плачу, и вместе с тем так анализирую свои слезы и смех, чтобы они сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть»... раздваивание не мешает вдохновению. Напротив! Одно помогает другому. (III, 133)

Но если правильно распределить все эти переживания по перспективной линии в логическом, систематическом и последовательном порядке, как этого требуют психология сложного образа и его все более и более развивающаяся на протяжении пьесы жизнь человеческого духа, то получится стройная структура, гармоническая линия, в которой важную роль играет соотношение частей. (III, 137)

Если останавливаться после каждого куска роли, чтоб начинать и тотчас же кончать каждый последующий кусок, то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необходима нам, потому что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и проч. Накоротке не разойдешься. Нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель.

... только теперь вы узнали все необходимое о *сверхзадаче и о сквозном действии*.

*Все для них, в них главный смысл творчества, искусства, всей «системы»*. (III, 139)

#### V. Темпо-ритм

... *темпо-ритм* может производить прямое и *непосредственное воздействие*. (III, 147)

Заражая других, прежде всего сам заражаешься. Что касается слушателей, то они получают самое общее настроение от чужого ритма и это уже кое-что значит при воздействии на других. (III, 149)

... темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память ... темпо-ритм помогает оживлять нашу зрительную память и ее видения. Вот почему неправильно понимать темпо-ритм только в смысле скорости и размеренности...

Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе. Военный марш, походка во время прогулки, похоронное шествие могут производиться в одном и том же темпо-ритме, но какая между ними разница в смысле *внутреннего содержания, настроения, и неуловимых характерных особенностей*. (III, 151)

... темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувствование и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов... Оказывается, что он может подсказывать не только образы, но и целые сцены?! (III, 156)

В жизни, как и на сцене, у каждого свой темпо-ритм. (III, 157)

... когда у человека или у героя пьесы нет никаких противоречий и сомнений, один темпо-ритм, охватывающий его, возможен и необходим. Но когда, как у Гамлета, в душе борются решение с сомнением, одновременное соединение нескольких разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал. Это обостряет переживание, усиливает внутреннюю активность, дразнит чувство. (III, 158)

... великие артисты... были сознательно или интуитивно чутки к темпо-ритму и по-своему хорошо знали его. По-видимому, в их памяти хранились представления о скоростях, медленности, размеренности действия каждой сцены и всей пьесы в целом.

Или, может быть, они каждый раз вновь находили темпо-ритм, подолгу сидя за кулисами перед выходом на подмости, прислушиваясь и приглядываясь к тому, что делалось на сцене. Они подводили себя к верному темпо-ритму интуицией или, может быть, какими-то своими ходами, о которых, к сожалению, мы теперь ничего не знаем.

... Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы. (III, 167)

Таким образом, от чувства к темпо-ритму и, наоборот, от темпо-ритма к чувству. Артист должен владеть технически как тем, так и другим подходом. (III, 171)

И хаос и беспорядок имеют свои темпо-ритмы. (III, 173)

Четкий ритм речи помогает четкому и ритмичному переживанию и, наоборот, Ритм переживания – четкой речи. Конечно, все это помогает, если эта четкость хорошо оправдана изнутри предлагаемыми обстоятельствами или магическим «если б». (III, 174)

... оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни.

На ум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм. (III, 187)

Какое счастье обладать чувством темпа и ритма. Как важно смолоду позаботиться о его развитии. Среди актеров есть, к сожалению, много людей с недоразвитым чувством темпо-ритма.

В тех случаях, когда они сами собой правильно чувствуют то, что передают, они тотчас же становятся относительно ритмичными при словесной и действенной передаче своего переживания. Это тоже происходит по той же причине тесной связи ритма с чувством. Но в тех случаях, когда последнее не оживает само собой и к нему надо подходить с помощью ритма, те же люди становятся беспомощными. (III, 190)

## VI. Логика и последовательность

Логика и последовательность, как во внутренней, так и во внешней творческой работе имеют огромное значение. Вот почему большая часть нашей внутренней и внешней сценической техники основывается на них.

Логика и последовательность действия и чувствования один из важных элементов творчества... (III, 191)

... мне приходилось на каждом шагу при изучении каждого из элементов обращаться к помощи логики и последовательности. Это доказывает, что они необходимы нам не только для действия, для чувствования, но и во все другие моменты творчества: в процессе мышления, хотения, видения, создания вымыслов воображения, задач и сквозного действия, непрерывного общения и приспособления. (III, 193–194)

Шутка сказать, логика и последовательность чувства!

Этот вопрос по силам лишь науке!! ... я подхожу к вопросу совсем не научным путем, который нам недоступен, а практическим.

... Спросите себя: «что бы я стал делать по-человечески, если б очутился в предлагаемых обстоятельствах изображаемого лица?»

Ответьте на этот вопрос не как-нибудь, не формально, а со всей серьезностью и искренностью. Пусть не только ум, но главным образом чувство и воля, участвуют и диктуют ответ. Не забывайте, что самое маленькое физическое подлинное действие способно создать правду и зародить естественным путем жизнь самого чувства.

Этого мало... нужно, чтоб вы передали ответ не в словах, а в *физических действиях*. (III, 196–197)

... логика и последовательность чрезвычайно нужны и важны в творческом процессе.

