

**Н. В. Демидов**

**ИСКУССТВО  
ЖИТЬ  
НА  
СЦЕНЕ**

**Из опыта  
Театрального  
Педагога**

**Москва 1965**

## ВВЕДЕНИЕ

Наше театральное искусство завоевало признание во всем мире как самое передовое, как искусство благородных идей и высокой художественной правды. Советский театр стоит на позициях социалистического реализма. Цель его — воспитывать массы в духе коммунизма, вдохновлять их на подвиг общественного служения Родине и высшим идеалам прогрессивного человечества.

Сегодняшнее поколение ждет от нашего искусства новых творческих завоеваний; огромная, многомиллионная аудитория, для которой работает и творит наш театр, глубоко заинтересована в том, чтобы искусство его неуклонно обогащалось, обретало все большую идейную силу и художественное совершенство.

Для этого необходимы дружные усилия и искания драматургов, режиссеров и актеров. Нужно, чтобы год от года богаче, разнообразнее становился наш театральный репертуар, чтобы писатели давали театру высокие и вдохновляющие художественные произведения, тем более что жизнь поминутно и повсеместно дает богатейший материал для драматурга. Но необходимо, чтобы под стать этим произведениям были и актеры — актеры-творцы, актеры-художники, актеры — мастера своего дела.

И очередная, неотложная задача театра — готовить таких художников-актеров, воспитывать подлинных мастеров сцены.

К С. Станиславский говорил, что существует два вида актерского искусства. Первый — подлинное художественное переживание на сцене. Второй — художественное изображение переживаний внешними средствами. Актер в этом случае искусно представляет.

Наш русский театр всегда имел склонность к искусству переживания. Все лучшие его представители, его слава и гордость, такие артисты, как Мочалов, Щепкин, Ермолова, Садовские, Стрепетова, Станиславский, — были убежденными сторонниками этого направления.

И характерно, что, отдавая должное виртуозной технике и таланту лучших мастеров Искусства представления, эти актеры не стали на их путь. Сила актера зависит от многого: от его качеств, физических и душевных, от его специфической актерской одаренности, от его умения вскрыть роль и пьесу и от его творческой техники.

Эта книга посвящена проблемам творческой техники актера. Точнее — творческой техники процесса художественного переживания.

Об истинной мере прекрасного

## Об истинной мере прекрасного

Сейчас нет, пожалуй, человека в театральной среде, который не говорил бы о правде, подлинности, органичности. Но от разговора о правде до создания ее на сцене — огромное расстояние.

Главная трудность заключается в том, что для художественной правды нет единого критерия: что для одних правда, для других — еще только отдаленное, внешнее сходство с ней.

На портрете рядового живописца выписаны не только все части человеческого тела, лицо и костюм, но и многие характерные черты оригинала. Всем нравится, все узнают, и сам живописец уверен, что портрет «как живой».

И далеко не всем видно, что это все не более как грамотность живописи, только одна из первоначальных ступеней к художественной правде. Истинному художнику мало такой грамотности, ему нужно, чтобы его произведение жило, дышало, мыслило; без совершенства для него нет искусства. Он знает, что мерка рядового живописца еще чрезвычайно далека от истинной художественной меры.

Чтобы достичь этой истинной меры прекрасного, при всей своей гениальной одаренности Леонардо да Винчи в общей сложности семнадцать лет работал над портретом Джоконды, возвращаясь к Нему снова и снова, добиваясь все большего совершенства. Толстой по многу раз переписывал свои произведения. Гоголь сам говорил, что взял за правило для себя по восемь раз пересматривать, переделывать и переписывать собственной рукой свои сочинения, и только тогда считал их законченными...

Различное понимание правды и совершенства и является главной трудностью на пути дальнейшего прогресса нашего театрального искусства. Нередко и критика наша, вместо того чтобы утверждать истинный критерий художественности, запутывает дело еще больше. Нетребовательные критики готовы поставить на одну доску самое жалкое правдоподобие и высшие проявления актерского художественного творчества. И для того и для другого — одни выражения: «правдиво», «искренне», «с волнением». В то время - как одно было подлинным искусством переживания, а другое только подделкой под него. Одно было чистое золото, другое — медяшка...

Правда, подлинность, органичность... О них говорят сейчас кругом. Говорят и те, кто далеко еще не усвоил глубокого смысла этих слов.

Посмотрим же, что это за правда, о которой говорят они так легко и свободно, с которой они запанибрата.

Они думают, что если у них не грубая фальшь, не балаганное кривлянье, а хоть чуть внешне похоже на жизнь — так это уже и правда.

Или если они искусно, как мозаику, «разделали» под правду, под жизнь всю роль или даже всю пьесу и, повторяя на спектакле заученное, производят иногда впечатление на зрителя,— то эта ловкая имитация уже и есть правда. Станиславский однажды с огорчением рассказывал о своем разговоре с одним известным актером - художественным руководителем крупного столичного театра.

Желая по дружбе исправить ошибки в работе этого актера, Константин Сергеевич и затеял с ним этот разговор.

Он начал с недовольства некоторыми театрами, которые совсем не думают о правде на сцене. Собеседник с этим вполне согласился — для него ложь на сцене тоже была нетерпима.

В поспешности и категоричности ответа Станиславский почувствовал, что тот не оценил всей серьезности сказанного, и, чтобы сделать все более понятным, стал говорить о необходимости подлинной правды. Собеседник подхватил и это и, со своей стороны, с жаром принялся распространяться о том, что без правды никак нельзя, без - правды актеры уже не актеры, а ремесленники, штамповщики. Говоря это, он по своей театральной привычке несколько возбуждал, горячил себя.

Станиславский, видя это, стал осторожно наводить его на то, чтобы он почувствовал у себя эту специфическую актерскую приподнятость.

- Вот как вам кажется—сейчас вы верно живете? С полной правдой? — спрашивал он.

- Конечно,— отвечал актер все в прежнем тоне,— это меня так волнует, что я не могу оставаться спокойным.

- А разве вы не чувствуете, что немного подбавляете? У вас есть уже волнение, но вы его искусственно усиливаете.

- Нет, я хочу только ярче передать вам, что я чувствую. Зачем же вы стараетесь ярче передавать? Это только путает меня. Я вижу, что вы раздражены против ремесленников и штамповщиков, но я вижу также, что вы еще и для меня что-то добавляете, подкрашиваете свое чувство. И получается неестественность, неправда.

- Какая же это неправда! Это обычная моя манера говорить ярко и выразительно. Как в жизни, так и «на сцене все должно быть отчетливо, выпукло — каждая мысль, каждое чувство!..

И как ни старался Станиславский, с каких сторон ни подходил, как ни ловил актера на его привычном преувеличении и нажиме («для публики»), тот так и не почувствовал у себя этой театральной фальши — она уже вьелась в плоть и кровь.

Тогда Станиславский завел разговор о том, как по живому, по-настоящему видеть, слышать, понимать друг друга на сцене, как обойтись без всякой особой «выпуклости» и «подачи на публику».

Но о чем бы ни шла речь, для актера, оказывается, ничего нового в этом не было: все это он сам прекрасно знает и других учит. Выходило так, что обо всем он мыслит одинаково со Станиславским, представляет себе поведение актера на сцене, только как Станиславский, и сам работает именно так, а не иначе...

Рассказывая об этом разговоре, Станиславский повторял в досаде: «Неужели так и нельзя объяснить? Неужели нельзя?! Уж если этого актера невозможно сдвинуть — что же говорить о других!.. Самое страшное, что говорит он все те же слова, что и мы: правда, подлинность, жизнь... Ждешь,

что он их понимает так же, как и ты, а у него за этими словами совсем другое...»

Со времени этого случая прошло уже много лет. И теперь повсюду в театрах знают термины, которыми пользовался Станиславский, знают приблизительно и их значение. Знают также, что все приемы, обозначенные этими терминами, имеют свою целью одно: достичь правды в искусстве актера.

Но, чем обыденнее, привычнее становятся все эти слова, чем более входят они в обиход, тем больше распространяется и поверхностное, упрощенное их толкование. Вы пытаетесь привести режиссера к более верному и строгому пониманию художественной правды на сцене, а в ответ слышите все то же: «Ну да, я и сам так думаю!.. Ну да, я и сам всегда так делаю!» Но если ты так думаешь и так делаешь — почему же так маломощны, фальшивы и скучны твои спектакли?..

«Близко» к правде, «похоже» на правду — как будто бы вот и хорошо! Уж по крайней мере лучше, чем грубая ложь и безвкусица в театре. Лучше? Нет! Грубая фальшь сразу бросается в глаза и отталкивает, а эта, прикрытая маской благонамеренности и внешнего сходства с правдой, проскакивает благополучно. А там и узаконивается, а у нетребовательных даже получает название «художественности». Бессилье объясняется скромной академической сдержанностью. Н нашем деле этот уклон в правдоподобие куда более опасный врат, чем открытая, грубая, вопиющая фальшь!

## **Актеру дано потрясать сердца**

«Впечатление, производимое Стрпетовой, сильно, глубоко, светло. Когда я изведаль его в первый раз (шло «Не в свои сани не садись»), я не поверил себе. Силу испытанного потрясения я приписал субъективному настроению, нервам... Так играть много раз нельзя, думал я про себя, артистка, видимо, живет на сцене. Увидать такое исполнение, конечно, большое счастье... впечатление остается надолго, навсегда... но разве это игра, разве это искусство?.. Это гениальный порыв, случай...

...Но с тех пор я ходил и хожу в театр каждый раз, как играет г-жа Стрепетова, я пересмотрел ее во всех ролях, в каких она появлялась, в иных по несколько раз, и убедился, что в первом впечатлении моем не было ничего преувеличенного или случайного... убедился, что вижу перед собой не нервную женщину, умеющую передавать со сцены свои личные волнения, а превосходную актрису; убедился, что вся страстность, искренность, задушевность, вся поразительная правда игры нимало не идут в ущерб другим требованиям сцены, не вредят свободе и полноте замысла, что имею дело прежде всего с крупным талантом и большим искусством».

Так писал о великой русской актрисе П. А. Стрепетовой современник — Н. К. Михайловский.

Вот еще одно свидетельство очевидца:

«Многие актрисы и актеры Александрийского театра... были настолько искренно потрясены ее исполнением, не скажу даже игрой, так как перед ними была сама неприкрашенная жизнь, сама русская подоплека, что я видела слезы на глазах актрис и недоуменно взволнованные лица актеров. Я не говорю уже о публике. И тогда, и потом только на спектаклях с участием Стрепетовой я слышала такие бурные овации. Она не только потрясала своим творчеством, но точно будила какие-то заглухнувшие было стихийные чувства в зрителях. Не «публика», а точно какая-то коллективная русская душа, прорвав все препоны, стонала, вопила, взывала и тянулась к чему-то давно забытому, но своему, родному, что воскрешала в ней эта русская артистка»<sup>1</sup>.

А вот еще страничка из летописи русского театра.

«Пролог «Орлеанской Девы» был той твердой опорой, с которой Ермолова, как орлица, широкими взмахами крыльев, взмывая все выше и выше, понеслась по необъятному небу шиллеровской фантазии, превращая ее самые чудесные, самые сверхъестественные положения во что-то глубоко жизненное, почти неизбежное при той окраске, какую образ Иоанны получил в ее творчестве... Когда в присутствии короля и своевольных вассалов Иоанна властно велит английскому герольду передать свою волю победителям словами:

Ты, английский король, ты, гордый Глостер,  
И ты Бедфор, бичи моей страны,  
Готовьтесь дать всевышнему отчет  
За кровь пролитую,—

Ермолова заслоняла всех. Я не знаю актера, который мог бы дать ту силу, с какой она произносила слова «бичи моей страны». Я видел и играл с Сальвини в «Отелло» и определенно утверждаю, что у величайшего трагика нашего времени не было ни одного момента, равного ермоловскому в этой фразе. Ее лицо покрывалось смертельной бледностью под и без того бледным гримом, и сквозь слой белил проступала так называемая «гусиная кожа»... ее глаза заливали сцену и зал тем, что ее творчество повелительно хотело их залить, а в низком, грудном голосе, в голосе, который только и мог быть в этом вдохновенном существе, слышался голос всей оскорбленной и подавленной страны, которую она воплощала и чувством которой она жила.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Р. М. Беньяш, П. А. Стрепетова, Л., изд. ВТО, 1947, стр. 59 и 70,

При всей гремящей силе этого голоса чувствовалось, что там, в груди, есть еще тройной запас этой мощи, и верилось, что, если эта мощь вырвется наружу, от нее падут железные стены насилия, давившие ее родину, как от труб Гедеона пали Иерихонские стены»<sup>1</sup>.

Или — Мочалов. Вспомним знаменитую статью Белинского:

«Никакое перо, никакая кисть не изобразит и слабого подобия того, что мы тут видели и слышали. Все эти сарказмы, обращенные то на бедную Офелию, то на королеву, то, наконец, на самого короля, все эти краткие отрывочные фразы, которые говорит Гамлет, сидя на скамейке, подле кресел Офелии, во время представления комедии, — все это дышало такой скрытою, невидимою, но чувствуемою, как давление кошмара, силою, что кровь леденела в жилах у зрителей, и все эти люди, разных званий, характеров, склонностей, образования, вкусов, лет и полов, слились в одну огромную массу, одушевленную одною мыслью, одним чувством...» «Стоная слушали мы... и так-то шло целое представление».

Или тот известный случай, когда после закрытия занавеса, очнувшись, зрители увидели, что все они стоят... стоят как один. Долго ли стоят? Когда они встали? Никто не помнит.

Или — Леонидов в роли Мити Карамазова. После Мочалова, Ермоловой, Стрепетовой вновь зазвучала на нашей столичной сцене 'подлинная трагедия' без тени ложного пафоса или актерского надрыва. Было что-то еще не виданное и не испытанное нами в театре. Кончилось «В Мокром» — почти полтора часа пролетели так, что никто не заметил. И кроме потрясения, которое испытал каждый, у всех вопрос: что это было? актер? игра? театр?... Занавес закрыт, сидишь, как в столбняке, и никак, никак не можешь осмыслить: почему это, как это могло случиться, чтобы на сцене — и вдруг такое?

Благодетельное потрясение, к которому никогда не был готов, никогда не мог предвидеть... Сидишь и трепещешь, опаленный собственным огнем, которого в себе и не предполагал!

Так вот что такое искусство переживания!

В антракте такого небывалого спектакля не можешь сидеть: все ходишь по коридорам, по фойе, вверх и вниз по лестницам, заглядываешь в глаза всем, а они, такие же возбужденные, ищут твоих глаз... Незнакомые подходят без всяких сомнений друг к другу, собираются кучками и — не разговаривают, что тут говорить? — просто ахают, удивляются, восторженно недоумевают: как это так? неужели это было? И каждый предельно рад и без конца благодарен великому художнику. У всех нас дремлют в глубине души немалые силы, но не будь этого и подобных ему толчков и вдохновенных подъемов — так и

<sup>1</sup> А. И. Южин, Мария Николаевна Ермолова, М., «Искусство», 1951, стр. 497—498,

пролежали бы они мертвым капиталом. А теперь, пробужденные, войдут в жизнь мою и дадут ей свое содержание.

Мы так много видели продуманных, гармоничных спектаклей, где актеры точно, гладко, как следует согласованному ансамблю, с должным пониманием выполняют свои роли, что уже привыкли: вот это и есть театр, это и есть искусство театра, его художество. В этом направлении и надо двигаться, надо совершенствоваться.

Когда же видишь актера, способного «глаголом жечь сердца людей», когда уходишь из театра потрясенный, тут только и понимаешь: так вот оно что должно быть! Вот к чему должен стремиться театр! Вот это-то, должно быть, и есть настоящее искусство! И то, что нравилось до сих пор, кажется уже таким маленьким и незаслуженно превознесенным...

С точки зрения последовательного прогресса театра это может показаться увлечением, максимализмом. Но почему? Еще за триста лет до нас Шекспиру ясно было, что только таким и должен быть актер. Вот его слова:

Не диво ли: актер, при тени страсти,  
При вымысле пустом, был в состояньи  
Своим мечтам всю душу покорить;  
Его лицо от силы их бледнеет,  
В глазах слеза дрожит, и млеет голос,  
В чертах лица отчаянье и ужас,  
И весь состав его покорен мысли.  
И все из ничего — из-за Гекубы!  
Что он Гекубе? Что она ему?  
Что плачет он о пей? О! если б он,  
Как я, владел призывом к страсти,  
Что б сделал он?

Думает ли актер об этой своей силе?

Он должен думать!

И хорошо ли помнит об этом воспитатель актера?

## **Актерское творчество в век развития режиссуры**

Может показаться подозрительным: Мочалов, Ермолова, Стрепетова... Как будто бы автор сокрушается: «Вот когда было искусство!»

Нет, я не думаю так, не думаю, что искусство было, да пропало. Я думаю наоборот — что искусства как прочного завоевания, имеющего свой научный фундамент или хотя бы практически выверенный путь к нему, до Станиславского и его школы еще никогда не было; были отдельные взлеты, были самородки, были гении. Они пролетали над миром искусства, как сверкающая комета, поражали своим ослепительным светом и опять скрывались, оставляя после себя недоумение: как это они делали?

Правда, после такого озарения искусство несколько подвигалось вперед. На Западе, например, после Гаррика, а у нас после Мочалова стало уже безграмотным играть трагедию при помощи фальшивой декламации, завываний и картинных поз. Понадобились естественность, правда. Это сдвиг, но отсюда еще очень далеко до ослепляющей мочаловской, гарриковской, ермоловской подлинности и правды.

При этом искусство развивалось еще и в другом отношении— появилась потребность анализа как всей пьесы, так и каждой роли отдельно, обдумывания каждой сцены и верного ее решения. Именно для этого-то и встал в театре «во главу угла» режиссер.

Ушли в прошлое времена, когда «Театре царил актер одиночка, а все остальное могло быть и беспомощным, и безвкусным, подчас вовсе за пределами искусства: эти безграмотные, бездарные актеры, эти статисты, набранные с улицы для изображения толпы, эти декорации из трех-четырех «павильонов» решительно на все постановки... Ушли времена, когда зритель прощал все это ради нескольких минут высокого наслаждения, уже привыкнув к тому, что в театре так странно и противоречиво. Переплетаются ничтожество с величием, балаганщина с высоким искусством. Главным становился спектакль как целостное произведение искусства. Главным становился ансамбль, коллектив, направляемый твердой рукой режиссера — истолкователя пьесы, организатора спектакля, руководителя актеров.

И прежде, когда театр наш еще не знал режиссуры как самостоятельной профессии, лучшие мастера его стремились к ансамблю, к гармонической слаженности исполнения. Когда в Малом театре играли в одном спектакле такие артисты, как Федотова, Ермолова, Садовские, Рыбаков, на сцене был настоящий ансамбль, да какой ансамбль! На репетициях эти актеры сговаривались, как они поведут свои роли, применялись друг к другу, и спектакль получался целостным, стройным и гармоничным.

Но это было в спектаклях «немноголюдных». Там же, где участвовало много действующих лиц, да еще толпа, да требовались частые и сложные перемены декораций,— все шло по-прежнему.

Приехавшие к тому времени в Москву мейнингенцы в какой-то степени отвечали нарождавшейся в нашем театре потребности иметь более слаженные спектакли, более сложные и совершенные декорации, соответствующие каждой пьесе, и согласованность ансамбля.

Но согласованность мейнингенцев была чисто внешней, механической. Придавая такое значение обстановке, вещам, костюмам, гримам, они и актера приравнивали к вещам. Для их руководителя режиссера Кронекса актер был только материалом, призванным воплощать его замыслы, послушной марионеткой. Из театра ушло главное— живая душа актера.

Наши режиссеры-новаторы — Станиславский и Немирович-Данченко— избрали для себя иные пути.

Да, они оценили те огромные преимущества, которые давало театру искусство режиссуры, искусство постановки спектакля. Они сами довели это искусство до высочайшего совершенства, создав спектакли непревзойденной цельности, гармонии и глубины — подлинные шедевры театральной культуры. Но они оценили и ту опасность, которую таит в себе режиссерская власть, режиссерская забота о цельности спектакля. Воплощая свои замыслы, подчиняя им все ' компоненты театра, режиссер неминуемо должен был в чем-то стеснить актера, ограничить его творческую свободу. Из задачи создания цельного спектакля неизбежно вытекало требование к актеру: обязательная фиксация того, что найдено на репетициях.

Можно ли, однако, абсолютно точно чувствовать, хотеть, волноваться сегодня так же, как, например, вчера? Прошел день — и я уже несколько иной. Река осталась той же, но вчерашняя вода утекла и на ее месте течет другая! Когда все заранее обдумано и решено и приходится только повторять совершенно точно уже найденные и установленные действия, чувства и мысли, о какой же правде может быть речь, о какой непосредственности! Казалось неизбежным, что развитие режиссуры поведет к известному обеднению актерского творчества: поднимется, очевидно, общая культура исполнения, ансамбль, поднимется значение средних и маленьких актеров, а сила и значение главных, ведущих — заметно умалится.

Но ведь как бы мы ни повышали наше режиссерско-постановочное умение, как бы ни совершенствовали ансамбль, без этих сильных, незаурядных актеров, без актеров — вдохновенных художников театр потеряет самое прекрасное: свой энтузиазм, свою пламенность, свое могущество!

Как же вырастить и воспитать таких актеров? Как вооружить их техникой своего искусства — да, именно техникой, сильной и безотказной, которая подымала бы их к вершинам творчества, к озарениям, к тому высокому и потрясающему, что составляло славу великих «одиночек» старого театра... Знаменательно, что у нас, в России, забота о развитии специальной -актерской техники, возникла сразу же, как только начала появляться режиссура. Много сделал для создания такой техники Щепкин, который был, по существу, и одним из первых наших режиссеров. Однако развитие театра и развитие режиссуры все-таки постоянно обгоняло возможности актерской техники.

Станиславскому и его соратникам суждено было решить эту актуальнейшую и сложнейшую проблему искусства театра.

«Система» Станиславского и явилась тем могучим оружием, которое получил из его рук современный театр — театр актера и режиссера. Методы анализа и понимания пьесы, методы воспитания актера, тренировки его дарования, методы и приемы подхода к переживанию — все это поистине огромное, неисчерпаемое богатство питает и будет питать наш советский театр, реалистический театр во всех странах мира, и не только театр, но и кинематограф, в котором принципы Станиславского находят, как мы видим, все более широкое применение.

«Система» одарила своим богатством и предъявила свои требования не только к актеру, но и к режиссеру. Утверждая принципы свободного и вдохновенного актерского творчества как высшей ценности театра, она не только не умаляет, но, наоборот, еще выше поднимает роль режиссера, столь важную и ответственную именно в нашем, советском театре. Речь идет о том, чтобы еще более повысить его значение, сделать его создателем подлинно реалистических спектаклей, насыщенных живой жизнью, способных глубоко волновать зрителя и воздействовать на него.

Известный режиссер Гордон Крэг огорчился, что актеры — живые люди, имеющие свой внутренний мир, свою индивидуальность, свой жизненный и творческий опыт, и что не все они могут полностью подчиняться режиссеру и выполнять все его требования — у них все «свое собственное»... О, если бы они обладали качествами марионеток!

Как бы ни был талантлив этот режиссер, как бы ни прельщал оригинальностью замыслов своих постановок,— искусство его было бесплодным.

Самая суть театра в том и заключается, что каждый актер — не только безгласный и послушный исполнитель воли режиссера, но богатый источник творческих возможностей и неожиданностей. Не зная этого, не знаешь самой сути театра самой природы его.

Прямой и высокий долг режиссера — прежде всего в том, чтобы помочь всем участвующим в спектакле стать подлинными художниками-творцами.

Для этого, во-первых, не надо гасить тот творческий огонь, который загорелся от прочтения пьесы у самого актера: ведь в нем, актере, заложена потребность творчества и способность к нему.

Во-вторых, надо всячески поощрять творчество. А если оно в каком-то отношении не соответствует пьесе,— осторожно и не ломая, отвести актера на более верный путь понимания пьесы, роли или данной сцены.

В-третьих, надо прививать актеру ту психотехнику, (которая позволила бы ему быть в состоянии творчества на каждой репетиции, на каждом спектакле.

Словом, надо подвести актера к тому, чтобы, работая, он творил как настоящий полноценный художник.

Между актером — свободным художником-мыслителем и художником-мыслителем режиссером нет в принципе никакого внутреннего конфликта. Любому актеру, будь он гений, Мочалов, нужен, необходим режиссер. Но такой режиссер, который умел бы уловить в актере его природную творческую силу и все его богатые возможности, умел загореться от огня актёр не чувствуя неудобства - и не страшась этого огня, а идя ему навстречу.

Если при этом режиссер умеет вскрыть всю пьесу, сделать ее на сцене значительной и увлекательной по содержанию, поэтически окрылить ее крупной мыслью,— вот это и есть верная, плодотворная, столь необходимая для нашего театра режиссура. Режиссура по Станиславскому.

## К овладению «тайнами» творчества

Когда наблюдаешь игру великих актеров, дело кажется совершенно простым: кажется, стоит встать, пойти на сцену — и совсем без труда так же все и сделаешь, как они. Даже и подъем их вдохновения и сила их кажутся легко достижимыми.

В чем дело? Чем объяснить такой грубый самообман? Дело в том, что, сидя в зрительном зале, невольно отдаешься впечатлениям, идущим со сцены, — попадаешь во власть актера, начинаешь «сопереживать» с ним. Это он, властный художник, взял меня своей сильной рукой и увлек за собой... А чуть он отпустит — я и упал с облаков.

Достаточно каждому, испытавшему этот подъем от вдохновенной игры артиста, попробовать самому вызвать его в себе — и он убедится, что это невыполнимо. Это испытали на своем опыте многие актеры. А вернее будет сказать: испытали все без исключения. Иные, желая во что бы то ни стало добиться высокого подъема, не унимались — будоражили, возбуждали себя, но дело не шло дальше общеизвестного актерского «нажима», «напора», душевного вывиха и нервного состояния, близкого к кликушеству.

Таких проб — схватить голыми руками небесный огонь — не избежал никто, особенно при первых своих творческих шагах.

Не избежал их и Станиславский. Он тоже, как и большинство, скоро убедился, что это не путь к высокому творчеству, только он не сдался и не успокоился, как большинство, а стал искать как для себя, так и для других более реальные и практические пути.

Всякие попытки «низвести» на себя вдохновение он категорически отверг. Он не стал гоняться за необъятной вулканической силой, присущей гениям, да и то лишь в некоторые минуты их творчества, — он стал присматриваться к тому, что казалось более доступным у этих великих актеров: к их простоте и жизненности сценического поведения. А там, овладев этой простотой и «обосновавшись» на ней, можно было идти дальше.

На этом его пути были свои увлечения, в методах его случались ошибки, от которых он сам вскоре отказывался. Все они легко объясняются многими причинами, начиная со спешки, с необходимости во что бы то ни стало скорее выпустить на публику спектакль, хотя актер еще не готов, еще далек от правды и «жизни человеческого духа». Кроме того, не во всякой пьесе можно удовлетвориться одними маленькими, бытовыми правдами и маленькими, повседневными чувствами, — а к большему подхода еще не было найдено...

Но суть совсем не в ошибках, недоделках и отклонениях. Почти всякое изобретение вначале полно ошибок и несовершенств. Если вспомнить, например, конструкции первых самолетов, — в них ничего и не было, кроме ошибок. А все-таки мысль перейти с воздушного шара на аппараты тяжелее воздуха и искать именно здесь решения проблемы воздухоплавания была гениальным предвидением.

Таким же гениальным предвидением были мысли и устремления Станиславского, положившие начало его «системе». Будущность искусства актера он увидел в научной разработке его техники творчества, или как он называл, психотехники.

Станиславскому принадлежит не только честь основания этой науки, открывающей новую эпоху в театральном, искусстве, он же заложил и фундамент ее и начертил основные планы на будущее.

Станиславский хотел создать — и добился, создал художественный, гармоничный спектакль. Это признано и у нас и во всем мире.

Станиславский хотел создать и создал театр — лучший для своего времени.

Но то, что удовлетворяло других и казалось им чудом совершенства, самим Станиславским расценивалось только как преддверие к театру и к подлинному искусству актера.

Так родилась идея студии — молодого театра, где актеры могли бы начать практическое освоение того нового, что было найдено Станиславским в области мастерства актера, и, постепенно совершенствуясь, не спеша, по мере роста своих сил готовить и спектакль.

Но и в студии, хотя и не в такой степени, была все та же обстановка театра, которая не давала возможности проверить до конца, на деле действенность методов: опять мешали и спешка и профессионализм. Студия оказалась компромиссом. Пришлось пустить ее идти своим профессиональным путем (так образовались театры-студии) «найти еще одну новую форму преподавания и воспитания, которая позволила бы получить в чистом виде результаты «системы».

И решено было открыть театральную школу: набрать совершенно новый и свежий состав актеров, отделить их от театра и, во всяком случае, не возлагать на них никаких обязанностей по созданию репертуара. Если же и разрешать им появляться перед публикой, то только после предварительной основательной подготовки — и не в ролях, а в толпе, чтобы они могли постепенно привыкать к атмосфере сцены.

В начале 20-х годов Художественный театр почти в полном составе отправился на гастроли в Америку, а на автора этой книги, как на «специалиста-системщика», была возложена ответственная обязанность быть руководителем этой школы и преподавать в ней «систему».

В этой школе все было построено по заранее обдуманному плану. Каждый «элемент», из которых, как думали, слагалось творческое состояние актера, прорабатывался отдельно — и теоретически и практически.

Курс «психической техники актера» был огромным: я вместе со своим помощником едва-едва успевал уложить его в два года. Мы рассказывали о сотнях способов приведения себя в «творческое состояние», мы знакомили со всеми «элементами», мы тренировали в учениках каждый из этих элементов по отдельности... Но, надо быть откровенным, результатов, на которые мы рассчитывали, не получалось: головы наших учеников были полны

интереснейшими сведениями; ученики, как нам тогда казалось, очень тонко понимали искусство актера, хорошо видели недостатки и достоинства чужой игры, всё знали, во всем разбирались, но сами делать, увы, ничего толком не умели...

А самое обидное было вот что: чем лучше мы выполняли свое дело, чем больше вкладывали в него своей души и любви, чем больше была довольна нами молодежь — тем хуже были сценические результаты. Кое-кто из наших учеников вскоре разочаровался в себе и даже совсем оставил сцену... А неспособных среди них не было!

Естественно, я был обескуражен и все допытывал себя: в чем дело? почему не запылала огнем та искорка, которая так ясно мерцала на вступительных экзаменах у этих молодых людей?

Потратить столько лет на ознакомление, изучение и практическое овладение всеми явными и тайными пружинами «системы», быть 'проверенным своим учителем и облеченным таким его доверием и... добиться результата весьма и весьма скромного в сравнении с 'поставленной целью — что это, как не провал?

Провал? Чей провал? «Системы»? Преподавателя?

О провале «системы» не возникало и мысли. Ее положения неоспоримы, как аксиомы: каждую минуту человек чего-нибудь хочет, каждую минуту у него есть объект, к которому он внимателен, каждую минуту он действует, - это несомненно и неопровержимо, точно так же, как и все остальное в «системе». Значит, дело в технике преподавания?..

Ведь вот сам Станиславский, когда режиссирует и хочет добиться от актера хорошего исполнения, пользуется методами «системы»: подсказывает верную «лис дачу» актеру, который не знает, зачем он вышел па сцену; и «действие», если он ничего не делает; и «общение», если он не видит партнера; и «ослабление мышц», если они напряжены у актера, и он весь скован и сжат; и «обстоятельства», если актеру не было до них никакого дела, и проч. ...И постепенно, после всех этих поправок, сцена начинала «получаться». Значит, «система» оправдала себя в режиссуре!

Почему же в школе, от более детального изучения каждого из элементов, от более систематического применения их — не получилось еще более эффективного результата? Ведь здесь все было именно систематично и последовательно — не так, как на репетициях. Там, по правде говоря, режиссер, подгоняемый сроками, не заботился о систематичности проведения каждого приема, а если нужно, нагромождал не только один на другой, а целые десятки сменяющих друг друга приемов, лишь бы вывести актера из его неверного, нетворческого, вялого или напряженного состояния. Да ведь именно эта-то хаотичность и бессистемность и не устраивали Станиславского. Желая создать нечто более систематичное и планомерное, он и начинал то студию, то школу!

Отчего же наша первая попытка оказалась неудачной? Может быть, совсем не оттого, что в школе работа проводилась слишком строго и

систематично, а оттого, наоборот, что она была недостаточно систематичной? слона с удвоенным рвением началось преподавание «системы» - как в этой школе, так и в других.

## **Процесс творческого переживания.**

Искусство переживания... Что значит «переживать» на сцене? Значит ли это — жить так же, как мы живем в быту, и все принимать как реальное? Но ведь на сцене все — противоречивая смесь воображаемого и реального, и принимать это как действительное, фактически существующее значило бы галлюцинировать.

Как совершаются наши действия в жизни?

По определению Сеченова: «Первоначальная причина всякого поступка лежит всегда во внешнем чувственном возбуждении, потому что без него никакая мысль невозможна».

Или еще: «Первая причина всякого человеческого действия лежит вне его», и кажущаяся свобода воли человека — есть лишь «обман самосознания»<sup>1</sup>.

Таким образом, процесс жизни нашей с материалистической точки зрения заключается в ответной реакции на идущее извне возбуждение. Вы сидите зимой в теплой комнате, заняты своим делом — читаете, пишете. Но почему-то сразу становится холодно. Вы ежитесь, вздрагиваете, хотите одеться, оглядываетесь. Оказывается, кто-то открыл окно. Вы быстро его захлопываете.

Другой случай: вы сидите в той же комнате, тоже зимой и заняты вашим делом. Входит человек — положим, это ваш брат, — он прямо идет к окну, и вы видите, что он собирается его открыть. Очевидно, и прошлый раз открыл окно этот же любитель свежего воздуха. Это его намерение открыть окно уже служит для вас достаточно ясным сигналом того, что сейчас окно будет открыто и произойдет такая же малоприятная вентиляция, как и в прошлый раз. И вы — хоть холода еще и нет уже испытываете раздражение.

И наконец, третий случай, когда этот ваш брат, фанатик свежего воздуха, еще ничего не делая, просто только скажет: «Что-то здесь душно! Пожалуй, придется открыть окно». Пусть он еще ничего не делает, но одни эти слова уже являются для вас сигналом того, что сейчас должно произойти.

<sup>1</sup> И. М. Сеченов, **Избранные философские и психологические произведения**, М., Госполитиздат, 1947, стр. 165 и 157.

Итак, в первом случае ваш организм рефлекторно отвечает на действительный холод. Это, по терминологии И. П. Павлова, первая сигнальная система: сигналом для реакции является самый факт.

Во втором и третьем случаях сам факт, отсутствует, он существует только в воображении. Это вторая сигнальная система, она вызывает у человека рефлекс — так же, как и действительные факты.

Что действительный факт вызывает у нас рефлекторный отклик — это понятно. Но как может быть вызван подобный же отклик, когда факта нет, а есть только одно упоминание о нем?

Ответ очень простой: факт одинаково присутствует и тут и там. Только в первом случае он — действительный, происходящий сейчас, во втором же и третьем — он был раньше, а сейчас до поры до времени находится в глубинах нашей памяти. Одно слово или мысль о нем (или о чем-либо подобном) снова вызывает сопровождавшие его в свое время ощущения — как физиологические, так и психические.

Работа, актера на сцене почти вся сплошь состоит из реакции на воображаемые факты, на воображаемые обстоятельства. И этот закон второй сигнальной системы — непременно рефлекторно отзываться на слова и мысли — является основой творчества актера на сцене.

Поэтому в первую очередь актеру надо развивать у себя способность свободно отдаваться реакции, рефлекторно возникшей от восприятия воображаемого.

И. П. Павлов говорит: «Жизнь отчетливо указывает на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница»<sup>1</sup>.

У «художника» преобладает образно-эмоциональное мышление, он способен «ясно, иногда до степени галлюцинации, представлять себе предметы и явления».<sup>2</sup>

У «мыслителя» же преобладает «отвлеченно-словесное мышление».

Людей, обладающих только одним «образно-эмоциональным мышлением», так же как и людей с одним «отвлеченно-словесным мышлением» — не существует: в каждом человеке непременно сочетаются оба. Только в одном больше «художника», чем «мыслителя», в другом преобладает «мыслитель» и мало «художника».

<sup>1</sup> И. П. Павлов собрание сочинений, изд. 2, т. 3 кн. 2, М. – Л., Изд-во Академии Наук СССР, 1951, стр. 213.

<sup>2</sup> «Павловские среды», т. 1, М – Л., Изд-во Академии Наук СССР, 1949, стр. 338.

Актеру необходимо легко отдаваться воображаемым обстоятельствам, верить им, жить ими, как если бы они реально существовали. Для этого, конечно, нужно высокоразвитое «образно-эмоциональное мышление».

«Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта»<sup>1</sup>, — говорит П. С. Мочалов в своем «рассуждении» об искусстве актера. Пламенность, яркость и сила воображения присущи далеко не всем актерам, это дарование редкое.

Как уже было сказано, реакция организма на мысль и на слова появляется непременно у всякого, и дело теперь только в том — погасить эту невольную, естественную реакцию или дать ей ход. Если дать ход — она разрастется и может дойти до того, что захватит всего человека, и тогда ее по справедливости можно будет назвать «пламенной».

В этом поощрении свободы реакции или, точнее, в этой отдаче себя реакции — огромная сила. Тут ключ к одному из важнейших актерских качеств. Иметь смелость отдаться этой реакции до конца — тут разрешение? многих и многих вопросов актерского творчества.

Посмотрим, как проявляется эта сила в творчестве актера и что может ей мешать или помогать.

**I.** Есть мысль: я сейчас выйду на сцену — на меня будут смотреть зрители, а я превращусь в «действующее лицо» (допустим, это Любим Торцов из «Бедность не порок» Островского) и буду жить теми чувствами, мыслями, обстоятельствами, какими должен жить мой герой.

Этой мыслью я уже сдвинул со своего обычного бытового самоощущения, а именно: я сейчас не только я; я — работающий актер, человек, живущий воображаемыми обстоятельствами.

Лично я не стал бы перед толпой обнажать свою душу, но здесь сейчас буду ведь не я, а Любим Торцов, которого я играю. Поэтому у меня нет причины сдерживать и останавливать все побуждения, все проявления, какие рвутся из меня, Торцова. Пусть он живет и проявляется через меня, Любим Торцов...

Если быть настолько смелым, чтобы отдаться этому сдвигу до конца, то вот актер уже и открыт для творчества.

**II.** «Холодно!..» Не вообще холодно, а мне, лично Мне холодно. Ведь Любим Торцов — это я, значит, мне холодно.

Почувствовать холод. И, не противясь, а отдаваясь этому ощущению, добавляю: «Так холодно, что и замерзнуть можно». В подтверждение этого:

<sup>1</sup> Сб. «П. С. Мочалов. Заметки о театре, письма, статьи, пьесы» М., «Искусство», 1953, стр. 68.

«На дворе крещенские морозы...» Ощутив мороз и подбавив к этому: «Одет плохо» — чувствую, что холод пробирает меня до костей... Я сжимаюсь, дрожу. А тут еще мысли: «Брат выгнал... нигде не пускают...» Почему не пускают? По пускают, потому что пьяница... нищий... попрошайка...

III. По мере того как подбавляю все новые и новые обстоятельства, — чувствую, что я каким-то образом изменяюсь. Хоть и остаюсь самим собой, но становлюсь каким-то другим, необычным. Возникает совсем новое отношение и к себе и к окружающему — отношение голодного, опустившегося, бездомного пропойцы...

« - Митя, прими к себе купеческого 'брата Любима Карпова сына Торцова... Брат выгнал! А на улице, в этом бурнусе, не много натанцуешь! Морозы... время крещенское - бррр... И руки-то озябли, и ноги-то ознобил...»

И вот, все воображаемые обстоятельства, сопутствующие мне, Любиму Торцову, и мое новое самоощущение — все это, проникая друг в друга, творчески соединяется, я доверяюсь этому процессу, отдаюсь ему, и получается творческое 'перевоплощение, творческая жизнь обстоятельствами «образа».

IV. Но самое интересное: изменяясь, я в то же время отмечаю у себя это изменение. И хоть я и превратился и действующее лицо пьесы, живущее своей, чуждой мне жизнью, однако никуда не делось и мое личное «я» — оно наблюдает с любопытством, а иногда и с изумлением, как за новым, незнакомым субъектом... Но мало и этого: 'наблюдая, я, как художник, кое-чем доволен, кое-что не очень одобряю, а главное, руковожу действиями этой новой появившейся личности — где-то подбадриваю: «Так, так... еще, еще... смелее...» Где-то удерживаю: «Осторожнее... тише, тише...»

Словом, наступает во всей полноте тот творческий процесс как бы раздвоения, о котором рассказывают крупные актеры всех времен и всех народов.

На первый же взгляд этот творческий процесс полон внутренних противоречий. Вот некоторые из них.

С одной стороны, актер чувствует себя на сцене и видит массу смотрящих на него зрителей. С другой — по пьесе - он должен ощущать себя в данных ему автором условиях и чувствовать себя только с партнером или даже в полном одиночестве.

С одной стороны, никуда не делось личное «я» актера со всеми его особыми свойствами. С другой - следует превратиться в «действующее лицо». С одной стороны, фактическая, действительная жизнь актера, с другой — он должен жить воображаемой жизнью пьесы.

С одной стороны, личное отношение актера к обстоятельствам и действующим лицам пьесы и к «образу», который приходится играть, с другой — отношение ко всему этому самого «образа» и т. д.

Словом, самые непримиримые противоречия, которые должны бы поставить в тупик всякого вышедшего на сцену.

Однако, оказывается, именно в этих-то противоречиях и заключаются силы, создающие «жизнь на сцене». И противоречий этих бояться 'нечего, наоборот, их нужно использовать.