Особенно они были бы нам нужны на практике, в области *чувства*. Правильность логики и последовательности на сцене уберегла бы нас от больших ошибок, так часто встречающихся на сцене. Если бы мы знали логический и последовательный рост чувства, мы бы знали его составные части. Мы бы не пытались охватывать все большое чувство роли сразу, а логически и последовательно складывали бы его постепенно, по частям. Знание составных частей и их последовательности позволили бы нам овладеть жизнью нашей души. (III, 200)

## VII. Характерность

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое *перевоплощение и характерность*. Это самые важные свойства в даровании артиста.

Зачем вам перевоплощение, раз что от него вы будете хуже, чем вы сами в жизни! Вы больше любите *себя* в роли, чем *роль* в себе. Это ошибка. (III, 214)

Я рассказал вам об актерах, которые избегают, не любят характерности и перевоплощения.

Сегодня я вам представлю другой тип актеров, которые напротив, по разным причинам любят их и стремятся к ним.

В большинстве случаев они делают это потому, что не обладают исключительными по красоте и силе обаяния внешними или внутренними данными. Напротив, их человеческая инди-

видуальность несценичная, что и заставляет таких актеров укрываться за характерность и в ней находить недостающие им обаяние и манкость. (III, 220)

Характерность – та же *маска*, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

... актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными... Характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче контуры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезается в память зрителей... все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует. (III, 224)

## VIII. Выдержка и законченность

Чем выдержаннее совершается творчество, чем больше самообладание у артиста, тем яснее передаются рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста... (III, 225)

Когда вы познаете на опыте, что такое выдержка жеста, о которой идет речь, вы поймете и почувствуете, что ваше внешнее отражение переживаемой внутренней жизни станет выпуклее, выразительнее, четче, яснее. Сокращенные жесты, движения заменятся интонацией голоса, мимикой, лучеиспусканием, то есть более изысканными средствами общения, наиболее пригодными для передачи тонкостей чувства и внутренней жизни.

... Кроме того, не надо забывать, что характерные движения сродняют артиста с ролью, тогда как свои собственные движения отдаляют исполнителя от изображаемого лица, толкают его в круг своих личных индивидуальных переживаний и чувств. Едва ли это полезно для пьесы и роли, раз что нужна аналогия чувства артиста и роли. (III, 227)

Сальвини творил навеки, однажды и навсегда... у Сальвини и у других гениев в эти минуты не было ни тормозности, ни торопливости, ни истерии, ни чрезмерной напряженности, ни перетянутого темпа. Напротив, у них было сосредоточенное, величавое спокойствие, неторопливость, которая позволяла доделывать всякое дело до самого конца. (III, 232)

Чаще всего для вдохновения не нужно «сверхчеловеческого» порыва, а нужно едва заметное «чуть». (III, 233)

### IX. Сценическое обаяние и манкость

... бывают актеры с другого рода «сценическим обаянием». Манит не он сам, как человек, а манит его артистическое, творческое обаяние.

В самом его творчестве скрыта какая-то мягкость, тонкость, грация или, может быть, смелость, красочность, даже дерзость, меткость, которые прельщают. (III, 235)

Что же касается прививки себе того непонятного, что манит к себе зрителя, то эта работа еще труднее, и, может быть, невозможна.

Одной из важных помощниц в этой области является привычка. Зритель может освоиться и с недостатками актера, которые приобретают манкость, так как от привычки перестаешь видеть то, что раньше шокировало. (III, 236)

### X. Этика и дисциплина

Есть немало актеров и актрис, лишенных творческой инициативы, которые приходят на репетицию и ждут, чтоб кто-нибудь повел их за собой по творческому пути. После огромных усилий иногда режиссеру удается заечь таких пассивных актеров. Или же после того, как другие актеры найдут верную линию пьесы, пойдут по ней, ленивые почувствуют роль и овладеют ею. Только мы, режиссеры, знаем, какого труда, изобретательности, терпения, нервов и времени стоит сдвинуть таких актеров с ленивой творческой волей с их мертвой точки. (III, 250)

Таких актеров с неразвитой творческой волей, без соответствующей техники надо было бы удалять из труппы, но беда в

том, что среди такого типа актеров очень много талантливых. (III, 251)

Этот момент нельзя назвать просто одеванием артиста. Это момент его *облачения*. Вот почему истинного артиста легко узнать по тому, как он относится к костюму и вещам роли, как он их любит и бережет. Не удивительно, что эти вещи служат ему без конца.

... С таким же и еще большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщина получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след человеческого страдания. (III, 253–254)

Всякий, кто портит нам жизнь в театре, должен быть либо удален, либо обезврежен.