Они-то (в диалектической борьбе) и создают правду на сцене, создают художественное перевоплощение (а не полное, самозабвенное слияние личности актера с образом).

Это творческое состояние актера по своей парадоксальности подобно равновесию волчка. Он устойчиво держится только благодаря движению и падает, едва это движение останавливается.

## **О свободном творческом самочувствии**

После знакомства с пьесой и анализа ее, с помощью упорной и тщательной работы над какой-нибудь сценой, при большом количестве повторений и поправок от актера можно было добиться, чтобы он уверенно и правдиво чувствовал и вел себя в этой конкретной сцене. А затем, когда он «вживался» в нее, он мог, наконец, проводить эту сцену свободно, не нарушая, конечно, основного и установленного в этой сцене,— варьируя ее нюансы применительно к своему сегодняшнему самочувствию и к особенностям партнера.

Однако такая свобода появлялась не всегда, а тогда лишь, когда работой руководил умелый режиссер. И в этом случае не только одну сцену, но и всю роль можно было оживить таким образом, если проработать по порядку всю — кусок за куском.

Но беда в том, что такая творческая свобода — если она и появилась у актера в сценах этой роли — еще не завоевана твердо и навсегда. Едва он приступит 'к работе над другой ролью — ее как не бывало: надо опять начинать все сначала. В результате долгой, кропотливой (и обязательно верной!) работы опять у актера может появиться и в этой новой роли творческая жизнь и свобода.

А ведь, казалось бы, раз верное состояние творческой правды и свободы достигнуто в чем-то одном, оно должно перейти и на все другое. Ведь если человек научился ходить по полу, он пойдет теперь и по улице и по лесу. Оказывается, однако, что «ходить» он не научился!

В роли беспрерывно поддерживало его и не позволяло «падать» то одно, то другое. Такой поддержкой были то «задача», то «объект», то «действие», то «ритм», то еще что-либо<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В книге Станиславского «Работа актера над собой» во многих местах говорится о благоприятном влиянии отвлечения при помощи всех этих упомянутых здесь и других приемов. Так, например, на странице 34 в главе «Дилетантизм»: «...надо было прежде всего освоиться с окружающей, новой для меня, обстановкой.

Они привлекали его внимание к чему-нибудь на сцене и тем самым отвлекали от наблюдения за собой и за зрительным залом.

И вся роль составлялась из таких благодетельных моментов воздействия на актера. Они следовали один за другим, цепляясь друг за друга, и актер при их помощи спокойно перебирался от куска к куску с начала и до конца роли; При многократном повторении этого «путешествия» из конца в конец у него появлялась и свобода.

Но она не была той настоящей творческой свободой, которая стала бы одним из основных постоянных качеств актера. То была обманчивая свобода паровоза, идущего по рельсам. Можно идти быстрее, медленнее, вперед, назад, но только по этим рельсам и никуда в сторону.

Что актер не научился ходить», свидетельствует еще и другое: такая "относительная правда и столь же относительная свобода и произвольность при повторении на спектаклях выветривались... Если взглядеться, оставалась только одна внешняя форма, оставались привычно и ловко выполняемые мизансцены, внешние действия, жесты, движения, интонации, а содержания, внутренней жизни — не стало.

А это приводит к вредному заблуждению: раз форма найдена интересная, выразительная, то, если ее «повторить» в должном ритме и темпе, она производит свое впечатление и создает видимость жизни.

Если ее одной достаточно — зачем же думать о наполнении ее? О жизни на сцене?

Таким образом, жить, творчески жить, оказывается, и не надо даже — можно прекрасно обойтись и без этого.

Так скатывается актер, уступая своей лени, к ремеслу.

Но вернемся к школе, к моему первому неудачному опыту преподавания «системы». Как я уже говорил, молодые люди, принятые в школу по весьма

**Поэтому я приблизился к авансцене и стал смотреть в зловещую черную дыру сценической рамки, чтобы привыкнуть к ней и освободиться от тяги в зрительный зал. Но чем больше я старался не замечать пространства, тем больше думал о нем и тем сильнее становилась тяга туда — в зловещую темноту, за портал.**

**В это время проходивший мимо меня рабочий рассыпал гвозди. Я стал помогать собирать их. И вдруг мне стало хорошо, даже уютно на большой сцене. Но гвозди были собраны, добродушный собеседник мой ушел, и снова меня придавило пространство, и опять я начал словно растворяться в нем. А ведь только что чувствовал себя прекрасно. Впрочем, оно и понятно: собирая гвозди, я не думал о черной дыре портала», (К. С. Станиславский, Работа актера над собой. М., «Художественная литература», 1938),**

строгему отбору, пройдя весь положенный курс обучения, не поражали ни своим умением, ни талантом.

Вы, может быть, подумаете, что в обучении было много теории и мало практики? Нет. Практики было достаточно. Ошибка была в другом: в том, что рассудочным расчленением неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность жизни, на сцене, то есть убивали творческий процесс.

Наши бедные ученики повторяли ту печальную историю, которая случилась с одной злополучной сороконожкой в известной сказке. Сороконожка прекрасно управлялась со всеми сорока ногами, бегала себе и горя не знала, пока завистник-скорпион не надоумил ее следить за каждой из ног: «Смотри: первая поднялась, а шестая еще только согнулась, тридцать вторая еще только думает сгибаться, а двадцать девятая... смотри, смотри!» Вот тут бедная сороконожка и перестала бегать — разучилась...

Так и наши ученики: какая у меня здесь «задача»? Допустим: просить прощения. Что нужно для этого? Прежде всего быть внимательным к партнеру. Хорошо, буду внимательным. А чтобы быть по-настоящему внимательным, надо «войти в круг». Вошел в круг — задача пропала. Задачу нашел — откуда-то появилось напряжение. Только что освободил мышцы — где же «общение»?.. И так без конца...

Помог незначительный случай. Я гостил в провинции и как-то попал на спектакль. Сначала меня раздражала примитивность и фальшь актерской игры, но скоро я, как водится, притерпелся к этому — стал слушать слова и следить за ходом событий, тем более что пьеса показалась интересной.

И вот в третьем акте, когда герой и героиня дошли до кульминационной точки своих ролей, — на сцену вышла кошка! Как она сюда попала, неизвестно. Вероятно, не доглядели.

Вышла тихо, спокойно, лениво, посмотрела сначала на одного, потом повернула голову к другому... Села посреди сцены, окружила себя хвостиком... Посмотрела на публику. Тоже ничего интересного для себя там не увидела: люди как люди — сидят чего-то там, глазают... Зевнула, осмотрелась еще раз. Сзади стоял стол, на нем скатерть с кисточками. Это ей показалось привлекательным. Подошла, ткнулась несколько раз носом в кисточку, потерлась об 'нее мордой, потрогала лапкой, поиграла — опять соскучилась... Вильнула несколько раз недовольно кончиком хвоста и не торопясь, разочарованно пошла в другую кулису.

Что тут говорили «герои», я, конечно, пропустил - кошка их «заиграла». Не в первый раз я видел на сцене кошку, не один раз видел и других животных: собак, лошадей, голубей... Почему я раньше не обращал внимания на то, что они всегда «заигрывают» актеров?

Та же история и с маленькими детьми: выведут карапуза — только на него и смотришь. В чем штука? Что они делают, чтобы «заиграть»? Ничего, конечно. А «заигрывают». Да и делают ли они вообще что-нибудь? Не делается ли у них само собой?

Вот хоть бы эта самая кошка. Гуляла за кулисами — соскучилась, надоело. Там на сцене шумят, топают... и само собой пошло на сцену, сама собой поднялась голова... Она ничего не делает того, что ей не хочется. Да нет, и этого мало: она вообще не делает — у нее все делается. Не в этом ли весь и секрет?

В нашем повседневном быту, в жизни, у нас ведь именно так и происходит. Наше поведение есть закономерная реакция на все воздействия внешнего и внутреннего порядка, каким мы подвергаемся.

Надо, чтобы и все поведение актера на сцене было естественной творческой реакцией на его восприятие пьесы в целом и каждого из партнеров. Тут и открытия-то нет никакого.

Через несколько дней напали на меня, однако, сомнения: а так ли? Может быть, кошка меня просто отвлекла, как случайность, не идущая к делу? Признаться, это меня почти убедило. И я уж было собрался отказаться от «кошачьей техники», да вспомнился один случай...

Дело было тоже в провинции. Давно — лет тридцать пять назад. Известный в те времена провинциальный актер играл в гастрольном спектакле роль Коррадо в драме Джакометти «Семья преступника». Играл прекрасно. Не играл, а можно сказать, был этим самым Коррадо.

Для большей ясности придется, пожалуй, передать в общих чертах содержание этой забытой теперь пьесы. Девушка тайком от отца вышла замуж за молодого художника. Брат решил вырвать «распутную» сестру и увезти обратно к отцу. Художник в схватке убил его. Убийцу поймали и присудили к пожизненной каторге. Для опозоренной девушки настали тяжелые дни голода, холода и нищеты. Она погибла бы, если б ее, больную, заброшенную, почти умирающую, с только что родившейся девочкой, не приютил сердобольный человек. Чтобы не было лишних толков, они уезжают в другой город. Мрачная полоса прошла, настало счастье. Ребенок рос, привязывался к своему новому отцу, мать мысленно похоронила своего мужа, и вдруг через четырнадцать лет он явился. Одичавший, озлобленный беглый каторжник требует, чтобы она шла за ним: они убегут в горы, где можно укрыться от полиции. Она соглашается: ведь надо спасти от новой катастрофы свою дочь. Она уйдет, пусть хоть дочь останется в верных и любящих руках...

От радости лицо каторжника начало проясняться. Глаза смягчились и стали человеческими, как будто он начал возвращаться к жизни, И тут... вышла на сцену кошка... Помню, меня так и кольнуло, как от грубой и глупой шутки. Коррадо смотрел на жену, смотрел кругом, как будто только что очнулся от тяжкого и долгого-долгого она и не совсем еще верил своему пробуждению... В душе у него теплело, таяло, тусклые и мрачные глаза очистились, просияли. Он медленно осмотрел всю комнату... увидел кошку и, как к старому другу, протянул к ней руку. Она подошла. Он погладил ее, и глаза его наполнились слезами — он почувствовал себя дома. Он нежно взял

«а руки кошку, принялся гладить ее и робко стал говорить жене слова признательности и любви.

Он просит рассказать ему обо всем, и она без утайки говорит и о своих тяжелых скитаниях, и о том, что считала умершим осужденного навеки мужа, и о поступке благородного человека, спасшего жизнь и дочери и ей, и о любви дочери к этому человеку.

- Может быть, и ты полюбила его за это время?

Не замечая, он опустил кошку на стул рядом с собой, думая о другом... Постепенно, шаг за шагом он понимал, что несет с собой только горе... Зачем делать несчастной жену? Зачем отнимать у дочери мать? Зачем разлучать полюбивших друг друга двух достойных людей?.. И в душе его происходит перелом: надо уйти... Уйти совсем из жизни...

Куда же девалась кошка?

Не помню. Я не следил за этими пустяками.

Когда на сцене была большая «правда» и выходила кошка со своей маленькой «правдой» — она была бессильна. Рядом с большой ее «правда» исчезала, как свечка при солнечном свете.

Что же делал артист для достижения этой большой правды? И делал ли что?

Ничего не делал. У него все делалось. Я видел, как вначале, когда жена, узнав его, отшатнулась, — кровь залила его лицо, и он с трудом сдержал себя. Я видел, как радостно засветилось его лицо и слезы выступили на глазах, когда жена согласилась бежать с ним. Я видел, как побледнел он, едва ему стало ясно настоящее положение вещей.

Я видел, как непроизвольно он вставал, ходил, садился, не думая об этом и, вероятно, даже не подозревая: сами руки сгибались, брали, выпускали, привлекали, отталкивали...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Может возникнуть вопрос: а не потому ли актер «заиграл» кошку, что заставил ее играть вместе с ним? Он брал ее на руки, гладил ее и т. д. А если бы он не обратил внимания на нее, как те два провинциальных «героя», может быть, тогда бы кошка и его «заиграла»?

Нет. Дело было бы иначе. Там, едва она вышла на сцену, сразу заинтересовала, а здесь сразу разозлила: что за безобразие! Кто это там развлекается за сценой! И даровитый опытный актер, ощущая своим актерским чутьем, что его слушают, за ним следят, боятся проронить его слово, взгляд, мгновенно почувствовал, что кошка может разозлить, отвлечь... На секунду частично о« выключился из роли и — не столько для себя, сколько для нас — взял кошку в руки, как бы говоря нам: «Не беспокойтесь, она мне не мешает. Вот видите, я даже беру ее... мне даже удобно с ней...» И мы успокоились.

Могло быть и другое. Актер чувствовал себя не так, как чувствовал» себя те «герои». Они чувствовали себя «на сцене» в противоестественных условиях, где надо «изображать» для публики «чувства и страсти», а он чувствовал себя в комнате, а доме, где живет его жена... Вот стол, стулья, стены, окна, двери... И вот вышла кошка... а почему же не быть и кошке? Кошка его жены, дочери... Ласковая кошка... хочется взять ее на руки, погладить... И он взял.

Так вот все это и вспомнилось; сомнения рассеялись: жизненности па сцене можно достичь только тогда, когда научишься быть совершенно естественным, а это значит — свободно пускать себя на то, чтобы у тебя все делалось и говорилось само собой.

Актеру, как и раньше, предлагалась задача: что он должен сейчас «делать» и чего он должен «хотеть». Крөгстадт приходит к Норе, чтобы заручиться ее помощью и остаться служить в банке — не быть уволенным<sup>2</sup>.

Этого он хочет, это его задача. Для успешного выполнения этой главной задачи он выполняет и другие: разузнать, в чем дело, а узнав — попросить ее заступиться за него... Встретив равнодушные, он то пытается разжалобить Нору, то угрожает ей, то ставит ультиматум. «Задачи» ясны, и ясно, что «делать» актеру.

Он делает, и он хочет. Но вместе с тем видно, что он несколько связан, несвободен. Вот он обиделся на слова собеседницы... хочет встать, но этого нет в его «задачах» — и он заставляет себя сидеть...

Преподаватель, желая избавить актера от вредной скованности и этим расчистить путь его основной задаче, говорит:

- Ведь вам хотелось встать,— что же вы не встали? Зачем боролись с собой? Вам нужно победить Нору, а вы занимаетесь борьбой с самим собой. И разве вы не могли бы разговаривать с ней дальше и стоя? Хотелось — так не мешайте себе, делайте, что хочется.

- Я не хочу отвлекаться от главной своей задачи.

- Вот пока мы сейчас разговариваем, вы смахнули несколько раз со своей щеки надоевшую муху, и это, как видно, ничуть не помешало беседовать со мной и не нарушило вашей главной задачи. Оба ваши желания удовлетворяются, не мешая друг другу,— и вопрос выяснен, и от мухи избавились.

Актер мало-помалу позволяет себе все больше и больше... Вот Крөгстадт — чтобы скрыть волнение, когда рассказывает о своем падении, о бедственном положении, о детях, оставшихся после жены,— сам не замечая как, взял со стола подвернувшийся под руку альбом итальянских видов, перелистывает его, не видя всех тех красот, которыми только что восхищались Линде и Нора... И это несколько ему не мешает, а зритель видит по этим бесцельным, нервным движениям, как он беспокоен и чего стоят ему все эти вынужденные признания...

<sup>2</sup>«Кукольный дом» Г. Ибсена.

Ободренный успехом, актер все меньше и меньше запрещает себе делать то, что ему «хочется»... И, по-видимому, тут нет ничего плохого или опасного: «хочу» (то есть желаю, стремлюсь к чему-то) и «хочется» - разве это не проявление единой жизни в человеке? Во всяком случае, они очень хорошо уживаются друг с другом. «Хочется» — это даже нечто более близкое, более захватывающее всю психику и, пожалуй, всего человека.

Что касается «хочу», - оно, на поверку, далеко не всегда так всемогуще, как это предполагалось раньше. Актер может сказать себе: я хочу в этой сцене того-то, но одних этих слов почти всегда оказывается недостаточно. Сказать их себе сказал, а что-то никакого хотения не возникает, что-то — не хочется.

И тут возникло более внимательное и более серьезное отношение <к этому как будто бы не очень существенному состоянию — «хочется». И шаг за шагом я стал культивировать его в своих учениках.

## **Уживаются ли свобода и анализ, непринужденность и целенаправленность?**

У читателя, вероятно, уже возникли разные сомнения и возражения. Первое из них: «делается»... Ну, если, скажем, делаться будет не то? Да конечно, раз свобода, непринужденность — конечно, будет делаться совсем не то, что нужно автору и действующему лицу, а то, что нужно сейчас лично мне, актеру Иванову... Это первое возражение.

А вот второе, еще более важное и коренное. «Делать все произвольно», то есть как бы без участия сознания и воли... но ведь актер сознательно пришел сегодня в театр, гримировался, одевался и, наконец, вышел сейчас на сцену!

Да, конечно, это так: сознательно. Но в том-то и дело, что у хорошего актера в минуты его творчества верно' распределено количество и качество работы между сознанием и творческой произвольностью. В том-то и дело, что эти два начала — творческая свобода и анализ, «раскованность» и целенаправленность — не только не противоречат, но и взаимно дополняют друг друга. Свобода процесса творчества обогащается художественной цельностью, идейной направленностью и разумной согласованностью, необходимой в спектакле. Аналитическое же начало оказывается согретым живым актерским творчеством, трепетом.

Эти мысли о гармоническом единстве сознания и произвольности в творчестве, о взаимном проникновении их друг в друга появились и уточнились у меня значительно: позднее, и к ним еще не раз придется возвращаться в этой книге. Но тогда, вначале, когда стала так очевидна сила и неотразимость именно не рассудочного поведения на сцене, а непринужденного, рефлекторного, - тогда казалось, что все дело только в нем,

что культивировать надо только его, что надо совсем вычеркнуть из обихода рассудочность и слежку за собой.

Была ли в этом ошибка — увлечение и ослепление? Теоретически была, а практически — нет. Практически оказалось, что только в том случае, если сказать актеру: откажись полностью от рассудочности — тогда только он и дает, хоть маленькую, хоть едва заметную, но все-таки свободу своим творческим проявлениям. А иначе он чуть ли не целиком затормаживает их. Так показала практика. В этом свете и надо рассматривать столь настойчивое «гонение» здесь на рассудочность и превознесение естественности, непринужденности.

## **О некоторых особенностях описываемых здесь приемов преподавания**

Во избежание недоразумений надо предупредить читателей, что не следует принимать все разъяснительные замечания ученику как окончательные теоретические положения. Одна из главных целей книги: описать метод, при помощи которого преподаватель поможет актеру вызывать процесс творческого переживания и научит актера овладеть им.

Этот метод и описан в книге в том виде, как он сложился в многолетней практике и проводился автором в театральных классах с учениками начиная с первых месяцев обучения.

Что же касается теоретической стороны, то опыт показал, что вначале, на первых порах обучения, заниматься с молодыми актерами теорией — преждевременно. Ученик может принять и понять только то, что ему практически ясно. Лучше действовать таким образом: несколько наводящих слов — и тут же — практика. В этой практике может оказаться что-нибудь непонятным, тогда по мере надобности — еще несколько необходимых слов, но не трудных сентенций, а только разъяснений по поводу данного конкретного случая (проделанного упражнения). Несколько слов, способных или укрепить верное поведение ученика, одобрить его, или осторожно вывести его из неверного, ошибочного состояния. Это и есть самая подходящая для него теория в его «возрасте».

При этом в ответах и объяснениях иногда приходится прибегать к значительному упрощению. Но это только временно и только для того, чтобы отвлечь ученика от рассудочного, охлаждающего «копания в своем самочувствии».

По мере того как ученик будет усваивать шаг за шагом (непрерывно практически) нужное самочувствие и подход к нему, у него появится потребность в более тонких и точных знаниях. Его уже не будут удовлетворять прежние примитивные объяснения. Теперь, находясь на этой новой ступени, он глубже и полнее усвоит теорию, и она не только не помешает ему, а, наоборот, вооружит его тем знанием, в котором он более всего и нуждается.

## **«Нормальное творческое состояние» воспитывается с первых же шагов актера**

Эти пути к развитию, актерского творческого процесса и приемы управления им были не раз темой разговоров с К. С. Станиславским; наконец он увидел и некоторые практические результаты. Ему была показана труппа молодежи, занимавшаяся с Е. Д. Морозовой — ученицей автора этих строк; в последние годы жизни Константина Сергеевича она записывала за ним его репетиции и беседы с актерами. В группе не было отборных талантов, были просто молодые люди, стремившиеся к театру и случайно соединившиеся. Работа велась исключительно приемами, которые описываются в этой книге.

После четырех месяцев занятий (они велись два-три раза в неделю, по вечерам) молодые люди настолько продвинулись вперед, что можно было приступить с ними «к работе над пьесой».

Заинтересовавшись, Константин Сергеевич не удержался — сам стал делать ученикам свои режиссерские замечания и давать задания. Молодые люди хорошо со всем справлялись.

Что же при просмотре отметил в этих молодых людях Константин Сергеевич?

Никакого «зажима», никакой «дрессировки», естественное восприятие всего, что около них на сцене, чувство партнера, свободное, произвольное выявление себя и то, что по его терминологии называется «творчеством подсознания».

Конечно, все это еще не было в прочном, законченном виде и требовало дальнейшей тренировки и закрепления, но ростки верного были видны... Все это удивило и заинтересовало Станиславского.

Существует распространенное мнение, что Станиславский все время менялся: каждый год Станиславский будто бы другой, новый. Все время он отрицает сам себя — то он одно проповедует, то другое, чуть ли не диаметрально противоположное...

Это казалось только тем, кто плохо знал Станиславского. В отношении самого главного — своего идеала — он был неизменен всю свою долгую жизнь. Идеал этот: в искусстве должна быть художественная правда. И в стремлении к этой правде он действительно не стеснялся менять пути и способы достижения ее. Лишь только оказывалось, что тот или иной способ «не дает того, что от него ждали, а взамен рождался новый, обещающий большую действенность, Станиславский без сожаления оставлял старое и переходил к новому.

Эти перемены путей и приемов свидетельствуют совсем не о шаткости его основных установок, а, наоборот, о том устойчивом, бескомпромиссном постоянстве, с каким Станиславский стремился к одному-единственному, самому дорогому для него: художественной правде на сцене.

Вот пример. В первые годы «системы» в основании её была «психологическая задача» и деление на «куски». За этим последовало «сквозное

действие», собирающее все куски воедино. За ним — задача «физическая», как менее абстрактная и более осязаемая. Через некоторое время взамен задач выплыло «действие» — сначала психологическое, а за ним (чтобы привлечь к творчеству «органическую природу человека») физическое действие. Затем этот прием «физических действий», особым образом переработанный, становится в его «системе» одним из лучших проводников в глубину психической жизни актера.

Встретившись с новыми приемами воспитания актера в духе его «системы», Константин Сергеевич, конечно, не мог пройти мимо. Приемы эти отвечали существу его учения, его заветным мыслям о роли подсознания в творчестве актера.

«В полную противоположность некоторым преподавателям,— пишет Станиславский в «Работе актера над собой»,— я полагаю, что начинающих учеников, делающих, подобно вам, первые шаги на подмостках, надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах. 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 и 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»<sup>1</sup>.

По Станиславскому, это «творческое состояние» характеризуется такими особенностями:

**I.** «Душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества»;

**II.** «...Начинается жизненная человеческая правда, вера и «я есмь»»;

**III.** «...Внутри, сама собой помимо воли артиста, в работу включается органическая природа с ее подсознанием... А без подсознательного творчества нашей душевной и органической природы игра артиста рассудочна, фальшива, условна, суха, безжизненна, формальна».

Вот некоторые из основных проявлений верного творческого состояния на сцене:

- 1) живое ощущение предлагаемых автором обстоятельств;
- 2) свободное восприятие окружающего;
- 3) свободная реакция на впечатления;
- 4) нет излишнего старания, зависящего от присутствия зрителей.

И в конце концов свобода процесса творчества и творческое перевоплощение.

<sup>1</sup> Все высказывания К. С. Станиславского, приводимые в этом разделе, взяты из книги «Работа актера над собой».

Мало кто мог, как Станиславский, довести актера до этой «нормальной, человеческой, а не актерской, условной действительности... до самого предельного конца, где начинается жизненная, человеческая правда, вера и «я есмь».

Нередко бывали даже случаи, когда на репетиции актеры при вмешательстве Константина Сергеевича доходили до таких высот, до такого совершенства в своем исполнении, что превосходили не только то, что они до сих пор делали, но и то, о чем можно было мечтать. Это касалось и Москвина, и Тарханова, и Леонидова, и некоторых других. Подобные случаи описаны в книге В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции».

Но Константин Сергеевич прекрасно знал и всегда говорил, что эти подъемы творчества были временными, преходящими, не становились прочным приобретением актера. Чтобы вызвать их снова, требовалась опять такая же длительная, упорная и умелая режиссерская работа. Нет никаких сомнений, примись опять за эти сцены Станиславский, с той же настойчивостью и с той же изобретательностью,— он смог бы, хоть и по-другому, но опять оживить их и довести их до высокого подъема.

И не только такой подъем, но даже и то «нормальное творческое состояние», на котором настаивает Станиславский, не так-то просто появляется и чрезвычайно легко исчезает.

Так нельзя ли уже и само воспитание, с первых же шагов, вести таким образом, чтобы, во-первых, поставить актера на путь этого «нормального творческого состояния», а во-вторых, сделать это состояние настолько привычным и естественным, чтобы оно всегда сопровождало его на сцене.

В этой книге и описывается попытка встать на такой путь работы с учениками.

Опыт показывает, что делать это надо именно с первых же шагов, пока ученик не оказался во власти каких-либо других, неверных привычек, борьба с которыми всегда очень затруднительна. Уже с первой своей встречи с учеником педагог принимается за разработку в нем нужных качеств — самоощущения («я есмь»), свободы процесса творчества, того состояния, когда «внутри, помимо воли артиста, в работу включается органическая природа с ее подсознанием».

Если в основу как фундамент будет заложена эта свобода, и заложена крепко, так крепко, что она станет второй натурой актера, что без нее он уже не может и быть на сцене, — тогда присоединение сюда анализа, связанного с общепринятой разработкой роли, и даже присоединение некоторой императивности (приказательности) не нарушит свободного творческого самочувствия и во многих случаях будет даже плодотворным и необходимым.

И наоборот: если в начале воспитания делать упор на развитие в ученике рассудочности, императивности, привычки к анализу, то как фундамент будут заложены именно эти качества. Так формируются актеры, для которых каждая секунда их пребывания на сцене и каждая минута работы над ролью подчинены приказу их воли: надо это, надо то... надо, надо, надо и надо... Ничего произвольного, творческого, органического. Их природное актерское дарование если погашено еще не совсем, то приглушено до неузнаваемости. На

экзамене был непосредственный, эмоциональный, легко воспламеняющийся молодой человек, с ярким воображением, с живой, подвижной фантазией, а теперь — заторможенный «придумыватель», который мудрит над каждым пустяком и весь во власти своей заумной арифметики. Дарованию своему он не только перестал доверять, а выработал у себя привычку совсем не слушать его. И так, шаг за шагом он потерял самую большую свою драгоценность, какую принес было в школу.

Что касается того, как следует понимать термин «подсознание», то на этот счет сделано хорошее разъяснение перед началом книги Станиславского — в предварительных замечаниях от издательства:

«Термин «подсознание» в книге охватывает очень широкий круг явлений, гораздо более широкий, чем обычно принято вкладывать в это понятие.

«Подсознание» прежде всего означает естественный, органический процесс творчества, при котором все психофизические стороны натуры актера свободно, не мешая друг другу и в полной мере действуют,— и очень часто в книге слово «подсознание» можно было бы заменить на «естественный», «органический» и т. п... Таким образом, термин «подсознание» в книге неадекватен понятию бессознательного, интуитивного, стихийного творчества».

С того времени, как вышла книга Станиславского, наши советские физиологи школы Павлова уже немало сделали, чтобы проникнуть в эту «темную область подсознательного». Они пробрались туда уже не умозрительно, а экспериментально, и то, что Сеченов называл предположительно «темными чувствами», они на основании поставленных опытов называют теперь «внутренними анализаторами», а многое из области подсознательного постепенно раскрывается ими как «интерорецепторные условные рефлексy». По-видимому, недалеко то время, когда понятие «подсознательная сфера» не только не будет нас отпугивать своей мистичностью и недоступностью, а станет повседневным термином, означающим область нашей психики, где происходят процессы, которые «не достигают пороговых для сознания величин и «хранятся» в коре мозга до поры до времени на подпороговой ступени, так сказать, в невыявленной форме, и поэтому они остаются скрытыми при анализе такого сложного комплекса, каким является сознание».<sup>1</sup>

Станиславский знал на опыте силу этого необходимого для актерского творчества «подпорогового процесса» и, когда называл его подсознанием, был очень недалек от толкования этой области нашей Павловской физиологией

<sup>1</sup> К. М. Быков, Роль коры головного мозга в деятельности внутренних органов, М., изд. Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, 1949, стр. 17.

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

**ПУТЬ  
НЕПРОИЗВОЛЬНОЙ  
РЕАКЦИИ**

## Глава I

### СВОБОДА И НЕПРОИЗВОЛЬНОСТЬ

Лет тридцать назад, принимая новую группу учеников, мы знакомились, поздравляли молодых людей с поступлением в школу, говорили разные приятные слова об их одаренности (не зря же мы из 1000 принимали 10!). А потом, не откладывая дела в долгий ящик, очень категорично заявляли: «Но... милые и дорогие юноши и девушки, имейте в виду, что вы ведь, в сущности, невежды. Вы только сырой материал, который мы, великие мастера своего дела, постараемся превратить в ярко блистающие таланты». Не в таких, конечно, грубых выражениях, но... смысл был именно этот.

И мы не были голословны, мы сейчас же все это доказывали на деле: выйдите на сцену, пройдитеесь. Ну, разве так ходят? Вы просто пройдитеесь, погуляйте, как гуляете один в саду, в лесу. Нет, не то: вы не гуляете, вы судорожно шагаете и всеми силами стараетесь нас обмануть — разыграть перед вами, что вам удобно, покойно, что вы отдыхаете... Сядьте... повернитесь... улыбнитесь... Оказывается, все не так: и смотреть-то он не умеет, и слушать начнет — так не слышит, и ходить не ходит, а уж говорить — совсем лучше бы рта не раскрывал.

В этом деле мы были очень искусны и настойчивы: проходило каких-нибудь два месяца, и у молодых людей не оставалось никаких сомнений: они ничего не могут и не умеют. То, что они считали при поступлении за способности, был материал, то, что они считали за умение, было простое дилетантство и любительство. «Ничего не знаем, надо учиться всему с самого начала».

И мы учили... как скорпион учил злосчастную сороконожку,

Потом стали начинать совсем иначе. От прежних приемов остались только самые первые слова: «Здравствуйте, поздравляю вас с поступлением и желаю всяческих успехов!»

А дальше все идет совсем наоборот:

-Учить мне вас, собственно говоря, нечему: вы все уже знаете и умеете.

Как так? Мы пришли учиться. Мы ничего не знаем.

Разве вы не умеете пройтись по комнате, посмотреть в окно? Не умеете разговаривать друг с другом? сидеть, лежать, есть, пить? Не умеете слушать и смотреть? Простите, вам сколько лет?

-Двадцать.

- Ну так вот, по крайней мере лет восемнадцать вы только и делаете, что занимаетесь всем этим ежедневно и непрерывно: ходите, сидите, слушаете, говорите, думаете, словом — живете. Во сне ваша жизнь тоже не прекращается. Так что полные двадцать четыре часа у вас идет практика и тренировка. Чему же после этого мне еще учить вас? Мало того, жизнь научила вас таким тонкостям, каким мне никогда не удалось бы вас научить. Вот, например: если бы я с вами сейчас был неискренен, разве вы не заметили бы этого и не подумали: э, нет, брат, ты что-то там хитришь с нами! Вы настолько умеете

слушать и смотреть, что я едва ли сумел бы провести вас. Окажите по правде, не боясь обидеть меня, разве вы не видите, что я совершенно искренен с вами?

- Видим... Только как же — нечему учиться?

- Нечему! Я могу вам помочь только в одном: актеру первое время очень мешает публика — отвлекает его, волнует... Так вот, я помогу вам привыкнуть делать на публике то, что вы так прекрасно умеете делать не на публике, то есть — жить.

Вот этим, не теряя времени, и займемся. Давайте сядем все в кружок, чтобы всем нам было хорошо видно друг друга. Начнем с того, что вы хорошо умеете делать: поговорим друг с другом. Что-нибудь очень несложное. Одна, две фразы — вопрос, и одна, две фразы — ответ.

С кого 'бы начать? Ну, хоть с вас. Вы спросите вашу соседку: «Как вам нравится сегодня погода?» — а она ответит: «Погода прекрасная»...

К нам поступало немало людей более или менее подготовленных, поэтому чаще всего сейчас же мне задавался вопрос: Ну, а какая же у меня «задача»? Какие «предлагаемые обстоятельства»?

- А вы не думайте сейчас ни о «задаче», ни о «предлагаемых обстоятельствах», ни о чем. Я вам даю слова и... больше 'ничего. Как скажутся, так и ладно. Ну, повторите, что вы у нее спросите?

- Как ей нравится сегодня погода.

- А вы что на это ответите?

- Погода прекрасная.

- Так. Начинайте.

Тут происходит обыкновенно вот что: люди делают совсем не то, что им хочется и как им хочется,— заволнуются, заторопятся и скажут или как попало или очень искусственно, желая что-то «представить», «изобразить»...

Не вдаваясь в анализ и критику, скажешь:

Подождите, вы очень спешите — вам еще не хотелось говорить, еще не созрели слова, еще не было потребности, а вы уже заставили себя говорить.

- Да, я их сказал немного... зря.

А партнера, девушку, которая на пустые, насильственно сказанные слова, ответила также насильственно и искусственно, спросишь:

- А вы поняли, о чем он вас спрашивал?

- Как мне нравится сегодня погода.

- Нет, это он слова - сказал о погоде, на самом же деле все мы видели и слышали, да и сам он только что признался, что не о погоде он думал, - он «успел еще толком понять, в чем дело, он просто заставил себя проговорить заданные ему слова.

Вы тоже заторопились: еще не успели понять, еще до - вас не дошло, а уж отвечаете. Ну, еще раз. Только не торопитесь, не говорите до тех пор, пока не захочется.

Обыкновенно дело налаживается довольно быстро - торопиться перестают. Но насильственность и надуманность все-таки остаются: все еще стараются

вкладывать в свои слова то, чего не чувствуют, чего не думают. Тогда, чтобы вывести ученика на верный путь, говоришь:

- Вот вы посмотрели в окно, обратились к своей соседке и спросили, как ей нравится сегодня погода, она вам ответила: «Погода прекрасная». Вы что же — хотели с ней пройтись, что ли, в такую прекрасную погоду?

- Да, хотел предложить ей прогуляться.

- Да ведь дождь идет. Октябрь, осень, слякоть, холод — вы смотрели в окно, разве вы не видели?

- Нет, я видел, но у партнерши слова: «Погода прекрасная», поэтому я постарался представить себе, что лето и что погода хорошая.

-А разве я от вас этого требовал? Я дал вам слова. А от вас требовал только одного: не мешайте себе — живите, как вам живется. Разве я говорил: ломайте себя? Ведь у вас как было? Вы посмотрели в окно — сыплет мелкий, осенний, холодный дождь... свинцовые дымные облака, ветер качает голое, мокрое дерево... Неуютно, скверно... Ну, не мешайте себе: так, как есть у вас, ежась от холода, вот с этой самой неодобрительной гримасой, какая у вас сейчас, и спрашивайте: «Как вам нравится сегодня погода?»

-А как же мне на это отвечать? — недоумевает девушка.— Погода скверная, а мне надо сказать, что она прекрасная?

-Зачем же? Никто не принуждает вас говорить, что погода прекрасная. Вам только даны слова, а как они скажутся — это уж не мое, да и не ваше дело, они скажутся сами собой. Расскажите-ка нам, что вы видели! Я, ваш партнер, смотрел в окно?

- Смотрели.

-Я вас спросил, как вам нравится сегодня погода. Что было в моем вопросе? В нем было: «Посмотрите, какая за окном мерзость». Вы согласны со мной, что мерзость?

- Согласна.

- Ну, так и скажите.

Тогда мне хочется сказать с раздражением, с досадой: такая, мол, прекрасная, что хуже не придумаешь.

- Вот и окажите.

- А я думала, что надо говорить о хорошей погоде, что нельзя о плохой...

- Нельзя? Нельзя только мешать себе и заставлять себя делать и говорить то, чего не хочется. А остальное все, все можно. Повертывается почему-то голова к окну — ну и пусть ее повертывается... Стало от этой картины гнилой осени вдруг как-то неприятно и безнадежно на душе — ну и пусть стало, не вмешивайся... Отвернулась голова от окна — не хочется смотреть...

Главное: не мешайте себе, не придумывайте ничего: все должно делаться без вас. Будьте просты и непосредственны, как дети.

- Можно вопрос? — спрашивает кто-нибудь из учеников.

- Пожалуйста.

- Как же так? Ведь да сцене мне все дано вполне определенное. Если привыкнешь себя «пускать», так и все мизансцены перепутаешь и всех партнеров с толку собьешь.

Очевидное дело — человек много играл и принадлежит к типу людей, которым все нужно заранее решить и придумать, а на сцене только «выполнять».

- Нам нужно научиться жить на сцене,— ответишь ему,— вот и давайте сейчас это делать. А потом, когда научимся, тогда уж будем учиться и направлять эту жизнь. Если мы сейчас начнем направлять, ничего не выйдет: нам еще и направлять-то ведь нечего — жизни-то ведь еще никакой нет.

Если вы будете с самых первых шагов себя ограничивать,— вы никогда не узнаете, что такое жить на сцене. Так и привыкнете: только-только начнется жизнь, только начнет распускаться почка, а вы сейчас же: не так! как ты смеешь! куда! — и приметесь по своему разумению раздирать ее нежную сердцевинку...

К чему приведет такая привычка? Только к смерти творчества. Вот и бродят такие мертвецы по сцене — думают, что они искусством занимаются, а выходит кошка и «заигрывает» их.

Ограничение нужно, только не сейчас. Сейчас об этом не думайте. Сейчас — полная свобода: дайте ход всему, что творчески возникает у вас. Только по возможности не ломайте мебели, не бейте стекла и не рвите себе и другим костюмов...

Посмеются, оживятся и станут посмелее.

Говорить об ограничении не разрешаешь сколько месяцев. Требуешь только одного: полной и безусловной свободы. А на самом-то деле, посмотрите, с самого первого шага дал ограничение, да еще какое! Ведь слова-то я им дал определенные!

Потом, со временем, подбросишь и какие-то новые обстоятельства, но так, чтобы они опять-таки не казались ограничением, а, наоборот, ещё больше толкали к свободе, увлекая, разжигая фантазию. Об этом чуть-чуть дальше.

Я не сторонник такого педагогического приема, как импровизации на заданную тему со свободными Словами. Эти импровизации превращаются обыкновенно в пустую словоговорильню — люди боятся только одного: как бы не замолчать,— и изо всех сил стараются болтать всякий вздор.

Актеру эти импровизации трудны, он тяготится ими, идет на них, как на муку. Иначе и быть не может: такие импровизации не соответствуют природе театра.

Разве актеру нужно умение сочинять всякие слова и целые пьесы? Не наоборот ли? Слова даны, и менять их не рекомендуется. Словесная импровизация носит в театре не совсем благозвучное название «отсебятины».

При такой словесной импровизации иногда, впрочем, получаются довольно занятные вещи целые маленькие пьески... Но на что это указывает? На некоторую драматургическую способность этих актеров. Актеру быть в то же

время и драматургом — неплохо, но все-таки ему надо быть актером - человеком, способным наполнять жизнью и значением чужой, данный ему автором образ.

А для этого он должен и мысль свою и чувство — всего себя отдать и этим чужим словам и этому чужому образу. Это присуще природе актера и без этого нет актерского творчества. Даже больше того: творчески жить в чужом образе — не только способность, но потребность специфической актерской одаренности.

Это качество непременно следует поощрять и развивать с самого начала. Как же случается у нас в этюдах, что чужие слова не мешают, а, наоборот, помогают, приходится как раз кстати?

Дело происходит так: партнеры, окружающая обстановка, мое личное самочувствие и моя фантазия, которая заработала от заданных слов этюда,— все это, сливаясь вместе, организует мою творческую жизнь, и жизнь эта совершенно незаметно для меня направляется обязательными словами текста. Вполне свободной импровизацией на уроках пользуешься, но в очень малой дозе и со специальной целью.

Ученик, который о чем-то спрашивает партнера, прекрасно знает, какими словами он будет спрашивать, они для него не неожиданны. Знает их и тот, кто будет отвечать, - он ждет их. Это мешает, это не так, как в жизни. В жизни мы не знаем, что нас спросят. И вот нужно, чтобы ученик вспомнил на деле, как бывает это в жизни. Для этого предлагаешь: вы, пожалуйста, спросите что-нибудь вашего соседа, а он пускай ответит, что ему хочется. Но только не нужно многословия - одной, самое большое, двумя фразами спросите и также — два; три, четыре слова - ответ.

Это упражнение поучительно главным образом для того, кому задают вопрос: он не знает, что его спросят, и поэтому каждый вопрос, какой бы он ни был, является для него неожиданным, застает его неподготовленным. Вот эта неожиданность и неподготовленность и есть одно из главных отличий жизни от той предрешенное, которая всегда бывает на сцене.

Чтобы этот процесс был живым, надо, чтобы актер не знал, чтобы у него не было никакой подготовленности ни к вопросу, ни к ответу. Для того чтобы сделать это понятным на деле, и предлагаешь это упражнение «со свободным текстом».

Молодой человек сидит на своем стуле, знает, что его спросят, а что именно спросят, о чем спросят — неизвестно. По-видимому, он провинциал: на экзамен, помню, пришел в какой-то расшитой глазастой рубашке, волосы длинные, кудлатые. За эти дни, что он в столице, он успел переменить прическу, надел рубашку с воротничком, галстук, костюмчик раздобыл... но, конечно, в отношении вкуса это все еще на самых первых ступеньках... Видно только одно: он очень старается поскорее «цивилизироваться» и боится, как бы не сделать ошибки.

Девушка взглянула на него, глазки у нее засмеялись, она отвернулась и проронила:

- Почему у вас такой... зеленый галстук?

Он вспыхнул, схватился за галстук, быстро оглянулся на всех и с испугом пролепетал:

- А что? Разве плохо?

- Вот видите,— скажешь ему,— как вас укололо. Что значит,— вы были неподготовлены!

- Да. Я совершенно не ожидал, что она скажет про галстук.

- Это вас смутило?

- Да...

- Вот и заметьте себе, что значит не ожидать слов. А. в жизни всегда так. Только тогда и может выйти живая сцена, когда она как для одного, так и для другого неожиданна.

- А как же этого достичь?

- Все будет в свое время...

У многих читателей возникнет вопрос: как же это так случается, что ученики говорят именно те слова, какие им заданы? Ведь если они должны «пускать себя» беспредельно на полную свободу и произвольность и действительно «пускают себя», то так же, как их толкает на какие-то непредвиденные чувства и действия,— так же, казалось бы, могут возникать и непредвиденные слова. А они произносят все-таки только заданный им текст. Не следят ли они все время за собой? А если так — какая же это произвольность?!

Недоверие вполне законное. Я сам и помощники мои долго вначале не доверяли ни себе, «и актерам и не понимали, в чем тут дело: повторит актер раз-другой слова, и после этого непременно почему-то именно они и идут ему на язык. Только по прошествии нескольких лет стала понятна истинная причина. О ней в конце второй части — специальная глава.

## Г л а в а II

### ФАНТАЗИЯ АКТЕРА

Все эти первоначальные этюды строишь таким образом, чтобы сам по себе текст возбуждал фантазию молодых актеров, чтобы они, хотя бы того или нет, были невольно задеты словами. Например: «Мне нужно с вами серьезно поговорить». — «Я этого давно жду».

Спросишь актрису:

- Скажите, вот вы к нему так смущенно и в то же время так серьезно и деловито обратились,— а как это у вас случилось? Кто он? Кем показался вам ваш партнер.

- У меня это получилось как-то само собой. Я ничего не думала... посмотрела на него... он сидит такой важный... мне показалось, что это начальство... Я даже немного оробела... Показалось, что мой младший брат опять набедокурил в школе, и мне нужно выручать его из беды... В это время он посмотрел на меня, увидел мое замешательство, но от этого еще более

надулся. У меня как-то само вырвалось: «Мне нужно с вами серьезно поговорить».

Спросишь его:

- А вы? Вот она говорит: важный, начальство... Почему вы сидели важный? Как это случилось?

- Разве? Я не хотел быть важным... Вы оказали — не вмешиваться, пусть все делается само... Ну а меня сегодня рассердили, даже обидели дома... выплыло это почему-то... вот и все.

- Вы вспомнили вашего обидчика и вам захотелось наговорить ему резкостей?

- Да... жалею, что не наговорил...

- Ну а партнершу вы, значит, не видели?

- Сначала не видел, а потом голова сама повернулась направо, и я увидел...

- Что? Кого?

- Она была как-то сконфужена, смущена... Мне представилось, что она тоже прямо или косвенно участвовала в моей сегодняшней неприятности... Должно быть, чувствует себя виноватой — совесть заговорила. Ишь ты,— подумал я,— наделала глупостей — теперь извиняться... В это время она сказала, что ей нужно со мной серьезно поговорить. Ага, чувствуешь наконец свою вину! — подумалось мне. — Ну так я ж тебя проучу. Я тебе все выскажу! И, как только мог, покойно сказал: «Я этого давно жду».

- Ну вот,— скажешь им,— вы просили меня дать вам «обстоятельства», «задачу» - смотрите, как обстоятельства сами, откуда ни возьмись нахлынули на вас, только успевай ловить их. И задача возникла... и все, о чем вы так беспокоились...

Так, под влиянием тех или иных замечаний педагога, от тех или иных слов партнера и его поведения у актера изменяется самочувствие, появляются желания, мысли, вырываются жесты, говорятся слова — короче сказать, ему живется. Остается только пустить себя, отдаться внутренним и внешним побуждениям — всей этой жизни воображения и фантазии.

Вот это «живется» и есть актерская творческая фантазия.

Надо приучить учеников (так же, как и самых опытных актеров) не вмешиваться в свои проявления. Этим они могут развивать и культивировать присущую им, актерам, фантазию, фантазию, толкающую на действие, фантазию, создающую жизнь на сцене.

- А теперь переменитесь текстом. Вы что скажете ей?

- Я скажу: «Мне нужно с вами очень серьезно поговорить».

- А вы ему?

- «Я давно этого жду»,

- Начинайте. Не торопитесь.

Он посмотрел на нее, чуть-чуть улыбнулся; у него было шевельнулась рука... но тут он что-то остановил в себе, сделался серьезным и серьезно спросил ее о каком-то деле. Она ответила. Получилось похоже на правду, но... не правда.

- Помните, в самом начале,— скажешь ему,— вы посмотрели на нее и улыбнулись? Она понравилась вам, что ли?

Он конфузится.

- Разве улыбнулся? Не помню. Впрочем, кажется, улыбнулся...

- А вам не хотелось положить свою руку на спинку ее стула?..

-Нет.

- Ну как же? А ведь рука уже сама пошла. Вы только ее удержали — не пустили. Вот так (покажешь ему). Вспомните-ка.

- Да, верно, теперь вспоминаю.

- Ну вот, видите — началась жизнь, интересная жизнь, а вы взяли да и пресекли ее. А взамен заставили себя жить чем-то, что вам было совершенно в этот момент не интересно. Так оно неинтересно и для нас получилось. Не правда получилась, а правдоподобие. А ну-ка рискните: дайте себе свободу. Не смущайтесь. Ведь это только упражнение. Этюд. Нащупывание техники «свободной жизни на сцене». Ну! рискните! Что будет, то и будет!

Молодой человек с полной решимостью приступил к делу и вдруг остановился в недоумении.

- В чем дело?

- Да вот мне встать хочется... мне показалось, что там за дверью кто-то есть, а мне надо спросить ее по секрету...

- Так почему же не встали, не пошли и не посмотрели? Захотелось, значит, делай, не мешай себе! Еще раз! Только не старайтесь повторить то, что было. Вероятно, будет по-другому, по-новому, не мешайте себе жить.

Так, шаг за шагом выводишь человека на путь произвольности. Следишь за каждым его дыханием, за каждым малейшим движением, за дрогнувшей бровью, за изменчивой жизнью глаз. Только почувствуешь: сейчас затормозит, не пустит, тут же его как легким толчком в спину: «Пускай! Смело пускай!» — он и рискнет, осмелится.

Осмелится раз, осмелится два,— через неделю, смотришь, его и узнать нельзя: такая смелость, такая непринужденность, такая неожиданность фантазии... Он и сам удивляется: откуда у него что берется. Не подготавливается, не придумывает заранее, и вдруг окружающая обстановка преобразается фантазией, ощущаются воображаемые факты, как уже существующие. По-мимо его воли возникает реакция на все это — (начинается жизнь.

Это и есть фантазия актера.

Когда же ученики сидят и выдумывают интересные этюды, когда актер изощряется, изобретает, как бы поинтереснее разрешить сцену,— это, может быть, неплохо, но ведь тут начинается фантазия режиссера-постановщи-гга и кончается фантазия актера, фантазия, присущая (актерской природе, а ее-то как раз и надо будоражить и развивать.

## Глава III

### ПЕРВЫЕ ШАГИ УЧЕНИКА «НА СЦЕНЕ»

Мы начали упражнения с того, что сели все в кружок, чтобы хорошо видеть друг друга.

Но вот на втором уроке кому-то из учеников непременно «захочется встать». Это заметишь, обратишь на это общее внимание и подчеркнешь: ведь вам не хочется сидеть, хочется встать — чего же вы сидите?

- Да, хочется встать. Но вы всех посадили, и я понял так, что встать нельзя.

- Нельзя? Нельзя только одного: мешать себе, не делать того, что хочется. Раз вас тянет встать, пойти, что-то сделать — как же вы смеее мешать себе?

И этим делаешь незаметный, нечувствительный переход на движение, затем — на этом же или на следующем уроке — такой же незаметный переход на мизансцену. Даешь какой-нибудь текст вроде следующего:

- Мне нужно тебе кое-что сказать.

- Хорошо. Только сначала посмотри, пожалуйста, нет ли кого за дверью, мне кажется, там кто-то стоит. (Идет, открывает дверь, смотрит, возвращается.)

- Там никого нет.

- Ну, говори...

На третьем, четвертом уроке делаешь шаг еще дальше: в одну часть комнаты ставишь два стула и столик, а в другую переводишь всех учеников и садишься среди них. Получается «зрительный зал» и «сцена». Вызываешь двоих и даешь какой-нибудь нетрудный текст, вроде:

*Он и она. Сидят. Молчат.*

Он. Ну, мне пора.

Она. Посидите еще.

Сидят.

Он. Нет, я все-таки пойду.

Она. Заходите как-нибудь еще.

Он. Благодарю вас. До свидания.

Она. До свидания.

*Он уходит, она остается.*

Кстати: уйти со сцены легко, а войти очень трудно. Поэтому со входом оттягиваешь возможно дольше.

Иногда переводить ученика «на сцену» волей-неволей приходится раньше времени. Это бывает, например, в том случае, когда вам попадается очень

общительный, компанейский парень. Вы даете ему с партнером упражнение, а он не только партнера, а и всех остальных, сидящих рядом, «втягивает» в свой этюд — переглядывается с ними, переговаривается глазами, мимикой...

Скажешь ему: «Вы одни с партнером, кругом никого нет». На минуту оторвется от «публики», а там — опять за свое.

Что делать? Запретить глядеть на окружающих? Запретить чувствовать их? Это значит — спугнуть: то говорили, что все можно, что пусть оно делается само собой, — а теперь вдруг нельзя... Спутается, насторожится, сожмется.

Идешь в таком случае другим путем, указанным самим актером.

- Вам, по-видимому, мешает соседство товарищей. Это легко поправить: возьмите ваши стулья и перейдите с партнером вон в тот угол. А мы отодвинемся. Никто вас не будет отвлекать - станет легче.

Сказано — сделано. И, действительно, у этого общительного парня, как только он от нас отодвинулся, дело пошло на лад.

И таким образом легко совершился весьма серьезный переход «на сцену», на расстояние от товарищей, «на публику».

Практика показывает, что, перейдя «на сцену», не следует все-таки оставаться там все время: необходимо снова садиться в кружок и проделывать упражнения в кружке. Здесь, вблизи, легче видны все самонаименьшие ошибки, а там, «на сцене», многое проскакивает незамеченным. Раз проскочит, два проскочит — человек и привык к ошибке.

Несколько слов о выходе актера «на сцену».

Это очень ответственный момент. Откроешь дверь и сразу, не переступая еще порога, видишь: смотрят на тебя десять-двадцать человек... Все внутри собьется, смешается... Стоит на одно мгновение поддаться — и занервничаешь, заторопишься... а там — паника...

Что же делать?

Проще простого: не торопиться. Делай приблизительно так же, как делаешь, выйдя из темноты подвала на яркий, ослепляющий свет: дай привыкнуть глазам — оглядись, освойся...

Вообще при всяком новом и сильном неожиданном впечатлении наступает мгновение замешательства, дезориентировки - это в порядке вещей. Но одни при крике «пожар!» отдаются своему замешательству и впадают в панику; другие — дают себе несколько секунд освоиться и, получив от сильного впечатления душевный подъем, совершают чудеса храбрости и самообладания.

## Г л а в а IV

### КОЕ-ЧТО О ПЕДАГОГИКЕ

#### Тактика

Один из главнейших актерских недостатков — это недоверие к себе. Недоверие к тому, что мое маленькое, будничное, скромное годится, что оно хорошо. Сцена-де есть сцена. На меня смотрят сотни и даже тысячи глаз — разве интересно им, если я буду тут перед ними на сцене что-то плохо и невнятно делать? А еще того больше, если я ничего не буду делать? Поэтому актер изощряется, старается, подхлестывает себя, торопится. А заторопился — «перепрыгнул» через свою правду, через свою жизнь — и попал в ложь, в кривлянье.

Чтобы поправить это, надо всеми средствами развивать в учениках веру в себя. Ведь одаренность их, надо думать, несомненна, иначе они бы здесь не сидели. Для этого при всяком удобном случае говоришь, что все это чрезвычайно легко, что все у них хорошо выходит, надо только больше верить себе.

- Ведь вот, вам тут хотелось повернуться, вы и повернулись — это хорошо. Посмотрели на него — он вам показался смешным, вы улыбнулись... а потом чего-то испугались, сделали серьезное лицо — зачем?

- Мне показалось неудобным смеяться ему в лицо, и я удержалась.

- Напрасно. Зачем удерживаться? Хотелось смеяться — смейтесь. Неудобно, неприлично? Это вы оставьте для жизни. Здесь будьте не только ближе к природе — будьте самой природой. Это ведь совсем и нетрудно — это из вас, как вы видите, само просится, — вы только не мешайте, не препятствуйте.

Как же быть все-таки с явными недостатками ученика?

Чаще всего не нужно ни словом, ни жестом показывать, что .вы. их замечаете. Вообще, мне кажется, ум я сила режиссера и педагога выражаются не только в том, что он хорошо говорит и верно замечает, а также и в том, что он умеет вовремя молчать и делать вид, что все в порядке.

Например, в самом начале первого урока ученик довольно грубо и беззастенчиво «сыграл», «изобразил», а я делаю вид, что этого как будто и не было, говорю: вы поторопились — еще вам не хотелось, а вы заставили себя сказать. Не торопитесь: все сделается своевременно... Если же я с первых шагов буду его одергивать вдалбливать ему мысль, что он фальшивит,— я испорчу этим все дело.

И вот я делаю вид, что ничего не заметил. Никакого наигрыша и скверного театральничанья не было — просто поторопился.

А разве это, кстати сказать, и не верно? Главная причина (именно в торопливости и была. Дал бы себе время — и жизнь началась бы... Поторопился — стало неудобно, неловко... ну и давай скорее что-нибудь делать, изображать, играть...

Однако так ли? «Делать то, что хочется», «что делается само собой»... может быть, это хорошо на первых порах педагогики? А так ли в (режиссуре? Нет ли тут излишнего увлечения? Этак дойдешь до того, что все свои скверные бытовые привычки на сцену вытащишь.

Да, не без этого. Такие казусы возможны. Но не вздумайте, однако, запрещать что-либо делать актеру. Он жил, чувствовал себя хорошо, а вы ему — вдруг; нельзя, отбросьте, это не годится! Он и сбился. Подите-ка, возвратите ему его непринужденность!

«Убирать» что-либо у актера надо совсем особым способом. В «Легенде о Тиле Уленшпигеле» есть глава, где рассказывается, как глупые люди строили дом. К их удивлению, дом получился очень неудобным, потому что они не догадались в нем сделать окна и двери. Чтобы попасть в него, они проделали ход под землей, но там, внутри дома, оказалась такая темнота, что хоть глаз выколи. Уленшпигель застал их за любопытным занятием: они выносили что-то из дома мешками. Выяснилось, что они решили вытащить из дома всю темноту: наполнили ею мешок, завязывали его, чтобы она не утекла, уносили подальше от дома и вытряхивала ее на землю.

Носили они целый день, «о дело что-то не подвигалось. Уленшпигель выручил: принес туда свечку, и темнота рассеялась сама.

Так и с актером: убирая его темноту (того нельзя, I другого нельзя) ничего путного не добьешься — на место одной встанет другая темнота, еще непрогляднее.

Надо свечку внести.

Очень непедagogично будет одергивать актера и запрещать ему всякие неподобающие позы и движения. Этим ничего не добьешься.

Напомните актеру, кто и что окружает его в данной сцене, к чему обязывает его такое окружение и т. д., и сами обстоятельства «потянут» его на соответствующее сценическое поведение. Теперь нужна только привычка, чтобы новое укоренилось. Больше ничего.

Словом, актеру предоставляется полная свобода действия в обстоятельствах, данных автором (в данном случае — педагогом), но ему не дается свободы перестраивать по-своему самые обстоятельства.

Тут нет ничего противоестественного, тут все знакомое — такое же, как у нас в жизни. Ведь в жизни обстоятельства всегда даются. Если сейчас день и палит солнце, нормальный человек не будет себя вести так, как это было бы в зимнюю морозную ночь.

Таким образом, кроме педагогической и режиссерской техники, существует еще как педагогическая, так и режиссерская тактика.

Бывает, что режиссер, не имеющий никаких знаний и никакой техники, но награжденный даром тактического чутья, инстинктом добивается от актера чуть ли не чудес, а режиссер, вооруженный знаниями режиссерской техники, «вывихивает» и «убивает» актера только потому, что не подозревает о существовании на свете какой-то там еще и «тактики».

Тактика — это сердце педагогики. Будущее театральной школы - в полном и гармоническом сочетании техники (я подразумеваю — психической или, если хотите сказать по-русски, душевной; психея — душа) и тактики. Вовремя— поддержать вовремя указать актеру частицу правды, мелькнувшую в нем как легкая искорка... Она только мелькнула, она уже погасла и нет ее, а надо обратить смущенную душу актера именно к ней. Надо, чтобы он вспомнил и ощутил ее, надо, чтобы он просиял внутренне от воспоминания, что «оно» вот-вот только что было, только что мелькнуло... Пусть, исчезло пусть не успел удержать — это ничего, еще не умею... Но раз было — значит, есть... значит, и ещё будет...

Вовремя похвалить, вовремя помочь, вовремя бросить на произвол судьбы, вовремя поправить. Все это не так просто. Над этой частью педагогики придется еще потрудиться немало.

Что касается педагогов, лишенных дара непосредственного тактического чутья,— им не вредно подумать об удивительной выдержке, терпении и тактическом чутье матерей. У них дело в простом: в любви. Любовь дает им чуткость, дает терпенье, дает мудрость, даёт власть.

Надо полюбить актера. По-настоящему, не теоретически. Полюбить его и бороться, с ним же самим бороться за его талант, за его художественную совесть и за его крупноту человеческую.

### **Терпение и ответственность**

Среди учеников иногда попадаются трудные. Без достаточного опыта — непременно наделаешь ошибок. Он исполняет все, что от него требуешь, старается вовсю. «Пускает себя» чуть ли не храбрее всех, а... хитрит. Не хочет хитрить, а хитрит: «пускает» только на внешнее, а все свое внутреннее, все душевное обходит искуснейшим образом — и сам не замечает, как обходит. Вы думаете, что его «вскрыли», а он еще глубже в свою раковину запрятался. Но не вздумайте вступать с ним в пререкание по этому поводу! Если даже вы и победите, толку от этого будет мало. Молчите и выслеживайте. Не спешите. Не может быть, чтобы он не попался. Где-нибудь да возникнет у него сильное определенное чувство: злоба, негодование или, наоборот,— радость, душевность, он заволнуется... да вдруг и увильнет в сторону: кинется в свою как будто бы свободу, начнет кричать, топтать или же обнимать, за руки хватать,— вот тут уж его не выпускайте, пользуйтесь этим случаем!

Но... не спугните - тактика! По сравнению с первыми своими днями он успехи сделал? Сделал. Развязался хоть немного? Развязался. Вот вы ему об этом и скажите: «Первый и самый трудный этап пройден. Человек осмелел, человек растормозился. Давайте приступим ко второму этапу, не менее важному. Теперь это совсем не трудно. Вспомним, как было дело.

По-видимому, текст и впечатление от партнерши толкнули вас на то, что весь этот этюд стал расставанием навсегда близких людей.

Вы сидели за столом... Она встала и сказала: «Ну, мне пора». Стараясь быть спокойным, вы спросили: «Значит, больше никогда не увидимся?» Она отвернулась и прошептала: «Да, никогда...» Вы взглянули: ее склоненная голова, ее поникшие плечи... И помните, как сразу упали тяжело ваши руки?.. Несколько лет жизни - лучшие, счастливые годы. Ну, что ж!.. Так вышло! И вы долго стояли, смотря куда-то за этот день и за этот час... В минуту вы поняли все: ошибки, неизбежность, непоправимость... вы опять посмотрели на нее... И это были совсем другие глаза. Я видел через них всю вашу душу - всю человечность, всю нежность, на какую вы способны. Вы пошли было за ней... уже рвались горячие слова из самого сердца.

Но вы не сказали их... не осмелились. Как только нахлынули на вас чувства — вы испугались, чудак! Чего? Таланта! Да, да! Талант просился наружу, уже прорывал вашу оболочку, а вы: пожар! землетрясение! И в панике, с перепугу, внутренне пустой и только возбужденный внешне, подбежали к ней, повернули, сграбастали ее в свои объятия... ей было неловко, нам неловко...

До сих пор эта смелость была для вас достижением, а теперь этого мало: уже готово другое. Давайте же хо ему. Наружу просится ваше глубокое, затаенное — отдайтесь же этому порыву безраздельно и без оглядки!»! Вы захватили у актера момент его действительного' творческого подъема. 'Вы дали ему ощутить его дарование и его возможности. Вы поймали его также и на том, как он, испугавшись своей силы, сорвался с этого подъема.

Теперь вы получили власть. Теперь он знает, во имя' чего вы крикнете ему: «Пускай!», когда он заколеблется в страхе. Теперь он знает, что не с ним вы боретесь, а с тем трусом, который сидит в нем и все время глушит сам свое же дарование.

Но «е думайте, что вы все сделали. Только теперь и начинается для вас самая тонкая, самая трудная и самая ответственная работа. Сам он, один, не сможет провести себя через этот опасный период окончательного своего раскрытия. Это должны делать вы.

И теперь всякая небрежность ваша — отступление, всякая ошибка ваша — рана, всякое замешательство и сомнение - губительный толчок с горы. Поэтому сейчас вы должны быть особенно требовательны к себе в отношении этого ученика. Не спускайте глаз с него! Чтобы в любую секунду оказать помощь! Посмотришь, сколько ходит по земле поврежденных и опустошенных теми или другими средствами актеров... Сколько живописцев и музыкантов с засоренными всякой шелухой мозгами и с размагниченной душой. Сколько инвалидов-певцов, потерявших по вине невежественных «маэстро» свои чудные, редкостные голоса. Кто и когда ответит за это?

## Глава V

### АКТЕР И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ

#### Выключение

Ошибок, на которых спотыкается молодой актер, очень много. Если не знать или если и знать, да не уметь убрать их,— ели окрепнут и разрастутся до того, что уничтожат самую возможность творческого состояния.

Начинать лучше с ошибок явных, очевидных, резко бросающихся в глаза.

*Она спрашивает его:*

- Вы идете вечером в театр?
- Да, иду.
- А если я попрошу вас остаться?
- Я останусь.

Как будто все верно, как будто поняли друг друга: она с детской игривостью и лукавством попросила его остаться, обещая своим взглядом, своим тоном, что здесь им будет гораздо интереснее и веселее, чем там ему в своем театре. Он посмотрел на нее, неожиданно улыбнулся, почувствовал, что не может отказать, и, не долго думая, решил остаться. Словом, все как будто верно, но почему-то как только он ответил ей: «я останусь», так сейчас же повернулся ко мне и смотрит на меня выжидательно: вот, мол, все. Кажется, сошло на этот раз благополучно похвалите меня.

- Ну, а я-то вам зачем нужен? — спросишь его.

- Все... Больше слов нет.

Как все? Насколько я понял, только теперь и начинается. Вы согласились остаться, вы отказались от театра, по-видимому, вам здесь будет интереснее... И вдруг теперь, когда должно бы начаться это интересное, вы бросили ее, да ко мне повернулись.

-Так дальше ведь слов-то нет.

- А на что вам слова? Вот и хорошо, что их нет. Судя по тому, что произошло между вами, вы едва ли и сможете заговорить сразу друг с другом: она вон смущена, вы тоже в таком состоянии. Вы, вероятно, не сразу оба найдете о чем и разговаривать. Да разве этим молчанием, этой заминкой вы не больше скажете друг другу, чем если бы с места в карьер начали болтовню? Все эти мои замечания, конечно,— педагогическая дипломатия. Ничего он не бросал и ничего не обрывал — оборвалось у него само собой. Оборвалось потому, что и связи-то серьезной не было никакой. Если бы связь была - не так легко было бы оборвать ее.

А этим случаем пользуешься, чтобы лишний раз сказать: не вмешивайтесь — верьте себе, раз жизнь началась - не смейте нарушать ее. Вот, когда я буду говорить вам: «Довольно, кончайте», а вы никак не сможете оторваться друг от

друга, когда я крикну на вас: «Да кончайте же, наконец!», а вы, уйдя с нашей «сцены» и сев на свои места, все еще не сумели отвлечься один от другого и все еще будете поглядывать друг на друга,— вот тогда я скажу: это жизнь, это верное самочувствие, и «техника» ваша верна.

-Техника? вырвется у кого-нибудь.— Техника - это, вероятно, уметь вовремя включиться, уметь и выключиться?

-Думать об «умении выключиться» вам никогда не придется,— скажешь ему.— Вы оглянитесь только вокруг себя: вас все толкает на это выключение. Зрительный зал так и тащит вас к себе; выглядывающие из-за кулис физиономии отвлекают и мешают... а рампа? а софпиты? а фонари, которые лупят вам прямо в глаза? а плохая игра партнера? а грим, может быть, очень хороший издали, но вблизи всегда грубый и резкий? а декорации?.. Все ополчилось на актера и все кричит: это театр, это фальшь и подделка!

Есть ли хоть что-нибудь, что не отвлекало бы вас и не разбивало? Вы висите на ниточке вашей фантазии. Чуть порвалось... и вы летите вниз!

Если вы, кончив вашу роль, еще долго не сможете остыть от нее — беда небольшая. Ведь это значит только, что вы отдали ей частичку вашей души, что вы были не ремесленником, а художником, что вы действительно жили, а не притворялись.

Ермолова, кончив свою роль, долго не могла прийти в себя. Она отвечала, спрашивала, действовала, но душой она, казалось, еще отсутствовала, еще была где-то там, на сцене, еще была Иоанной, Марией, Сафо...

Тут расскажешь им, как неприятно бывало приходиться к Станиславскому за кулисы, в его артистическую уборную, когда он играет Фамусова,— ко всему придирается, все ему не нравится, начинает читать нравоучения... Зато, когда он Штокман — приветливее, отзывчивее и добродушнее не было человека на свете. Проведав это обстоятельство, ловкие люди подсовывали ему тогда особенно щекотливые бумажки для подписи... Конечно, это скоро выплыло наружу, и тогда уж было запрещено обращаться к нему по делам во время «Доктора Штоммана».

### **Воображаемое ощущение**

*Он сидит за столом.*

Она (входит). Здравствуйте

Он. Здравствуйте.

Она. Скажите, пожалуйста, здесь работает инженер Скворцов?

Он. Здесь... Только его сегодня нет. Придите завтра.

Она. Благодарю вас. (Уходит.)

Он садится за стол и начинает что-то строчить. В руках у него нет ни ручки, ни карандаша, под рукой голый стол, но он делает вид, что пишет и что очень занят. И все это получается у него совершенно неубедительно.

После этюда спросишь:

- Что вы там царапали по столу?

- Как — царапал? Я писал. Мне показалось, что я в каком-то чертежном бюро и очень занят.

- Чем же занят?

- Я что-то пишу, что-то соображаю...

- А что именно пишете и что соображаете?

- Не знаю. Что-то серьезное и ответственное.

- Ну а что? Конкретно?

- Конкретно не могу сказать. Ведь я пишу без всякой бумаги и без пера — с воображаемыми вещами!

- Вот в том-то и дело. Стол у вас реальный, конкретный? Партнер реальный, конкретный? Зачем же вам понадобились еще какие-то несуществующие предметы. Вы говорите: вам показалось, что вы занимаетесь в чертежном бюро. Допустим, но ведь фактически, кроме стола, нет ничего. Значит, вы просто решили сыграть что пишете? То есть, другими словами, делали совсем не то, на что вас толкало первое впечатление от пустого стола. Убили в себе жизнь настоящую и попытались состряпать искусственную. Пошли против основных наших установок?

Вот что я вам скажу: с воображаемыми предметами играют, и мы будем играть... Но, во-первых, это не совсем простое дело и ему нужно учиться специально, во-вторых, цель упражнений с воображаемыми предметами тоже специальная. А сейчас ничего не надо придумывать, надо брать окружающую вас обстановку такой, какая есть на самом деле, и от этого идти. Есть стол? Есть. Это — факт. Нет на нем ничего? Нет. Ну и пусть нет. А разве не может быть, что стол — пустой? Может быть, вы закончили все дела и спрятали бумаги. Может быть, собираетесь уходить и ждете только - сейчас зайдут за вами. Может быть, вы сами здесь и не работаете, а только зашли к приятелю?..

Так постепенно воспитывается в ученике отношение ко всему как к настоящему, реально существующему. Поскольку культивировать в нем больше всего надо безотказную веру во все воображаемые обстоятельства, как в реальные, то при первых шагах ученика я жесточайший враг воображаемых часов, воображаемых пальто, галош, записок, стакана с водой — и проч. и проч. Все это имеет место совершенно в другом отделе: в отделе развития «воображаемого ощущения». А здесь, не вовремя примешавшись, только создаст еще новую заботу.

Позвольте, однако, скажут мне, а не убиваете ли вы этим с первых же шагов всякую фантазию? Человек сел за стол и вдруг ему представилось, что он в огромной комнате, кругом три десятка столов, везде чертят, масса людей — разве это плохо? Почему вы это не поощряете? Мало того, вы говорите, — это вредно, и взамен смелой, широкой фантазии предлагаете брать жалкую конкретную обстановку комнаты?

Да, не поощряю и говорю: вредно. Почему? Наученный опытом, говорю — не справятся. Все равно не справятся. Мало ли что мелькнуло в воображении. А

может ли ученик целиком отдаться своей фантазии, как конкретной физической реальности? Может ли жить и действовать в ней, как в конкретных реальных условиях? Фантазия мелькнет на мгновение и рассеется, а действительная обстановка — вот она, он ее видит, она на него действует.

Через некоторое время и мы будем давать ход фантазии (да еще какой!), но тогда актер подойдет к этому подготовленный: все промелькнувшее в воображении будет превращаться у него в конкретно-реальное, физически осязаемое. А теперь — это безрассудная смелость и больше ничего.

Ведь не будете же вы, для того чтобы воспитать хорошего, бесстрашного акробата на проволоке, сразу заставляя его ходить под куполом цирка? Конечно, может случиться, что одаренный и смелый юноша, будущий акробат, и пробежит случайно с первого раза, но разве для его тренировки это путь? В следующий раз, достаточно ему заколебаться, он сломает себе шею.

Актер шею не сломает, с ним случится другая, хотя и меньшая, но тоже трудно поправимая беда. И вот как просто произойдет это. «Здесь работает инженер Скворцов?» — допустим, от этих слов вдруг представилось и даже ощутилось, что я сижу в огромной комнате, кругом двадцать чертежных столов, за каждым сидит такой же инженер, как и я. Все склонилось над огромными листами проектов, заняты расчетами... Я тоже склоняюсь над своим столом; правда, чертежа у меня никакого нет и стол пустой, но это ничего — я стараюсь сделать так, как будто бы он не пустой и как будто бы я тоже занят... тоже черчу, высчитываю... лицо мое озабочено, брови нахмурились... По правде сказать, то самочувствие, какое у меня было в первое мгновение (когда мне почудилось, мне показалось, мне ощутилось, что я в огромной проектной мастерской и что я сам инженер и занят работой), столкнувшись с действительностью, давно уже испарилось. Я попытался удержать это ощущение, мне показалось, что я его удерживаю, но удержал я лишь внешнее выражение своего состояния. Я наклоняюсь над пустым столом, я перебираю довольно неорганизованно руками листы предполагаемых чертежей, я хмурю брови — словом, стараюсь изобразить то внутреннее самочувствие, которое я испытал одну единственную секунду.

Пытаясь насильно удержать это промелькнувшее состояние, актер думает, что это он «переживает». Раз проделает такую штуку, два, три, а там еще и еще, и вот уже утвердился в этой «технике» — утвердился в ошибке, сошел с правильного творческого пути. И уже — ни художественной правды, ни жизни на сцене...

## **О развитии способности «ощутительно воспринимать» воображение**

Упражнения с несуществующими предметами имеют целью выработать если можно так выразиться, осязательное воображение. Вы держите в руке несуществующий стакан; вот вы ощущаете прохладу, твердость, округлость этого стакана; прохладка вызывает чувство приятного, если сейчас жарко, и неприятного, если сейчас холодно... Началось «ощутительное восприятие

воображаемого. А вместе с тем и реакция: вам хочется приблизить (стакан к губам или, наоборот, поставить его на стол...

А ведь у нас, в нашем актерском деле, девяносто процентов воображаемого! И научиться все воображаемое делать осязаемым — одна из существеннейших задач.

«— Митя, прими к себе купеческого брата Любима Карпова сына Торцова... Брат выгнал! А на улице, в этом бурнусе, не много натанцуешь! Морозы... время крещенское - бррр... И руки-то озябли, и ноги-то ознобил...

- Погрейтесь, Любим Карпыч.

- Ты меня не прогонишь, Митя?.. А то ведь замерзну на дворе-то... как собака замерзну...» («Бедность не порок»).

Здесь, в этом физиологическом самочувствии продрогшего, полузамерзшего человека — главный ключ и ко всему его психологическому самочувствию. Как только вы ощутите одно, так сейчас же присоединится и другое и третье: и приниженность и отчужденность от всех, ненужность никому... Ухватитесь только за эту ниточку физической (а вернее говоря, физиологической) правды, а за ней потянется и правда душевная.

Работа с воображаемыми предметами — первый шаг к развитию этого неоценимого для актера качества: воображаемого ощущения. Если вы развили в себе это качество, то что будет? Будет то, что все, о чем вы думаете, все, что только вы воображаете, то есть все «предлагаемые», «предполагаемые» обстоятельства и факты, - они все делаются для вас живыми и осязаемыми, а не умозрительными, и вы не можете удержаться, чтобы по-настоящему не заволноваться от них. А если это так, — вы темпераментный, легко возбудимый и отзывчивый актер. Актер, которого органически захватывают события пьесы. Актер... каких ищут днем с огнем!

Этот раздел нашей школы слишком серьезен, чтобы заниматься им между прочим. Ему нужно отдать много времени и сил.

Наши же упражнения сейчас имеют другую цель: научить людей жить по-настоящему среди условностей сцены

На сцене все условно, все ненастоящее. Настоящий только я, сам актер (пока не испортился, не вывихнулся!), да партнер, да обстановка: столы, стулья, пол, стаканы, графин...

Так вот, за эти подлинные, безусловные вещи и надо хвататься. Они — факт, они реальны. Их и надо брать как факт: такими, какие они есть.

Первой мелькнула мысль, что здесь проектировочная («Здесь работает инженер Скворцов?»). Да, вот стол, стул, а вот картина... пейзаж... и мгновенно — мысль: это контора какого-то строительства железной дороги, а пейзаж — те места, где будет проложен путь... Вы спрашиваете об инженере Скворцове? Да, он работает здесь. Только он сегодня выходной, придите завтра, он будет здесь.

Вообще же — поменьше разговоров с учениками о (психологии и фантазии, а побольше практики в ощущении конкретных фактов. А психология и

фантазия — они органически связаны с фактами и вытекают одно из другого, как следствие из причины, поэтому присоединятся сами.

Конечно, то, что здесь названо «физиологическим ощущением», не есть галлюцинация. Это ощущение, тоже воображаемое, созданное актерской творческой фантазией. Но в школьных уроках не следует распространяться об этом — только запутаешь людей; а спросишь: вы ощущаете? — и у актера возникает воображаемое чувство. Этого довольно. Один раз возникнет, два, три — да так и вырастет это качество: легко вызывать в себе воображаемое ощущение.

## Видеть и слышать партнера

*Двое мужчин.*

- Скажите, вы Стрельцова знаете?

- Павла Ивановича? Знаю.

- Правда, он милый? —

- Да, милый. Очень милый.

Повторили текст, чтобы лучше его запомнить. Начали. Один встал, лениво огляделся, подошел к окну. Другой развалился в кресле, посмотрел перед собой, улыбнулся, как будто ему вспомнилось что-то приятное; повернул голову, к стоящему у окна, а дружески спросил: «Скажите, вы «Стрельцова знаете?»

Тот насторожился, как будто услышал что-то опасное, неприятное... Повернулся, видит: человек в самом безмятежном настроении. «Павла Ивановича?» Тот так же благодушно повторяет: «Да, Павла Ивановича». Второй двусмысленно улыбнулся: «Знаю».

Первый удивился — видно, не ожидал такого отношения к Стрельцову, но замешательство сразу прошло; и как ни в чем не бывало, весь под обаянием своего нового знакомого Стрельцова, продолжает: «Правда, он очень милый?» Стоящий у окна некоторое время испытующе смотрел в лицо своему партнеру, что-то понял, отвернулся и неожиданно равнодушно сказал: «Да, милый». Помолчал.

Потом еще более неожиданно, как будто у него что-то прорвалось,— хмыкнул, дернул головой, нехорошо улыбнулся, беспокойно прошелся по комнате и с оттенком легкой насмешки, глядя прямо в глаза партнеру: «Очень милый!» Как будто хотел сказать: ну и поплачешь ты, друг, от этого Стрельцова. Тот опять на мгновение чуть-чуть заколебался — почувствовал что-то непредвиденное и неприятное... Быстро скомкал это чувство и опять утвердился в своей безмятежности...

- Так. А теперь скажите, пожалуйста, о чем вы его спросили?

- О Стрельцове: знает ли он его?

- Ну, что же - знает?

- Знает.

- Что же ему Стрельцов — нравится?

- Да, нравится.

- Ну а теперь вы скажите — вас спрашивали про известного вам Стрельцова?

- Да, про известного.

- Что же, он вам, действительно, нравится?

- Нет. Партнер меня не понял. Стрельцов притворяется милым, а на самом деле всем делает гадости. А мне сделал такую, что опомниться не могу.

- А теперь я вас всех спрошу,— обратишься ко всем читкам, - как вам показалось, что за субъект этот Стрельцов?

Сейчас же наперебой выкрики: «Ясно, что за тип!..Насолил, должен быть, этот Стрельцов!..»

- Вот так раз! Вы слышите? Всем, оказывается, ясно, что вам ответил партнер о Стрельцове, и только один вы — не поняли. Как это случилось?

- Не знаю... По-моему, я все понял... Ведь ему нужно было сказать, что Стрельцов милый человек. Я и считаю, что он это сказал.

- Ах, вы считаете? Вы не вслушивались в интонацию слов, вы не вглядывались в лицо, в глаза, вы не пытались понять, что говорит партнер, вы заранее сами решили, что он должен сказать. А ведь у нас не было условий о том, как надо говорить и как понимать текст. Ваш партнер сказал, что думал и чувствовал. Почему же вы не поняли его? Ведь вы слышали и видели не хуже нас.

Помните его странную двусмысленную улыбку после первых же ваших слов о Стрельцове — разве вы не видели ее? Вы даже смешались на секунду... А помните другое? А помните третье? А помните четвертое? (И так проведешь его по всему этюду).

Если бы вы не помешали себе, если бы доверились вашей природе, вашему актерскому таланту, как бы было? Вспомним: повторив заданные слова текста и (как это мы обыкновенно делаем) освободившись от него на секунду, вы «пустили себя». Рассказывайте дальше сами...

-Я очень удобно сидел в кресле... Мне захотелось устроиться еще удобнее — устроился. От этого стало спокойно, уютно и внутри, про себя я сказал: хорошо. Откуда-то выплыло слово: «Стрельцов». Что Стрельцов, почему Стрельцов, я еще не знал, но чувствую: что-то приятное.

Представилось, что вчера я разговаривал с каким-то очень интересным человеком, это и есть Стрельцов, такой блондин высокого роста. Захотелось рассказать об этой встрече. Я повернулся и спросил: «Скажите, вы Стрельцова знаете?».

- А как вы думали перед тем, как спрашивать,— знает он его или нет? Пожалуй, мне казалось, что он. не знает.

- Значит, вам хотелось просто рассказать о своем новом знакомстве?

Да.

- Оказалось, что он Стрельцова знает. Он спросил: «Павла Ивановича?»

Да.

- Ну а как вам показалось — он близко его знает?

- Пожалуй... знает.

- Ну и как? Они друзья?

- Вот теперь, когда вы мне напомнили о его замешательстве, о его странной улыбке, я вспоминаю, что у меня мелькнуло какое-то чувство... будто у него холодок по отношению к Стрельцову...

- А вы себя на это не пустили, отмахнулись, попытались себя обмануть — будто этого и не было... Это мы все знаем и все это видели... Давайте-ка пойдём по тому пути, по которому вас вела природа.

Холодок. А мне мой новый знакомый понравился, пленил меня... я думал: вот душа-человек. А тут — усмешка, недомолвка... Что такое? Может быть, я сейчас не так понял, может быть, мне показалось... Проверил: «Правда, очень милый?» (или я ошибся в нём, а вы знаете что-то совсем другое?).

Партнер увидел бы, что его улыбка даром не пропала, что вы начали кое-что соображать по поводу вашего нового приятеля. А уловив некоторое беспокойство в ваших глазах, понял бы, что вы уже добродушно поверили Стрельцову и опрометчиво связали себя с ним. «Да, милый», - это я по себе знаю — такой вкрадчивый, наивный добрячок, что лучше и не надо: «Очень милый!..»

Разве это не более интересное разрешение этюда? И ведь оно было заложено в вас и в партнере, я ничего не добавил своего, я только указал путь, по которому неминуемо пошли бы вы, если бы не вмешивались.