Атмосфера передается зрителям. Она помимо сознания тянет их к себе, очищает, вызывает потребность дышать художественным воздухом театра! Если б вы знали, как зритель чувствует все, что делается за закрытым занавесом! (III, 256)

Зритель, как и артист, является творцом спектакля и ему, как и исполнителю, нужна подготовка, хорошее настроение, без которых он не может воспринимать впечатлений и основной мысли поэта и композитора. (III, 264)

### XI. Сценическое самочувствие

Если сознательно вникать в самые привычные ощущения или механические действия, поразишься сложности их и непостижимости того, что мы в жизни совершаем без усилия и часто без сознания. (III, 271)

... сценическое самочувствие нельзя создавать «всухую», а непременно на какой-нибудь задаче или на ряде задач, создающих сплошную линию действия. Эта линия является как бы стержнем, соединяющим все элементы самочувствия воедино, ради одной, основной цели произведения. (III, 274)

... как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене в обстановке спектакля, закрепляются прочнее на публике. Ремесло доступнее подлинного искусства, а штамп легче, чем

переживание. Поэтому они быстрее и легче закрепляются в роли при ее публичном исполнении. (III, 286–287)

## ХII. Заключительные беседы

Забота всей моей жизни – как можно ближе подойти к тому, что называют «системой», то есть к природе творчества.

Законы искусства – законы природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа – явления одного порядка. Все становление «системы», то есть законов творческой природы, необходимо потому, что на сцене в силу условий публичной работы природа насилуется, и ее законы нарушаются. «Система» их восстанавливает, приводит человеческую природу к норме. Смущение, боязнь толпы, дурной вкус, ложные традиции уродуют природу.

Одна сторона техники – заставить работать подсознание. Вторая – умение не мешать подсознанию, когда оно заработает. (III, 309)

«Система» не справочник, а целая *культура*, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. (III, 310)

Во всей нашей работе также необходимы неустанные систематические упражнения, долбление, тренинг, муштра, терпение, время и вера, к которым я и призываю вас.

Слова «привычка – вторая натура» ни в какой области не применимы так, как в нашем деле.

*Приученность* настолько нам необходима, что я прошу для окончательного признания узаконить ее особым флажком с надписью: «*Внутренняя привычка и приученность*». (III, 311)

*Органическая, творческая природа артиста.* Где она скрывается? Куда обратиться? В какую сторону направить наши восторги и хвалебные гимны?

То, чем я восторгаюсь, называют разными непонятными именами: гением, талантом, вдохновением, сверх- и подсознанием, интуицией.

Но где они в нас находятся – не знаю, чувствую их в других, иногда в себе. Где? Внутри или снаружи? Тоже не знаю. Говорят, что это таинственное чудотворное «наитие свыше», от Аполлона или от бога. Но я не мистик и не верю этому... (III, 314)

Психотехника должна помочь организовывать подсознательный материал, потому что только организованный подсознательный материал может принять художественную форму. Ее умеет создавать волшебница органическая природа. Она владеет и управляет самыми важными центрами нашего творческого аппарата. Ими не ведает человеческое сознание, в них не ориентируются наши ощущения, а без них невозможно подлинное творчество. (III, 316)

... Случается, что такой набежавший внутренний порыв уводит артиста от правильного пути роли. Это досадно, но тем не менее порыв остается порывом. Он потрясает самые глубокие центры. Забыть этого нельзя. Это событие в жизни...

Но если порыв несется по линии роли, тогда, результат достигает идеала.

Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой и последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, логична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила и это-то именно и хорошо, это-то и сильно.

Повторить этого нельзя. Но актер сам не властен в себе. Не он творит, творит природа, а он лишь инструмент, скрипка в ее руках.

О такой игре не скажешь, что она хороша. Не скажешь, зачем это так, а это не так. Оно так, потому что оно *есть*, и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца? (III, 317)

... я посвятил свой труд и работу почти исключительно изучению творческой природы не для того, чтоб творить за нее, а для того только, чтоб найти к ней косвенные окольные пути, то, что мы теперь называем «манками»... Я наше их мало. Знаю, что их гораздо больше, что наиболее важные не скоро откроют. Тем не менее кое-что я приобрел в моей долгой работе и этим немногим я пытаюсь поделиться с вами. (III, 318)

## Дополнительные материалы к третьему тому

... самым важным манком, вызывающим интуитивно интонацию, является *приспособление*. Почему? Да потому, что сама интонация является звуковым приспособлением для выражения невидимого чувства и переживания. Подобно тому, как в области физиологии наилучшее интуитивное движение и действие создаются через приспособление, так и в области психики наиболее тонкое словесное действие и интуитивная звуковая интонация создаются через тот же манок – приспособление. (III, 330)

Ударение – выделение, любовное отношение к слову, или, вернее, к тому, что под ним. Это смакование чувства или мысли, это словесное, образное изображение его в том виде, как его представляет себе, как чувствует сам говорящий. (III, 331)

... когда мы пользуемся не своими собственными, а *чужими* словами, приходится следить за ударениями, потому что в чужом тексте мы безграмотны. Надо привить себе сначала сознательную, а потом и бессознательную привычку к правильным ударениям. Когда ухо привыкнет к ним, вы будете гарантированы на сцене от обычных там ошибок при выделении слов логическими ударениями. (III, 332)

Но не только суть и цель влияют на длительность паузы, она нередко зависит и от других причин, например: от времени, необходимого собеседнику для восприятия чужой мысли, а говорящему – для безмолвной передачи недосказанного словами подтекст; от силы внутреннего переживания, от степени взволнованности, от темпо-ритма словесного общения. (III, 337)

Психологическая пауза *анархична*. В то время как логическая пауза подчинена однажды и навсегда установленным законам, психологическая – не хочет знать никаких стеснений и ограничений. Она может быть поставлена перед и после любого слова, будь то часть речи (существительное, прилагательное, союз, наречие и проч.) или часть предложения (подлежащее, сказуемое, определение и проч.).