Природа всегда интересна, только доверьтесь ей. Доверьтесь таланту — он интереснее и умнее вашего рассудка.

- В самом деле, как же я так отмахнулся? Ведь действительно все это было. А я чего-то испугался, думал: это посторонние мысли от рассеянности, от несобранного внимания...

- Вот, видите, какое недоверие к себе. Ваше творчеми<sup>1</sup> актерское дарование уже потащило вас, а вы уперлись оно — опять, а вы еще пуще.

Доверьтесь, не вмешивайтесь, попробуйте,— ей-богу, ничего плохого не случится. Сначала будет немного жутко... это сначала. Потому что — новая стихия. Не беда — освоитесь.

Да вы не смущайтесь! Не думайте, что этой ошибкой только один -вы страдаете. У вас она еще в такой форме, что и говорить-то об ней серьезно не стоит. А вот у тех, кто много и неверно играл,— она так укоренилась, что им уже трудно, а иногда и вовсе невозможно от нее избавиться: привычка стала второй натурой. Для многих актеров стало уже привычным и натуральным непрерывно насиловать и «заставлять» себя — то, подчиняясь требованию режиссера, то — традициям своего ремесла, то — стараясь повторить свои же собственные, удавшиеся вчера находки... И всякое проявление жизни и непосредственности уже кажется катастрофическим «рассеянием внимания». Если актер по-живому увидел, по-обычному, по-человечески (то есть попал на верный (путь) — ему кажется, что он «выбился» и надо поскорее брать себя в руки...

Это— что греха таить - мы видим в большинстве театров. Там все заранее разучено. Каждый знает, как скажет партнер все свои слова: тут — такая-то интонация, тут - такой-то жест, тут — такая-то пауза... и если сегодня по каким-либо причинам актер сказал иначе, — лучше этого не замечать (должно быть, он ошибся) и отвечать ему по-прежнему: на заученные, выдолбленные слова - заученными, вьевшимися интонациями и заученной «игрой».

Горя нет, что весь зрительный зал видел, слышал и понимал — актер убежденно делает себя глухим и слепым. В результате один из всей тысячи людей, сидящих сейчас в театре и наблюдающих всю сцену,— только один он, к которому и были обращены слова,— он-то их и не понял. Весь зрительный зал только тем и заинтересован: как он будет на них реагировать? Что с ним сделается, когда он это услышит? Как он на них ответит? А он... ничего не видел, ничего не понял и отвечает что-то свое заученное

## Глава VI

### О НАЧАЛЕ

#### Ошибка «начала»

- Вчера я видел тебя на Тверском бульваре с какой-то девушкой. Что это родственница твоя?

- Нет, не родственница, это моя невеста.

Повторяют текст, чтобы лучше запомнить его. Ученик еще «не находится в этюде», он еще «не начал», поэтому он спокойно сидит, он такой же, как всегда, «кроме того, он занят повторением слов. Все это обычно...

А вот теперь начнется что-то необычное — начнется творчество. Что будет со мной, я еще не знаю. Что я сотворю — неизвестно, но творчество — это не шутка!

Человек мгновенно перестраивается - мобилизуется, подтягивается, сосредоточивается: если сидел непринужденно - вытянется; если был несколько вял - встряхнет себя и т. п. Вот и «вывихнулся», вот он и не естественный, взвинченный.

Взвинченность, излишняя напряженность иногда почти неуловимы, но тем они опаснее. Ошибка незаметна, а она есть и делает свое дело. Все, что пойдет дальше, все будет неверно. Не может быть верным — неверность заложена в самом истоке.

Этот момент перехода из своего обычного житейского состояния в состояние творчества очень тонок и ответственен. Его можно сравнить с переходом поезда на другие рельсы. Здесь стрелка! Какой машинист будет ускорить на ней ход? Наоборот, надо замедлить! Пройти грелку тихим ходом, как можно ровнее, спокойнее...

Особенно не дается этот переход из обычного житейского состояния в состояние творческое «опытным» актерам. Повторит он себе заданный текст, потом встанет идет «на сцену», а поскольку он предполагает, что это он еще «не начал», то такой он в это время подлинный, притягательный, трогательный! Думаешь: как хорошо! молодец! Но вот он дошел до сцены... надо «начинать». Взял себя в руки, «подтолкнул» и... «пустил себя» противостояние. Началось, как он думает творчество, а на самом деле началось то самое привычное ему фальшивое нарочитое состояние, которое вот уже много лет как стоит между ним и искусством «жизни на сцене».

Кроме этого перехода на самое «творчество» есть еще один переход — до «творчества»: я сижу на уроке, спокойно и с интересом слежу за всем... «Теперь-вы»,— говорит мне преподаватель. Если я даже этого не ждал — все равно, меня как будто толкнет или хлестнет... Я сожмусь, подтянусь... и — сделан первый вывих.

А надо наоборот: надо поставить дело так, чтобы ученики не боялись своих выступлений, а радовались им, «рвались в бой», чтобы я, ученик, все ждал — когда же дойдет до меня? Слушаю, смотрю, как работают другие ученики, а все-таки жалко, что не я. «Теперь — вы». Наконец-то! От этого почувствовал успокоение.

«Какой бы вам дать текст?» — говорит преподаватель и на минуту погружается в изобретательство.

«Давай какой хочешь», — думаю я. Жду, смотрю спокойно перед собой... на сцене играет световой зайчик, и цвет стены под ним кажется совсем другим, чем рядом. «Что значит свет, — думаю я, — стена вон какая тусклая, скучная, а осветить — совсем другая...»

«Вот вам текст: «Вчера я видел тебя на Тверском бульваре...» и т. д.». Повторяю текст, чтобы запомнить его. Стараюсь воспринять его возможно холоднее, стараюсь при повторении «не играть» его раньше времени. Повторил. Кажется, запомнил. Теперь выключаюсь на секунду, опустошаюсь, как будто отрываюсь от всех впечатлений и... заново открываю себя для восприятия их — как будто просыпаюсь. Первое, что попадаете...а! опять знакомый зайчик! Что это он так играет? Должно быть, он — отблеск от лужицы на дворе... В это же время, параллельно с этим, течет во мне и другая жизнь: я все время испытываю какое-то внутреннее беспокойство — что-то мне нужно от партнера... как будто я должен ему сказать, а что — не знаю... А зайчик опять заколебался... Из какого это он окна? А! вот! Там, оказывается, довольно приятно, солнышко осветило пожелтевшее осеннее дерево... Мгновенно — мысль: бульвар, скамья, на ней девушка и молодой человек... Я поворачиваюсь к партнеру — он занят разглядыванием своих ботинок. Ишь ты, скромник! «Вчера я видел тебя на Тверском бульваре... с какой-то девушкой». Он чуть-чуть смутился. «Что это — родственница твоя?»

В самую точку попал, даже не ожидал такого эффекта — побледнел парень, а потом как сверкнет на меня гневным оком: мещанин, мол, ты, братец мой... «Нет... не родственница. Это моя невеста!»

Неладно, черт возьми, вышло... Обидел человека... Среди некоторых других я -дал прочитать эту главу одному из наших уважаемых актеров и режиссеров. К великому моему смущению, он совершенно не понял ее. «Зачем вы так решаете этот этюд? Почему я — мещанин, а не он? Если бы я сидел со своей невестой на бульваре, разве бы я стал конфузиться и стесняться? Наоборот, я бы радостно и гордо ответил: нет, не родственница — это моя невеста. Чего же мне стесняться? Вы неверно анализируете. Мещанин-то получается тот, кто сидел на бульваре да прятался».

Но разве я решал тут что-то? И вообще, разве во всех этих упражнениях дело идет об интересном решении какого бы то ни было этюда?

Мне надо научить учеников не мешать себе жить на сцене, как им живется. В этом заключается первый шаг.

Все эти примеры взяты из практики школы. Они мне измышления, они — попытка передать точно процесс происходивших в школе уроков.

Ни о каком интересном решении этюда никто никогда не заботится. Как пойдет этюд? — никто никогда не знает. Пойдет так, как пойдет...

Потом этюды будут с заданием всех точных обстоятельств, а еще дальше — будем повторять один и тот же этюд по несколько раз и специально следить за тем, чтобы обстоятельства эти были одни и те же. А сейчас — сейчас как выйдет, «как пойдет». Если сейчас при повторении этюда он опять пошел по-прежнему, с теми же «предлагаемыми обстоятельствами», в том же настроении — это не только не хорошо, это никуда не годится. Это значит, что ты не живешь. Ну, разве бывает у нас в жизни, чтобы мы два раза подряд говорили одно и то же, делали одно и то же и при этом чувствовали одно и то же?

И вот ученик, подчиняясь вполне верному инстинкту, повторяя этюд, делает его как-то по-другому. Правда, различие это вначале очень примитивно: если первый раз шло серьезно, то второй раз пойдет с шуткой, с улыбкой; если первый раз — с шуткой, так второй — серьезно. Этого примитива на первых порах бояться не надо.

Когда ученик так привыкает жить на сцене, что не жить он уже не может, тогда другое дело, тогда можно подумать и об интересности решения.

На основании опыта скажу, однако, вот что: если верно самочувствие актера, если он не мешает своей природе, если храбро «пускает себя» на все, что идет от него, короче говоря: если верно его сценическое поведение (или, как упрощенно говорим, его техника), то этюд всегда интересен.

А теперь для разъяснения того, почему этюд с «Тверским бульваром» пошел именно так, а не по-другому, скажу, что таков был человеческий материал. Ученик — спрашивающий — милый, простой парень, не особенно задумывающийся над тем, что говорит, открытая и непосредственная натура, тогда как другой — «жених, сидевший на бульваре со своей невестой» — молодой человек замкнутый, живущий в себе, внешне очень сдержанный и как бы холодный, а внутри, наоборот, все очень тонко чувствующий, глубокий, весь в себе, непонятный с первого взгляда, «непростой», раскрывающий свои качества медленно — месяцами, годами.

Один известный психиатр приблизительно так охарактеризовал этот тип людей: они походят на римские виллы — скупые, мрачные, ничего не обещающие снаружи, — внутри они обставлены со сказочным богатством. Снаружи все тихо и мертво, а внутри — богатая, сложная жизнь.

И вот такому-то человеку пришлось сидеть на Тверском бульваре со своей невестой. Во-первых, что такое для него невеста? Это его тайна, его «святая святых». Не только не хочется говорить о своей невесте, — неприятно, если кто-то посторонний пристает со своими расспросами, похвалами, поздравлениями... А тут какой-то болтун... Как же могло пойти по-другому!..

Кстати сказать, при помощи этюдов через какие-нибудь две недели почти безошибочно узнаешь не только психологический тип, к какому принадлежит каждый из учеников, но и его характер, и его вкусы, и его мечту, и чуть ли не его секреты. Откуда? Как? Очень просто: он сам все расскажет о себе... даже такое, чего и сам в себе не подозревает.

## О повторении

Только что сворилось о невозможности точного повторения этюда, о том, что жить одинаковым образом несколько раз подряд нельзя — это против всех законов природы.

Если так, то может возникнуть вопрос: а как же быть с повторением одной и той же сцены на репетициях? Там ведь то и дело приходится повторять. И даже больше того: только от повторений-то сцена и делается практически понятной актеру и раскрывается для него.

Да, наконец, и спектакль есть не что иное, как повторение всего найденного на репетициях.

Что касается того, как, каким способом правдиво художественно повторять и на репетициях и на спектаклях, не соскакивая с художества в ремесло, — здесь даются начальные пути и приемы к этому. Вообще же это не совсем простое дело и вплотную говорить о нем можно только значительно позднее.

Сейчас можно высказать лишь несколько предварительных соображений об обычной репетиционной практической работе.

Повторение в ней бывает разное, в зависимости от цели повторения, а также и от способов его проведения.

Чаще всего оно бывает двух родов.

Первый - когда актер играет не то, что нужно по замыслу, или не так — скажем, слишком схематично, без должного наполнения. В таком случае режиссер, чтобы поправить дело, делает свои замечания и предлагает актеру повторить сцену с необходимыми изменениями.

Второй вид повторения — желание укрепить. Получилось хорошо, сильно, и, чтобы этого не потерять, режиссер заставляет актера повторить еще раз. Он предполагает, что этим самым он «зафиксирует», закрепит сцену. Актер ее «выучит», как музыкант трудный пассаж.

А если по свежим следам повторить ее не один, а несколько раз - можно быть спокойным: сцена «сделана» и уже не сорвется.

В первом случае повторение даже и не может быть названо повторением. Это поиски верного решения сцены. Каждый раз при таком «повторении» она играется по-разному.

Во втором случае, когда повторение имеет своей целью «заучить», «зафиксировать» удачно найденное, происходит наивный самообман.

Конечно, с точки зрения театрального ремесла этот метод практически и верен: после такого «заучивания» актер сможет проводить свою сцену всегда в одном и том же плане, всегда твердо и крепко.

Но такого рода 'Насильственное повторение «фиксирует», то есть укрепляет, не душевную жизнь, не естественно выросшее чувство, не мысли, возникшие под влиянием обстоятельств сцены, а внешние проявления: движения, интонации, ритм, темп, какое-то специфически актерское сценическое «волнение», долженствующее изображать собою живое чувство.

Для поверхностного взгляда актер проделывает все так же, как и в первый раз, но это грубое заблуждение: он повторяет только внешнюю сторону. Внутренне он не живет этой сценой — в ней он примитивный ремесленник.

Сама природа человека-актера протестует против механических повторений. Общеизвестно, что актеру всегда очень не хочется повторять только что сыгранную сцену, если она ему удалась, если он сыграл ее хорошо и наполненно. Не хочется! Если же все-таки и придется повторить, то сыграет он ее значительно слабее — без души.

Почему же так не хочется повторять?

В учении И. П. Павлова мы находим ясный ответ на этот вопрос. При работе возбуждается определенная часть мозга. Но лишь работа кончена (тем более если она была интенсивной), в этой части мозга происходит процесс торможения. Поэтому не только не хочется, а даже и невозможно одно и то же мыслить, чувствовать и одинаково жить подряд два раза, а тем более несколько раз.

Конечно, актер может прибегнуть — и не раз — к повторению однажды найденного, но если это будет именно повторение, тогда уже не приходится говорить о творчестве — тогда это только ремесло правдоподобного изображения.

### **Верная техника начала**

- Я чинила твой пиджак и нашла эту записку
- Ты читала.
- Читала.
- Ну что ж, тем лучше.

Когда вы проглядываете сейчас этот текст, вам уже что-то представляется,— может быть, брат и сестра... тяжелые, несходные друг с другом характеры... недо-разумения, обиды... Не это, так другое, но что-то уже представляется. Так же представляется что-нибудь сразу и актеру, которому задаешь этот текст, А так как задать текст совершенно безучастно почти никогда не удается, и всегда просачивается мое личное отношение к нему, то и у актера возникают картины приблизительно в том направлении, в каком я невольно подтолкнул его фантазию.

Можно и сознательно подтолкнуть: частично «сыграть» этюд и этим подсказать актеру то или другое толкование. Но от этого пока что лучше воздержаться. Наоборот, надо стараться давать текст возможно холоднее, безучастнее, не навязывая собственного толкования. Но, как бы вы ни «прочитали» текст, все равно у актера сразу возникает та или иная картина — у каждого своя и притом у одного и того же актера разная в зависимости от его настроения, самочувствия и множества привходящих обстоятельств и условий.

Возьмем первое попавшееся, что возникает при знакомстве хотя бы с этим текстом. Чаще всего актеру представляется или что это жена нашла записку в

его кармане, или сестра, или мать. Записку, которая еще больше обостряет их вражду, их недовольство друг другом. Актер сейчас же посмотрит на свою партнершу уже не как на актрису, а как на свою жену (возьмем этот вариант). При этом взгляде на нее ему покажется, что она, как всегда, неинтересная, неприятная... И когда она с укором, с раздражением скажет о записке — «да, читала», его фраза — «ну что ж, тем лучше» - вырвется у него сама собой: все равно надо поскорее объясниться, покончить с утаиваниями, недомолвками, ложью...

Верно ли сделан этот этюд? Верно. Так представилось положение вещей после прочтения текста и, глав, так поноетянуло обоих актеров. Тут поправлять нечего — ошибок нет. Могли быть ошибки в технике исполнения, - допустим, что их не было.

Но могло пойти и не так гладко. Пусть вначале все складывалось так же: как только мне, актеру, сказали текст, так сейчас же представилось, что это несчастный, неудачный брак, что найденная у меня в кармане записка говорит только о наших супружеских антипатиях,.. Так сложился этюд, так «написалась пьеса».

Начали. И вдруг при взгляде на партнершу (я до этого момента не обращал внимания на то, кто вызван со мной в пару) я вижу, что передо мной очаровательнейшее существо... что было бы счастьем, если бы у меня была такая жена... Но... этюд «решен», и я ломаю себя: стараюсь уничтожить то непосредственное и живое, что возникло на самом деле, убиваю свою подлинную жизнь и стараюсь идти «по намеченному плану» — заставляю себя чувствовать совсем другое, думать совсем другое: -«неудачный брак, тяжелый, неприятный мне человек - жена»... и проч.

Конечно, получается в конце концов ни то ни се. Допустим даже, что «то» или «се» получилось,— но разве может сравниться с тем, что шло само собой из меня при взгляде на очаровавшую меня партнершу? То целиком захватывало меня, а это лишь наполовину. А в искусстве только то настоящее, что до конца и целиком. Что на четверть, на половину и даже на  $\frac{9}{10}$ , — это подделка, это фальшь<sup>1</sup>.

Ученику с первых шагов надо привить вкус к настоящему, а не поддельному. С первых шагов надо приучить жить целиком, а не частично.

<sup>1</sup> Некоторые из читающих актеров, вероятно, подумают: вот вы говорите — не надо, мол, убивать собственную жизнь, не надо заставлять себя чувствовать совсем другое... А ведь на самом-то деле, на практике-то этим приходится заниматься все время: партнер или, партнерша не нравится, а я должен превратить ее в царицу своего сердца. Чему же вы учите? Совсем не тому, с чем встретится актер а дальнейшей своей практике. На это сказать можно очень многое и прежде всего: если прекрасную Джульетту, Офелию, Порцию играет безобразная и лишенная обаяния актриса, так прежде всего это, вероятно, очень плохой театр. Если же такой случай действительно и встретится на практике, то такого партнера надо рассматривать как препятствие огромной трудности, как овраг поперек дороги, который актеру надо уметь перемахнуть. Об этом надо говорить не в школе и, во всяком случае, не на первых уроках школы.

Опыт показывает, что это, в конце концов, не так уж и трудно. Для этого вначале надо просто увести его от борьбы с самим собой.

Делать следует так: выслушал текст, постарался его запомнить... Если при этом возникла та или другая картина этюда — пусть. Может быть, этюд пойдет так, может быть, совсем иначе,— я пока ничего не знаю.

Теперь давайте повторим вслух текст. Не сыграем, а только повторим — для себя, а не для партнера. Просто чтобы проверить, помню или не помню.

Повторили. Помню. А теперь — на секунду выбросить все из головы, из сердца, насколько только возможно... Как будто на миг я выключен из жизни, а затем... открываю себя для впечатлений.

В глаза мне, допустим, сразу попала моя партнерша - это очень миленькая, маленького роста резвушка - почти девочка... Она смотрит на меня своими лукавыми глазенками, - и мне сразу, в одно неуловимое мгновение представилось, что это моя младшая сестренка, моя любимица и верный мой дружок.

Глазенки ее делаются еще более лукавыми: «Я чинила твой пиджак...» Мне почему-то представилось, что УТО мой серый пиджак, который я порвал вчера на теннисе (хотя никакого тенниса вчера на самом деле не было и я уже давным-давно оставил все свои спортивные увлечения, но тут почему-то я почувствовал себя юношей и... так пошел этюд).

«Я чинила твой пиджак и нашла в кармане эту записку». (А содержание записки я знаю — преподаватель написал ее, дал мне прочитать, а потом передал партнерше). Она смеется, она торжествует, она поймала меня, она знает мой невинный, но дорогой для меня секрет.

«Ты читала?» (Шалунья, озорница...)

«Читала». (Теперь уж ты не отопрешься, теперь уж ты у меня в руках!)

Признаваться так признаваться. По крайней мере теперь ты мне поможешь — это приключение в твоём духе...

Правда, я был уверен, что никто не знает моей тайны, но... плутовка уже подсмотрела за мной, а теперь вот поймала с поличным... «Ну что же! Тем лучше!»

Куда девалось то, что пришло мне в голову в самое первое мгновение, когда давали мне слова этюда? Где эта супружеская неудачная жизнь? где злоба? усталость от жизни с неподходящим и утомительным человеком? Исчезло. Само исчезло. Никакой борьбы не понадобилось. Независимо от того, что представилось вначале — через минуту возникло совершенно другое, новое, Я отдался этому новому, и оно целиком овладело мною.

**Я лучше спрошу усомнившегося актера: а часто ли он встречал, чтобы на сцене молодая, красивая, обаятельная актриса (таких ведь тоже немало) возбуждала в своем партнере истинный жар? Я, признаюсь, почти не встречал. Актер пышно декламировал слова любви — но не сыграл от любви... Актер «изображал» любовь, и страсть, но не испытывал в это время ни другого...**

И Итак, в самых общих чертах, в схеме прием выглядит следующим образом:

**Первое:** спокойное повторение текста (не «играя», лишь бы запомнить).

**Второе:** «выкидывание из головы» — так, чтобы на одну-две-три секунды по возможности все забыть, погасить свое воображение, стать «пустым», сделаться как бы листом белой бумаги, на котором еще ничего не написано.

**Третье:** я перестаю мешать себе — я не устраиваю себе больше «пустоты», и тут мгновенно начинается жизнь или, точнее сказать, возвращается жизнь. Когда я мешал себе, ее как бы не было: я не видел, не слышал, не было мыслей — была секунда «спутанности», — а тут все возвращается к норме: приходят мысли, я начинаю видеть, вещи вызывают во мне то или иное отношение (как ранее описанный зайчик «а стене, как сейчас эта молоденькая актриса), я начинаю слышать шум улицы, ; музыку в смежной комнате, передвижение стула у соседа-актера, я ощущаю холод или жар, удобство или неудобство позы, в которой сижу. Ни с чем не следует бороться. Не должно быть никакого вмешательства: мысли идут, чувства сменяют одно другое — это сейчас и есть жизнь. Ни больше, ни меньше. Этому и надо отдаваться.

И тут наступает

**Четвертый момент.** Те слова этюда, которые вы только что повторяли, оказывается, не пропали, они ждали своего времени и начинают пробиваться наружу.

Сначала это делается неясно, неотчетливо: они еще не просятся на язык, они не появляются даже и в мыслях, но почему-то ваше воображение строит из окружающего — вещей и людей — такие обстоятельства, что все эти слова через какую-нибудь минуту, а то и раньше, придутся вам как нельзя кстати.

Словом, повторенный текст сам сорганизовывает весь этюд без всякой помощи сознательного, рассудочного измышления. Он, оказывается, не забылся и делает свое дело.

И здесь наступает

**пятый момент:** надо иметь смелость всему этому отдаться. Отдаться целиком, без оглядки.

Ах эта оглядка! Она делает с актером не лучше того, что она сделала в свое (Время с женой библейского Лота. Достаточно оглянуться, и превратишься в соляной столб. Делай на сцене, что у тебя делается, живи, как живется, не оглядывайся!

Учеников большей частью ни капли не смущают вопросы: как и почему все делается и по каким причинам все у них получается. Практика убеждает их более, чем любые теоретические рассуждения.

Читатель же, вероятно, не может воспринимать все написанное здесь иначе, как умозрительно. А в этом случае утверждение, что заданный текст сам сорганизовывает весь этюд — представляется ему непонятным и сомнительным. Как это так: заданные слова сами организуют этюд? Как это они сами могут что делать?!

Да очень просто. Разве не бывало с каждым из нас вот таких или подобных случаев: спишь и видишь, например, во сне, что ты где-нибудь в деревне, лето, открытое окно, под окном кусты, деревья... Вдруг барабанный бой, песня, и по улице мимо твоих окон идут дружно, стройно, под песню и барабан пионеры... Просыпаешься - оказывается, это трещит будильник над изголовьем.

Во время его коротенького треска не только представилась отдельная картина, но даже протёк для меня кусок жизни. Я не фантазировал, не думал, на похожа трещотка будильника и что она могла бы вызвать. Пришло оно без всяких моих измышлений, в одно мгновение: раз и готово!

Не стоит говорить о том, что, конечно, не треск будильника организует картины в сознании человека, а сам человек под влиянием в данном случае треска будильника организует их. Не стоит также говорить о том, что заданные слова этюда, да еще целые сочетания фраз, да впечатления от партнера,— все это гораздо сложнее и значительнее, чем однообразная, слышимая вами ежедневно трещотка будильника. Не стоит, пожалуй, говорить и о том, что для человека, по утверждению физиолога Павлова, слова являются «второй сигнальной системой» и значат несколько не меньше действительных ощущений.

Интересное и новое тут в другом. Во сне, когда заторможена работа коры головного мозга, то есть вся деятельность сознания, самомалейшее внешнее впечатление может толкать нас на создание отдельных картин и даже целых кусков жизни, в которых мы будто бы принимаем участие. Когда же мы не спим, и работа нашего сознания идет полным ходом — она заслоняет: собою все происходящее ниже порога нашего сознания, мы его не воспринимаем и думаем, что его просто нет оно есть, что и выявляется в ходе наших этюдов.

Теперь читателю, может быть, станет понятно не только то, как организуется словами текста этюд без предварительного придумывания и сочинения его, а также и то, что при помощи описанных этюдов и этого подхода к ним ученик не отодвигает от себя, не изолирует себя от тех процессов фантазии и творчества, какие протекают в нем, а культивирует и овладевает ими - самыми органичными, самыми тонкими.

## **Все в этюдах появляется само**

Казалось бы, как разнообразны люди: что ни человек, то свои качества, свои отличия, свои ошибки. А «а самом деле, на практике: что «и группа — главные ошибки, главные типы ошибок встретятся в каждой.

Не было еще ни одной, например, группы, чтобы не попался в ней человек, который все заранее придумает, а потом уж и начинает этюд.

Видишь все эти его ухищрения, но молчишь, ждешь — когда это ему самому надоест.

Сначала он чувствует себя героем: этюды его заняты, интересны... Хоть некоторые из учеников и ворчат вполголоса, что, мол, это все «придуманное»,

заранее решенное, но я будто не слышу. Наконец наступает перелом: ему самому делается скучно от его «творчества», и в конце концов он начинает выкладывать свои сомнения.

- Вот вы все говорите: «возникает сразу», «возникает само», «не может не возникнуть», а я признаюсь вам — у меня ничего не возникает. Повторю текст, выкину его из головы, сделаю «пустоту», а потом... и ничего. Ничего не приходит, ничего не появляется, скажу вам по совести, чтобы не очутиться в глупом положении, я всегда на всякий случай сначала обдумываю...

- Так что же вас смущает? Ведь у вас иногда очень неплохо получается.

- Но другие-то не придумывают, а у них «появляется!» Значит, дело во мне... И почему вы мне ничего не говорите? Ведь вы видите, а не говорите...

Если он так забеспокоился — дело налаживается. Значит, почувствовал в себе человек какой-то недостаток, значит, захотел от него освободиться, значит, слушать вас будет не только ушами, а и мыслью, и сердцем. Сейчас вы в какие-нибудь десять минут сумеете его направить на путь истины.

- Не возникает у вас,— скажешь ему, - потому, что им чего-то от себя требуете сверхъестественного. А вы ничего не требуйте!..

На этих днях мне подвернулся именно такой случай.

Моей собеседницей была одна очень способная женщина, испорченная плохой школой и в то же время достаточно ленивая, чтобы додумать все самой до конца, хотя она уже несколько лет режиссер и преподаватель. Она подкараулила меня, когда я выходил с урока, и спросила разрешения пойти со мной. То, что она мне сказала, касалось как раз той самой темы, которой посвящена эта глава. И ответил я ей примерно то же самое что и ученику. Мы шли по бульвару, и я предложил ну вот, давайте понаблюдаем, как это происходит у нас в быту. Сядем на скамеечку... Сели. Напротив нас какой-то пожилой бородатый человек читал сосредоточенно газету. Не успели мы еще толком усесться — он сложил газету, встал и пошел. Собеседница моя, заметив оставленный на скамейке сверток, кричит: «Гражданин! Гражданин! Забыли!» Тот не слышит. Она срывается с места, берет сверток, догоняет и отдает ему. Возвращается и говорит:

- Вот чудак! Он же еще и недоволен: так сказал «благодарю вас», будто я ему на ногу в трамвае наступила.

- Скажите, вы обдумывали каждое ваше действие?— спрашиваю я ее.

- Что обдумывала, какое действие? — не может она понять.

- Да вот вы окликнули его, взяли сверток, побежали отнести.

- Как же я могла обдумать? Когда? Смотрю: сверток на лавке... Крикнула — не слышит, и побежала.

- Так и побежали, не думая?

- Ничего не думала — когда тут думать!

- Выходит, все самой собой сделалось?

- Ну да.

- А почему вы мне сказали, что он поблагодарил вас плохо?

- Как почему? Не знаю... Уж очень он удивил меня: то ли он на себя, то ли на меня рассердился.

- Значит, тоже само собой сказалось? Такой чудной, что нельзя было не сказать: «Вот чудак»?

- Конечно. Ужасно смешной. А там у него что-то тяжелое, мягкое,— наверно, курица.

- А вам зачем надо знать? Ишь какая любопытная.

- Да нет, я не любопытная — а пальцы сами нащупали.

- Сами? Опять сами? Что это у вас какая анархия— все само собой делается? Зачем же вы так «распустили себя»?

Она, конечно, догадывается, что все это я говорю применительно к основному нашему разговору, что все, что она сейчас проделала, и все, что мне сказала, есть самый прямой и убедительный ответ на все ее недоумения и вопросы.

- А ведь верно! — улыбается она.

- Вот видите, В жизни это, оказывается, происходит на каждом шагу, и вас не только не удивляет, вы этого даже не замечаете — до того это естественно. Л когда этого же я прошу на уроке, вы пугаетесь, воображаете, что я требую чего-то невероятного.

- Да... верно, - соглашается она. Но вдруг лицо ее просветляется — она обрадовалась. Чему же? А (вот послушаем, что она скажет.

- Ну так это же — в жизни! Жизнь - это одно, а искусство — другое. В искусстве, на сцене, все заранее решенное и установленное. Вот почему так, ни с того ни с сего и не получается.

Все это произносится с такой радостью и удовлетворенностью, будто человек сделал счастливейшее для г (-б я открытие!

- А вот давайте-ка попробуем на деле — так ли это?— предлагаю я ей.— Давайте возьмем хотя бы такой текст: я вас спрошу:— «Что же ты сделала вчера?» Вы скажете: «А что?»— «Что ты сделала с моими бумагами?» — «А что?» — «Их нет — исчезли!..»

Сначала, как обычно, повторим текст — проверим, верно ли мы его запомнили.

Повторили.

Сказать по правде, я хоть и «пропустил мимо ушей» разглагольствования, «о внутри меня они где-то отметились.

Что они могли вызвать во мне? Только одно раздражение. Уж очень много слышишь таких и подобных речей... И так они поверхностны, легковесны, безответственны... И столько в них косной самоуверенности и столько от них зла в искусстве.

Конечно, это раздражение не осталось моим личным раздражением педагога против ленивого, самодовольна о ученика,— от только что повторенного текста оно ц титло свое направление... Я «пустил» себя...

Ничего не подозревая, партнерша моя повернулась |мне и вдруг обожглась о мои глаза... отшатнулась, изменилась в лице... Не давая ей опомниться, я стиснул руки и:

- Что же ты сделала вчера?

- А что? — вырвалось у нее.

- Что ты сделала с моими бумагами?

- бумагами? — шепчет она, перепуганная моим угрожающим видом и какими-то своими неясными подозрениями.

Подлинный испуг соединился у нее с творчески возникшими «бумагами»... И вдруг, вижу я, в сознание ее пробивается утешительная догадка: «Ах, это только этюд!..» И вот-вот слетит с нее весь ее ужас,— она успокоится и будет «нормальной» наблюдательницей, как всегда — «со стороны». Чтобы оборвать в ней это ее «пробуждение», опять со всей силой стискиваю ей руку и с еще большим негодованием шепчу ей:

- Что же ты сделала вчера?

По-видимому, боль стиснутой руки вышибла из головы ее успокоительные мысли, а мое удвоенное наступление снова возвратило ей и испуг и мысли о злополучных бумагах...

- А что? — едва лепечет она.

- Их нет—исчезли!..

Она что-то поняла, вспомнила... вскочила было...

- Куда, куда вы? — успокоительно и дружелюбно останавливаю я ее.— Садитесь!

- Какой же вы можете быть страшный!.. Ой!

- Что вам представилось? Что это за бумаги? Кто я вам?.. Ну?..

- Не знаю... знаю только, что пропали какие-то очень важные бумаги и что все это наделала я...

- Какие же бумаги?

- Да не знаю... Я только сейчас и 'поняла, что, должно быть, случилось что-то непоправимое... и это все - я.

- Когда это случилось?

- Да вот, вчера...

- Что же я на вас так разозлился, расสวิрепел? Или я всегда такой?

- Нет, это из-за бумаг... От этих бумаг, кажется, может зависеть даже ваша жизнь!..

- Почему же вы вскочили? Убежать от меня?

- Нет, за бумагами...

-Вот видите, как захватило вас. Целая трагедия: таинственная пропажа бумаг. А вы говорите: «не возникает».

- Да... возникло... Только, должно быть, потому, что уж очень «крепко» вы начали — все во мне с места сдвинули. А с другим партнером все равно не получится.

-Еще как получится! Однако нечего ждать, когда будут эти другие, а давайте-ка сейчас еще раз со мной. Соорудим какой-нибудь новый текст. Только вот что:

возьмите на себя такую смелость, рискните: не придумывайте ничего. Как только повторите для себя текст,— постарайтесь выкинуть все из головы и не заботьтесь ни о чем, не думайте. Не получится ничего — не велика беда.

Сделаем так. Вы меня спросите: «Вам не скучно со мной?» — а я вам отвечу: «Почему скучно? Напротив. Я боюсь, как бы вы не соскучились».

Проговорив при повторении свои слова, она действительно выключилась на секунду, а потом вдруг улыбнулась каким-то своим мыслям... В следующее мгновение она уже подавила их в себе и стала ждать. Ведь что то должно прийти.

- Ничего путного не придет, не ждите. К вам приходило, да вы не пустили, отказались. Вы чему улыбнулись в самом начале?

- Это были посторонние мысли.

- Ну, однако?

- Мне пришло в голову: вот, поймала человека на улице и заставила со мной заниматься!

- И что же?

- Ну посторонние мысли...

- Почему же посторонние? А может быть, самые подходящие. Попробуйте-ка, дайте им ход: поймала на улице, заставила заниматься, ну, дальше — продолжайте.

- Заставила заниматься.. Ему это едва ли особенно интересно...— И вдруг она смутилась.— Знаете что, а ведь в самом деле на язык так и просится: «А вам не скучно со мной?»

- Ну просится, так и скажите.

И вот она с какой-то горечью, с раздражением на самое себя, с ожесточением тиская в руках свой носовой платок, пряча глаза, проронила: «А вам не скучно со мной?»

- Ну, вот ведь вышло.

- Да, как будто вышло...

- Если вы верно задали себе текст — никаких «посторонних мыслей» не появится. Раз мысль, или действие, или какое чувство началось — давайте ему только ход. Знайте: оно не постороннее — оно-то именно и нужно... А ну! по свежим следам еще! Пустим в ход тот же самый текст. Повторите его

Повторили.

Она почему-то поникла, лицо ее сделалось грустным, а рука стала что-то чертить на земле зонтиком. Потом что-то забеспокоилась, заволновалась:

- Ну, ничего не приходит. Ни одной мысли. Тогда хоть посторонние хоть ненужные, да приходили, а теперь ничего: пусто.

- Как же так «ничего»? А что делала ваша рука?

- Ничего.

- Как — ничего? Она чертила зонтиком по земле - вон видите какие вензеля получились.

- Так что же! Рука чертит, а мыслей-то нет никаких.

- Да вы не торопите природу — не вмешивайтесь в ее дела. Давайте дадим ход тому, что у вас было. Вычертили по земле... Ну чертите как это у вас было.

Она начала чертить.

- А помните, вам что-то стало грустно...

- Да.

- Вам грустно, никаких мыслей не появляется, и только рука чертит и чертит по земле узоры, которых вы и сами-то не видите... Чертите, чертите, продолжайте. Значит так и нужно: грустить, молчать, чертить.

И вдруг она с болью и огорчением:

- Знаете, о чем я подумала? Вот столько лет работаю в театре, а путного еще ничего не сделала... Такого, чтоб самой радостно было...

- Видите — вот и причина вашей грусти. Вопрос для вас не пустячный. Может быть, вопрос жизни,— как же не задуматься, не помолчать. В вас, в глубине, слишком серьезная и большая работа, и дайте ей протечь в себе. А потом, когда нужно, и мысли придут, и слова с языка сорвутся — вы только не торопитесь, не вмешивайтесь - верьте себе.

Вы чего ждете-то? Чтобы у вас появились галлюцинации, что ли? Не появятся — вы, слава богу, не душевнобольная.

Или вы, может быть, ждете, что на вас нахлынет ни с того ни с сего такое сильное чувство, или вами овладеет такое сильное побуждение, что с ним и бороться нельзя? Подхватит и понесет, как пушинку ветром? Успокойтесь— ничего такого сильного сразу не появится, и ничто вас не понесет.

Главная ваша ошибка заключается в том, что вы ждете чего-то особенного, А появляется само? обычное, ежечасное, ежеминутное: неясное побуждение, неосознанное, почти неуловимое влечение, неотчетливые мысли или обрывки мыслей, непонятно к чему механические и автоматические мелкие движения вроде вашего царапания по земле зонтиком, — вот и все.

Знаете, что это и есть творчество, Начало творчества это слабые и почти неощутимые для вас пока росточки. Но дайте им свободу, отдайтесь им. Не мудрите. Поверьте природе. Больше пока ничего не надо. И не говорите, что «не появляется» всегда появляется. Только или промелькнет, слишком быстро — и вы прозеваете его, иди появится что-то неясное, неотчетливое — и вы по неопытности решите, что это «так — зря», и отбросите. Природа всегда сама идет к нам в руки и, можно сказать, навязывается нам, а мы неизменно отмахиваемся от нее и пытаемся что-нибудь сострять своими собственными средствами подобное ей

## Глава VII

### О СЦЕНИЧНОСТИ И НЕСЦЕНИЧНОСТИ

#### Интересные и скучные этюды

Часто на уроках получают чрезвычайно интересные этюды. Текст иной раз просто «никакой», а начнут играть — развертываются целые законченные драмы или Комедии. Это так увлекательно, так всем нравится (настоящий театр!), что ученики невольно начинают думать: «Чтит только тогда, когда выходит интересный маленький спектакль».

Если же этюд получился менее интересный, ничем не поразил ученик думает, что он провалился. Он теряет вкус к «технике» и даже начинает придумывать заранее эффекты, чтобы украсить этюд и увлечь зрителей.

Скажешь им:

- Нужно не интересное, а верное. Когда верно, всегда интересно своей жизненностью. Если получается скучно и бледно, значит, допущены ошибки в техническом подходе.

После этого даешь этюд. Текст предлагаешь нарочно такой, чтобы он сам по себе не вызывал у актеров мысли об острых столкновениях.

Кроме того, слова о том, что не следует гоняться за интересным, тоже оказали свое влияние, и этюд проходит хоть без грубых ошибок, но в невольной погоне за скромностью, — скучновато.

Кто-то из учеников, наиболее экспансивный, не выдержит:

- Это, конечно, все «верно», но... скучно, несценично. На сцене нужна правда, но не простая, не житейская, а художественная, сценическая правда.

Все насторожатся и ждут: что будет делать преподаватель в ответ на этот вызов. Но преподаватель спокойно и дружелюбно соглашается:

- Да, конечно, вы правы — нужна художественная, сценичная правда... Но об этом потом. На первых порах мы займемся простой житейской правдой. Вот когда справимся с ней, тогда перейдем и к художественной.

Лица разочарованно вытягиваются: и столкновения не получилось, и заниматься какой-то неинтересной «правдой» тоже не очень хочется.

- Давайте-ка потихоньку продолжать нашу работу. Возьмем тог же скромный текст — он нам еще не успел надоесть. Только не будем нацеливаться на то, чтобы делать из него драму, или трагедию, или водевиль. Что выйдет, то и ладно. Наша цель выработать в себе некоторые качества, без которых творчество неосуществимо. Вот и будем выработать. Следить же станем только за правильностью творческого процесса. Словом, будем работать — искать, находить, закреплять найденное, благо, нас никто не торопит (дирекция не требует скорейшего выпуска спектакля, как это бывает в театрах). Воспользуемся же нашим преимуществом учеников и, поняв всю ценность неторопливой, систематической творческой работы над собой, не будем тянуть себя раньше времени в «сценичность», «театральность» и пр. Нам не

надо кого-то поражать и прельщать. Будем делать свое маленькое сегодняшнее дело.

Итак — старый малообещающий текст и спокойная, верная техника.

Мои слова хоть и разочаровали учеников, но вместе с тем сняли с них заботу — сыграть что-нибудь интересное; а как только исчезла эта забота, так люди сейчас же успокоились, освободились, обрели нормальное творческое самочувствие.

- Вы были в Третьяковской галерее?

-Нет, не был. Собираюсь завтра.

- А в какое время?

-В двенадцать часов. А что?

-Нет, ничего. Я — так.

Не думая совершенно о том, что за этюд у них получится, они повторили, как полагается, слова, «забыли» их на секунду и потом «пустили» себя на волю случайностей и своих явных и тайных побуждений.

Он сидел в каком-то созерцательном состоянии, взгляд лениво блуждал по полу. Она мельком взглянула на него и добродушно улыбнулась. Потом занялась своими мыслями, подошла к окну и стала смотреть на весеннее небо с бегущими облаками, на голые тополя, на остатки снега на крышах... И вдруг, как-то совсем неожиданно, спросила его: «Вы были в Третьяковской галерее?»

Вопрос застал его врасплох. Он, видимо, не сразу сообразил, кто его спрашивает, и, не долго думая, чтобы только отвязаться, ответил: «Нет, не был» (и таким тоном, будто хотел добавить: и не собираюсь). Но, посмотрев на партнершу, почувствовал, что сказал что-то не то... Поправился: «Собираюсь завтра».

Было видно, что до этого он совсем туда не собирался. Но вдруг как-то неудобно стало ей признаваться, что не был...

Она не очень внимательно слушала, она все смотрела в окно на небо, «а верхушки деревьев... Н как-то механически, не придавая своим словам никакого особого значения, спросила: «А в какое время?»

Он совсем было растерялся, но, видя, что она на него не смотрит, и, поняв, что, очевидно, толком его не слыхала и не заметила его замешательства, быстро справился и решил (было ясно, что решил он только сейчас, и это мгновение): «В двенадцать часов». И тут же у него мелькнул вопрос: «А почему она спрашивает? Она тоже хочет пойти?» Это было для него что-то новое... совсем неожиданное...

- А что? - спросил, как будто хотел узнать: вы не шутите? Вы, правда, хотите идти со мной? Это было бы хорошо...

Она услышала в его словах что-то не совсем обычное, и это вывело ее из мечтательного состояния. Очнувшись (но, не отворачиваясь от окна), она, должно быть, постаралась вспомнить весь разговор... Поняла, что по рассеянности сказала что-то не то, во всяком случае навела его на

совершенно неуместные подозрения. И как ни в чем не бывало ответила: «Нет, ничего...» Затем приняла независимый, неприступный вид, медленно и осторожно (чтобы не растерять своей неприступности) повернулась к нему... Но он смотрел на нее так доверчиво, так дружески, так признательно, что неприступность рассеялась, и она не смогла удержать улыбки (хотя и сдерживала)... Какое-то время смотрела на него, видя в нем что-то новое и совсем не неприятное, даже наоборот... Отвернулась... опять посмотрела и, как бы говоря: ну что вы смотрите на меня? — сказала: «Я - так».

Чтобы не смущать ее больше, он перевел свои глаза куда-то в сторону — попался рояль, но он не видел его. На лице его было: какая она все-таки хорошая.

Она взглянула еще раз в окно, взглянула на него, на рояль и, какая-то успокоенная, потихоньку, не оборачиваясь, вышла из комнаты.

Он долго смотрел на закрытую дверь. В глазах его было недоумение: почему она ушла? разве я обидел ее?

Осторожно, чтобы не нарушить эти размышления, спросишь его:

- Ну что же, пойдет она завтра с вами или придется идти одному?

- Не знаю... А хорошо бы. Хорошо бы с ней пойти. Да вот не знаю пойдет ли... Должно быть, я ей что-то лишнее сказал. Ушла, обиделась...

- Вы что, выделяете ее среди ваших товарищей?

- Нет, почему. Просто она толковая, серьезная, с ней можно поговорить о чем-нибудь нашем, об искусстве, много читает...

- Что же вы ее так огорчили?..

- Да, понимаете, нескладно вышло! С женщинами я, знаете, как-то не очень ловок... вот и получилось...

- Эх ты, философ! - вдруг не выдержит кто-нибудь из женской половины.— Ничего-то ты не разобрал! Да разве она обиделась?

- А чего ж она ушла?

- Ушла... потому что все поняла.

- А чего понимать? Это насчет завтрашней прогулки-то?

- Да не насчет прогулки, а насчет тебя.

- Ну а что я?

- Ну и ну! Понял! — смеется молодежь.

В это время, слыша, что у нас идет оживленная беседа, входит его партнерша.

- Ну-ка, расскажите нам, как у вас все было, по порядку. Кем он вам показался, почему вы заговорили с ним о Третьяковской галерее, почему ушли?..

- Как показался... да просто, Вася Прыгунов. Только он какой-то чудной сегодня... А в окне я увидела, что — весна, тает... шевелится дерево от ветра, точно просыпается... и вспомнилось мне — «Грачи прилетели». Я спросила — был ли он в Третьяковке, хотела узнать - видел ли он эту картину... Оказывается, завтра идет. Мне тоже захотелось пойти. Но тут что-то меня толкнуло. Вдруг он подумает, что я из-за него собираюсь. И, по правде сказать, я так глупо с ним

говорила, что он действительно мог подумать... А я ведь его не знаю — Васю. Какой-то он молчаливый, всегда один, все с книгами. И что ему там взбрело в голову?..

- Ну?

- Ну, собралась с духом, посмотрела... а он, вот уж никак не ожидала, глядит на меня... совсем, как мой младший братишка, он тоже такой серьезный... И он, оказывается, совсем не такой бука, этот Вася, он... как бы сказать... ну, нежный, что ли.

- Поидете завтра смотреть «Грачей»?

- Конечно, поидем.

- А он тут боялся, что обидел вас.

- Чем? Вот чудак.

- А чего же вы в таком случае ушли от меня? - спросил Вася.— Я не понимаю — зачем она ушла?

- Смотрите «а него! - не выдерживает опять кто-то и) женской половины.— Да ведь она только что тебе мала: нежный.

- Кто нежный?

- Ты... У тебя в глазах была нежность.

- К кому нежность? К ней?

- А то к кому же?

- Это неправда.

- Вот так неправда — все видели...

- Ну что, друзья мои, разве не получилась пьеса? Разве вы скучали при этих длинных паузах? Разве вам было не интересно?

Вот вам она и сценичность, вот и художественность. Вы и «пьесу» хорошо знаете — а текст ее вам, может быть, уж и надоел сегодня — и все-таки вы смотрели с увлечением.

За «сценичностью» нечего гоняться. Там, где подлинная правда и полная вера во все обстоятельства, как в истинно существующие, где при этом свобода и непринужденность, - там и сценичность и увлекательность.

Возвратимся на минуту к предыдущему: почему тогда было скучно при исполнении этого же текста? Потому, что люди делали ошибки в технике: они сдерживали себя — не пускали. А почему не пускали? Потому, что хотели «поскромнее», «поправдивее». Я сказал им, чтобы они не гонялись за интересностью этюда, а они, естественно, ударились в противоположную сторону: стали себя ограничивать, стали гоняться за «скромностью», за «недотяжкой».

## ЕЩЕ О НЕСЦЕНИЧНОСТИ

### О длинных паузах и затяжках

На первых уроках Ученики от волнения и от непонимания того, что от них требуют, всеми средствами подхлестывают себя: ускоряют, «нажимают», «пробалтывают» слова.

Преподаватель, борясь с этим, на каждом шагу повторяет: «не торопитесь, не бойтесь пауз»; «если не хочется еще говорить — молчите»; «не понуждайте себя, делайте и говорите только тогда, когда захочется».

Под влиянием этих советов и ободренные первыми маленькими удачами, ученики перестают бояться молчать на сцене.

Но скоро обнаруживается новая беда: этюды стали невыносимо затягиваться — ученики сидят-сидят, молчат-молчат, наконец-то очастливят: вымолвят словечко.

От этой тягучей медленности становится скучно до тошноты. Но — терпишь и даже нарочно поддержишь их, потымишь досыта, пока кто-нибудь не завопит: «Это же никуда не годится! Скука смертная! Все зрители сбегут!»

- А как вы думаете, почему это так получается?

- Очень просто: нельзя ждать, когда «захочется». Может мне целый час не захочется — и все ждать?

- Что же, значит, иногда надо делать то, что хочется, иногда не надо?

- Да, иногда, значит, надо вмешаться, подтолкнуть себя, а не ждать, когда что-то там у тебя само сделается.

- Давайте исследуем, однако, все на практике. Вспомним, как было дело. На сцене двое мужчин. Текст такой:

- Сейчас восемь часов есть?

- Думаю, что больше.

- Надо идти.

- Скоро придешь?

- Ты меня не жди. Приду после часа.

- Опять на заседание?

- Опять на заседание...

- Скажите, почему вы так долго не начинали текст?

- Все еще не хотелось говорить.

- Ну, расскажите все-таки поподробнее, как было дело. Вы повторили текст. Потом?

- Потом постарался позабыть его, а затем... свободно пустил себя... Мне зевнулось и захотелось спать (я сегодня плохо спал ночью), показалось, что вечер — часов восемь...

- У вас уж вертелся текст на языке, а вы его задержали...

- Не то, что задержал, а он был бы, пожалуй, не кстати — еще рано.

- Значит, он вертелся, просился на язык, но вам показалось, что он будет не совсем кстати, вы и не дали ему ходу?

- Да, по-моему, было рано.

- Ну вот вам и причина, докопались: значит, текст просился, сказать его хотелось, но вы на это себя «не пустили», потому что сочли, что он как-то по-другому должен к вам прийти.

Что же выходит? Что невыносимая пауза получилась не потому, что не хотелось говорить текст, а потому что хотелось, да вы упустили этот момент.

Знаете, это на что похоже? Вам нужно уехать с курьерским поездом. Вы на платформе. Поезд подлетает, стоит одну минуту. Вы, неизвестно почему, медлите. Он трогается, а теперь уже поздно. Надо ждать другого поезда. И вы ждете. Теперь придется ехать почтовым — куда хуже. Через час подходит не спеша и он. Вы и тут тоже выбираете, который вагон получше да посвободнее, а тем временем и этот поезд отправляется. Опять вы застряли. Теперь уже остался какой-нибудь товаро-пассажирский — подождите его часок-другой, да и садитесь, не зевайте. Все-таки, как-нибудь с грехам пополам дотащит.

Так и со всеми слишком большими паузами. Не потому они получаются, что «ничего не хочется», «ничего не приходит», а всегда потому, что упущен момент — курьерский ушел, и приходится ждать следующего.

А вы больше доверяйте себе. И знайте, кроме того, что первый позыв всегда самый лучший и самый удобный. Почему? Да потому, что он-то и есть ваша реакция, он для вас органичен.

Шуточный термин «пропустил поезд» обычно входит в употребление, и ученик, затянувший то или другое место в этюде, на вопрос: ну, как вы себя чувствовали? Что скажете? — обычно сразу, не долго раздумывая, говорит: вот тут «пропустил поезд», тут «прозевал», позвольте, пожалуйста, повторить.

## «Сурдинка» (затишье)

Через месяц, через два, когда самая суть техники - свобода, непринужденность, пусканье — более или менее усвоена и ученики неплохо живут в этюдах, в душу преподавателя, однако, начинает прокрадываться беспокойство: все как будто бы хорошо, но... почему они говорят так тихо?!

Раньше на это, правда, не обращалось внимания, лишь бы научить их свободе. Для комнаты такой громкости даже и хватит, но для сцены это никуда не годится: шепчут что-то там себе под нос!.. Хочется крикнуть: «Громче! Не слышно». Но это будет нарушением основного принципа — они делают так, как им хочется. Да и верно: у них там интимные переживания, — зачем кричать? Друг друга они слышат, а больше им ничего и не надо. Так именно и бывает в жизни.

Даже больше того: они ведь прекрасно видят, что рядом сидят посторонние и смотрят на них во все глаза. Как же можно при этом жить свободно и непринужденно? Да еще говорить во всеуслышание?

Но зачем же тогда существуют театры?

Актеры в некоторых театрах разрешают этот вопрос для себя чрезвычайно просто: они, не считаясь со своим самочувствием, не считаясь с партнером, просто выкрикивают свои слова с такой громкостью, чтобы их было слышно в последних рядах. И партнеру от этого неудобно - он ведь чувствует, что слова обращены не к нему, а в публику, — но что поделаешь?.. Сидят зрители, заплатили за билет — надо, чтобы они все видели и слышали. А как же иначе? Не об удобствах же партнера думать в эту трудную минуту - он уж вывернется как-нибудь.

Конечно, это не искусство в нашем понимании.

Но как же быть? Как же сделать, чтобы я мог при громадном скопище людей говорить громко о своем интимном и тайном?

Ведь каждый актер, как бы он ни был молод, прекрасно знает, что публика за тем именно и пришла, чтобы видеть и слышать все... А он, актер, затем и вышел чтобы его видели и слышали.

Не будем вдаваться пока в разрешение вопроса о связи и взаимодействии актера и публики. Это один из основных, кардинальных вопросов в творчестве актера. И только верное решение его может полностью вскрыть манящие пружины творческого процесса на сцене. Ограничимся пока несколькими практическими приемами, Освобождающими учеников от «затишания».

Первое, что может служить актеру препятствием к тому, чтобы говорить достаточно громко, — это его привычка к тихому разговору и в жизни.

Ведь люди и в жизни говорят совершенно по-разному: один совсем без надобности, можно сказать, орет, как будто кругом глухие, а другой цедит себе под нос. Иногда это семейное: приходишь в один дом — все кричат, перебивают друг друга. Сидишь в полной растерянности и уходишь с головной болью... Приходишь в другой - наоборот, тишина: говорят тихонько, чуть ли не шепотком.

Когда ваш актер из этого семейства «шептунов», конечно, он зашепчет и на этюдах. Да, мало того, не только сам зашепчет, а и партнера толкнет на это своим примером. А там, посмотришь, заразит и других. Целый класс шептунов!

Прежде всего вы можете посоветовать этому шептуну коренным образом изменить свои привычки и взять себе обыкновение говорить громко в жизни... Этому научиться не так уж трудно.

Практика показывает, что очень часто этого бывает достаточно, и «шептание» безболезненно исчезает.

Но чаще бывает обратное: в жизни человек говорит достаточно громко, а выйдет на этюд — и зашепчет.

Большей частью, тут происходит нелепый самообман, о котором уже была речь и еще будет. В жизни человек живет, движется, говорит, слушает, смотрит свободно и непринужденно, без всякого особого старания — чего тут стараться и о чем заботиться? все идет само собой! Ну, а как вышел на сцену, надо «показать» что-то другое - особенное. И начинается старание, во всем старание: и слушать человек старается, и видеть старается, и чувствовать старается, и жить правдиво... тоже старается.

Конечно, это мгновенно выводит его из естественного, нормального состояния.

Если при этом в тексте этюда или в партнере будет что-нибудь такое, что толкнет актера на мысль о задушевности, о серьезности, о глубине переживания вот тут и конец! Потребуется от себя особых «чувств» и особых переживаний. Сожмется, весь завяжется узлом и... за шепчет.

В этих случаях «затишение», как видите, есть результат печального и смешного самообмана. Актер искренне думает, что он глубоко волнуется, переживает, а на самом деле он зажат, заторможен, и только.

Зажатость эта для неопытного глаза сразу и не видна — актер как будто бы вполне свободен, но она есть и прежде всего она внешне отражается на гортанных и дыхательных мышцах. При этом она настолько сильна, что справиться с ней не так-то просто.

Каждый из нас, вероятно, в свое время наблюдал, как в школе самые громогласные крикуны, которые в перемену устраивают невообразимый галдеж,— лишь только выходят к столу учителя, начинают скромно, чуть слышно шептать и «по секрету» делятся с учителем обрывками своих несовершенных знаний.

Шепчущий актер несколько не лучше их. Он тоже не усвоил своего урока: не усвоил самых основ верного сценического самочувствия.

Виноват в этом преподаватель. Он позволил укрепиться этой плохой привычке к «затишению». А теперь, конечно, борьба много труднее.

Какую же ошибку сделал преподаватель? Что прозевал он? Прозевал момент, прозевал случай. Этот момент и этот случай надо сторожить, начиная со второго, третьего урока. Актер, хотя бы и ученик еще, обладает особым инстинктом, который и заставляет его говорить достаточно громко, чтобы присутствующая публика могла все слышать. И вот, как только вы подметите, что ученик чуть-чуть придержал себя и сказал тише, чем шло у него,— ловите! Пользуйтесь, иначе момент уйдет и болезнь пустит корни.

«Вот вы сказали это тихо... А ведь вам хотелось это сказать громче, за чем же вы задержали? Пускайте, все как можно свободнее пускайте!» — так или в этом роде нужно было сказать ученику. И говорить это придется не раз и не два. Нужно настойчиво и неотступно следить за тем, чтобы искоренять «затишение», а оно зарождается больше всего от неверного сценического самочувствия.

Есть еще один прием, который часто хорошо "помогает. Когда ученики повторяют текст, чтобы запомнить его, надо просить их говорить достаточно громко.

И громкость при повторении для себя слов текста большею частью переходит в громкость речи во время самого этюда.

Объяснение этого явления не так просто и находится частично в главе о «Задавании», а здесь ограничимся пока только этим практическим советом.

## Глава VIII

### О ТЕКСТЕ

#### Вольное обращение с текстом

На первых уроках, когда у преподавателя еще нет договоренности с учениями, свобода понимается ими совсем еще не так, как нужно, и прежде всего это отзывается на словах текста.

Они их понимают, как приблизительные слова. Поэтому, не стесняясь, меняют, переиначивают на свой лад — как им удобнее.

Не углубляясь пока в это явление, остановишь их какой-нибудь незамысловатой шуткой вроде: «Слушайте!.. Я обижен! Ну что это такое! В присутствии автора так глумиться над его текстом!..»

Шутка никого не смутит, но все же свое дело сделает: все поймут, что небрежничать с текстом не нужно и слова следует запоминать точнее.

В дальнейшем, если невнимательное отношение к словам будет повторяться, еще раз напомнить о необходимости произнесения точного текста. «Вам придется играть классические пьесы, пьесы в стихах, где вы не имеете права хозяйничать по-своему. Если вы привыкнете небрежничать с текстом, вам трудно будет избавиться от этого. Поэтому давайте привыкать теперь же, с первых шагов, к тому, что слова даны и... кончено дело. Играть вы их можете на тысячи ладов, но сами они неприкосновенны. Такая привычка для вас очень выгодна. Если сейчас данный вам текст будет даже построен не особенно удобно, это не должно вас останавливать. Зато потом вас не затруднят Никакие обороты».

На первых же порах и тоже из-за того, что нет еще с учениками договоренности, случается со словами текста и другое недоразумение.

Ученики скажут друг другу все слова текста, и так как они не знают еще основ верного сценического самочувствия, долго молчать на публике не умеют — чувствуют себя скверно и поэтому ищут опять спасения в словах. И хоть текст, который им дал преподаватель, кончился, они не умолкают и продолжают болтать... лишь бы не замолчать.

Остановишь их — опять пошутишь: вот, мол, автор написал «полноценную пьесу» и больше всего вложил души в последний акт, а они взяли да и дописали еще два акта. Имейте же совесть, пощадите автора — ведь он здесь сидит!

Посмеются... и опять поймут, что словесных импровизаций здесь не требуется.

В дальнейшем этот запрет иногда и связывает учеников: этюд так «разойдется», что выйдет из данных им слов, и уже рвутся с языка одна-две

фразы, и без них нет конца, но актер, помня о том, что «отсебятина» не поощряется, сдерживает себя и заставляет молчать.

Это сдерживание тоже вредно — допускать его никак нельзя. Поэтому говоришь: если в следующий раз у вас будет потребность что-нибудь сказать, то, пожалуйста, не сдерживайтесь.

Для нас сейчас ведь что важно? Важно научиться давать себе полную свободу. Так будем же этому учиться. И, если рвутся слова, пусть — давайте им ход, не гасите их. Только не устраивайте тут пустой говорильни, не болтайте понапрасну. А отдельные слова, две-три фразы — не смейте их сдерживать. Раз они просятся из вас — они уже не ваши.

Помните: главное — свобода и непринужденность.

## Неверное отношение словам

а) Переоценка слов. Если ученики и относятся вначале к тексту довольно небрежно, коверкая его на свой лад как попало, то актеры, наоборот, делают другую ошибку.

Пьесу можно поставить в том или ином разрезе, можно ее толковать с разных точек зрения, можно по-разному раскрывать ту или иную сиену, тот или иной образ, можно менять мизансцены, но менять слова, переиначивать их по своему вкусу и разумению — считается недопустимым. Если что и допускается со слонами, так это разве 'некоторое сокращение да, может быть, перестановка.

Поэтому отношение к словам роли у актеров совершенно особенное. Начать с того, что ценность роли определяется количеством ее слов: много слов — важная роль, мало слов — роль незначительная (хотя бы актер и не сходил в течение всего спектакля со сцены.)

Посмотрите, как переписываются роли: там только слова действующего лица и огрызки чьих-то фраз — «реплики» каких-то неизвестных партнеров. Огрызки, по которым ничего понять нельзя: что тебе сказали, что спросили, на что ты отвечаешь?

И так постепенно, шаг за шагом, воспитывается убеждение, что роль — это слова.

Отсюда следует одно за другим самые разнообразные заблуждения.

Одно из них такое: раз в словах все дело, то, следовательно, нужно стараться их как-то особенно произносить. И вот актер старается. Он вкладывает в слова какое-то специальное «содержание», особый смысл. Старается выделить и подчеркнуть важное, по его мнению, слово. От этих противоестественных стараний и забот он делается фальшивым и играет плохо. Иначе и быть не может: ведь в жизни мы ни капли не стараемся говорить слова, мы даже и не замечаем, как они у нас сами говорятся.

Плохо играет он совсем не потому, что он слабый актер. Посмотрите: вот он только что с грехом пополам дотащился до конца своей «сцены со

словами», и так как дальше у него слов нет, то он отходит, садится в сторонке и молча присутствует при сценах, разыгрывающихся между другими.

Так как тяжелая обуза (слова) спала с плеч, он сидит спокойный, натуральный... прислушивается и приглядывается к тому, что происходит, и превращается... в хорошо играющего актера. Вы невольно и с удовольствием следите за «ним, а он (как та кошка, о которой было сказано столько хорошего вначале) заигрывает своих партнеров, сам того не подозревая.

Однако, в конце акта опять начинаются его реплики, и (довольно отдыхать и ничего не делать!) он опять начинает на совесть стараться, выдавливая из себя слова и делается фальшивым.

Но, увы, такие случаи обычно никого не вразумляют и отношение к словам остается тем же.

Даже ученики, люди неискушенные в театральном деле, когда слова этюда все сказаны, считают это концом и выключаются из этюда. Об этом уже написано в первых главах под этим именно названием - «выключение».

Там рассказывалось, как ученик, едва только проговорит все свои слова, какие ему полагалось, мгновенно разрывает свою связь с партнером, оборачивается к преподавателю и вопросительно смотрит: ну, что, мол, как? недурно сделано?

Чтобы вызвать у учеников правильное отношение к словам, не следует об этом рассуждать и распространяться — следует поставить их в такое положение, чтобы само дело направило их на верный путь.

Вызваны двое учеников — он и она. Случайно оказалось, что они родные брат и сестра. Это не могло не повлиять на ход всего этюда.

Он. Ты на меня сердишься?

Она. Сержусь.

Он. За что?

Она. Ты сам прекрасно знаешь.

Он. Как все это надоело.

Так как они еще не освободились от этой болезни актеров - считать слова за главное, что есть в этюде,— то и при повторении текста они уже бессознательно и незаметно наметили для себя содержание его. Слова указывают как будто бы на обоюдное раздражение: «сержусь», «надоело»... Поддаваясь этому, оба — едва повторили для себя текст - почувствовали какое-то взаимное недовольство. Она отвернулась от него и нервно передернула плечами.

«Ты на меня сердишься?» — спросил он.

В том, как он это спросил, было пренебрежение: скажите, пожалуйста, она еще и важничает!

Она не уловила в его тоне всех этих тонкостей, почувствовала только враждебность, и в ответ на это у нее возникло еще большее раздражение.

«Сержусь!» - бросила она ему через плечо и отвернулась еще круче, как будто хотела сказать: и разговаривать с тобой не желаю!

Это задело его, губы на мгновение скривились (подумаешь!), и его тоже «отвернуло» от нее. Но через секунду он резко обернулся к ней и уже чуть открыл рот, Чтобы сказать ей что-то, но, по-видимому, оглянулся на себя, на свою «технику» — ему показалось, что он вот-вот поторопится и... задержал свой порыв, стал ждать другого — когда его потянет по правильному, без торопливости... Конечно, охладил себя этим, оборвал, но спасла инерция: раздражение, которое в нем было — оно еще действовало. Несколько охлажденный, но все-таки с отчуждением и недоброжелательством к ней, он посидел, оглянулся кругом, поправил воротничок...

- За что? — слова выползли из него как-то нехотя, должно быть, они уже не первый раз лезут ему на язык, да он все удерживает их, откладывает, считает, что они ему еще не очень нужны — словом, пропустил первый поезд, курьерский, и не хочется ехать с товарным... Как-никак, он их выдал из себя: «За что?»

Она не видела всего этого происходившего в нем превращения, так как не смотрела на него; она услышала только нехотя сказанное «За что?» и ее взорвало: «Ты сам прекрасно знаешь!..» Оскорбленная, обиженная до последней степени, она уже не сдерживалась. Слезы обиды, гнева показали на ее глазах.

Он (уже несколько охлажденный благодаря своей ошибке), получив от нее такой неожиданный толчок, смутился на секунду... потом, по-видимому, вспомнил, что она его раздражала, попытался поискать в себе злобы, чтобы отпарировать и достойно ответить, но уже все улеглось... Слова текста «как все это надоело» уже пришли на память и уже срывались с языка, но он по-прежнему побоялся «поторопиться», не дал им ходу, подождал второго, третьего позыва и тогда только произнес их.

Не давая ему опомниться, тихо, спокойно подскажешь: «Продолжайте, продолжайте... пусть идет дальше...»

Этюд еще не разрешен, сцена не кончена, ученик это знает... Поэтому мое предложение не мешает ему. Кроме того, текст уже весь кончен — эта обуза спала с плеч, и стало много легче... Теперь уже не будут докучливо лезть в голову слова, которые обязан сказать... теперь все, как обычно в жизни... все нормально, и поэтому его творческая природа вступает в свои права.

Он посмотрел на нее... не как актер, которому надо будет сказать определенные слова, а просто по-человечески... посмотрел, как брат, и ему стало жалко ее... Некоторое время он колебался, потом встал и пошел к ней.

Она услышала его шаги, осторожные... Она почувствовала прикосновение его руки... вздрогнула и сразу как-то смягчилась, потеплела... Опустив голову, повернулась к нему и склонилась к его плечу... Тихо, еле слышно, чтобы не спугнуть того, что в них происходит сейчас, шепнешь: «верно... все верно... Хочется сказать что-то друг - другу — скажите...»

Очевидно, момент почувствован правильно, сказано своевременно, потому что сейчас же за моими словами она прошептала:

- Ты прости меня — у меня такой тяжелый характер... но мне очень трудно... очень...

У него перехватило горло... что-то хотел сказать... чуть-чуть откашлялся и проронил:

- Я знаю... вижу... И я... виноват... Огрубел... замотался...

- Нет! Нет!.. Молчи, молчи...

Они стояли, прислонившись друг к другу, примиренные, тихие, усталые от своей глупой вспышки, а мы смотрели — любовались, радовались... и сердце сжимала сладкая тоска... по дружбе, по красоте, по человеческой родной душе...

- Скажите, есть разница между вашим самочувствием и первой частью этюда, когда у вас были слова, и второй — когда слова уже кончились?

- Огромная! Слова так мешают... лезут в голову... отвлекают.

- А когда слова кончились?

- Как гора с плеч! Тогда уж ничего не мешало. Здесь. только я и увидал-то ее и первый раз. А до этого разговаривал с каким-то подставным лицом...

- Не понимаю, чего же вы так носитесь со словами

Необходимо во что бы то ни стало отвлечь их от заботы о произнесении слов. Поэтому небрежность по отношению к словам, как только можешь, преувеличиваешь.

- Вы их забудьте... Выбросьте из головы, да и все тут. Помнится, в какой-то пьесе Островского одна девушка говорит: «Дай, думаю, эту любовь из сердца выкину... Бросила, и думать забыла». Да разве с вами не случилось, чтобы вы «выкидывали из головы» надоевшую, докучливую мысль? «Не хочу об этом думать, нон!.. — и кончено дело».

-???

- Что тут рассуждать — давайте на деле пробовать. Сделайте так: проговорите толково и вразумительно свой текст; прослушайте текст партнера и... выбросьте все это из головы вон. Нет его! — и конец. А теперь... не вмешивайтесь: делайте — что делается, чувствуйте — что чувствуется, думайте - что думается, говорите — что говорится и... только. Рискните. Попробуйте. Пробуют, рискуют... и, оказывается, все получается: слова сами приходят «на язык, когда надо, и все делается как нельзя лучше.

Как и почему это происходит? С этим явлением и с объяснением его мы еще встретимся; речь о нем пойдет в следующей главе — о «Задавании».

Кстати сказать, на примере с этим этюдом - видно, что Задержки, затяжки и ненужные паузы возникают, главным образом перед произнесением слов.

Вместо того чтобы дать себе волю - сказать, как и когда оно само говорится,— человек остановится в нерешительности и пропустит и время и свою готовность.

А отчего? Все оттого, что переоценивает значение произнесения слов: просто сказать их, как говорят их в жизни, кажется ему неуместным и странным... нужно то-то особенное — «сценичное», «театральное», «выразительное»...

## б) Недооценка слов.

Переоценка слов в дальнейшем своем развитии ведет актера к обратному явлению: к недооценке.

Происходит это неизбежно и вот как: слова «особенные», над ними проделана огромная работа, для них найдены «повышения», «понижения», «интонации» и проч. Они превращены в «художественные». Чтобы сделать эту художественность более прочной, их без конца повторяют - заучивают в таком «художественном» виде. Ну, а раз они заучены, значит, механизированы. И раз механизированы, значит, первоначальное содержание из них повыветрилось, и они, потеряв жизнь, превратились в трупики.

И вот высказывают эти трупики у актера, хоть и раскрашенные на разные лады голосовыми ухищрениями, но все же мертвые, пустые и никому не нужные.

Актер «произносит» их и в это время может преспокойно думать о чем угодно постороннем.

Как он относится теперь к ним? Конечно, уж без всякого уважения и трепета. Теперь это только застывшие формы когда-то живой речи.

За этой «недооценкой» следует обычно и другая если присмотреться к ней, то чрезвычайно смешная и удивительная.

Но возникновение ее тоже очень просто и закономерно. Актер перестал ценить свои слова — они у него механизировались.

Что же он начал ценить? — Некую специфическую актерскую взволнованность. С достаточной ли ;взволнованностью он произносит те или иные слова? — вот, что теперь занимает все его внимание. И он пытается достать из себя голыми руками это, как он думает «чувство», пытается «наполнить себя волнением». Актеру гут уж не до пустяков, во всяком случае, не до таких пустяков, как мысли или слова, - было бы «волнение».

И он, подхваченный своим волнением, в исступлении сыплет слова по десятку в секунду... выпаливает как из пулемета сразу очередями... Речь его превращается в сплошную трескотню, в нечленораздельные звуки... но что за беда! — темперамент, вдохновение!

Что он говорил, никто не понял, зато была высокая «драматическая» напряженность игры...

У Станиславского было «а этот случай хоть и не эстетическое, но очень убедительное сравнение. Он говорил: актера стошнило словами.

Таковы лишь некоторые из распространенных ошибок и недоразумений, связанных с текстом.

## Г л а в а IX

### «ЗАДАВАНИЕ»

О задавании и о технике его прямо и косвенно было уже сказано в предыдущих главах. Помните, нас удивляло и ставило в тупик: почему это — скажет себе человек предложенный ему текст, затем «выбросит его из головы, начнет этюд, и никаких недоразумений не получается: слова сами приходят - на язык — и именно те слова и в том порядке, как было задано.

Не умея это объяснить, мы все-таки продолжали дальше наши эксперименты и постепенно, раз от разу, убеждались, что это повторение для себя слов текста - не простое повторение, «чтобы запомнить», а очень и очень важный прием.

Прием, может быть, даже совершенно необходимый для творчества. Во всяком случае, в той или иной форме он применяется актером всегда. Весь вопрос только в том: верно он применяется или неверно, с пользой или с вредом для творчества и, наконец, сознательно или совершенно произвольно, незаметно для самого актера.

В задавании удалось подметить определенные ступени (этапы). И, наконец, проследить его верный или неверный ход.

В жизни «задаванием себе» или «заказом» мы пользуемся очень часто. Например, проснувшись утром или перед своим выходом из дома, мы мысленно пересматриваем все, что должны сделать: туда зайти, тому позвонить, вот это не забыть на работе, к такому-то часу попасть туда-то и т. д. и т. п. И спокойно выходим, а дела наши по порядку одно за другим приходят нам на память. Мы дали себе «задание» — оно и выполняется. Тут нет ничего необычного.

В творчестве «задавание» отличается гораздо большей сложностью.

Во-первых, актер (е данном случае ученик) знает, что сейчас будет не «жизнь», а «искусство», театральное «представление» — это первое задание. Второе — что это творчество, то есть создание чего-то нового. Третье — что это должно быть художественное произведение, то есть художественная правда на сцене. Специальных заданий на это никаких нет, но они понимаются сами собой — об этом говорит вся обстановка.

И только теперь, на четвертом месте, происходит процесс специального «задания»: задается текст этюда. Иногда указывается также, кто мы с моим партнером и каковы наши обстоятельства.

Все же остальное — все внутреннее содержание наше и все поведение во время этюда — является нашим творчеством.

От всего этого сложного «задания» возникает мысль, которая, вступив во взаимодействие с внутренним содержанием актера, создает как бы зародыш художественного произведения — зародыш будущих творческих проявлений актера.

## Появление художественного зародыша роли

Вероятно, как и всякое зарождение в органическом мире, оно и здесь возникает от столкновения и слияния двух родственных, обязательно дополняющих друг друга и в то же время прямо противоположных сил.

В нашем случае таких моментов два.

**Первый.** «Я» человека — все содержание его личности, все его ясные и скрытые способности и свойства, его жизненный опыт, его состояние сейчас, в эту минуту - все это сталкивается с фактом необходимости выступить перед публикой. Выступить в качестве исполнителя-актера.

От этого столкновения в человеке возникает своеобразный психический сдвиг: был просто человек, стал человек-актер. Сейчас он, актер, готов к творчеству (он уже находится в творчестве). Ему не хватает только — что же он будет играть?

**И вот второй момент:** актеру предлагаются текст этюда, партнер, иногда обстоятельства. При взаимодействии этого материала с содержанием личности актера возникает зародыш роли.

Не нужно представлять себе, что это уже какой-то конкретный, отчетливый «образ». Нет. У актера появились пока лишь ощущения, влечения, мысли, движения. А это значит — началась жизнь роли.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Неверно также думать, что только в актерском искусстве и «тикает такой неоформленный «зародыш», а в других искусствах он всегда или видится как отчетливый образ, или его можно нашим, определенными словами, как заглавие своего произведения или как точно формулируемую тему. Там зародыш творчества — толчок, только первые отправные мысли или только неясное предвидение своего произведения.

«Не знаю я, что буду петь,  
Но песнь в душе уж зреет»

*Фет*

«И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут».

*Пушкин*

«Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне —  
И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще неясно различал».

*Пушкин*

Теперь надо суметь воспользоваться моментом и создать благоприятные условия для развития всего того, что зародилось у актера.

Начать с того, что секундное промедление — и «зародыш» безвозвратно гибнет. В природе многое гибнет она не боится смерти: ведь не из всякого яйца выходит птица, не из всякой икринки — рыба и не из всякого семечка поднимается растение.

Нет человека, которого не посещали бы счастливые мысли, у которого не появлялись бы разумные и смелые проекты. Но далеко не все эти мысли, планы, стремления реализуются.

Проблески мыслей, неясные влечения... все кажется - это еще не настоящее. Человек ждет чего-то законченного, сформулированного: вот оно придет...

Но так в природе не бывает: все органическое должно пройти сначала через невзрачный зародыш.

А мы часто даже не замечаем их, эти драгоценные ростки, или считаем их ни за что — думаем: это праздные мечтания, жалкие обрывки мыслей, глупое беспокойство души.

Умение почувствовать в себе художественный зародыш роли и смело растить его — главное свойство художника-актера.

Наши простенькие упражнения кроме всех прочих нужных качеств вырабатывают в актерах это драгоценное свойство.

Как же определить появление ростков творчества? И как помочь им развиваться?

Тут нам помогает уже описанный прием — так называемая пустота, когда актер, повторив текст, пытается затем все «выкинуть из головы», на какой-то миг побыть /«без чувств, без мыслей, без желаний».

«Пустота» эта нужна для того, чтобы отчетливо отграничить момент появления «зародыша»: все, что появляется после этой пустоты, и есть уже ростки творчества.

Повторяю еще и еще раз: речь идет не об оформлении в сознании актера какого-то образа, который ему надо затем воплотить. Художественный зародыш у актера — это новое самоощущение, это начало творческого перевоплощения, это предчувствие нового «я».

Но не думайте, что это новое «я» так вас целиком и захватит. Его, вполне сложившегося, еще нет. Есть только предчувствие его, робкие ростки его.

И теперь забота: как бы помочь ему вырасти и реализоваться?

Практически это решается так: дайте ход всем этим росткам — больше ничего и не требуется. Пошли мысли? Пусть идут. Возникли чувства, ощущения? Не мешайте им; пусть появляются потребности, неосознанные влечения — не стесняйте их; вырываются разные мелкие автоматические движения — дайте им полную свободу. Целиком отдайте себя на волю решительно всего, что есть вас и что просится из вас.

Отдайтесь с полным доверием, без колебаний и сомнений. В этом один из величайших секретов нашей «техники».

Дайте жить живым росткам. И не смущайтесь тем, (им) будет получаться (особенно вначале) совсем не то, что вам рисовалось заранее,- так и должно быть. Месячный младенец совершенно не похож на взрослого двадцатилетнего юношу, - а как же иначе? Если бы он был похож, вы сами назвали бы его нежизнеспособным уродцем!

В школьной практике часто зарождается что-нибудь совсем не ни «интересное» — вероятно, можно было бы придумать куда занятнее, умнее, красивее. Но нас это не должно беспокоить. Мы ведь сейчас чем - заняты? Мы хотим научить актера зарождению творчества и отдаче себя ему, а уж «интересное» это будет творчество с театральной точки зрения или «неинтересное» — сейчас для нас неважно.

Собственно говоря, та «техника», какая сейчас описывается, может казаться повторением: мы ведь уже о ней много говорили. Да, только не было еще сказано этого многозначительного слова: художественный зародыш.

Теперь, когда оно сказано, творческий процесс становится еще более понятным.

### *Пробалтывание слов*

При описании первых уроков было упомянуто вскользь о таких случаях, когда ученик слишком быстро выпаливает все слова. Этюд кончился, а мы, зрители, ничего не успели понять.

Такое явление случается почти на всех первых уроках. Это даже и не ошибка, это просто недоразумение: ученик еще толком не разобрал, что от него требуется. Он слышал, что вы просите делать и говорить так, чтобы все у него «делалось» и «говорилось» само собой, чтобы он не задерживал себя и не подталкивал. Вдуматься же в это он не успел и понял чрезвычайно примитивно.

Однако это недоразумение дает вам возможность подсказать одну чрезвычайно важную деталь в технике задавания себе слов и в технике «начала».

- Хорошая погода. Давно не было таких дней. Вот бы и волейбол!
- Что ж, вот и пойдете. Там уже ребята играют.
- Правда? Пойдете.

Повторили текст. Едва повторили, как девушка мгновенно выболтала партнеру все свои слова. «Хорошая погода...» и т. д. Своей поспешностью она заразила и его, и вся сцена прошла так, что мы и оглянуться не успели.

Давайте-ка без лишних рассуждений — еще раз. Только вот что: Как только повторите слова, так выбросьте нее из головы, забудьте, как будто никаких слов не «заказывали».

Повторили. Она выполняет указание: пытается забыть, отбросить текст, который только что повторяла. Это ей удается — видно, что она несколько секунд не думает, живет какими-то несознаваемыми и, может быть, очень примитивными ощущениями. Заметно, что ей немного не по себе, должно быть, осталась какая-то неудовлетворенность от неудачно выполненного этюда...

- Вам почему-то неудобно, беспокойно, — шепчешь ей, — пусть так и будет, и «пускайте себя» на это: неудобно так неудобно — значит, так и надо.

Она укрепляется в своем самочувствии, и оттого, что ей не по себе, оглядывается... Взор ее падает на окно. Она страшно удивлена: там чудесно светит солнце.

«Хорошая погода!» — это было сказано так: «Какая, оказывается, замечательная погода! А мы тут сидим, киснем!» — «Давно не было таких дней. Вот бы — в волейбол!»

Партнер ее, которому, как видно, совершенно безразлично, светит сейчас солнце или нет — ему бы только в волейбол сыграть, — прислушивается к чему-то происходящему во дворе. Едва только он услышал: «Вот бы в волейбол!» — как подхватил: «Что ж, вот и пойдете! Там уже ребята играют». «Правда?» — обрадовалась она. Он качнул головой в сторону окна, откуда шли звуки, похожие на удары мяча... «Пойдете» — заторопилась она. И они поспешно вышли из класса.

- Какая разница между первым и вторым разом? - спрашиваю я ее.

- В первый раз я заторопилась, а во второй — нет. Так ли? Вспомните: в первый раз вы повторили текст, чтобы лучше его запомнить, но не постарались забыть его, не «выбросили из головы», я он...

- Да, да! и он сразу полез мне на язык.

- А вы?

- А я, мне кажется, сделала правильно: я не сопротивлялась — хочется говорить, я его и сказала.

- Совершенно правильно. Значит, ошибка совсем не и торопливости (хоть вы и проболтали все свои слова скорее чего и быть не может), а в том, что, повторив текст, вы не потрудились забыть его, отбросить от себя. Он все еще и звучал в вас. Ну и посыпался сразу. Куда же ему деваться?

### **Пропускание слов и коверканье текста**

Выходит бойкая, несколько легкомысленная девушка. Ей с партнером дается такой текст:

Он сидит, перелистывает и просматривает книгу.

Она (подходит). Простите, эту книгу вы нашли здесь на лавочке?

Он. Да.

Она. Это моя книга. Я оставила ее... забыла.

Он. Ну что ж, если ваша,— возьмите.