Во всех указанных случаях должно быть непременно соблюдено одно важное условие, а именно: *полное оправдание* паузы. Для этого необходимо руководствоваться внутренними намерениями автора пьесы, режиссера и самого артиста, создавшего свой подтекст.

Психологическая пауза побеждает, насилует все без исключения существующие правила.

В смысле беззакония она подобна своевольному правилу о «сопоставлении», которое тоже нарушает все мешающее ему. (III, 340)

Психологическая пауза является обоюдоострым мечом и может служить как на пользу, так и во вред. Если она поставлена не на месте и плохо оправдана, то производит обратное действие, то есть отвлекает от главного, мешает смыслу, выразительности и вносит путаницу. Если же она поставлена на месте, то помогает не только верной передаче мысли, но и внутреннему оживлению слова. (III, 341)

Пусть же психологическая пауза ставится там, где она просится изнутри, но пусть она не нарушает логики и смысла.

Вы знаете, что логическая пауза имеет свою относительную длительность. Но психологическая пауза не стесняется временем. Ее молчаливая остановка может быть и очень продолжительной, конечно, при условии заполнения ее содержанием и активным бессловесным действием. (III, 342)

## Об артистической этике

А муки и радости творчества, которые мы переживаем также коллективно! Каким облегчением может быть такая взаимная помощь.

А радость творческих достижений, которая обновляет и открывает!

А сомнения и неуспехи! Сколько в них возбуждательной силы для новой борьбы, работы и творческого познания!

А эстетическое удовлетворение, которое никогда не приходит, а лишь дразнит для возбуждения новой созидательной энергии! (III, 346)

## Схема «системы»

Один правильный элемент самочувствия тянет за собой все остальные и создает *сценическое самочувствие*. Но зато один неправильный элемент вытесняет все правильные, а тянет за собой весь ряд неправильных. Тогда создается *неправильное самочувствие*. Совершенно то же происходит в музыке: стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и благозвучие тотчас же превращается в какофонию, «консонанс» – в «диссонанс». Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит правильно. (III, 357)

... три главные, непоколебимые *основы нашего искусства*. На них вы должны все время опираться.

№ 1. Первая из них говорит: *Искусство драматического актера – искусство внутреннего и внешнего действия*.

№ 2. Вторая основа – формула А. С. Пушкина: *«Истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах...»*.

№ 3. Третья основа: *Подсознательное творчество самой природы – через сознательную психотехнику артиста*. (III, 360)

## Материалы по преподаванию «системы»

### 1. Тренинг и муштра

Лучший способ для возбуждения тех или иных переживаний в том, чтобы скрывать от других свои несуществующие чувства. Правда самих приспособлений и самого физического действия при скрывании напоминает о несуществующем чувстве, которое само собой оживает от таких воспоминаний. (III, 377)

... Желание исполнить задачу особенно хорошо, точно, красиво, ловко. Может быть, при этом вы сами себя начнете слишком строго контролировать, что свяжет вашу свободу, и все станет насильственным, деланным.

... окутайте действия вымыслом воображения, введите «если б», а след за ними предлагаемые обстоятельства.

... *Для чего?*

Если б мне нужно было испугать, понравиться, разжалобить, соблазнить, подразнить, возмутить, привести в раж, доконать, добить, восхитить, влюбить, вызвать симпатию, добиться дружбы, участия, снисхождения, примирения, взять в свои руки, овладеть, привести в экстаз, заинтересовать, обратить внимание, вызвать на разговор, приблизить, приблизиться, заинтриговать,.. заслужить уважение,.. надоумить,.. вызвать на объяснение, уклониться от него, скрыть, притвориться, разыграть, постараться понять, добиться истины.

*Хочу с кем-то говорить*. Сколько для этого надо сделать:

1. Перед разговором обратить на себя внимание. Для этого как-то поставить себя в круг внимания объекта, в линию и поле его зрения.

2. Удивить, расположить... влюблять в себя. (III, 386–389)

## «Программы театральной школы и заметки о воспитании актера»

Артисты должны *ощущать* свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения (прана), чтобы не были движения бессмысленны. (III, 394)

Мастерство актера.

Психология и характерология. Тренинг и муштра. (III, 398)

Эмоциональная память.

Лучший возбудитель эмоциональной памяти – правда и вера.

Поверив – почувствуешь. Почувствовав – [приходишь к] «я есмь». (III, 419)

Пластика.