Она. Благодарю вас. А я испугалась, думала, совсем потеряла.

Простите. (Уходит.)

Уловив из предложенного текста, что речь идет о забытой на лавочке книге и о розыске ее, она довольно верно, но небрежно, повторила слова, вышла из класса и вернулась через полминуты. Тем временем партнер ее успел увидеть забытую книгу, нехотя взять ее и перелистать первые страницы. Она быстро вошла, посмотрела на лавочку, на него, на книгу... Села рядом и заговорила.

- Скажите, вы эту книгу взяли здесь на лавочке?

Он взглянул на нее; понял, что она ищет книгу, что книга эта ее,— ответил:

- Да,— и с любопытством стал ожидать, что она скажет дальше.

- Это, видите ли, моя книга, я потеряла ее... оставила здесь... забыла...

-Ну что ж, если ваша,— возьмите.

Она обрадовалась, схватила книгу, открыла на первой попавшейся странице...

- Вот хорошо. А я думала — потеряла. Извините! - захлопнула книгу, кивнула головой и убежала.

Все было хорошо, кроме одного: текст был перековеркан, слова все перепутаны, сыгран был «вольный перевод».

Этого и нужно было ожидать. Когда она повторяла для себя текст, уже видно было, что слова не важны (хоть она и повторила их тогда правильно), ей важна только общая линия да факт утери книга.

Это у нее сразу и задалось. Задалась также и небрежность по отношению к тексту: слова, дескать важны, - важна суть. Все это и выявилось сейчас на деле.

Так же, как в этом случае, всегда можно предсказать заранее, где, на каких словах актер споткнется, какие слова перевернет, какие забудет. Для этого надо только следить за ним, когда он повторяет для себя текст: пропустил или сказал не то слово при повторении — пропустит или неверно окажет и во время самого этюда. Замялся перед словом при повторении — займется и во время этюда. Словом, как текст себе сказал, как о «в себя отправлен», так он и выплывает. Повторяя перед этюдом все слова текста, необходимо также сказать себе и ремарки: ухожу, сажусь, беру книгу и тому подобное. Иначе — слова все скажутся, а уходить или сделать что-либо из того, что обусловлено в этюде, не захочется.

Спросишь ученика: а почему же вы не ушли или не сделали того-то или того-то? Всегда один ответ: «А мне не хотелось». И тут он прав. Он хорошо сделал, что целиком «пустил себя» на волю своих позывов и влечений. Тут ошибки не было. Ищи ошибку раньше: в задавании. И всегда окажется, что так именно и есть — забыл себе сказать: «ухожу» или «делаю» то-то.

Если же актер отчетливо скажет себе ремарку — для примера хотя бы: «Подхожу к окну», — то сам не заметит, как очутится около окна. Какая-то сила неминуемо приведет его.

Тут нет ничего чудесного и сверхъестественного. Это явление довольно-таки обычное. Ложась с вечера в постель и боясь проспать, мы говорим себе: «Завтра надо проснуться в семь часов». Утром от какого-то толчка, от какой-то мысли мы просыпаемся. Смотрим на часы и... стрелка указывает на семь.

В случаях нашего театрального или школьного задавания происходит то же самое.

### *Задавая себе текст, не «играть»*

- Ты почему со мной не разговариваешь?
- О! ты прекрасно знаешь — почему.  
Пора бы кончить. Это нам мешает работать.
- А кто виноват?

Когда он повторял текст: «О! ты прекрасно знаешь — почему» — он уже играл: обида и раздражение звучали в его голосе, сквозили во взгляде. Задавая себе слова, он уже задал себе не только настроение, но и всю ситуацию. Он уже «начерно» сыграл этюд и теперь будет только играть его «набело».

И в этот «черновик» он мог вложить так много, что, собственно, этюд уже сыгран, и во второй раз — «набело» — играть ему больше нечего.

Актеру это легко понять - с ним вероятно, случалось такое в его практике.

Желая настроить себя перед выходом и в то же время проверить свои силы, он пробовал, репетировал, еще и еще раз проигрывал сцену, которую должен сейчас сыграть. Но, странное дело: чем лучше ему удавалось проиграть свою сцену за кулисами, чем более он увлекался ею и волновался, — тем слабее она после этого шла на публике...

Сыграв ее (а тем более, хорошо сыграв), он словно опустошился — теперь ему оставалось только пытаться повторять то, что было у него за кулисами. А живое повторению не поддается: оно Прошло, и его уже нет. Повторить можно только внешнее (движение, мимику), да и то лишь приблизительно. А чувства? Усилием можно вызвать у себя какое-то беспредметное возбуждение — только и всего.

И что еще более странно — те сцены, до которых он не дотрагивался, шли легко и даже в своем роде вдохновенно.

Вот это самое в миниатюре можно наблюдать в нашей школьной работе, когда при задавании себе текста автор уже проигрывает воображаемую сцену. Задать — это не значит «проиграть». Задать — это «зарядить». А заряжая, скажем, фотографический аппарат или ружье, вы не будете в это же время пробовать фотографировать или стрелять «для проверки».

Совершенно так же и тут. Раз выстрел сделан кстати или некстати, но он... уже сделан.

Таково объяснение, к которому прибегаешь обычно в подобном случае. Физиолог школы Павлова, вероятно, сказал бы: зачем припутывать сюда всевозможные бытовые аналогии, когда дело, в сущности, так просто: в то время как вы производите ваш этюд, у вас оказывается возбужденным определенный участок коры головного мозга, и чем больше этюд вас захватывает, тем больше он возбужден. По окончании этюда этот возбужденный участок, как правило, всегда испытывает торможение. И чем больше он был возбужден (чем сильнее проходил этюд), тем торможение сильнее. Отсюда и следует, что, раз сыграв (не наметив только, а хорошо сыграв), второй раз также хорошо и сильно сыграть не сможешь.

Наш разговор о задавании заканчивается. Но сказано далеко не все. Эта проблема, одна из важнейших в творческой работе актера, будет часто привлекать наше внимание. Дальше, по мере продвижения вперед и, значит, по мере достижения нами новых точек зрения, мы будем еще не раз возвращаться к задаванию, ища ответа на многие неразрешенные вопросы.

## Г л а в а X

### РАЗНОБОЙ

Этюд кончился, получилось 'что-то не совсем понятное...

- Скажите, кто она вам?

- Конечно, жена. Только она сегодня очень странная...

- А вам он кем показался? Действительно мужем?

- Нет. Совсем нет. Брат.

- Как же так? Получилась неувязка: муж... брат... жена... сестра...

Ну-ка, расскажите нам, как было дело с самого начала. Повторили вы текст... а дальше что?..

Выясняется, что каждый из партнеров шел «от себя», от своего самочувствия. Все как будто верно, а получилась ерунда. Кто же тут виноват?

Виноват я, - преподаватель. Ученики ни причем. Я не предупредил их, что если оба пойдут только от себя, то очень легко может случиться разнобой. До сих пор его не бывало только потому, что один из участвующих невольно шел от партнера: посмотрит на партнера и сразу - по отношению, по взгляду — почувствует обстоятельства.

Вот и в этом нашем этюде — стоило одному ощутить, попятить, угадать другого, пойти «от партнера», все стало бы на свои места.

Кому от кого идти, это почти все равно, только надо заранее уславливаться перед началом.

- Как же идти от него? В чем это заключается?

- Вы это уже сами делали и не раз... Разве мало у вас было этюдов, когда вы угадывали друг друга, и получалось полное слияние? Давайте-ка вспомним...

Тут начинается общее, коллективное исследование того, как же это у «ас все-таки получалось.

Одни говорят, что он ничего особенного и не делал: «Так,— посмотрю на партнера, а больше ничего и не надо...»

Другой скажет: «А я не смотрю,— я только слушаю его, когда юн текст повторяет...»

Расспрашиваешь их, наводишь на те тонкости, которые они не замечают у себя, не имея привычки к наблюдению,— и в конце концов добиваешься того, что они сами добиваются до сути.

Почему не сказать бы сразу, в чем дело? Зачем терять время?

Затем, во-первых, что открытое ими самими несравненно крепче утвердится и глубже «зацепит» их, а во-вторых, надо толкнуть их на самостоятельное наблюдение и дать понять на деле, что анализ — лучшее подспорье для художника. Тем более что в нашем деле еще так много неисследованного.

Возвратимся, однако, к разнобою.

Чтобы в наших этюдах не получалось разнобоя, можно применить много различных способов. Остановимся пока на одном.

Тот, кто должен идти не от себя, а от партнера, при повторении текста особенно внимательно слушает текст, произносимый партнером. Не надо стараться в него «вдумываться», «вчувствоваться» — надо лишь хорошо его слышать. И только этим устанавливается связь с партнером и зависимость от него. Это выражается обычно в том, что, едва проговорили текст и на секунду, как обычно, «откинули» его, сейчас же появляется потребность взглянуть на своего партнера. А раз взглянул - получил впечатление от партнера. И что уловилось при этом первом взгляде, то и проникло в человека, то его и охватило.

Теперь остается все то же, нам давно известное: не мешай себе, дай своим чувствам полную свободу, потому что, раз получено впечатление, за ним, естественно, следует реакция.

Нередко случается, что этюд, начатый вразнобой, вдруг почему-то налаживается, выравнивается и благополучно приходит к концу.

Происходит вот что: один из участников, чувствуя, что у них с партнером что-то неладно, оставляет на несколько секунд свой путь, по которому он шел, и присматривается к партнеру, то есть посмотрит на него не так, как смотрел до сих пор, а более пытливо — ведь интересно же узнать, в чем здесь дело, почему нейдет этюд.

А так как он со своего пути сошел, то стал от этого более пассивным, более расположенным к восприятию. Воспринимать же ему есть что: партнер

твердо и неукоснительно идет по своей линии. И вот от более непосредственного восприятия партнера происходит немедленная и невольная перестройка...

Наверно, читатель уже обратил внимание и, может быть, даже почувствовал раздражение по поводу того, что все наши этюды какие-то однообразные. Неужели нельзя придумать что-нибудь другое?

Действительно, получается именно так. Но получается само собой. Ведь никаких обстоятельств актеру не дается и ничего не обуславливается — как пойдет, так и пойдет.

Но уж так выходит само собой: как только встречаются в этюде мужчина и женщина, так и возникает помимо их воли какой-то специфический интерес друг к другу... А может быть, тут имеет место и невольное подражание каким-то знакомым пьесам.

Вначале с этим не борешься — пусть. Ведь у нас цель: научиться жить на сцене — отдаваться своим произвольным влечениям, проявлениям, мыслям и чувствам. Если этот специфический интерес дает каждому добавочный заряд — тем лучше.

Но дальше, признаться, эта «специфика» начинает надоедать, и тогда стараешься строить текст так, чтобы он непременно толкал на что-то другое, новое. Это помогает.

Но, вообще говоря, это и не очень важно, что именно они сейчас играют. Лишь бы научились отдаваться на сцене своим внутренним влечениям творчески, до конца.

А дальше, добавив обстоятельства, ничего не стоит повернуть актера в нужную сторону.

Сейчас, здесь, в этой несколько нервной обстановке — на глазах у всего класса (то есть «публики»), при боязни сплеховать, «провалиться», — легче всего «тянет» на примитивные проявления, проще всего поднимается узколичное, подчас мелкое. Не будем пугаться этого. Дадим актеру успокоиться, утвердиться «а пути верного самочувствия. Всему свое время. Это ведь только - первые ростки творческой правды, первые побеги — дадим им сначала волю. А там, через какое-то время, начнем и направлять и воспитывать.

## Г л а в а XI

### ЧТО ДАЮТ НАМ ЭТИ ЭТЮДЫ

Теперь, когда читатель познакомился в общих чертах с нашими этюдами, можно сказать о значении такого рода этюдов более обстоятельно.

### Какие «элементы» необходимые для творческого состояния на сцене вырабатывают эти этюды

В 1932 году мне пришлось вести занятия по повышению квалификации с режиссерами самодеятельности.

Тогда еще не вышла в свет книга Станиславского, и «систему» его знали только понаслышке. Говоря о верном сценическом поведении актера и о его «элементах», отмеченных в «системе», я иллюстрировал многое на отрывках, а иное на описанных здесь этюдах. Актерами в этих этюдах были те же слушатели курсов. Они очень скоро освоились с ними: пропало все их стеснение, с которым они начали.

На одной из последних встреч, суммируя результаты всех занятий, я задал вопрос:

- Как вы думаете, что главным образом вырабатывают в актере эти упражнения?

Сейчас же один из присутствующих ответил:

- Конечно, внимание. Участвующий в этюде внимателен как к партнеру, так и ко всему касающемуся его в этюде. Здесь — подлинное внимание по существу.

- Нет,— сказал другой,— тут дело больше всего в общении. Когда этюд удачен, актеры прекрасно чувствуют друг друга. Само построение и весь ход этюда приводят к тому, что они не - могут не общаться.

- Это верно,— вступил в разговор третий,— но самое главное, что здесь актером владеет «задача» А ведь только тогда, когда есть задача, можно и общаться и быть внимательным. Если «задачи» нет, на сцене не актер, а пустой автомат.

- Верно, верно! - подхватывает несколько человек.— Главное — «задача». Чтобы не охлаждать общего интереса к этому вопросу, соглашаешься со всем, поддерживаешь мнение каждого... Кто-то говорит, что самым замечательным ему показалось то, что в этих этюдах актер почему-то очень крепко держит «объект», что объект его захватывает до такой степени, что для него уже не существует ничего, и он отдается жизни этюда.

Кто-то больше всего прельщен появлением интересных «приспособлений»... Кто-то отмечает отчетливость «кусков».

Двое обращают внимание на удивительное «освобождение мышц» и утверждают, что именно это и дает верное самочувствие.

Какому-то молодому человеку с ярким воображением бросилось в глаза то самое явление, которое в «системе» носит название «лучеиспускание» и «лучевосприятие». Он говорит: «Иногда как бы видишь токи, исходящие от актера к актеру, как бы улавливаешь тончайшие нити, связывающие их — говорят ли они друг с другом, молчат ли они, стоя ли отвернувшись».

Одного поразило «публичное одиночество». Они совсем как будто бы нас и не видят, будто и нет нас, а ведь здесь шестьдесят человек. Как это у них сделалось?..

Так один за другим назывались «элементы системы», и (Мне осталось только подвести итог:

- Как видите, в наших этюдах, если они сделаны правильно, так или иначе присутствуют все «элементы». И притом все они находятся в гармонии друг с другом. Вот почему вы и затруднялись определить, что же тут главнейшее.

### ***О творческом перевоплощении в этюде***

В описанных здесь этюдах многое совпадает с обычными упражнениями, применяемыми в театральных школах. Отличие заключается в особом методе проведения их преподавателем: в том, что мы назвали «задаванием» текста, в свободе и произвольности реакции и, наконец, в особых путях к творческому переживанию и перевоплощению.

Как же осуществляется перевоплощение в наших этюдах?

#### **а) Переведение на себя.**

После задавания себе текста и после «выбрасывания (его из головы) актер, как уже описано, «пускает себя» на свободную реакцию - на то, что у него само собой делается, думается, чувствуется.

#### ***У него!***

Он ведь остается сам собой. Никаких требований быть тем или другим «действующим лицом» нет. После этюда преподаватель спрашивает его: «А что вам хотелось?.. А что вы заметили у партнера?.. А кто он вам?.. А почему же удержали себя, если вам хотелось?..» и т. п. Все вопросы наводят на то, что «я», видящее, чувствующее, рассуждающее «я» актера, — оно все время здесь и все время не только участвует, но и является ведущим началом в творческом процессе, б) Сдвиг к перевоплощению. Одновременно с этим совершается, однако, и процесс художественного перевоплощения.

Обстановка занятий, преподаватель, окружающие однокурсники, партнер все заставляет актера приготовиться к тому, что он сейчас приступает к творчеству. Всем этим он уже «сдвинут» с того, что он — только лично он. Он — уже актер.

После же того, как он проговорил данный ему текст (чтобы запомнить его) и послушал текст партнера, «сдвиг» - пошел еще дальше.

Актер не мешает этому сдвигу, как не мешает он ничему, что в нем -происходит,— ни мысли, ни чувствам, ни действиям.

И вот от текста, от - партнера, от своего самочувствия и от всего остального у актера возникают сначала какие-то намеки на новые воображаемые обстоятельства, окружающие его в этом этюде, а затем и самые обстоятельства его новой, в воображении создавшейся жизни.

Вместе с появлением обстоятельств и следом за «ими возникает и новое для актера самоощущение: он чувствует себя каким-то другим — обстоятельства и вся эта воображаемая новая жизнь «переделали» его.

И теперь, давая ход всем своим движениям, ощущениям, эмоциям (он ведь ничему не мешает, на все свободно «пускает себя»), актер воспринимает эти свои проявления как проявления этого нового своего «я», и таким образом они служат для «его подтверждением того, что вот она, новая жизнь, уже началась.

Ободренный, он отдается ей все смелее, и так совершается процесс перевоплощения.

**в) Единство личного «я» актера и возникающего «образа».**

Но, чувствуя себя кем-то другим, он, актер, нисколько не теряет и своего личного «я».

Это единство личности актера и образа действующего лица есть непереносимое условие творческой жизни на сцене.

### ***О творческом изменении личности актера в этюде***

Дан текст. Нарочно самый простой и ничего не обещающий. Какой-нибудь разговор «о погоде»,

- Никуда не годная погода.

- Да. Льет и льет.

- Застряли...

Партнер мой - долговязый, с виду мрачный, но, кажется, очень милый парень. На нем фуфайка и сапоги. Начинаем. Повторяем, как полагается, слова...

Но еще до этого, до того, как я задал себе текст, к моему обычному состоянию кое-что уже прибавилось. Что же именно?

Прежде всего, что я не только я — Петров, но что я — актер, который сейчас сыграет какую-то сцену; что - товарищ, с которым мне предстоит играть, не просто товарищ-актер, но что он мой партнер в этом этюде.

Ничего этого я не держу в голове, но оно есть и действует во мне; независимо от всяких моих намерений я уже встал на какую-то новую платформу, сдвинулся со своей обычной, бытовой.

И вот, находясь в этом новом состоянии, внутренне настроенный на творчество, я воспринимаю предложенный текст, затем, как полагается, «выключаюсь» на две-три секунды и, наконец, свободно «пускаю себя».

Первое, что попадает на глаза,— скучающая и мрачная физиономия партнера. Чем-то - недовольный, он искоса смотрит в окно... Я тоже взглянул туда. Кусок серого неба... дождь осенний. Тоже стало тоскливо... А он подошел к

окну, покачал головой и, безнадежно махнув рукой, отвернулся и сел. Стало еще тошнее. И - показалось, будто давно-давно, дней десять идет этот проклятый дождь.... А мы тут застряли... Нервничаем. Дороги размыло, - не проедешь... А там нас ждут.

Все это — далеко, где-то в тайге, в Сибири...

Не будем отвлекаться дальнейшим — остановимся на начале.

Смотрите, как в несколько мгновений обозначился целый кусок как бы реальной жизни.

Что же теперь еще остается? Остается только отдаться, довериться возникшему и «пустить себя»: пусть из родившейся мысли, ощущения, побуждения, растет целая самостоятельная новая жизнь.

Эта жизнь состоит из переплетения моих фактических личных ощущений с новым содержанием, появившимся как моя творческая фантазия. Глядя из окна на осенний дождь, я мгновенно «соскучился» — это лично мое. Но рядом с этим — воображаемая «тайга». Показалось, что мы везем с собой какой-то груз - как будто детали механизмов. Лично мне этого никогда не приходилось летать. Партнер Мой — тоже ведь актер, а не водитель машины. И вообще все мое самочувствие, все мое душевное состояние во время этюда — совсем мне не свойственное и откуда-то на меня налетевшее.

Конечно, сам я никуда не делся, я остался здесь, руки, ноги — мои, глаза, уши - мои, сердце - мое. Но все-таки какой-то я другой... Какие-то мои качества, обычно даже и невидные для других, здесь выступают в такой мере и в таком виде, что становятся главными, заслоняют собой все. Возникает как бы другой человек. Как будто к моему «я» прибавилось еще какое-то воображаемое «я»; как будто ко мне, к Петрову, привили еще какого-то воображаемого Степанова. Привили, как садовники прививают маленький прутик одного дерева к другому. Прутик приживается, и дерево, в дополнение к своим, приобретает еще и все качества того, от которого взяли один только маленький прутик.

Так и тут: есть личность актера Петрова; -в воображении его мелькнет обрывок какой-то другой, чужой личности— какого-то Степанова. И этот обрывок чужой, воображаемой личности творческим путем «войдет» в личность Петрова, перестроит ее на свой лад, и из этого соединения образуется зародыш некоей новой личности Петрова — Степанова (или Степанова — Петрова — смотря по тому, каких качеств больше). А теперь дело только за тем, чтобы этой новой личности дать творческую свободу <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Конечно, если «низкого слияния не произошло и он, Петров, как был, так и остался в неприкосновенности только Петровым, тогда толковать не о чем: никакой новой личности, «Степанова — Петрова», не будет. И Петрову ничего другого не остается, как только по мере сил и з о б р а ж а т ь какого-то «Степанова», копировать его.

Если же произошла прививка, то в актере течет две «крови: его — Петрова и «кровь» Степанова

Может появиться сомнение: ведь все, что таким образом мгновенно промелькнуло в воображении, все это — неточное, неясное... Где, в какой тайге? Кто вы? Что вы делаете? Чем живете? Есть у вас семья или вы один? Всего этого вы точно не знаете, а раз не знаете, значит, это не жизнь — ведь в жизни вам великолепно известно, кто вы и что.

Позвольте, так ли это? Да разве в жизни мы всегда все о себе знаем? Вот я, например, сейчас пишу — я ведь не думаю ни о своем прошлом, ни о настоящем, ни о будущем, не думаю, кто я, не думаю, где я, не думаю, женат я или холост, здоров или болен. Я думаю только о том, о чем пишу, а все остальное — где-то оно есть... Если вы меня спросите, я отвечу, но оно мне сейчас не нужно, и поэтому в сознании моем ему сейчас нет места.

Другое дело, если на ваш вопрос я совсем не смогу ответить, если почувствую, что вдруг, в одно мгновение, я все забыл: кто я, где я, откуда; кто мои родители, родные, друзья; каково все мое прошлое... Я решительно все забыл и ничего не помню, не знаю даже, кто это вот стоит передо мной; знакомый? друг? враг?.. Тогда возникнет тревожное чувство: что-то во мне серьезно нарушено.

Посмотрим же, как было это в нашем этюде. Без всякого усилия с моей стороны у меня, Петрова, возникла не только мысль, но все самочувствие в целом: отвратительная погода... застряли... а надо спешить... торчим из-за пустяков... тайга, непролазная грязь, разлились реки...

При этом я чувствую себя совершенно спокойно — меня совершенно не тревожит вопрос, — кто я, где я и проч.

Это спокойствие, это уверенное самочувствие — факт огромной важности. Одного его достаточно, чтобы все сомнения были разрешены.

Почему я спокоен? Очевидно, я чувствую себя вполне нормально, то есть знаю И кто я, и что я, и где я, и почему.

Если всех этих мыслей и нет сейчас в моем сознании, это еще не значит, что их нет за порогом моего сознания. Начните меня осторожно и искусно расспрашивать (как это делалось в ранее описанных подобных случаях), и окажется, что я все про себя знаю.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Но не всегда, конечно, спокойствие и уверенность актера на сцене указывают на его верное творческое самочувствие.

Спокойствие актера может не иметь ничего общего с творческим спокойствием. Оно может быть спокойствием опытного, бывалого ремесленника.

Такой и не думает о «жизни на сцене», он думает лишь о том, как бы искуснее и поэффектнее изобразить подобие жизни. Он не думает также и о том, чтобы творчески перевоплотиться в действующее лицо — стать им, а только о том, чтобы изобразить, «представить» его.

А для того чтобы искусно изобразить, ловко подделать жизнь — он в этом убедился, — ему надо прежде всего не увлекаться, не забываться ни на секунду, а быть холодно расчетливым и деловито трезвым.

Таким образом, если сейчас, во время этюда у меня нет отчетливых и сознательных мыслей о том, кто я и что я, при этом я совершенно спокоен и чувствую себя нормально и естественно,— это указывает на то, что все мое состояние в этюде верно.

Теперь такой вопрос: откуда же появился во мне зародыш именно такой жизни? Может быть, от мрачного партнера? Может быть, от московской неласковой осени? Может быть, от недавно прочитанной книги — тайга, и разлившиеся реки, и машина, застрявшая в грязи, и груз, который ждут,— ведь всюду у нас строительство, всюду нужны механизмы...

Да, вероятно, и от того, и от другого, и от третьего. Но сколько бы вы ни перечисляли — будет мало. Каждое мгновение нашей жизни есть результат и последствие тысяч причин, не поддающихся точному определению. Не будем же мудрить и умствовать, а лучше начнем практиковаться в том, чтобы доверяться силам своей творческой природы.

### *Этюды и творческий процесс актера*

Итак, при помощи наших этюдов можно установить условия, вызывающие творческий процесс; условия правильного его протекания; ошибки в нем. При помощи этих этюдов становится понятно, что нужно не составлять, не выстраивать творческий процесс — нужно лишь не мешать тому творческому процессу, который уже есть, уже начался, как только актер вышел на этюд. При наблюдении за этюдами замечаешь, что творческий процесс не только можно не разлагать на части (как мы это делали раньше), но больше того — его нельзя разлагать, ибо всякая подобная попытка ведет к уничтожению творческого процесса.

Прежде мы старались восполнить недостатки актера, «добавляя» элементы, которых ему, казалось нам, не хватало: «внимание», «круг», «объект», «задачу» и проч. и проч.

Очевидно, надо не добавлять то, чего нет, а убирать то, что мешает — излишнее старание, торопливость, «тормоза», и таким образом растить, развивать творческую природу актера, его талант.

Словом, исходить из того верного, что есть в ученике утверждать это верное, поощряя и развивая свободное, раскованное творчество.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**  
**НЕКОТОРЫЕ**  
**ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ**  
**И ПРИЕМЫ**

## Глава I

### ПОРОГ ТВОРЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Если на ходу поезда высунуть из окна руку, вы почувствуете, как воздух с силой ударяет в нее. Но вот поезд подходит к полустанку, замедляет ход. Воздух перестает бить в руку. Высунувшись из окна вагона, вы чувствуете то аромат полевых цветов, то запах перегретого пара. Воздух движется и переносит к вам то одно, то другое. Этого слабого ветра вы не можете чувствовать рукой, давление его слишком мало, оно и находится до порога вашего восприятия.

Поезд тихо тронулся, и, по мере того как он набирает скорость, рука ваша вновь — все сильнее и сильнее — ощущает ветер.

Для каждого из наших чувств есть некоторый порог. Если возбуждение слишком мало, мы ничего не чувствуем; как только сила возбуждения достаточно увеличилась, мы начинаем ощущать.

Вот эта граница между «чувствую» и «не чувствую» и носит в психологии название «порога».

В нашем актерском деле есть тоже свой порог.

Один из первых уроков «душевной техники». Группа первая: среди неопытных новичков попадают бывалые актеры. Вызываю одного из недавно вступивших группу «бывалых» и в пару к нему — молоденькую и пушку. Предлагаю такой несложный текст:

Она. Вы отсюда куда?

Он. Домой.

Только и всего.

Он (опытный актер) с улыбкой снисхождения повторяет текст — приходится подчиняться, делать всякие пустяки вместе с мальчиками и девочками. Скучно, глупо, но ничего не поделаешь...

Самое главное для него: показать всем окружающим, насколько это занятие ниже его достоинства. Это нужно еще и потому, что где-то в глубине души он не очень-то уверен в себе, и если что не выйдет - так у него отговорка: «Я и не старался. По-моему, это все не нужно. Нужно играть хорошо. А тут какие-то детские упражнения...»

Начали.

Девушка посмотрела на него. Од сидел важный, с выражением скуки и досады на лице. По простоте душевной она прониклась к нему уважением и с большой почтительностью после нескольких колебаний, как скромная первоклассница, спросила своего солидного соседа: «Вы отсюда куда?»

Он слышал, конечно, ее слова, но слышал краем уха — он был занят собой, занят тем, как бы получше изобразить, что он прост, свободен и пленителен в своей естественности. Он слышал ее слова, но зачем-то сделал вид, что не слышал (вероятно, так ему показалось «интереснее»), а потому вдруг словно спохватился, пробормотал что-то вроде: «Простите, я не расслышал... вы сказали: куда я отсюда»? Этих слов я ему не давал, но — пускай! — надо же иметь к нему снисхождение — ведь самочувствие у него сейчас прескверное. Пусть спасается всеми известными ему способами. Это даже занятно, да и для молодежи назидательно.

«Куда?» — Он делает вид, что задумался, соображает (при этом краем глаза подсматривает, какое это производит впечатление), потом вдруг стремительно изображает на своем лице чрезвычайную занятость, озабоченность и не столько для партнерши, сколько для нас важно произносит: «Домой», как будто у него там государственные дела дома.

Выдержав паузу, чтобы «дошло» до публики то, что он изволил изобразить, он довольно развязно и даже победоносно смотрит на всех: вот, мол, как!

- Ну что же, хорошо... — скажешь ему без особенного энтузиазма. — Вот что... давайте-ка без всяких разговоров и разборов повторим еще раз. Если пойдет так, как шло, — пускай, если потянет на что-нибудь другое - дайте себе волю, не стесняйтесь себя.

Он, не теряя времени, изобразит нам что-нибудь еще — такое же нелепое. Но, не подозревая истинного положения вещей, он входит во вкус и, «когда во второй раз скажешь ему: «А ну-ка еще», — охотно принимается за дело: пожалуйста, хоть сто раз!

Ученики начинают понимать сущность происходящего — переглядываются, сдерживают улыбки... Девушка, партнерша нашего дебютанта, сначала смущалась, потом стала догадываться, что он просто не видит и не слышит ее, заставляет себя проделывать что-то противоестественное, наигрывает изо всех сил. Она увидела, что и всем смешны его ухищрения, самоуверенность и самодовольство. Она тоже развеселилась, но потом взглянула на него, и ей стало неловко, ей стало его очень жаль, и она почувствовала потребность... спасти его.

Когда я предложил проделать этюд с этим текстом в четвертый раз, она долго и серьезно вглядывалась в партнера - все хотела найти путь к нему, «пробить» его скорлупу. Наконец придвинулась к нему, положила свою руку на его руку... Он посмотрел на нее удивленно, она выдержала этот взгляд и сердечно, дружески, просто спросила: «Вы отсюда куда?»

Он все смотрел на нее, и было ясно, что увидел он ее толком только сейчас. До этого она была для него чем-то вроде бутафорской куклы; теперь же ее вид, ее глаза, ее обращение задела его за живое. Он уже не мог оставаться равнодушным и безучастным — ответное доверие, мягкость блеснули на его лице. «Домой», — вырвалось у него — в том смысле, что, дескать, я свободен, я иду домой, но если я вам нужен — пожалуйста, я могу

остаться, могу идти с вами... Она несколько смущенная его новым тоном, новым взглядом, встала. Он тоже встал за ней... и оба пошли к двери.

- Вот теперь хорошо! - скажешь им и без дальнейших рассуждений посадишь на место.

Вызовешь другую пару, дашь им текст этюда, а краем глаза все следишь за теми. Те еще не остыли: он все еще посматривает на нее, она — на него. Как будто их теперь уже связала какая-то ниточка.

- Ага! Вы все еще продолжаете? Все еще не можете разорваться? Оба смущаются.

- Так и должно быть: началась жизнь, настоящая творческая жизнь. Вы переступили порог. До сих пор не было жизни, была подделка и фальшь. А как перешли через порог, так все — правда, и жизнь.

Вторая пара кончит свой этюд, сядет на место, а первая все еще «доживает» случившееся; оба какие-то сосредоточенные, углубленные в себя, они еще украдкой посматривают друг на друга.

Они не подозревают, что за ними следят, и, когда вдруг неожиданно обратишься к ним: «Ну, а у вас, как я вижу, этюд еще продолжается?» — оба опять конфузятся и краснеют.

- Не смущайтесь, а радуйтесь! Вы на деле испытали сейчас, что значит по-настоящему жить на сцене. Если бы по окончании этюда все сразу разорвалось между вами, это значило бы, что и не было ничего.

А раз что-то есть, оно не может разорваться, если бы вы даже этого и хотели.

- Теперь расскажите-ка нам, Любочка, как у вас все это произошло? С самого начала.

- С начала?... Началось это, пожалуй, с того, что Василий Петрович в тех первых этюдах делал... не совсем то, что вот мы делали... Мне было немного смешно, да и ребята улыбались... Потом мне стало неудобно: чего смеяться, если человек еще не знает, что нужно... Вы сказали, чтобы мы проделали этюд еще раз - это был четвертый раз. Я повторила текст...

- А вам хотелось еще раз делать этюд?

- Да. Мне казалось — мы его можем сделать по-настоящему... а не выходил он из-за того, что, может быть, я мешала Василию Петровичу... Ну... повторили слова. Выбросила их из головы, взглянула на него... он мне показался каким-то легкомысленным, что ли... сидит, ножкой покачивает, галстучек поправляет... «А все-таки он не такой, он лучше», — подумалось мне... И вдруг мне представилось, что это мой двоюродный брат... приехал сюда недавно... он не знает, что я его родственница...

Только мне стало как-то неловко: он мой брат, а я вот уже много дней не говорю ему, кто я, а только подсматриваю за ним... Мне ведь уж давно дома говорят: «Что же ты не пригласишь его к нам? Да где он живет, да не нуждается ли в чем?» Мне стало еще более неловко, и я решила сразу все сказать ему... взяла его за руку... он удивился...

-Ну а вы что расскажете о себе, Василий Петрович? Что с вами было до того, как она взяла вас за руку, и что после?

- Сначала я играл такой этюд: я — инженер-конструктор. В отпуске, еду на пароходе.

- Это вы все заранее придумали?

- Да. Я задал себе такую задачу. Еду на пароходе на палубе. Плывут берега... Навстречу пароходы... Все было хорошо. И вдруг она кладет свою руку на мою. Я, признаться, опешил. Мы ведь почти и не знакомы.... Смотрю на нее, что, мол, это вы, милая девушка? — а она как ни в чем не бывало глядит на меня... и то ли знает что про меня, то ли дело у нее ко мне какое-то. «Вы отсюда куда?» — спрашивает...

- Она, может быть, пошутила с вами?

-Нет. Она серьезно.

- Так что вы, верите ей?

- Еще бы! Конечно. Она такая милая, простая, добрая девушка.

- Зачем же она вас спросила?

- По-видимому, она хотела пойти со мной и что-то мне сказать или спросить.

- А вы?

- А я ведь свободен: кончится урок, и я — домой... Почему же мне с ней не пойти?

- А как же пароход?

- То есть?

- Ведь вы ехали на пароходе.

- Ах, пароход! Ну, это было так... между прочим. Это я играл.

- А здесь?

- Здесь... нет, это уж не игра, это что-то другое...

- Ближе « жизни?

- Да, пожалуй.

- Тут затронуло лично вас? Да, именно лично меня.

- А там было что-то постороннее и лично вас не 'касающееся?

- Да, да. А теперь — как в жизни.

- Что же, значит, если вся эта сцена произошла между вами лично, то есть между Василием Петровичем и Любочкой, вы отсюда пойдете вместе? Она пойдет с вами?

- Пойдет? Не знаю. Ведь это был этюд... упражнение...

- Как этюд? Ведь вы только что сказали, что это была жизнь. Настоящая жизнь. А если бы так произошло в жизни — другого выхода бы не было: вы познакомились, она хочет с вами пойти, что-то вам сказать. Вам она понравилась, вы сейчас свободны — конечно, вы пойдете.

- Да... но ведь это была не жизнь...

- Вот так штука! Что-то мы с вами запутались: то жизнь, то не жизнь. Ну-ка давайте проверим. Посмотрите-ка прежде всего на нее. Это она или не она? Это вы с ней разговаривали и хотели идти вместе?

Он сосредоточенно смотрит на нее и заявляет:

- А знаете что? Это «е она!

Общий хохот.

- Да, да! Вы не смейтесь — не она! Вот я смотрю на нее, и она какая то мне чужая, неизвестная... Это молодая актриса... может быть, даже талантливая... а та... та не была актриса... та была просто девушка, и глаза у нее были какие-то совсем детские...

- Ну, допустим, она — не она, куда ни шло. А вы-то, надеюсь, остались сами собой? Вас-то ведь не подменили?

- Как будто нет.

- Вы «то сейчас? Актер?

- Актер.

- А она хотела провожать вас — актера Василия Петровича?..

- Стойте, стойте! Подождите! Это очень интересно! Я сейчас расскажу... Когда она меня взяла за руку, я удивился и больше ничего... Но когда она долго смотрела на меня своими детскими голубыми глазами и потом спросила: «Вы отсюда куда?» — во мне что-то сдвинулось... Она милая, простая девушка, какая-нибудь ученица десятого класса, и мне от этого показалось, что я тоже какой-то скромный труженик...

- Простой смертный... — не выдержал кто-то из учеников.

Он не замечает язвительности реплики и, увлеченный рассказом, продолжает:

- Да, обыкновенный... совсем обыкновенный... какой-нибудь бухгалтер или техник... Мне стало так спокойно, легко... А она так хорошо на меня смотрела...

-Ну а мы?

- Что вы?

- Как мы воспринимали всю эту сцену?

- Вот уж не знаю... не видел.

- Видели только ее, девочку-десятиклассницу?

- Да.

- И не на шутку заволновались?

- Представьте, да!

- Кто заволновался-то? Вы — Василий Петрович?

- Да, я, Василий Петрович... только какой-то другой... бухгалтер, техник... и при этом помоложе...

- Ну вот, теперь все в порядке. Вы на деле ощутили самое главное: что значит — до порога, и что значит перейти порог.

- Какой «порог»?

- Самый важный для нас порог: порог творчества. Когда вы по каким-то причинам начинаете вдруг волноваться и принимать к сердцу слова и факты, к вам, строго говоря, совершенно отношения не имеющие. Когда вы лично начинаете жить какой-то воображаемой жизнью, жить и действовать в ней... Это и называется — переступить через порог.

Но и сами вы при этом изменяетесь. Уходите вдруг от самого себя, от того, что окружает вас на самом деле. Вами овладевает фантазия. Вы живете — вы не умерли, не заснули, — но вы уже как будто бы не совсем— вы. А кто-то другой — бухгалтер, техник. Любим Торцов, Гамлет, Отелло...

Вся ваша дальнейшая жизнь на сцене будет состоять из забот о том, чтобы было это творческое состояние, чтобы вы были на сцене «за порогом».

Когда-то давно по примеру других преподавателей и я знакомил учеников сначала с общими основами творчества. Давал общий обстоятельный как теоретический, так и практический обзор. Ученики знакомились с каждым приемом, с каждым «элементом» приблизительно, не усваивая его до конца. При этом ученику указывалось, что это только первые шаги, только знакомство, что в дальнейшем он должен стремиться к совершенному выполнению каждого «элемента» творчества.

Потом практика показала, что надо начинать с создания верного творческого процесса. Говоря точнее — с культивирования процесса творческого переживания. И для этого прежде всего — удалять все мешающее ему.

Что же касается «элементов», они нашли действенное, эффективное применение в анализе пьесы и роли задачи, куски, приспособления, действия, сверхзадача, сквозное действие); в этюдах же «элементы», как показала практика, «получаются сами» в результате верного творческого состояния (внимание, общение, «если бы», освобождение мышц, объект, «я есмь»).

Творческого состояния следует добиваться с первых же шагов, не откладывая дела на будущее. Ведь самая ничтожная ошибка, допущенная вначале, с каждым шагом все увеличивается. И первоначальные расчеты на исправление ее «когда-нибудь» потом, «в будущем», никогда не оправдываются.

Представьте себе круг. Есть точка, которая является его основой; это — середина «руга, центр его. Если вы находитесь на «периферии» круга и хотите попасть точно в центр, вам с самого начала следует взять абсолютно верное направление. Стоит вам ошибиться, отклониться от этого единственного пути хоть на самую малость, вы неизбежно, идя как будто к центру, пройдете мимо. Пройдете мимо и будете удаляться от центра все дальше и дальше, пока не придете опять на «периферию». Только не на старое место, а к точке, противоположной той, с которой вы начали свой путь.

Так и с учеником-актером. Если сразу не дать ему абсолютно верного направления, то дальнейшая работа, какой бы интенсивной она ни была, не принесет желаемых результатов; дорога, по которой, казалось бы, с успехом движется ученик, заведомо ведет мимо цели.

## Глава II

### УТВЕРЖДЕНИЕ АКТЕРА В ТВОРЧЕСКОМ СОСТОЯНИИ

(«Поддержка»)

#### Техника «поддержки»

Сначала дело шло, как всегда: задавался этюд, ученики выполняли его, и, заканчивали, преподаватель делал свои замечания. Или же по-другому: во время исполнения этюда, видя ошибку, преподаватель останавливал ученика, делал свои замечания и заставлял повторять снова или играть дальше.

Но вскоре стал напрашиваться сам собой и еще один способ воздействия.

Молодой человек уже не старается, как вначале, выпалить текст; не торопясь, он оглянулся кругом, посмотрел на свою партнершу... Та чувствует себя очень несвободно: боится пошевелиться, повернуть голову... Он разглядывает ее. И вдруг что-то забеспокоился должно быть, мелькнула мысль: «Ведь на меня смотрят! Ведь я «играю»...»

Его молчание кажется ему самому непомерно долгим - вот-вот о« сейчас занервничает и все испортит: начнет себя подталкивать...

Не выдержишь и шепнешь: «Не торопитесь, все верно, не торопитесь, не бойтесь пауз... все верно».

Сначала сам испугаешься своей несдержанности, думаешь — помешал. Но, оказывается, напрасная тревога: ничего плохого от этого вмешательства не произошло. По-видимому, слова мои попали в самую точку и вовремя. Он ободрился, почувствовал под собой твердую почву и, не сбиваясь, благополучно добирается до конца этюда.

Или, когда видишь, что актера (или ученика) играемая им сцена начинает забирать и он не на шутку разволновался, — следишь за ним особенно чутко, можно сказать, живешь вместе с ним. Сцена развивается, волнение усиливается и вдруг, когда она доходит до высокой степени напряжения, вдруг какое-то чутье тебе подскажет: сейчас испугается, не выдержит сам своего чувства... затормозит... Так и вырвется из тебя: «Пускай, смело пускай!.. Смело!.. Так, так! верно, молодец! дальше!»

Оказывается, и тут не помешал... Наоборот, помог, подтолкнул... И актер неожиданно раскроется, и такая хлынет из него ярость и сила, что все кругом удивлены и он сам больше других. Потом скажешь ему: «Вот видите, — оказывается, вы все можете. Все можете, и совсем это не трудно». Он тоже чувствует в эту минуту, что ведь на самом деле легко справился. Вот и поверит в себя, в свои возможности. А когда проведешь его несколько раз по этой дорожке, он так утвердится, что его уж и не собьешь потом.

А не поддержи я его вовремя, он бы, может быть, еще целый год все «скромничал» и сам бы не подозревал в себе своей силы, и мы бы ее не видали.

Так и вошло в привычку — на первых уроках, во время исполнения учеником этюда, нет-нет и подсказывать — «поддерживать» его то шепотом, то громко. Делаешь это так, как будто ведешь его по натянутому канату: сторожишь, не спуская глаз, — только что покачнется, а уж ты тут как тут...

Он даже и не замечает этих «поддержек» — так они кстати, так укрепляют его на пути творчества.

Конечно, преподаватель должен сам владеть «этюдной техникой» — владеть ею гораздо лучше ученика, а кроме того, обладать еще и особым «преподавательским» искусством сопереживания, умением почувствовать то, что чувствует ученик, улавливать по каким-то едва заметным движениям его побуждения и даже мысли.

Это больше, чем чуткость. Совершенно не замечая, это следишь — видишь, как разнообразны эти «поддержки»: то тихим шепотом, то едва слышно, то вдруг громко, как хлыстом хлестнешь: «Верно! Верно!..» Чувствуешь, что у ученика нет сил сделать опасный и трудный прыжок, а крикнешь — и силы нашлись...

Может возникнуть опасение: приучив ученика к такой помощи, ведя его, как ребенка, «за ручку», не лишаешь ли его тем самым творческой самостоятельности?

Нет. Ведь ему не подсказываешь, как и что делать, — только укрепляешь веру в его же собственное творчество да предупреждаешь его ошибки и поспешность.

А чтобы не избаловать ученика непрерывной поддержкой, чтобы приучить работать и без всякого наблюдения, — постепенно и понемногу пускаешь его и одного. Потом ограничиваешься только тем, что только в «опасные» мгновения подкинешь ему ободряющее словечко или натянешь вожжи, когда его понесет под гору... чтобы не сорвался, не разбился, чтобы не «лечить» его потом целых два, три месяца. А там... пройдет время — и поддержка совсем не будет нужна.

### **Роль «поддержки» воспитании непринужденности и свободы на сцене**

Огромную роль играет поддержка в деле воспитании актера. Она много раз ускоряет работу. При ее помощи уже в конце первого урока ученик практически ощущает, что значит не мешать себе, что значит жить «на сцене, как это легко, просто и приятно... Он уже чувствует, что если пойти дальше, то почти помимо его воли будут делаться очень трудные вещи... Остается только укрепиться в этом. Тренироваться...

Но мало этого. При помощи «поддержки» удается вводить в верное состояние на сцене людей, которые от этого безнадежно далеки — испорченных, «заштампованных», привыкших к сценической фальши актеров, совсем не одаренных актерскими способностями оперных певцов...

В каждом из этих трудных случаев опытный преподаватель может добиться, чтобы ученик на практике испытал удивительное состояние свободного творческого самочувствия на сцене.

...Аудитория состоит из нескольких десятков режиссеров самодеятельных кружков. Они на курсах повышения квалификации. Состав чрезвычайно пестрый: тут и молодые актеры из театров; и девушки, занимающиеся с детскими кружками; и старые актрисы, покинувшие свое сценическое поприще под давлением обстоятельств, и опытные, старые провинциальные актеры, перебравшиеся на менее блестящую, но более спокойную стезю; и провинциальные «премьеры», которым не повезло и они временно пристали к берегу самодеятельности, чтобы при первом удобном случае отчалить и попять понестись по волнам капризного театрального моря. Есть тут, конечно, и истинные энтузиасты, разбирающиеся в вопросах актерской техники.

Легче всего было бы пригласить на сцену для опыта кого-нибудь из тех, кто понимает суть дела и с кем проба «не сорвется». Но для большей убедительности идешь прямо к быку на рога: выбираешь такого, с которым, казалось бы, заведомо ничего не должно получиться.

Старичок, которого хочешь вызывать, смущается, отнекивается: он никак не ожидал, что ему придется «выступать», да еще перед такой трудной публикой, как свой брат — режиссеры.

Когда-то он сам был актером в провинции; таланта, должно быть, особенного не было, играл больше опытностью... Года ушли, а вместе с ними и силы... Перебрался в Москву, взял два заводских клуба и, не мудрствуя лукаво, ставит себе там потихоньку пьесы с кружковцами.

Предложили ему, как одному из старейших, в знак внимания посещать курсы повышения квалификации — почему не пойти. Учиться, конечно, уж поздновато, а переучиваться — тем паче... Послушать все же интересно... Раньше играли попросту, без затей, а теперь появились «системы», то да се...

Послушал одного, другого, третьего специалиста — интересно. Только трудно. Надо, оказывается, внимание развивать, отыскивать «логику» в чувствах и действиях, в «круг» входить, знать свою «задачу», находить «приспособления»; ощущать «публичное одиночество», «ослаблять мышцы», заботиться о «правде чувств в предлагаемых обстоятельствах» и, наконец, все свои «задачи» пронизать «сквозным действием»...

Все, конечно, верно. Сомнений нет. Все по последнему слову театральной науки. Только устарел, должно быть, — трудно... не входит в голову...

И вот такого старичка преподаватель «вытаскивает» на этюд.

- Пожалуйста, пожалуйста, не смущайтесь... Ну, что бы нам сделать?.. Вот видите, на окне в цветочном горшке маленькая полузасохшая пальма. Вы подойдите к ней, посмотрите на нее и скажите: «Да». Вот и все упражнение. Понятно?

- Понятно...

- Если вам захочется сделать что-нибудь еще, пожалуйста, делайте. Ничего не задерживайте, все себе позволяйте. Итак, что вы будете делать?

- Подойду к окну, посмотрю на цветок и скажу:

«Да»...

- Очень хорошо. Не спешите. Когда захочется, тогда и делайте.

- Легко сказать: когда захочется! — бурчит старичок. — Разве захочется? Зачем я только вышел!..

- Так, так! Верно! Все верно! - вдруг совершенно убежденно замечает преподаватель.

- Верно?.. — Старичок опешил... - Чего же тут верного?

Но раздумывать некогда, говорят «верно», значит, еще не провалился, держусь, значит, надо пользоваться, хвататься, <не терять и дальше так действовать... А что «действовать», как «действовать»?

Через две-три секунды он смутится и окончательно потеряется. А преподаватель ему — тихо, спокойно, шепотом:

- Верно, верно. Вы чем-то недовольны, вот и хорошо, вот и продолжайте, не боритесь с этим, продолжайте...

- Ах, недоволен? - догадывается старичок.— Да, да, конечно, ведь я же недоволен: зачем я вышел?..

- Так, так, верно! — не дает ему опомниться преподаватель.

Это «верно» как будто толкает его... и он очертя голову кидается в свое «недовольство».

«Зачем вышел!— думает он. — Они вон все рады, довольны, смеются...» — Он с раздражением смотрит на аудиторию.

- Верно... верно... Так... молодец! — продолжает преподаватель.

«Верно»... Сам знаю, что «верно»,— проносится в голове у старичка.

Ну-ка, спросим себя: верно все-таки или не верно? Да, теперь верно. Безусловно верно. Его собственное бытовое, живое самочувствие странным образом соединилось с сознанием, или, вернее, с чувством того, что он актер и что он что-то «играет». Эти два чувства соединились и не вытеснили, а, наоборот, укрепили друг друга. Он посмотрел с неудовольствием на сидящих товарищей... отвернулся, окинул взглядом всю комнату, она ему тоже показалась неприятной... посмотрел в окно... что-то там увидел интересное...

- Так, так, — подкидывает преподаватель. — Верно. И... окно потянуло его к себе. Не скажи ничего преподаватель, промолчи, — может быть, он и не пошел бы к окну, удержал себя, а тут как будто кто снял с него всякие сомнения и даже 'подтолкнул, .помог — и ноги понесли его. А раз он осмелился ходить по сцене — он уже почувствовал себя совсем хорошо. А тут еще:

- Молодец! Молодец!

Старичок обрадовался, заволновался.

- Не торопитесь, не торопитесь,— размеренно и спокойно шепчет преподаватель,— да, да, так, не торопитесь.

Стало спокойно, легко и... вернулось прежнее настроение недовольства, на которое «пустил» себя старичок в самом начале. По улице люди ходят... парочка какая-то... напротив школа, ребяташки высыпают — перемена, бегают, прыгают. Простудятся только — холодно и сыро, а они не одеты... Ничего интересного нет там, на улице... Л это еще что? Вот так цветок!

Едва заметное произвольное движение руки к цветочному горшку, а преподаватель ловит: «Да, да! можно, все можно!» Рука от этого толчка смелее продолжает свое движение... одной руки мало, — за ней тянется и другая... «Верно, верно, молодец»... Руки берут горшок, поднимают его. Все эти движения совершенно произвольны.

Раньше такая анархия смутила бы старичка, показалась бы вредной, не идущей к делу, он испугался бы ее («без задачи!»), стал бы себя удерживать, а теперь вдруг слышит поощрение. Он дает себе волю. В нем пробуждается его произвольная жизнь и устанавливается совершенно иное отношение к ней: она-то, оказывается, и нужна!.. Почему-то пошел с горшком к столу. Но вот-вот сейчас испугается своей смелости и все испортит.

- Молодец... Молодец... Верно!.. Не торопитесь...Этот шепот окончательно укрепляет старичка в его самочувствии. Он спокойно ставит горшочек с пальмой на стол... ковыряет пальцем совершенно сухую землю (а он, видимо<sup>1</sup>, любитель цветов!), неодобрительно качает головой и сокрушенно замечает: «Дда-а!»

- Ну вот и все, — останавливает преподаватель. -Видите, как легко и просто. Вы ничего не придумывали, не старались, а все прекрасно сделалось само собой.

Старичок счастлив, старичок так разошелся, что и уходить уж не собирается. Он хочет рассказать, как это все случилось... И мы слышим от него примерно ту же, только что описанную историю.

### **О тонкости этого приема**

Несмотря на все прочитанное о значении «поддержки», читателя все-таки может смущать мысль: неужели слова режиссера, сказанные в самую патетическую минуту актерского творчества, не помешают?

Все зависит от того, как сказать.

Если режиссер так чувствует актера, что почти сливается с ним, то он не сделает ошибки. Он скажет так осторожно, так вовремя, так кратко, что актеру покажется, будто это его собственный (актера) голос, или — что «то-то еще вместе с ним, такой дружественный и такой необходимый сейчас, вступил в дело и не оставит в трудную минуту. И он невольно подчинится этому голосу.

Самое главное, что здесь следует иметь в виду режиссеру, это то, что ученик во время этюда (как и актер во время репетиции) находится в особо

восприимчивом состоянии, и каждое слово со стороны, каждый вздох попадают как бы в самый центр всей его психической жизни,

«Поддержка» никогда не даст ожидаемого результата, если не будет этой чуткости к актеру, если режиссер начнет посылать актеру свои приказания, не считаясь с его мыслями, волнениями, со всей его жизнью в эту минуту.

И, конечно, ничего не получится, если вместо двух-трех необходимых слов начать читать актеру целые лекции.

И то и другое, вместо того чтобы поддержать, утвердить актера на верном для него пути, нарушит сложный, напряженный и в то же время пугливый процесс, идущий в актере, и он упадет на землю с облаков своей фантазии.

## ГЛАВА III

### РОЛЬ АВТОМАТИЧЕСКИХ ДВИЖЕНИЙ В ВОСПИТАНИИ НЕПРИНУЖДЕННОСТИ И СВОБОДЫ

#### Простота и естественность

Многие из актеров, справедливо считая, что на сцене надо быть простым и естественным, стараются найти простоту и естественность, как будто бы она какой-то особый предмет.

А ведь ее, по правде сказать, и нет вовсе. Что такое простота и естественность? Когда она бывает? Тогда, когда жизнь течет непринужденно. Вы дышите и об этом не думаете. Дышите так, как привыкли, как для вас естественно. Попробуйте последить за своим дыханием, попробуйте, уловите эту простоту и естественность, — через три-четыре секунды, вы почувствуете, что дыхание ваше нарушено. Вы дышите уже не нормально, не естественно, а напряженно и нарочито.

Естественно и натурально то, что свободно и непринужденно.

Что же такое свобода и непринужденность на сцене?

Очень трудно объяснить это ученику на словах — так же трудно, как дать представление о вкусе фрукта, которого он не пробовал.

Подходит к вам после урока ученик и, смущаясь, то и дело поправляя без всякой нужды свои очки, говорит:

- Вот я все-таки не совсем понимаю... Вы говорите — надо, чтобы все делалось само- собой. Вот я, например, пойду куда-то. Я ведь знаю, куда и зачем я пойду, а если не знаю — не пойду; так, зря у меня и не «пойдется».

- Скажите, зачем вы сейчас, пока со мной разговариваете, пять раз поправили ваши очки?

- Я? Очки?

- Ну да. Я считал: вы их поправили пять раз. Они вам очень мешают?

- Нет, не мешают... Не знаю, не заметил.

- А сейчас зачем волосы поправили?

- Не знаю... так...

- Вот видите. Не все, значит, вы знаете, зачем делаете... Вот вы платок вынули, руки вытерли и опять в карман спрятали...

- Да, да... - Он смущается (потому, что и все, что он проделал с платком, у него вышло непринужденно).— Должно быть, руки сырые... я и вытер.

«Должно быть»! Значит, вы не знаете, а догадываетесь: должно быть, руки сырые... Вот этими-то непринужденными движениями, непринужденными мыслями (не знаю, почему подумали — так, подумалось), непринужденными чувствами и полна наша жизнь.

Конечно, основные наши жизненные проявления сознательны и обдуманно. Вот давайте, например, подойдем к окну. Можем подойти? Можем. Подошли. Вот решили и сделали. По всем признакам это действие наше было обдуманным, произвольным... а вот почему вы схватились за скобку окна, я не знаю.

Он опять конфузится, что я поймал его на произвольном движении, и, улыбаясь, говорит:

- Это как-то само собой.

- А вот вы улыбнулись — это тоже «само собой»? И так мучаешь его, не даешь ни секунды отдыха, пока он не убедится, как много у него произвольных движений. И тут скажешь:

- Я с вас ничего не требую особенного, вы дайте только волю всем этим вашим мелким невольным движениям, а также всем вашим мыслям, чувствам... Пусть пальцы барабнят по столу, если «им так хочется», пусть глаза смотрят в окно, если увидели там что-то интересное....

Будем скромны - ограничимся пока самой примитивной, если хотите, физической свободой и произвольностью — свободой мелких автоматических движений и действий.

Где уж там мечтать с первых же шагов на сцене о высокой творческой свободе? Ведь мы не можем отдаться сразу и целиком даже самому обычному житейскому нашему чувству или желанию. Мы непременно процедим его сквозь сито — задержим все те проявления, которые покажутся нам «неуместными» или «неумеренными».

Мы так привыкли все в себе сдерживать, что своего чуда и непринужденности нам надо завоевывать снова воспитывать шаг за шагом. И начинать нужно с малого. Его незачем искать на стороне — Оно всегда с нами. Это те произвольные движения, которые беспрестанно сопровождают все наши действия в жизни.

Человек сидит, слушает своего собеседника и все время ерзает на стуле. В чем дело? Зачем он это делает?

Оказывается, очень просто: разговор ему надоел, к тому же ему давно надо уходить, но уйти неудобно. Он заставляет себя сидеть, но помимо его воли прорываются все эти движения, которые не что иное, как начало вставания и ухода.

Вошел неприятный мне человек, и... я стараюсь повернуться к нему, подойти поздороваться, потому что, оказывается, я совершенно произвольно отвернулся от него в первое мгновение и хотел уйти.

Вошел симпатичный, дорогой для меня человек, и я... удерживаю себя, иначе ноги слишком быстро понесут меня навстречу к нему, рука слишком поспешно и слишком крепко схватит его руку.

Собеседник ваш скучен, говорить с ним не о чем, все, что можно, уже сказано... заниматься при нем чем-нибудь посторонним неудобно, и ваша

энергия находит выход: вы барабаните пальцами по столу. Напеваете. Глубокомысленно произносите время от времени: «Дда-а...»

Человек утомлен, и рука его невольно тянется ко лбу, он потирает виски... очевидно, болит голова. Удерживая себя от этих как будто бы бессмысленных, бесцельных и беспричинных движений, удерживая их, удерживаешь свою внутреннюю жизнь, которая их породила. «Пуская себя» на них — даешь свободу выявлению своей внутренней жизни. В этом и заключается сущность метода. Многие работающие в театре думают, что мелкие движения вредны для актера, что они создают только беспорядочную суетню на сцене. Надо, скажут, они, наоборот - заставить актера остановиться, прекратить суетню, тогда и он может соображать, и публика может его смотреть, слушать и понимать.

Как будто бы и разумно. А между тем, когда мы одни в комнате, мы разрешаем себе положительно все, и никакой суетни от этого не возникает, наоборот, мы успокаиваемся и освобождаемся.

И обратно: каждый запрет, каждое ограничение ведет к созданию беспокойства.

Обратитесь к жизни, последите: разве вы можете просидеть абсолютно неподвижно хотя бы одну минуту?

Если хотите заставить себя так просидеть, - вы просидите, но что для этого вам придется сделать? Вы должны будете сознательно сковывать себя, удерживать от едва заметных движений. То от каких-то ваших мыслей приостановится дыхание, то шевельнется рука, то от неосознанного вами, но, должно быть, все-таки существующего неудобства ваши ноги переменят свое положение и т. д.

Что же делает актер, приступая к репетиции? Он в большинстве случаев прежде всего сковывает себя, убирает все свои произвольные автоматические движения (некоторые называют это «приготовиться», «сосредоточиться», «собраться» и т. д.). Была «жизнь», «быт» — это пустяки, а вот сейчас начнется работа, искусство. Поэтому все житейское — вон.

Он выбросил «житейское», а вместе с ним и всю «жизнь», то есть все естественное, натуральное для него...

Остался голый рассудок и холодная готовность все «выполнить».

Оказывается, одно из самых действенных и скорых средств, при помощи которых можно вновь вернуть утраченную непринужденность, свободу и естественность поощрите в актере его же собственных произвольных движений.

Удивительного в этом нет ничего. Как только что было сказано, актер большею частью прежде всего лишает себя своей «житейской свободы»: запрещает себе исполнять привычные движения, считая их не идущими к делу и отвлекающими. Но чего же он этим достигает?

Последствия получаются приблизительно такие же, как если бы он зажал себе нос и рот, то есть приостановил бы произвольное и автоматическое дыхание... Состояние противоестественное.

Прежде всего — разжать себе нос и рот! На практике это делается очень просто. «Вам неудобно сидеть. Сядьте, как вам хочется» Актер уселся удобнее. Режиссер между тем начинает разговаривать с другими, чтобы актеру успокоиться.

Когда актер видит, что режиссер отвлекся, он перестает чувствовать ответственность момента и начинает вести себя «по-житейски». Облокотился одной рукой «а стол, подпер голову ладонью, а другой рукой стал катать по столу подвернувшийся карандаш.

- Начнем.

Актер выпрямился, оставил карандаш.

- Нет, почему? Сидите, как вы сидели... ведь вам было удобно? И катайте так же карандаш, как вы катали перед этим...

Актер смотрит вопросительно: может, над «им смеются?»

- Нет, нет, я — серьезно. Почему бы Мите не сидеть облокотившись и не катать от скуки карандаш постолу. Ведь он один — в конторе никого нет. (Репетируется монолог Мити из первого действия «Бедность непорок» Островского.) Сидите, как вам удобно (ведь он сел, вероятно, удобно), и катайте...

Актеру это показалось забавным — репетировать не «всерьез», а каким-то новым, смешным методом... Он облокотился, как прежде... Но через несколько секунд забеспокоился: надо «подавать» слова!

Режиссер предупреждает спокойным голосом:

- Со словами подождите: ведь он не все же время говорил, он, вероятно, и молчал там — один, в праздник, в своей конторе!..

Актер успокоился, продолжает свое дело. Режиссер, видя, что актеру надоело катать карандаш, помогает ему:

- Когда вам надоест карандаш — оставьте его. Ведь вы один, никого нет, чего и кого вам стесняться?

Актер оглянулся. «Так, так», — спокойно и негромко поощряет режиссер. Актер вздохнул... «Верно, верно», — подхватывает чуть слышно режиссер. Заметив едва уловимое движение актера, он говорит: «Если хочется встать, вставайте, не сидите... ведь вы же один... все можно... все можно...» Актер подошел к окну, начал водить пальцем по запотевшему стеклу... «Хорошо, хорошо, все верно», — укрепляет его вполголоса, но твердо и властно режиссер...

Актер, под влиянием поощрения, почти приказа, совершенно отдается во власть своих произвольных побуждений...

Не проходит и минуты, режиссер видит все нарастающее беспокойство у актера. «Когда захочется сказать слова, не мешайте — пускайте себя». Актер как будто только и ждал этого разрешения.

- «Экая тоска, господи!» - сказал ОБ, резко отвернулся от окна, взмахнул рукой, как будто оттолкнул от себя что-то неприятное и тяжелое... «Верно, верно, - не дает ему опомниться режиссер, - дальше».

Актера уже захватило. Взгляд в окно... а режиссер, угадывая момент, опять толкает: «Да, да, там, правильно, верно».

- «На улице праздник, у всякого в доме праздник!» — Актеру стало горько, больно, обидно... Чувство это все разрастается... Но он ведь не привык отдаваться на сцене таким живым, непроизвольно идущим откуда-то и захватывающим чувствам — вот-вот он сорвется, занервничает от новизны ощущений... И тут — тихо, едва слышно: «Так, так... молодец, верно... не торопитесь... все верно...» Актер укрепился в своем душевном состоянии... оглянулся кругом и — с грустью и тоской: «А ты сиди в четырех стенах!..» — добрел до стула, сел и поник головой.

Так, все время поощряя, предупреждая ошибки, подталкивая, режиссер с первой же репетиции проведет актера через весь его трудный монолог и в какие-нибудь полчаса-час даст ему сладостное ощущение жизни на сцене.

Когда потом актер попробует это повторить один, — он не сумеет. Но не беда: начало сделано, и он заинтересовался. Все придет в свое время.

Кроме состояния свободы и непосредственности на сцене актер при помощи этого приема обретет самое важное для него: путь к творческому перевоплощению.

Если у него в этом отношении нет опыта, то это новое для него состояние может смутить его.

- Да, это, конечно, хорошо — я жил, — скажет он. Но ведь это не Митя, это — я. Это мне хотелось шатать по столу карандаш, это мне было грустно, мне завидно, что не могу идти никуда: нет ни одежды хорошей, ни обуви, а в старом неудобно. Это я — зависимый бедный приказчик, служащий у Торцова. Это у меня где-то там старушка мать...

- Ну расскажите, однако, - спросит как бы из любопытства режиссер, — как вам показалось, какая у вас мать?

- Такая маленькая старушка... очень любит меня... в темном платье, кацавейке... и все вздыхает: «Господи, помилуй нас, грешных».

- Что же она? Сидит? Читает?..

- Ну, когда ей сидеть! Она все время в беготне, в хлопотах...

- Где же она живет? в центре города?

- Нет, нет. На самой окраине... Да и не в городе, а в деревне.

- Что же, у нее большой дом?

- Ну где там большой — хибарушка... ветхая, соломой крытая. Чтобы войти — надо согнуться. Окошечки крохотные, стекла разбитые, бумагой заклеены... пол со щелями... дует из них.

- Теперь скажите: это вы про свою мать рассказываете или про мать Мити? У вас-то лично именно такая мать?

- У меня?.. Нет, у меня мама учительница... высокая... в пенсне...

- Так как же это? Выходит, что незаметно для себя вы превратились в Митю. Смотрите: вы рассказываете о маленькой старушке, как будто она ваша мать. Ведь, помните, вы сказали: это не Митя, а я. Ну, пусть это были вы, но только, должно быть, какой-то другой, измененный, с другой матерью, с другой жизнью... Как же это?

Он несколько озадачен.

- Вы не смущайтесь: так и надо. Это очень хорошо, что так получилось. Вы сами не заметили, как «соскользнули в Митю», как почувствовали себя другим. Не знаю, известно ли вам, что и внешне, когда вы проводили ваш монолог, вы были другой — не тот, что сейчас: более простоватый, приниженный, словом... почти что Митя.

Вот вам и начало «образа». Вы не заботились об образе, а он, невзирая на то, ждут его или не ждут, стал образовываться сам.

- Да, пожалуй... образ появился... Только ведь не тот, какой нужен. Почему «приниженный»? Митя, по-моему, должен быть героичным: «Эх, дайте душе простор! Разгуляться хочет!»

- Ну, это только взрыв молодого экспансивного юноши, который сжимался, сдерживался без конца... хочется же, наконец, и вздохнуть полной грудью. А так, посмотрите, везде и всюду: «да-с», «нет-с».

Впрочем, мы пока не будем спорить, какой на самом деле Митя. Каким бы мы с вами его сейчас ни решали, если мы захотим сделать роль органической, то есть идущей из вашего сердца и из всего вашего «я», Митя получится у вас такой... какой получится <sup>1</sup>.

Мы еще не знаем, какой он из вас вырастет. Это зависит от тысячи причин, которые мы с вами учесть не можем, да и не нужно учитывать. Причины эти — всё сложное ваше личное «я», с его наследственностью, воспитанием, пережитыми радостями, горестями, сомнениями, с вашими осознанными и неосознанными надеждами, мечтами и опасениями... То, что есть в вас родного и близкого Мите Островского, то и откликнется; чего нет (хотя бы в самой малой степени) — того и не будет в вашем Мите, как бы вы этого ни хотели, как бы ни «решали». Правда, иногда, может быть, и придется «доставать» из вас некоторые качества, которые у вас только в

<sup>1</sup> Пусть не смущается читатель предсказанием режиссера: «Митя у вас получится такой... какой получится». Говорится это для того, чтобы актер в погоне за «образом», которого у него еще нет и который он мог второпях только придумать, не убежал от своего «я».

«Сдвигание» же его в сторону того образа, какой «ужен, делается терпеливо и методично при помощи своевременно и метко подсказанных обстоятельств роли и пьесы.

Главное же, нельзя забывать, что актер выбран на эту роль именно потому, что режиссер видел у него качества, необходимые для Мити. И следовательно, они Непременно проявятся, если их поощрить да приспособить к быту пьесы и особенностям характера роли.

зачатке, а у действующего лица ярко выражены,— но об этом потом, в свое время, когда явится надобность, а пока и ваших качеств вполне хватает.

И вот, при помощи такого простого средства, как забота только о самых примитивных проявлениях жизни — о мелких автоматических движениях, при терпении удастся открыть человеку дорогу в самое главное и самое трудное: естественность, простоту, в то, что называется правдой.

Этот прием хорошо иллюстрируется одной индийской сказкой — аллегорией.

Министр прогневил своего повелителя — раджу, и тот приказал заточить его в «небесную башню».

Эта башня представляла собой высокий каменный столб, внутри которого помещалась винтовая лестница. На самом верху была открытая площадка. Заключенного палило солнце, хлестал дождь, рвал ветер,— укрыться было некуда. Ему не давали ни пищи, ни питья, и, когда он ослабевал, на него налетали коршуны, разрывали на клочки, а заканчивали дело вороны. Когда, через несколько дней входили наверх, там лежали только кости. Их сбрасывали через перила собакам... В эту башню с таким поэтическим названием и отвели злополучного министра, заперли его и ушли. Стражи не требовалось: замки крепки — не сломаешь, а добраться доверху невозможно. Узник сидел под палящими лучами солнца, а коршуны кружились в высоте, предвкушая поживу...

Когда настала ночь, к башне пришла жена министра. Стала плакать, жаловаться на судьбу, проклинать несправедливого раджу и уверять мужа в любви и в вечной верности ему.

Ночь была тихая, безветренная, и каждое слово ее было слышно узнику...

- Слушай меня,— сказал он,— вытри слезы, иди домой, поймай черного таракана, найди моток шелковинок, моток тонкой крученой шелковой нитки и моток толстой нитки. Захвати ложку меда и принеси все это сюда.

Жена, не говоря лишних слов, пошла и быстро принесла все, что велел муж.

- Теперь к задней ножке таракана привяжи один конец шелковинки... Намажь ему усы медом... поставь его кверху головой... ипусти.

Таракан, чуя впереди себя запах меда, полз вверх. Выше, выше, выше и... очутился в руках министра.

А вместе с ним очутился в руках у него и конец тонкой, едва осязаемой пальцем, шелковинки...

- Теперь привяжи к концу шелковинки самую тонкую крученую нитку. Осторожно навивая на палец шелковинку, министр скоро завладел и концом нитки.

Жена поняла все. Не дожидаясь новых приказаний, она привязала к нижнему концу тонкой нитки конец нитки толстой...

- Иди принеси бечевку,— приказал муж.

Жена побежала, принесла, привязала к концу толстой нитки бечевку, и скоро конец ее был в руках у узника.

-Тащи дальше! — крикнула снизу жена. Министр потащил, и скоро в его руках оказался конец каната, который приволокла с собой догадливая женщина. Министр крепко привязал конец каната, спустился по нему вниз и был таков.

Вот нечто подобное делаем и мы. Мы не обманываем себя тщетной надеждой сразу получить большие чувства, страсти... Это — канаты, которые нам недоступны. Для начала мы довольствуемся самым, самым ничтожным — мелкими произвольными движениями.

Они и есть та шелковинка, с помощью которой в конце концов, при терпении можно получить в руки и канат...

### **Не поведет ли это к «анархии»?**

Позвольте, скажут мне, что вы проповедуете - свободу невольных, автоматических движений? Это что же? Долой разумность, сознательность и гармонию, и да здравствует примитивность и анархия?

Но что такое каждое наше движение, маленькое или большое, бессознательное или обдуманное? Оно есть реакция нашего организма. Ответ на какое-нибудь воздействие извне или изнутри.

Возьмем самое простое: я сижу за столом, пишу, а на щеку мне села муха... Сам того не замечая и продолжая писать, я делаю рукой бессознательное движение и сгоняю муху.

Было раздражение оттого, что села муха, и был ответ со стороны моего организма: рука смахнула муху. Отвлекло ли меня от дела мое почти автоматическое движение? Нет. Как до этого, так и после я продолжаю спокойно сидеть и работать дальше.

Возьмем что-нибудь другое. Например, пуговицу. Допустим, так: моя рука по неизвестной причине поднимается, чтобы взяться за пуговицу пиджака. Почему? Может быть, такова моя привычка, может быть, другое, но только мне в эту секунду удобнее, если я буду держаться за пуговицу. И рука моя уж сделала едва заметное движение — кверху, к пуговице.

Но в это время мелькает мысль: неприлично, неудобно. Рука послушно опускается, но зато возникает неудовлетворенность: была потребность поднять руку и взяться за пуговицу, и вот... потребность оказалась остановленной.

Это чувство неудовлетворенности создает неудобство и беспокойство — беспокойство очень маленькое, едва заметное, но вместе с тем вполне реальное и конкретное.

Если вскоре от этого же беспокойства возникает желание сделать еще какое-нибудь столь же незначительное движение и я опять себя удержу, то к первому недовольству прибавится второе, а там и третье, четвертое, и скоро беспокойство вырастет настолько, что завладеет мною в значительной мере.

Таким образом, стеснение приводит актера к беспокойству и к состоянию зажатости и заторможенности. А часто повторяющееся стеснение делает это состояние зажатости и заторможенности в конце концов привычным.

И наоборот: если вы дадите полную свободу своим мелким автоматическим движениям, то... их будет все меньше и меньше.

Причина все та же: каждое проявление, а значит, и движение, есть не что иное, как реакция нашего организма.

Возвратимся к тому же случаю с мухой. Муха на щеке... рука смахнула муху... мухи нет,— и все спокойно, нет никакой причины двигаться и суетиться.

Или случай с пуговицей. Рука потянулась к пуговице... взялась за пуговицу... перебирает пуговицу пальцами. Почему перебирает? Может быть, это выражение какого-то внутреннего беспокойства. А не все ли равно? Пускай. Если внутреннее беспокойство не идет дальше того, что рука перебирает пуговицу, и удовлетворяется этим, так что же плохого? Это совсем не страшно. Будет хуже, если, задерживая это движение, мы задержим в душе и это беспокойство,— оно будет нарастать и отвлечет от главного.

Лучше дадим руке продолжать ее безобидное занятие, а тем временем — реплика партнера, или факт, случившийся на сцене, или мысль, явившаяся по ходу действия,— заинтересуешься, отвлечешься, и... мелкие движения прекратятся сами, потухнут. Потому что прежнее беспокойство вытеснилось из психики новым, более сильным, нужным по ходу действия пьесы.

Встречаются актеры, которые на сцене всегда слишком много бегают, машут руками, суетятся. По первому впечатлению можно сказать: вот она — свобода автоматических движений, вот к чему мы придем.

Но это совершенно не так. Причина такого изобилия совсем не нужных, не идущих к делу движений и действий лежит не в свободе, а наоборот,— в запрещении себе этой свободы.

В этом случае дело начинается с того, что человек затормаживает свое уже начавшееся движение, не дает ему развиваться до конца, и оно остается в нем неразрешенным.

За первым запрещением следовало второе, третье,— сделался затор, а вместе с ним беспокойное, нервное состояние напряженности, которое только ищет случая, чтобы любым способом разрядиться. И при случае разряжается.

Но как происходит эта разрядка? Полностью? До конца?

Полной разрядки быть уже не может. Потому что это торможение некстати — оно уже привилось, и теперь ничего не делается до конца — все в заторможенном виде. И все это беганье и суетня — это все обрывки: начатые и недоконченные действия, и чем их больше, тем они обрывочнее. Они нагромождаются одно на другое, подгоняют друг друга, сталкиваются друг с другом и в конце концов — неразбериха, толкучка, сорвавшаяся с цепи свора...

Свобода ли это? Это только нервное состояние метания. Это только один из видов зажатости и заторможенности.

## Г л а в а IV

### НЕ МЕШАТЬ ЖИТЬ

Когда смотришь хороший спектакль, кажется, все это так легко: вот пойду и так же сыграю. Ведь они там ничего особенного не делают — ходят, сидят, разговаривают друг с другом, как им вздумается, и чувствуют себя «как дома». Чего же тут трудного!

Но достаточно сделать один шаг на сцене, как что-то с тобой случится: начнешь наблюдать за собой, стараться изо всех сил; в самочувствии произойдет нечто непредвиденное и весьма неприятное... И в конце концов, поборовшись с собой и не достигнув ничего, поймешь: а это, оказывается, чертовски хитрое дело!

Как же все-таки успокоить актера, как отвлечь его от самонаблюдения и от публики?

Ни от чего не надо отвлекать, ни к чему не надо привлекать — надо дать течь во мне той жизни, какая уже течет.

Таким образом и добьешься того, что будешь жить, чувствовать, мыслить и действовать на сцене так, как живут на ней крупные актеры-художники — свободно, непринужденно, отдаваясь целиком воображаемой жизни.

Не напрасно при виде высоко истинно художественной, «настоящей» игры актеров кажется, что вот пошел бы да сам так же и сыграл. Не напрасно, потому что действительно такому актеру на сцене легко, он не заставляет себя, не насилует, все у него идет Свободно и непринужденно - само собой.

Поисками этой «техники» и занимаются с первых же шагов как ученики, так и учитель. Все ранее описанные упражнения направлены именно к этой цели.

Скоро ученик делается так чуток и так отзывчив, что достаточно ему сказать одно слово, например, «холодно», — и у него сейчас же начнется соответствующая «жизнь».

Едва только он услышал «холодно», — у него сами собой вырываются соответствующие движения: он ежится, кутается, поджимает под себя ноги, и вместе с тем у него такое чувство, что ему действительно, в самом деле холодно.

И теперь дело только в том, чтобы не мешать себе, «пустить себя» на все эти мелкие, как будто бы незначительные движения — не мешать себе жить.

Это, ни много, ни мало, пробудилась творческая природа актера. Когда же ученик овладеет умением в присутствия любой публики свободно и непринужденно творчески жить на сцене, когда «не жить» он уже не может, — тогда ничего не стоит при помощи осторожного подбрасывания ему мыслей об обстоятельствах, указанных , пьесой, подвести его к роли.

Когда знаешь пути к этой свободе и непринужденности, к «жизни на сцене», когда убедишься воочию тысячи раз, до какой степени она

могущественна, тогда, сидя на спектакле, легко улавливаешь неестественность и фальшь и понимаешь, откуда они появились, и хочется в таких случаях во весь голос кричать туда, на сцену: «Да перестаньте же вы, наконец, сами себе мешать! Что вы с собой делаете, как уродуете себя!» Вот вижу, актеру не сидится спокойно, сцена разволновала его, и уж несколько раз порывается он вскочить, но... слушает своей природы и заставляет себя сидеть на месте — такова мизансцена!

Или ему не хочется еще отвечать на слова партнера, ответ не готов, — а он насильно выталкивает из себя слова, лишь бы не замедлить темпа сцены!

Партнер сказал или сделал что-то неожиданное, актер еще не понял, а уж «изображает» да своей физиономии — «мимикой» — какое-то заранее предписанное себе чувство (радости, ужаса, обиды).

Вот актера начинает захватывать чувство. Отдайся же ему! Нет, — он взял да насильно и оборвал его. Зачем оборвал? Зачем убил в себе свою же творческую жизнь? Очевидно, по его предварительным планам, установленным на репетиции, пора переходить к другому, следующему «куску». И так на каждом шагу — навязывает себе то, к чему не испытывает сейчас никакого расположения; то подхлестывает себя, то тормозит...

Неужели вас, актер, удовлетворяет это ваше насильническое обращение с собой и такое ваше сценическое «самочувствие»? Неужели вам самому — если вы человек творческий, а не ремесленник или не шарлатан — не стыдно и не горестно этим заниматься?

Ну, хорошо! Пусть вы ремесленник. Так неужели же вы думаете, что из публики не видно всей этой вашей г грубой подделки и лжи?

Все видно. Рампа, софпиты — это как увеличительное стекло.

Вы думаете: достаточно показать нам зубы, и мы поверим, что вам весело, что вы улыбаетесь? Вы жестоко ошибаетесь! Мы видим весь процесс, какой протекает в вас. Мы не можем не видеть!

Если вам аплодируют, если в зрительном зале и плачут, — это еще совсем не значит, что вы хорошо играли. Это значит только, что зритель все ваши пустоты сам заполнил от себя — за вас доиграл, а вы ни при чем.

Чем отличается поведение на сцене подлинного актера от актера-фальсификатора?

Прежде всего правдивостью и свободой.

Правдивость и свобода следуют непосредственно одна за другой, и целиком одна от другой зависят: если есть мгновение правды и не дать ей свободно проявиться — правда гаснет.

Что такое свобода в нашем актерском понимании, сценическая свобода?

Это но что иное как свобода проявлений, свобода реакций, отвечающих на воздействия, жизни.

Это не значит, конечно, что «свободный» актер отличается от несвободного тем, что он делает решительно все, что только ему по настроению заблагорассудится — бьет посуду, рвет костюм, колотит партнеров, вместо Гамлета играет Отелло.

Он свободен идти, куда увлекает его художественный образ роли и обстоятельства пьесы. Только и всего.

Если верно принят образ, если верно и полно воспринимаются обстоятельства пьесы, ничего неверного не будет сделано актером.

Если же актер делает что-то совсем не идущее к делу, это значит только, что он неверно понял, кого он играет, или неверно видит обстоятельства, окружающие его в пьесе. Тогда подскажите, помогите ему.

Один известный у нас режиссер, педагог и теоретик говорил и писал приблизительно так: «Найдите себя, войдите в обстоятельства пьесы, а когда ваша «машина» разошлась, в сильных местах не сдерживайте себя, дайте себе полную свободу — не мешайте самовыявлению».

Как будто бы верно. Но почему именно это и только это называть самовыявлением? Решительно всё есть самовыявление. Даже торможение, и то есть не что иное, как самовыявление. В этой установке — что самовыявление есть что-то особенное — огромная ошибка. Эта ошибка влечет за собой десятки других.

Чуть ли не все режиссеры и педагоги утверждают, что они никогда не мешают и уж, конечно, не вредят актеру — они только помогают ему и только идут на встречу «его природе». А на самом-то деле многие поступают совсем наоборот.

Не говоря уже о режиссерах, склонных к «натаскиванию» и «дрессировке», требующих от актера только подражания,— даже и в тех случаях, когда режиссер действительно желает помочь актеру, он подчас в поисках правды насилует действительную природу актера или же так гоняется за правдой, как охотник за зайцем и... загоняет, затравливает ее...

Зачем «искать» правду! Или еще того больше создавать ее! — она всегда с нами. Мы сидим — это правда и природа. Мы дышим — это правда и природа. В голове моей пробегают мысли, я испытываю приятные или неприятные ощущения,— это и есть моя правда и моя природа, и другой сейчас у меня нет. Если же я начну сейчас создавать для себя «новую» правду (что часто и делается), то получится смехотворная картина: я буду бегать за правдой, а она за мной по пятам — так никогда и не встретимся!

А что надо сделать? Не мешать той правде, какая есть во мне,— не мешать себе жить.