Чувство движения (прана). (III, 420)

Есть и другое условие, с которым необходимо считаться, а именно: слово «углубление» делает учеников сразу очень «умными», и тут мы сталкиваемся с рассудочностью, которая весьма нежелательна в творчестве. Ученики в этих случаях начинают говорить, говорить, говорить... Это плохо, когда актер,

вместо того чтоб играть, начинает философствовать. Это значит, что он «заговаривает зубы», чтоб увильнуть от творчества и не беспокоить ленивого чувства, которое молчит. Рассуждать легче, чем чувствовать. (III, 423)

Несмотря на отвращение ко всякой механичности в творчестве, приходится ее допускать в известных случаях, потому что и она разгружает работу внимания и освобождает его для более важных моментов творческого процесса. (III, 429)

Наладить непрерывное подсознательное, автоматическое самонаблюдение может только привычка, а привычка вырабатывается постоянным напоминанием в течении многих лет. (III, 431)

Все эти и другие явления заставили нас установить в школе необычный метод преподавания научных предметов. Их мы стараемся сообщать ученикам не в теоретических сведениях, а в практических работах над ролью, не на школьных уроках, а на репетициях, для этого приспособленных. В эти моменты ученики, артисты, режиссеры, все преподаватели научных предметов соединяются ради общей цели создания спектакля и помогают друг другу. При таком практическом коллективном творчестве теоретические научные сведения и жадностью хватаются учениками, тотчас же применяются на практике и навсегда запечатлеваются не только в их памяти и сознании, но и в чувстве. (III, 435)

Таким образом, лучшим средством борьбы с механическим, актерским болтанием текста роли являются подлинное хотения, стремления, задачи, внутренние и внешние стремления передать другим людям свои видения внутреннего зрения.

Так происходит в жизни, в каждый момент процесса словесного общения. Так должно происходить и на сцене при публичном выступлении.

... Дело в том, что наша «кинолента» внутреннего зрения отражает не то, что создает сама действительность, реальная жизнь, а тот вымысел, который не существует на самом деле, а лишь придуман нашим творческим воображением, применительно к требованиям изображаемой нами жизни роли. Этот вымысел надо для себя превратить в действительность. Часто это выдуманная действительность чужда нам по своей природе, но так как она комбинируется из наших собственных зритель-

ных и других воспоминаний, то все-таки отдельными частями или элементами вымышленная жизнь роли близка нам.

Созданная «кинолента» видений безостановочно просматривается нами. При этом мы говорим словами или изображаем действиями то, что нам показывает «кинолента» в каждый момент, каждый раз, на каждом сегодняшнем спектакле.

Я придаю такое огромное, исключительное значение «киноленте» наших внутренних видений потому, что они-то и создают для роли все ее *предлагаемые обстоятельства*. (III, 443–444)

... *мысли можно видеть*. И действительно это так: мы видим мысли внутренним зрением. Видим не только конкретные образы, но и абстрактные идеи. Таким образом, линии мысли и видения сплетаются.

Логика и последовательность определены и четки. Ярче всего они сказываются в области мысли. Вот почему эта линия наиболее устойчива, доступна для определения и пригодна для фиксирования.

Но некоторым артистам трудно запомнить чередование отдельных мыслей, их последовательность. И эту трудность могут до некоторой степени облегчить опять-таки видения внутреннего зрения.

Мы что-то видим внутренним глазом не только тогда, когда говорим о конкретных вещах (виды природы, внешность людей, предметы и проч.), но и когда речь идет об абстрактных представлениях и идеях. Например, когда мы говорим о любви, нам смутно чудится какая-то прекрасная женщина или милая старушка и проч. Когда мы говорим о ненависти, в нашем воображении мелькает образ какого-то черного злодея или пошляка и проч.

У каждого человека в жизни, а следовательно, и у артистов на сцене, линия мысли в отдельных сценах или во всей пьесе сопровождается иллюстрациями внутреннего зрения. (III, 447)

... речь становится действием, способным передавать мысли, чувства, видения внутренней жизни говорящего, который хочет, чтобы другие смотрели его глазами, чувствовали и думали совершенно так же, как он сам. Это чрезвычайно важный момент в нашем искусстве. (III, 449)

Видения внутреннего зрения заставляют действовать, и это действие выражается заражением другого своими видениями. Слово и речь должны действовать, то есть заставлять другого понимать, видеть и мыслить так же, как и говорящий. (III, 450)

### Примечания

В архиве Станиславского сохранился рукописный листок (№ 467)... Приводим эту запись:

«Бывают актеры, для которых созданный ими воображаемый образ становится их alter ego, их двойником, их другим «я». Он неустанно живет с ними, они с ним не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя. Некоторые артисты относятся мистически к такому состоянию и готовы видеть в создаваемом якобы вне себя образе подобие своего эфирного или астрального тела.

Если копирование внешнего, вне себя созданного образа является простой имитацией, передразниваем, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная жизнь актера с образом представляет собой особый вид процесса переживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивидуальностям...» (III, 470–471)

Приводим вариант этого заключительного текста из блокнота (№ 463):

«Вы принимаете за вдохновение лишь моменты крайнего экстаза. Не отрицая их, настаиваю на том, что виды вдохновения многообразны. И спокойное проникновение вглубь может быть вдохновением. И легкая свободная игра своим чувством тоже может стать вдохновенной. И мрачное тяжелое сознание тайны бытия тоже может быть вдохновением». (III, 473)

Четыре рукописных текста, озаглавленных «Дифирамбы природе» (№ 483).

«Скоро наступит момент, когда наука докажет, что все эти кажущиеся нам таинственными процессы объясняются простыми материалистическими и рационалистическими причинами.

Думаете ли вы, что это научит нас владеть вдохновением, как мы владеем...

Нет. Это не даст еще нам в руки простого доступного актеру практического приема. Это не научит его чувствовать и владеть наиболее важным центром физической природы, на который можно было бы при надобности нажимать, как на кнопки механизма, для того чтобы пускать их в действие. Анатомия знает много... Психология тоже кое-что открыла. Но разве они научили нас владеть или пользоваться рефлексамми хотя бы в той же мере, как мы умеем пользоваться сознанием, вниманием, волей, ритмом (... электричеством вызывают мышечные рефлексы)». (III, 483)

## Именной указатель

- Алексеев А. 10.  
Алексеев В.С. 44.  
Ананьев Б.Г. 8, 23.  
Ангаров А.И. 66.  
Андреева М.Ф. 26.  
Асмус В.Ф. 6, 24–25.  
Басин Е.Я. 10, 14, 24.  
Бернар С. 52.  
Бернгард Ю. 8.  
Боярский Я.И. 66.  
Брехт Б. 6.  
Вахтангов Е.Б. 6.  
Волконская Н.В. 45.  
Выготский Л.С. 5–6.  
Гетс Э. 5.  
Гзовская О.В. 29–31.  
Голованов Н.С. 45.  
Гуревич Л.Я. 7, 31, 58, 60.  
Дидро Д. 6, 25.  
Дризен Н.В. 28.  
Егорова С.В. 52.  
Ермолова М.Н. 56, 61.  
Ершов П. 10.  
Жемье Ф. 45.  
Иванов Б.Г. 52.  
Каратыгин В.А. 52.  
Качалов В.И. 66.  
Котляровская В.В. 28.  
Котоньи 46.  
Лапшин И.И. 5, 10, 82.  
Лужский В.В. 31.  
Лурия А.Р. 9, 17.  
Малиновская Е.К. 58.  
Мейерхольд В.Э. 6, 27.  
Мелетинская М.А. 28.  
Натадзе Р.Г. 9, 12.  
Немирович-Данченко Вл. 29, 32.  
Орбели П.А. 9.  
Подгорный 62.  
Пушкин А.С. 42, 124.  
Райков В. 10.  
Рибо Т. 5, 18.  
Роговин М.С. 5.  
Рождественская Н.В. 10.  
Рубинштейн С.Л. 8.  
Сальвини Т. 44, 112, 118.  
Самойлов В.В. 52.  
Сент-Экзюпери А. 5.  
Сеченов И.М. 5, 8.  
Симонов П.В. 9–10, 23.  
Скляр И.Г. 5.  
Станиславский К.С. 5–25.  
Теляковский В.А. 32.  
Титов И. 45.  
Толстой Л.Н. 5, 25, 27.  
Узнадзе Д.Н. 9.  
Филарет 111.  
Франс А. 5.  
Чаплин Ч. 62.  
Шпет Г.Г. 62.  
Эйзенштейн С.М. 5.  
Якобсон П.М. 8.

## Предметный указатель

- Автор (драматург, поэт и др.) 8, 22, 34, 39, 43, 53, 61, 68, 88, 103, 109, 119.  
Актер (артист) 6–8, 13, 20–23, 27–29, 31–32, 38–39, 43, 45–50, 52, 54–56, 60–64, 70–74, 77, 81–92, 83, 97–112, 116–119, 121, 124–126, 128.  
Активность 16, 19, 21, 73, 75, 78, 92, 110–111, 114.  
Атмосфера 19, 28, 36, 49, 119.  
Бессознательное 9, 13, 34, 45, 46, 53–54, 62, 107.  
Быть самим собой 27, 88.  
Вдохновение 44, 49, 51, 56, 63, 70, 88, 101, 120, 128–129.  
Вера 12, 86–87, 102, 106, 120, 125.  
Внимание 14, 21, 24, 44, 50, 54, 57, 80–83, 87, 91, 95–97, 100–101, 108, 110, 129.  
Внушение (самовнушение) 40, 111.  
Возбудители (стимулы) 12, 73, 80, 82, 98, 110–111, 115, 123–124.  
Возбуждение (экстаз) 16, 19, 31, 34, 39, 43, 70, 72, 89, 93, 94, 123, 125, 128.  
Воздействие 28, 39–40, 56, 63, 70, 77, 98, 103, 112, 113–114, 117.  
Воля 7, 12, 27, 35, 51, 54, 57, 70, 96–99, 108, 116, 125.  
Воображаемая 78, 92, 95, 105, 128.  
- жизнь (реальность) 33–34, 42, 50, 75–76, 79, 87, см. Вымысел.  
Воображение 6–8, 12, 30, 42, 49, 50, 52, 74–80, 82, 100, 104, 106, 112–114, 124.  
Воображенное (вымышленное) 12, 33, 76, 127.  
«Вообще» 72–74.  
Воплощение 20, 35, 51, 71, 87, 107.  
Восприятие (видение, созерцание) 7, 16–18, 39, 43, 51, 89, 92, 102, 106, 110, 122.  
Впечатление 41, 46, 51, 65, 89, 119.  
Время 41–42, 87, 110, 120.  
«Вывих» 40, 95, 100, 105, 112.  
Выдержка 47, 112, 117, см. Спокойствие.  
Вымысел 61–62, 73–76, 79–80, 82, 86, 106, 126, см. Воображение.  
Выразительность (экспрессия) 16, 63, 107, 111.  
Гармония 41, 52, 99, 113.  
Гений (галант) 11, 26, 28, 31, 38, 41–42, 47, 50, 52, 65, 74, 118, 120.  
Гипноз 10, 28, 128, см. Внушение.  
Глаза 16, 19, 35, 51, 55, 72, 78, 84, 90, 93.

- Дарование** 11, 95, 116.  
**Двигатели** 12, 50.  
 - психической жизни 12, 42, 96–99, 100–101, 111, 115.  
**Движение** 7–8, 16, 38, 64, 80, 93, 107–108, 122, 125, *см.* Пластика.  
**Действие** 19, 32, 35.  
 - сквозное 31, 35.  
 - физическое 16.  
**Дети** 86–87.  
**Диалог** 31.  
**Дух (духовность)** 43, 48–49, 51.  
**Душа** 59, 68, 101.  
  
**«Если бы»** 12, 49, 72–73, 86.  
**Естественное** 6, 13, 27, 103–104.  
  
**Жест** 16, 37, 64, 107, 117.  
**«Живое»** 97, 101.  
**Жизнь (быль)** 71, 74, 80, 83, 87–90, 92, 101, 104–105, 109, 113, 116, 126, 128.  
  
**Задача** 11, 21, 29, 34, 50, 70, 74, 84–85, 98, 102, 110–112, 119. *см.* Сверх - задача.  
**Законченность** 74, 102, 117.  
**Законы** 45, 51, 74, 120.  
 - в психологии искусства 10, 15, 25.  
**Заразительность** 19, 36, 39, *см.* Манкость.  
**Знак** 16, 71.  
**Зрение** 39, 78.  
 - внутреннее 21, 33, 76–78, 106, 110, 127.  
**Зритель** 33, 41, 43, 44, 56, 92, 109, 118–119.  
  
**Игра** 8, 37, 72–73, 86, 121, 128.  
**Идеал** 121.  
**Изображение** 122.  
**Иллюзия** 42, 86, 102.  
**Индивидуальность** 27–28, 48, 98, 116, 128.  
**Инерция** 113.  
**Инстинкт** 28, 32, 104.  
**Интерес (ное)** 21–24, 47, 90.  
**Интроекция** 12.  
**Интуиция (чутье)** 32, 46, 56, 60, 63, 83–84, 112, 120.  
**Йоги (индусы)** 18, 34.  
**Искренность** 50, 105, 116.  
**Искусственное** 31, 38, 55, 58, 71, *см.* Произвольное.  
**Искусство** 5, 31, 35, 45, 55, 58, 63, 88, 108, 124.  
 - «переживания» 40, 53, 56, 59.  
 - «представления» 39–40, 52.  
 - «ремесленное» (ремесло) 31, 70.  
  
**Линия** 33, 53–54, 76–77, 90–91, 101, 108, 112–113, 119, 127.  
**Личность (художественная)** 7.  
 - актера 8, *см.* Я.  
**Логика**  
 (последовательность) 73, 76, 86–87, 105, 115–116, 121, 127.  
 - чувств 32, 83, 94, 115–116.  
**Лучевосприятие** 18–20, 22, 29, 93–95, 106.  
**Лучеиспускание**  
 (лучеизлучение) 18, 20, 22, 29, 93–95, 106–107, 112.  
**Любовь** 34, 37–38.  
  
**Манкость** 42, 88, 117–119, *см.* Привлекательность.  
**Манок** 12, 54, 66, 89, 94, 98–99, 121, *см.* Возбудитель.  
**Маска** 48, 71, 117.  
**Мастер (ство)** 8, 125.  
**Метод (подход)** 5, 9, 17, 55, 64–66, 79, 114, 126.  
**Мечта (ние)** 33, 47, 75–80, 88, 100.  
**Молчание** 14–15, 92, 111, *см.* Пауза.  
**Мотив (ация)** 8, 10–12.  
**Мысль** 8, 44, 49, 82, 94, 109, 113, 115, 122–123, 125–129.  
  
**Наигрыш** 56, 72, 85, 89, *см.* «Вывих».  
**Напряжение (интенсивность)** 14, 38, 50, 63, 84, 94, 112, *см.* Энергия.  
**Настроение** 19, 35, 77, 86, 113, 119.  
**Наука (теория)** 9, 12, 18, 29, 76, 83, 97, 101.  
**Неудача (ошибка)** 48, 75, 85, 92, 100, 110, 116, 119.  
**Новое** 42–43, 65, 68, 97.  
  
**Образ** 11, 24, 46, 52, 72, 91, 103, 117, 120, 127–128.  
**Обстоятельства** 12, 53, 61, 67, 72–73, 77, 113–114, 116, 124, 127.  
**Общение** 14–16, 22, 63, 89–95, 105, 108.  
**Объект** 18, 30, 63, 80–83, 86, 89–93, 95, 106–107.  
**«Оправдание»** 68, 114, 123.  
**Опыт** 18, 29, 42, 51, 64, 83, *см.* Эксперимент.  
**Органичность** 13, 62.  
**Оценка** 65.  
  
**Ощущение** 18–19, 29, 33, 40, 46, 67, 80, 93–95, 99, 108.  
  
**Память** 24, 40–41, 49, 52, 60, 64, 71, 78–79, 87–89, 113, 117, 125–126.  
**Пауза** 14–15, 46, 61, *см.* Молчание.  
 - психологическая 111–112, 122–123.  
**Перевоплощение** 10–13, 24, 116. *см.* Эмпатия.  
**Переживание** 37, 39, 41–42, 57, 60, 71, 77, 89, 94, 101, 107, 120, *см.* Чувство.  
**Перспектива** 112–113.  
**Пластика** 37, 107, 125.  
**Подражание (имитация, копирование)** 46, 52, 128.  
**Подсознание** 59, 65, 67, 70–71, 101–104, 112, 120.  
**Подтекст** 21, 61, 109–112, 123.  
**Полнота** 42.  
**Потребность** 26, 80, 86, 104, 119.  
**Правда** 43, 49–50, 70, 86, 102, 106, 124–125.  
**Правдоподобие** 102, 124.  
**Прана** 18, 125.  
**Прекрасное (красота)** 32, 40, 42–43.  
**Привлекательность** 82, *см.* Манкость.  
**Привычка (приученность)** 23, 29, 34, 38–39, 48, 82, 118, 120, 126.  
**Природа** 49, 70, 74, 76, 80, 84–85, 87, 102–105, 108, 121, 124, 127.  
 - творческая 99, 104, 112, 120.  
**Приспособление** 29–30, 95–96, 102, 122, 124.  
**Проекция** 12.

Произвольное 6, 24, 70.  
Простота 28–29, 31, 50, 106.

**Работа** 50, 62, 74, 79, 83, 89, 118.  
- актера 13, 51, 70, 82, 107.  
Реализм 32, 70.  
Режиссер 8, 28, 31, 47, 63–64, 77, 103, 118, 123, 126.  
Результат 22, 28–29, 42, 52, 66, 68, 71, 80, 84, 89, 110, 121.  
Рефлекс (рефлекторное) 38, 68, 80, 129.  
Речь 15–16, 24, 37, 80, 87, 94, 108–112, 115, 127–128.  
Ритм 28, 37, 63, 114–115, 129, *см.* Темпоритм.  
Роды (рождение) 13, 120.  
- и творчество 103–104.  
Роль 3–4, 11, 13, 15, 19, 21, 32, 41, 48–49, 51–53, 59, 61–65, 67–68, 71–73, 80, 87–88, 91, 94, 97, 100, 103, 108, 113, 116–118, 126.

**Самонаблюдение** (самоанализ) 5, 17, 18, 30, 126.  
**Самослушание** 112.  
**Самочувствие** 81, 91, 100, 124.  
-сценическое 29, 59, 67, 99, 100, 119, 124.  
-творческое 42, 51, 59.  
**Сверх - задача** 9, 10, 12, 35, 100–101, 115.  
**Сверх - сознание** 9, 10, 32, 35, 43.  
**Свобода** 66, 68, 124.  
**Система** 66.  
- Станиславского 6–25, 59, 70, 101, 113, 120, 124.  
**Слияние** 11, 34, 43, 103.

**Сознание** 53–54, 67, 70, 83, 97, 102, 107, 129.  
**Сопереживание** 89, 99.  
**Сосредоточенность** 11, 29, 49–50, 82.  
**Спокойствие** 112, 118, *см.* Выдержка.  
**Стиль** 59.

**Творчество** 20, 28, 35, 39, 46, 49–50, 52, 55, 57, 59, 62, 69, 70, 72–73, 77–78, 82, 84, 97, 103, 117, 121, 124.  
**Темперамент** 37, 45, 73, 99.  
**Темпоритм** 16, 19, 98, 113–114, 122.

**Увлечение** (увлеченность) 50, 83.  
**Удовольствие** (наслаждение) 49.  
**Управление** 64, 87.  
**Условность** 37, 39–40, 42, 56–57, 107.  
**Успех (удача)** 20, 26–28, 34, 39–40, 44, 48, 117.  
**Установка** 9, 12.

**Фантазия** 47, 50, 64, 74, 76, 82, *см.* Мечта (ние).  
**Форма** 27–28, 39, 53, 117.

**Художественное (поэтическое)** 10, 28, 63–64, 71, 74, 103, 121.

**Чувствительность** 52.  
**Чувство** 9, 34–35, 37, 41, 49–50, 54, 56–57, 60–61, 65, 67, 71, 86, 89, 91, 95–100, 108, 113–116, 128, *см.* Переживание.

- «актерское» 6, 39, 43, 71–72.  
- сценическое 6, 35, 42, 60.  
«Чуть» 118.

**Экспансивность** 26.  
**Эксперимент** 5, 17, *см.* Опыт.  
«Электричество» 45, 129, *см.* Энергия.  
**Эмпатия** 12.  
**Энергия** 26, 37, 108.  
**Эстетика (эстетическое)** 7, 123.  
**Этика (этическое)** 118.

**Я** 7, 10, 24, 33–34, 40.  
- «раздвоение» 11–12.



# **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО**

**Редактор-составитель  
доктор философских наук Е.Я. Басин**

Академия гуманитарных исследований  
Издательский дом «Гуманитарий»

Редактор-корректор Е. Широкова  
Компьютерная верстка: Е. Шевченко

Подписано в печать 25.11.2008 г.  
Формат 60х90/16. Печать офсетная.  
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
Печ. л. 8,5. Тираж 1000 экз. Заказ №.....

Отпечатано в ФГУП  
«Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,  
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.