Припоминается один очень показательный в этом отношении случай.

В одной из студий Художественного театра шел спектакль «Обетованная земля». Шел уже приблизительно в двухсотый раз. Особенно похвастаться игрой никто из участников не мог. Все слажено, «сделано», выверено, играно и изрядно заштамповано. Спектакль механизировался и надоел актерам. Но играть надо. И они играли. Брали себя в руки и играли, то есть выполняли

внешний рисунок и старались «оправдать» его по мере сил, а кое-где будоражили себя, чтобы создавать видимость темперамента.

Сегодня вечером тоже предстоит играть этот надоевший спектакль. А тут новая премьера — актеры все устали; последние два дня были еще и «очные монтировочные». Просили отменить сегодняшний спектакль, но дирекция не согласилась — нельзя.

Ну что ж, нельзя так нельзя. Сыграем. Только уж не обессудьте. Загримировались, оделись... Один говорит: я не могу играть, нет никаких сил, я буду только говорить слова. Другой, третий, четвертый — все то же. Так и решили: проговорим спокойненько все слова — и кончено. Пусть дирекция в следующий раз будет более чуткой к актерам.

И каждый выходил на сцену, не мобилизуя себя, не принуждая себя ни к чему, выходил усталым, вялым, рассеянным, иногда с раздражением. Ничего от себя не требовал, ничего не стирался делать и был неприлично спокоен и небрежен. Ведь он сегодня не играет — он только проговорит слова...

Начали спектакль. Первые фразы действительно звучали как-то странно... Правдиво, естественно, но совершенно вне стилия спектакля, вне характеров персонажей пьесы.

Но так как актеры были абсолютно правдивы и не требовали от себя никаких противоестественных проявлений, то их личное «я» начало шаг за шагом вытягиваться в обстоятельства жизни пьесы. И произошло нечто неожиданное: актеры увлеклись этим новым, истинно творческим состоянием, и спектакль был сыгран блестяще.

Вот один из назидательных примеров, свидетельствующих о том, что правду искать нечего, она сама ищет тебя. Только умей не мешать ей гнать её<sup>1</sup>

Актер иногда жалуется не могу репетировать, не могу вести сцену — я плохо себя чувствую».

Режиссер при этом делает обычно одну из самых тягчайших ошибок — он говорит: «Надо переломить себя, надо заставить! Актер должен уметь управлять собой!» Как будто управлять собой — это значит ломать себя. Но режиссер не оговорился — он именно) так и думает: актер должен уметь ломать себя.

<sup>1</sup> О подобных же случаях говорят И. Н. Певцов: «Часто бывает, что на каком-нибудь трехсотом спектакле или утреннике я играю лучше, чем на премьере. Часто бывает, что на каком-либо безответственном спектакле иногда играешь особенно хорошо.

Иной раз приходишь утром в театр, проведя беспокойно ночь, жмешься, чувствуешь, как-то не по себе, и вдруг, вполголоса начав какой-нибудь монолог, испытываешь какое-то волнение и подъем, которых не испытываешь в нужные ответственные минуты». («Илларион Николаевич Певцов», Л., Гос. академ театр драмы, 1935, СТ.41

А можно ли сразу перестроиться? Можно ли ломать себя без риска вывихнуть?

Мы сидим с вами вот в этой комнате. Через час вы вылетаете из Москвы на самолете в Крым или даже за океан. Что вам нужно сделать? Сразу шагнуть отсюда пятикилометровым шагом на самолет? Ведь нет же. Вы встаете вот с этого самого кресла, на котором только что сидели, делаете один-два шага, прощаетесь со своими друзьями, идете шаг за шагом по этой комнате, переступаете порог, спускаетесь с лестницы, выходите на улицу (все как обычно — никаких неестественных прыжков и «взлетов»), садитесь в машину, она везет вас до аэродрома, там опять пешком до самолета, и только здесь он подымет вас в воздух и понесет.

Так же тверды в своей логической последовательности и постепенности должны быть и мы, если хотим без всякого вывиха и самоповреждения вступить в полет творческой фантазии.

Я говорю о творческой фантазии актера. Она ведь сильно отличается от фантазии в других видах искусства. В ней актер участвует весь целиком, со всем своим физическим и психическим аппаратом.

Пренебрежение этими нормальными промежуточными ступенями ведет к вывиху и опустошению: сразу одним махом перешагнуть в роль актеру не удастся.

Вернемся к тому случаю, когда актер отговаривается от работы из-за плохого самочувствия.

Вместо того чтобы предлагать актеру ломать себя, следует предложить использовать его сегодняшнее самочувствие и особенно самочувствие этой минуты: «Вы больны? устали? расстроены? так и будем вести эту сцену. Разве этот персонаж, которого вы играете, неодоушевленная кукла? Разве он не может быть расстроенным, усталым, больным?»

Актер начинает абсолютно в том состоянии, в том самочувствии, в каком он фактически находится сейчас, и поскольку это для него несомненная, невыдуманная и органическая правда, то и слова (хотя они и чужие и лично ему не нужные) приспособляются к его самочувствию, сливаются с общим состоянием актера и делаются живыми и нужными.

А так как слова — все-таки слова персонажа («актер где-то в глубине души это знает»), то, сказав их как свои собственные, актер этим самым как бы привил к своей личности еще и личность персонажа со всеми его обстоятельствами и жизнью.

Эта прививка, чем дальше, тем больше, делает свое дело. С каждым новым словом, сказанным актером или услышанным им от партнера, в нем все больше и больше утверждается личность того, кого он должен сегодня играть. И, что самое важное и интересное, — утверждается и в то же время слипается с личностью самого актера. Ему кажется, что оп — это персонаж, а персонаж — это он.

Получилось это легко и просто лишь потому, что вначале не было сделано вывиха, и актер не старался сразу шагнуть через все преграды на самолет, а встал и пошел «по полу» этой комнаты, в которой он находился.

Законы природы не нарушены, и переход совершился естественно, срыва не произошло!

Не важно, что актер вначале слаб, болен или рассеян — не пройдет и нескольких минут, как сам же текст его роли, сами обстоятельства, которые он уже почувствовал как свои, живые, втянут его в то самочувствие и настроение, в каком ему полагается быть на этой сцене.

Так же и с учеником. Пусть начинает этюд, не ломая, не перестраивая себя, в том состоянии, в каком он в настоящую минуту находится. А там сами слова этюда или поведение партнера, если нужно, перестроят его, и все будет как надо.

Итак, одна из главных причин, а может быть, и главнейшая, почему у актеров преобладает противоестественное состояние на сцене,— они мешают себе жить.

Весь организм, вся природа их действует, чувствует, мыслит, словом, живет и живет не зря, не случайно, а повинуюсь творческому процессу (ведь актер в глубине души несет и образ и обстоятельства жизни действующего лица). В этих же случаях неправильного сценического поведения актер живет и в то же время беспрерывно мешает себе: тормозит, подгоняет, перестраивает себя и пр. Мешает себе так, что, будь он хоть и крупный талант, хорошего творческого самочувствия у него на сцене быть не может.

Справиться с этим, как мы видим, не так уж трудно.

Актеров же, не желающих проводить себя систематически через эту школу свободы и непринужденности, буду всячески убеждать: не портите себя так безнадежно! не лишайте себя жизни на сцене! доверяйтесь хоть иногда вашей творческой природе!

Не только в нашем искусстве (где самое важное — правдивость проявлений нашей органической жизни и глубина их), но и в других искусствах законы творчества — те же. Смотрите, что пишет Л. Н. Толстой:

«Не ломайтесь, не гоните по-своему события рассказа, а сами идите за ними, куда бы они ни повели вас. Куда бы ни повела жизнь, она везде.

Не симметричность, а случайность кажущаяся событий жизни — есть главный признак ее».

## Глава V

### НЕБРЕЖНОСТЬ

Есть актеры, у которых все решено заранее, и во время своих выступлений они следят за каждым своим движением, каждым словом, каждым вздохом, чтобы все выполнялось так, как у них «решено». Жить на сцене они уже не могут.

И когда вы будете им говорить — не мешайте себе жить, они просто не поймут вас, потому что пребывание на сцене для них никогда не заключалось в «свободе» и в «жизни».

Тут, как и в других случаях актерской связанности, можно найти путь к свободе через «мелкие произвольные движения». Но есть еще и другие, тоже очень действенные приемы. Некоторые из них сейчас и будут описаны.

#### Небрежность как путь к творческой свободе

Этот прием так же, как почти и все остальные, возник из практики. Некоторые актеры или начинающие ученики из самых лучших побуждений так стараются выполнять все, что предлагает им преподаватель, что их старание «съедает» всякую свободу и непринужденность.

Бьетесь вы, бьетесь с этим актером и тем и другим способом пытаетесь привести его к свободе — и ничего не выходит.

Вы говорите ему: свободнее, легче... Он всей душой идет вам навстречу, изо всех сил старается быть непринужденнее... и все ни с места!

И вот тогда приходит на память случай со спектаклем «Обетованная земля», вспоминается признание Певцова (процитированное нами в предыдущей главе). Небрежность!.. Что, если воспользоваться ею как педагогическим приемом?

- Да бросьте вы эту вашу «старательность»! Она-то и мешает вам, она-то и тормозит. Попробуйте делать кое-как, небрежно! Не считайтесь ни с чем, не считайтесь с нами.

Что вы смотрите на меня так недоверчиво? Я правду говорю. А что касается того, чтобы не считаться с нами, зрителями, так, может быть, у вас есть уже и опыт в этом отношении? Я уверен, что были выступления на какой-нибудь невзыскательной публике, и вы так свободно и легко играли, что до вдохновения доходило. А здесь вы стараетесь, хотите, чтобы было получше и... уничтожаете этим всякую свободу вашего творческого процесса. Вы, вероятно, думаете: там можно было, а здесь так нельзя.

А почему нельзя? Попробуйте! Играйте, как играли тогда! Ну, вспомните — как это было?.. Была безответственность, вы ничего от себя не требовали, не старались, играли как вам хотелось. Вот и давайте — сейчас!

Актер освобождается от излишнего старания и начинает оживать, увлекаться. А вы ему: «А нельзя ли еще небрежнее... Вот так! молодец! еще!..» И актер наконец после какого-то пятого, седьмого замечания освобождается совсем.

А раз освободился — начал по-настоящему увлекаться обстоятельствами пьесы, обрел состояние свободы... Читатель, может статься, неприятно удивлен моим призывом к безответственности, к небрежности, к тому, чтобы актер не считался с публикой...

Я совсем не хочу воспитать в актере такие качества. Мера эта только временная. Все дело в том, чтобы выбить ученика из его непоколебимого, упорного состояния старательности.

Опыт показывает, что бывают такие случаи, когда обычными нашими средствами ничего не добьешься, и надо хватить через край.

### **Вредные формы» небрежности**

Очень часто этот прием «небрежничанья» дает поразительные результаты. Но он не везде пригоден. Есть молодые люди, которые обладают такой самоуверенностью, что все делают сверх всякой меры небрежно и кое-как. Тут надо держать ухо востро.

Вот один из таких примеров.

Молодой человек не без способностей, «о очень самоуверенный, «знающий себе цену». Эта «свобода», эта тактика поощрений ему как нельзя более по вкусу. Делать ничего не надо, пусть делается все само собой! Он ничего от себя не требует, ни к чему не принуждает себя... Неопытный преподаватель смотрит и радуется: как хорошо, какая непринужденность!

Мало-помалу преподаватель начинает, однако, ощущать какую-то неловкость. Что-то не то!

Не то! Это не свобода, не непринужденность, это просто возмутительное небрежничанье.

Людей он как следует не видит, что говорят ему — полком не слушает, он занят всецело своей особой. А если он к тому же легкомыслен и пустоват,— обманутый вначале преподаватель от непрерывного угощения этой как будто бы свободой скоро почувствует оскотину.

Но даже самый «старательный» актер может скатиться к такому небрежничанью. Бояться этого не следует - поправить дело не трудно. Зато этот период «небрежничанья» приносит обыкновенно немалую пользу: человек постигает на практике, что непринужденность, непосредственность не такая уж невозможная вещь.

Эта обретенная им свобода пока еще поверхностна: в голове и в сердце у актера довольно-таки пусто. Пусть так, но по сравнению с тем состоянием полной связанности, какое было у него вначале, это ведь все-таки свобода? Ну и

довольно пока. Лишь бы ступить хоть краем ноги на новую тропу, а там можно и укрепляться на ней.

В дальнейшем преподавателем могут быть допущены две ошибки: одна заключается в том, что преподаватель удовлетворится этой свободой. Это бывает обыкновенно тогда, когда актер обладает так называемым сценическим обаянием: что бы он ни делал, как только он вышел на сцену — он приятен, на него хочется смотреть.

И вот тут можно легко проглядеть и поверхностность и пустоту актера <sup>1</sup>.

Вторая ошибка вот в чем: видя, что небрежничанье перешло через край, и не зная, как с ним справиться, преподаватель может подумать, что свобода на сцене должна быть относительной - полная-то свобода «не туда заводит»!

И начнет опять ограничивать актера, натянет вожжи,., словом, вся работа насмарку:

А дело тут совсем в другом: небрежничанье располагает к тому, что актер «пускает себя» поверхностно, дает свободу лишь самым внешним проявлениям жизни. И к этой периферийной, поверхностной свободе надо попытаться прибавить еще и свободу более глубокую свободу душевную.

- Ах, ты еще не спишь, Зина...
- Я тебя жду. Ведь ты же просила меня помочь.
- Меня задержали.
- Твой доклад завтра. Ты забыла?
- Не забыла, как можно. Но не могла. Говорю, задержали по очень серьезному делу.
- Что же не позвонила? Я 'бы ушла — у меня свои дела есть.
- Да, верно. Прости, пожалуйста. Нехорошо вышло,

И содержание текста как будто бы должно было толкнуть на серьезное отношение между партнерами и актриса достаточно чуткая и совсем не легкомысленная. Однако она влетела в комнату и прощбетала все свои слова беззаботной птичкой...

Партнерша («Зина») удивлена, обижена и, в конце концов, раздосадована ее беспечностью и неделикатным отношением к себе. Тем более по настроению совсем было не похоже, что задержало ее что-то действительно серьезное. Этюд окончен, ученица чувствует себя победительницей.

<sup>1</sup> Кстати сказать, как обаяние, так и другие счастливые сценические ..данные, имеющиеся от природы у актера причинили немало зла искусству. Актер обладает хорошей внешностью, у него красивый голос,., приятная манера. держаться — выйдет такой на сцену, и -уа него с' удовольствием, смотришь, наслаждаешься его голосом... А если всмотреться и суметь отбросить впечатление от этих природных данных, может оказаться, что внутри-то там ничего и нет. Актера-то и нет совсем. Есть просто очень милый, красивый, пленительный молодой человек (или девушка) и достаточная доза самоуверенности. Но публика им любит, любит его, балует, и иногда создается даже впечатление, что это крупный актер.

- Неплохо,— скажешь ей.— Только почему вы все-таки мало себя «пускаете»?

Она так и оторопела — ей казалось, что она так свободна, так непосредственна, и вдруг: «мало пускаете».

- Ну как же. Конечно, не пускаете! Вспомним, как было дело. Зная за собой тот грех, что вы очень исполнительны, старательны и не даете достаточной свободы своим творческим проявлениям, вы захотели попробовать; на себе этот прием.. Самое слово «небрежность», по-видимому, вы поняли так, что и весь текст должен быть не более, как пустая болтовня. С тем вы и слова себе повторили и вышли из класса. Так вы и начали - не видя толком «Зины» и не замечая ее недовольного, раздраженного состояния, Или, быть может, вы заметили?

Сначала, действительно, не заметила, а потом, когда она напомнила о докладе, о том, что она ждала меня — во мне что-то дрогнуло...

- Почему?

- Ну как — почему? Ведь завтрашний доклад — это не шутка.

- Сейчас вы говорите — не шутка, а тогда?

- Я побоялась, что это выбьет меня из моей новой свободы и непринужденности и...

- И отмахнулись, как будто ничто вас не задело, не беспокоило. Как это, по-вашему, следует назвать - пустила или не пустила?

- Да, очевидно, тут я себя остановила.

- И сломала этим все живое, все неожиданное в ходе этюда!

Актер уверен, что чрезвычайно свободен и полностью отдается своей творческой жизни. На самом же деле он затормаживает в себе все самое главное.

Чтобы выправить актера, следует поймать его «на месте» и тут же разъяснить ему, что свобода, которую он получил при помощи небрежности, пока очень ограниченная. Теперь надо идти дальше: надо к свободе и непринужденности внешних проявлений добавить свободу и непринужденность внутренней жизни — «освободить» свой внутренний мир, не мешать ему проявляться!

## Г л а в а VI НЕ ТОРОПИТЬСЯ!

Нервозность, беспокойство и торопливость — это то, что всюду и всегда подстерегает актера. В самой обстановке сцены многое взвинчивает: рампа, софиты, сотни чужих людей в зрительном зале, выглядывающие из-за кулис товарищи — все это подхлестывает актера словно ударами «кнута».

Поэтому прежде всего и чаще всего просишь: «не торопитесь», «не спешите».

Казалось бы, лучше сказать: «успокойтесь», «не волнуйтесь». Но совет «не волноваться» по меньшей мере наивен. Ведь он невыполним. Разве в моих силах

так вот взять да и успокоиться? Наоборот, после такого совета заволнуешься еще больше.

Другое дело «не торопиться» — приостановить то, что я делал, делать не так скоро. Это не трудно. А приостановил... вот какой-то излишек беспокойства и растаял — начинаю лучше все видеть, слышать и вообще ориентироваться... А в это время режиссер скажет: «Так, так, верно... не спешите... верно...» Еще больше приостановишь себя... И в конце концов, вся излишняя торопливость слетела, а вместе с ней — и беспокойство и нервозность.

Этот прием — «не торопиться» — уже встречался много раз в наших уроках, встретится и в будущем; поэтому здесь будут описаны только некоторые из его особенностей.

Еще сильнее, еще удивительнее действие этих простых слов, когда они применяются не как исправляющая мера, а как мера предупредительная (профилактическая). Для примера возьмем хотя бы так называемый «темперамент».

Этим словом актеры называют обыкновенно насыщенность переживания, безудержность проявлений своих чувств.

Проще сказать, в обычном актерском понимании темперамент — это страстность, горячность, порывистость.

Этого качества лишены многие актеры, в особенности актеры рассудочные — их привычка над всем размышлять и все время наблюдать за собой задерживает все их непосредственные реакции, и они производят впечатление холодных и нечувствительных, хотя на самом деле чувствительность и впечатлительность они не потеряли.

Если такой актер по ходу действия пьесы вдруг неожиданно слышит по своему адресу: «Подлец» — в нем (если у него было при этом верное самочувствие), так же, как во всяком нормальном человеке, все замрет, все смешается... Он испытывает полную неразбериху и какую-то парализующую растерянность...»

Это пугает актера, он думает, что «выбился», «выскочил» из верного самочувствия и из роли, и спешит (поправить дело: ломает себя, берет себя в руки, выполняет то, что ему кажется подобающим случаем — изображает на своем лице испуг, негодование, возмущение и произносит слова роли...

Ни изображать на своем лице что-либо, ни говорить слова ему не хочется, но что же делать? Состояние неловкости и неразберихи так велико, что он мобилизует (все свое самообладание и «спасает» себя.

А надо бы поступать как раз наоборот: надо бы подождать. Неразбериха, пустота, неловкость — чего же тут бояться? Разве это не нормальные проявления человеческой психики?

Если в жизни вам, порядочному человеку, совершенно неожиданно бросят в лицо: «Вы подлец!» — разве вы не растеряетесь, не смешаетесь? Разве не будете чувствовать себя хоть бы несколько секунд совершенно сбитым с толку?

Вот в этих секундах и даже в этих долях секунды все и дело. Имеешь храбрость их выдержать — внутренний сложный процесс «переворачивания» закончится, и ответное слово (или действие) возникает само собой, насыщенное, неожиданное по своему содержанию, по своей полноценности и по своей темпераментности.

Эта «пустота» и «неразбериха» кажутся актеру невероятно долгими, тягучими... Ему представляется, что он «перетянул», надоел публике, а между тем это самообман: длинно и долго только потому, что он оглянулся на себя. А это значит — выключился из роли, перестал «жить». А раз выключился — самочувствие его стало фальшивым. Он это почувствовал. И, конечно, секунда кажется ему часом.

В репетициях предвидишь эти моменты — подходишь ближе к актеру, стоишь почти за его спиной и, как только смешается в нем все, и он ощутит пустоту, беспомощность, растерянность,— так в этот момент напомним ему тихим, спокойным шепотом: «Не торопиться! Все верно».

Иногда видишь — атмосфера так накалилась, струна так натянулась, что вот-вот лопнет... Вот тут — еще покойнее и еще тверже: «Не торопись!» И актер, ободренный, отдается беспрепятственно тому процессу, который сейчас в нем бурно протекает.

## Глава VII

### НАИГРЫШ

#### Актер недоигрывает

Когда у актера все идет верно, сам он и ничто со стороны не мешает его творчеству, он в зависимости от содержания этюда (или сцены) может прийти до такой силы и насыщенности чувства, что самому, делается страшно,— не выдержишь, слишком далеко ушел от себя, слишком глубоко перевоплощение.

Бывают, правда, случаи, когда, ничего в себе не останавливая, не сворачивая с этого рискованного, как ему кажется, пути, актер доходит до логического разрешения своего нарастающего творческого процесса, до вершины его. Это удается очень немногим.

Надо сказать, впрочем, что при помощи руководителя это может быть достигнуто и средним и даже недостаточно опытным актером.

Но чаще всего в практике наблюдаются такие два выхода из этого затруднительного положения:

1. Когда актеру кажется, что процесс так силен и так стремительно развивается, что еще немного, и он потащит его куда-то неудержимо, как катящийся воз с горы. Тогда актер в испуге приостанавливает, затормаживает весь идущий процесс без разбора, и он, этот процесс, теряет всю свою силу, стремительность, углубленность. Актер приходит к концу уже холодным.

2. Испугавшись глубины и подлинности процесса, актер тормозит его не полностью, а частично: он тормозит всю внутреннюю глубокую жизнь... Но вместе с тем он знает, что по ходу дела нужно играть сильную сцену (она уже началась и должна была бы развиваться дальше). От его подлинного творческого состояния осталось только одно возбуждение — оно еще не успело успокоиться, — и вот актер взамен заторможенной им полной творческой жизни «пускает себя» на это внешнее возбуждение. Толкнув себя на этот путь, актер дальше может сорваться в крик, в исступление и истерику. Так как он немного «не в себе», субъективно ему представляется, что у него творческий подъем, «вдохновение».

При наблюдении за ходом такого случая всегда кажется, что актер переигрывает, дает больше того, что у него есть. На самом же деле актер затормаживает свою творческую жизнь, то есть недоигрывает, и тут же дает ход своему нервному возбуждению, принимая его за творческое выявление.

Так поворачивается к нам совсем неожиданной своей стороной один из самых, казалось бы, страшных врагов сценического творчества — наигрыш.

Но такой наигрыш, а вернее сказать, недоигрыш, бывает не только у нас в школе. У хороших актеров, знающих, что такое живое творческое состояние на сцене, он тоже случается частенько. Хоть и без истерики, без исступления. Про такие случаи говорят: «Сегодня в этом месте актер наиграл».

### Актер переигрывает

Но что же? Значит, «наигрыш» бывает только как следствие «недоигрыша»? А без этого его не бывает? Повторяю: у даровитых, да еще к тому же и верно воспитанных актеров — не бывает. У них бывает только что' описанный «недоигрыш».

Не бывает его и при описанной здесь системе воспитания. Почему не бывает? Да просто... за ненужностью. Ведь ученика никто не тянет на «темпераментное» переживание: что есть, то пускай и будет. Он так и привыкает. В дальнейшем сила и темперамент достигаются совершенно другими средствами.

А вот у актеров, недостаточно даровитых, и у актеров, неверно воспитанных, — у тех, конечно, бывает.

Ведь «жить» на сцене они не умеют; что такое творческая свобода и произвольность — не знают, а тут автор написал, что здесь нужны слезы или волнение... Ему легко были писать, а как это сделать? Да тут еще и режиссер требует - «давай, давай!» Выходит, так ли, этак ли, а волноваться надо.

И вот когда внутри у актера все пусто, а — «надо!» - он начинает наигрывать, изображать, будто бы переживает.

Это и есть, собственно, «наигрыш».

В актерской практике встречаешь много наигрыша. Начиная с самого грубого и примитивного и кончая таким тонким и искусным, что можно при

поверхностном взгляде и обмануться — принять его за правду, за естественную жизненную реакцию

Есть целые школы, которые ничему другому и не учат, как только ловко изображать внешними приемами чувства, страсти и даже... правду — да, да! — «изображать правду»!

Наигрыш вошел даже и в самый быт актера. Актеры отличаются от всех окружающих именно этим неприкрытым и бьющим в глаза наигрышем — аффектацией, подчеркнутостью...

Методы борьбы с наигрышем чаще всего, к сожалению, очень примитивны. Они хоть и достигают своей цели, уничтожая наигрыш, но порождают у актера не менее тяжкий недуг — «закрытость» и неверие в свои творческие силы.

Борьба ведется обычно путем прямого запрещения: нельзя! Актер наиграл — стоп! не верю! наигрыш!.. Актер только что начал наигрывать: стол! неправда!.. Актер еще только собирается наиграть, — а ему: наигрыш! штамп!

Это скоро приводит к намеченной цели — наигрыш исчезает. Но исчезает и хорошее: вера в себя, инициативность, потребность свободно творить.

Актер знает теперь, как не надо делать. Но как надо, он еще не знает. Его теперь будут учить именно этому. При малейшей попытке что-нибудь, по старой привычке, «наиграть» его останавливают — нельзя, делайте только то, что вам задано. И так постепенно он научается действовать без всякого наигрыша. Но не обходится при этом, конечно, и без крайностей: никакого наигрыша еще и не было, наоборот, появилось что-то живое, идущее от непосредственного чувства, но не в меру подозрительный глаз воспитателя уже усматривает в этом появление неправды и кричит: «Не верю! наигрыш! штамп!»

От такого усердия и бдительности происходит вот что. Собираются реставрировать драгоценную картину, замазанную плохими живописцами; для этого снимают слой за слоем эту мазню (штампы, приобретенные в плохих театрах»). Соскабливают, соскабливают, да вдруг, к своему удивлению, и увидят, что доскоблились до холста... Что ничего там больше и нет - никакой драгоценной картины, один голый холст, да, может быть, еще и истлевший...

Тогда «реставратор» сокрушенно вздыхает и говорит:

И как мы ошиблись! Принимали — думали, что это дарование, а оказалось — ничто, пустое место!

Но если воспитатель, действующий по этому методу, и не поступает так рьяно — не «доскабливается до холста», — все-таки он часто гасит не только огонь, но и всякую искру творчества в актере.

Посеяв и взрастив страх перед всяким смелым творческим проявлением, он вольно и невольно сеет в душе ученика зловреднейшую идею, что художественная правда на сцене — нечто маленькое, урезанное — без рук, без ног да, пожалуй, и... без головы...

И смешно видеть, как эти стерилизованные актеры, защищенные как будто бы навсегда от всякой тени наигрыша, ничего другого на сцене, в конце концов, не делают, как только... наигрывают — «изображают», подделываются под жизнь.

Не правда ли, странно! Но если хорошенько вдуматься — иначе и быть не может.

Посмотрите: жизнь в нем убита, всякое свободное проявление он воспринимает в себе как фальшь, как наигрыш, он приучен к той мысли, что только самые простенькие физические действия могут быть названы «правдой»,— а играть-то ведь все-таки надо! А сцену-то вести надо! Что же делать?

Одну за другой он старательно выполняет маленькие физические задачки; получается бледно, слабо «правдоподобно», но не правдиво. Он это чувствует и понемногу, осторожно, скромненько, деликатненько, чтобы как-нибудь «подкрасить», начинает подбавлять и наигрыша: все-таки как будто поярче. Дальше — больше, а там, смотришь — один сплошной наигрыш, только не грубый, не такой, как у старых провинциальных актеров, а Другой - тонкий, сдержанный: «под правду», «поблагородному», «со вкусом». Суть, между тем, одна и та же: наигрыш и фальшь.

Вот как мстит за себя всякое нарушение естественных законов творческой природы.

Со штампами и с актерским наигрышем должен быть совершенно другой путь борьбы. Путь, как это ни странно, еще большей свободы. Свободы до конца <sup>1</sup>.

Конечно, и в «пускании» могут быть перегибы. Не в меру усердный, а значит, не чуткий преподаватель и тут может натворить бед. Сегодня пустил ученика на непосильное, завтра — на непосильное... да еще посеял при этом презрение ко всему обычному, что не «крупно», не «трагично», не «талантливо», - вот и надорвал силу ученика...

Надо всеми ухищрениями отводить ученика от частых столкновений с непосильным, давать ему только то, с чем он может справиться.

В этом-то умении применяться к силам ученика и к каждой данной его минуте и скажется прежде всего талант преподавателя.

<sup>1</sup> Кроме только что описанного об этом смотри еще дальше, в специальной главке — «Пускание» на штамп» (стр. 228).

## Законный наигрыш

На этюд вызван простой, добродушный но несколько стеснительный юноша и разбитная, общительная девушка.

*Она* одна, у себя дома. Стук.

*Она.* Войдите.

*Он.* Скажите, здесь живет Перфильева?

*Она.* Здесь.

*Он.* Вера Андреевна?

*Они.* Да, это я.

*Он.* Моя фамилия Петров. Сестра Таня просила зайти к вам и предупредить, чтобы вы ее не ждали — она заболела.

*Она.* Что с ней?

*Он.* Точно не знаю. Повышенная температура и кашель.

*Она.* А зайти к «ей можно?

*Он.* Да, конечно. Она будет очень рада.

*Она.* Я приду часа через два.

*Он.* Хорошо. Я передам ей. До свиданья.

*Она.* До свиданья.

*Он уходит*

Молодой человек держался очень официально. Весь разговор он провел чрезвычайно корректно и сдержанно, даже, пожалуй, сухо. Он почти не смотрел на «Веру Андреевну» и, исполнив поручение, без всякого промедления вышел.

Едва он ушел, спрашиваешь партнершу: ну, Как он вам показался?

- Знаете, очень понравился... Только что это он ни разу не взглянул на меня?.. И все-таки очень приятный молодой человек, прямой, смелый — таким вот и должен быть мужчина. Такой загадочный...

Входит молодой человек.

- Что вы скажете о себе?

- Что скажу?.. Напустил на себя важность, неприступность... подумаешь, граф какой!

- Так что вы недовольны собой?

- Чем же быть довольным? Сплошной наигрыш.

- А вот ей вы понравились. Она не заметила никакой фальши. Говорит, что вы подлинный.

- Я — подлинный? Ну, это уж я не знаю... Может быть, она близорука немножко... Какой же я подлинный, когда все это напускное.

- Ах вот оно что! - догадывается девушка.— Вы говорите насчет того, что вели себя со мной холодно, держали меня на расстоянии? Так что ж тут

такого? Ведь мы не знакомы, вы приходите ко мне в первый раз... ну и, конечно, держитесь строго официально... Какой же тут наигрыш!

- Да ведь вы же подруга моей сестры.

- Ну и что? Подруга сестры — и вы должны улыбаться? Мне, наоборот, поправилось, что вы такой независимый, строгий... держитесь с достоинством...

- Какой там — «с достоинствам»! Я напустил на себя глупую важность, да и все тут.

- Ничего не напускал, а просто — воспитанный молодой человек... пришел в первый раз...

Дашь им время поспорить еще и наконец вмешаешься.

- Да! Вот так штука! Он утверждает, что все напускное, а она говорит, что так и должно быть. Он уверен, что это все фальшь, а она накидывается на него и убеждает, что все — правда. Это ведь неспроста — что-нибудь тут да есть интересное...

Итак, вы утверждаете, что вы были деланный, фальшивый. Она, оказывается, и заметила, но истолковала это очень убедительно для себя и в вашу пользу. Проверим, как это бывает у нас в жизни.

- Скажите, в жизни вы со всеми одинаковы?

- То есть как?

- А вот, например, вы совершенно одинаково держитесь как со своими товарищами, так и с преподавателями? Ведь есть же, вероятно, разница: с одними вы непосредственны, с другими сдержанны? С одними вы не стесняетесь, с другими - берете себя в руки и из уважения к ним не позволите себе многого, что позволили бы с товарищами?

- Да, конечно. Но это делается невольно, само собой.

И вы, вероятно, совершенно по-разному станете разговаривать с разными людьми. Допустим, к кому-то у вас самое отрицательное отношение — он и неумен и нечестен... да еще назойлив. Как вы будете с ним держаться? Будете ли вы с ним искренним? Душа нараспашку?

- Конечно, нет. Я, вероятно, постараюсь с ним так держаться, чтобы только поскорее от него совсем отделаться.

- А почему вы с ней так важничали, с «Верой Андреевной»?

- Не знаю... Показалось мне, что она какая-то легкомысленная... Еще подумает, что я нарочно к ней пришел... под тем предлогом, что больна сестра... Так чтобы не подумала лишнего...

- Вы заблаговременно и надели на себя плащ неприступности, холодности и деловитости?

- Вот. Должно быть, так.

- Значит, и нужно было так сыграть?

- Да это как-то само так сыгралось... Действительно, в жизни мы «наигрываем» довольно-таки часто!

Возьмем такой случай: вы пришли домой после какой-нибудь своей неудачи, после неприятности. Дома никого нет, и вы отдаетесь своему настроению. Но достаточно прийти кому бы то ни было, хотя бы и самому близкому человеку,— не

желая показывать ему почему-либо своего состояния, вы делаете вид, что ничего особенного не случилось. Будет ли это правдой? Ведь это фальшь, наигрыш? Конечно. Однако нам никогда и в голову не придет назвать это фальшью и наигрышем. Но почему же, спросим себя, почему так неприятно видеть наигрыш на сцене?

Ответ очень простой: в жизни наш «наигрыш», «представление» имеют - конкретный объект, конкретную цель и являются частью нашего бытового общения, нашего поведения в быту. А на сцене актер наигрывает для публики. Объект ему не важен, партнера он даже и не видит — он играет «в публику» и для публики.

Это положение в высшей степени противоестественное, и смотреть на него неприятно и оскорбительно.

Вот вы, например, наиграли (это вы верно заметили), но вы наиграли для нее.

Вы сыграли неприступного, важного молодого человека, которому не до легкомысленных разговоров. Сделали свое дело и ушли. Это был способ вашего воздействия на нее. Это была правда. Самая настоящая ваша правда!

Если хотите, это даже не наигрыш, а не что иное, как перевоплощение.

Ведь перевоплощение не такой уж редкий феномен и бывает не только на сцене, но и в жизни.

И оно совсем не признак фальши и двуличности, а наша естественная реакция на изменение обстоятельств нашей жизни. С одним человеком мы одни, с другим — совсем другие, и сами себя не узнаем. В одних обстоятельствах — одни, в других — просыпаются такие качества и силы, каких мы и не подозревали в себе, которые как будто ничего общего и не имеют с нами — будто нас подменили.

А костюм! Как он влияет на наше самочувствие и наше самосознание! Иногда такое «перевоплощение» бывает очень резко, и удивляет нас самих, иногда же едва уловимо...

Вот если бы вы вошли и, не думая ни секунды о партнерше, стали бы играть своего неприступного и Важного молодого человека для нас,— это была бы та самая антихудожественная фальшь, с которой следует бороться всеми самыми жесточайшими мерами.

А некоторые актеры настолько убежденно все делают для публики, а не для партнера, что даже совершенно откровенно отворачиваются от него и обращаются к зрительному залу. И вообще только туда и направляют все свои слова, все внимание и всю «игру» свою.

Это уже самое откровенное, неприкрытое ремесло.

## Глава VIII

### ВОСПРИЯТИЕ

#### Восприятие — источник всякого действия

Всякое проявление, всякая мысль, всякое чувство есть не что иное, как реакция нашего организма на внешнее или внутреннее воздействие. Представим себе, что человек спокойно сидит и отдыхает, даже дремлет, жизнь в нем как бы приостановилась. Вдруг за окном на улице шум, крик, музыка — и сразу реакция: он встает идет к окну и т. д.

Значит, сначала происходит воздействие, а уж в ответ на него и реакция. «Первоначальная причина всяко) го поступка,— говорит Сеченов,— лежит всегда во внешнем чувственном возбуждении»<sup>1</sup>.

Но и воздействия мало — надо, чтобы оно ощутилось. Если же мы, по тем или другим причинам, не можем ощутить этого воздействия, то не будет и реакции. Например, мы спим, около нас может происходить какая угодно жизнь, но мы ее не видим и не слышим, а потому не реагируем на то, что происходит вокруг.

Или когда мы чем-то увлечены, мы тоже можем не видеть и не слышать, что делается кругом.

Таким образом, жизнь человека — это реакция. И тот, кто воспринимает ярко, тот и реагирует ярко. Кто воспринимает тускло, вяло, у того и реакция будет такой же. Невропатология говорит нам, что есть даже заболевание нервной системы, выражающееся в понижении восприятия. Больные эти отличаются именно тем, И что реагируют на все чрезвычайно вяло.

На сцене актер воспринимает сразу две жизни: действительную (публика, сцена, закулисы) и воображаемую, созданную автором и им самим, актером. У человека, не имеющего специфических актерских способностей, конечно, пересилит жизнь действительная.) Наоборот, для человека с актерским дарованием, жизнь действительная (публика, сцена, кулисы) будет только стимулом, чтобы отдаться жизни воображаемой, обстоятельствам, управляющим жизнью действующего лица.

<sup>1</sup> И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, стр. 157,

В последнее время мы часто стали говорить актеру: на сцене ты должен верно действовать, тогда ты и жить там будешь верно.

Как будто бы логично.

Но как этого добиться - верно действовать?

В жизни мы действуем, потому что есть та или иная побуждающая нас к этому действию причина. И действие наше есть в конце концов наша реакция на все (происходящее с нами и около «ас. И если мы не воспринимаем (по тем или иным причинам) окружающего, то его как бы и нет для нас и реагировать нам, следовательно, не на что.

Дальше это станет ясно из нескольких практических конкретных примеров. И сам собой сформулируется совсем другой закон сценического поведения: никак не (действие наше следует считать первопричиной нашего душевного состояния, а наше восприятие следует считать первопричиной и нашего действия и нашего душевного состояния.

Умелый режиссер может подвести актера к тому, что тот начнет действовать на сцене верно, в полном соответствии с 'пьесой. Но добьется он этого так или иначе только тем, что будет наводить актера на верное восприятие.

Что надо воспринимать актеру, чтобы его действия были верны? Надо воспринимать обстоятельства, при которых они совершаются.

Даже такое простое действие, как открыть дверь и войти через нее на сцену, целиком зависит от тех обстоятельств, при которых вы это делаете.

Если это шумный вокзал, вы войдете без всяких церемоний. Если это комната тяжело больного, вы войдете осторожно, чтобы не шуметь, не беспокоить... Если вы хотите накрыть преступника и схватить его — ворветесь сразу, налетом. И так далее, без конца. Все зависит от обстоятельств. Они заставят вас действовать верно. Лишь бы вы их восприняли. Ведь так именно мы и поступаем в жизни: мы действуем в зависимости от обстоятельств.

Я представляю себе режиссера, который скажет мне: а зачем все эти премудрости? Я никогда не рассказываю об обстоятельствах, я просто покажу сам, сделаю как надо, заставлю повторить - и будет хорошо,

- Ну, покажите нам. Возьмите для примера хотя бы вход в комнату больного.

Если режиссер дельный, он сыграет хорошо, как настоящий актер. Но что же вы при этом увидите? Вы увидите, что человек тихо, осторожно открывает дверь... следит, чтобы она не скрипнула... а скрипнет - он мгновенно остановится, испугается, замрет, выждет, опять начнет открывать... Просунет голову... осмотрится... и тихо-тихо, на цыпочках, шагнет вперед к постели больного.

Что он показал? Разве действие — и только? Прежде всего он сам почувствовал, что здесь тяжело больной и близкий человек и так боязно причинить ему малейшее беспокойство.

И так всякий показ: если он верен и хорош,— он всегда разъясняет прежде всего обстоятельства, дает понять, «чем жить» здесь актеру, что воспринимать ему.

Чтобы верно игралось, надо верно воспринимать. Надо воспринимать то и надо воспринимать так, как это воспринимает в пьесе действующее лицо. Тогда появится и та реакция, которая возникает в пьесе у действующего лица.

### **Воспитание сценического восприятия.**

Восприятие есть основа всего на сцене. Ошибки в восприятии влекут Засобой ошибки во всем остальном Поэтому прежде всего надо озаботиться тем, как вызывать в актере верное восприятие (несмотря на противоестественные условия «жизни на сцене»). Затем показать ему пути к этому верному, живому восприятию. И, наконец, приучить его к нему — сделать творческое восприятие его второй природой.

В жизни мы все время воспринимаем. Но мы об этом не думаем. Воспринимается — само собой. Таким же процесс восприятия должен быть и на сцене: произвольным и вытекающим из необходимости жизни среди всех обстоятельств пьесы.

Чтобы сохранить его во всей природной чистоте, не засоренным самонаблюдением и рассудочностью, прежде всего стараешься не произносить слова «восприятие. Как будто его и не существует на свете.

И второе: беда актера заключается совсем не в том, что он не способен воспринимать или не умеет воспринимать — его воспринимающий аппарат в полном порядке, и поправлять тут нечего. Беда заключается в том, что он воспринимает совсем не то, что нужно.

Он воспринимает публику, закулисную сторону сцены и т. д., а не то, что ему нужно по ходу пьесы.

И все-таки ни словом, ни намеком нельзя говорить «актеру об этой беде. Надо постараться незаметно отвести от нее, и все тут.

Тут очень помогают все те же несложные слова: Не торопитесь... Вам еще не хочется... Вы еще не увидели, не услышали... Все верно... пускайте... Не вмешивайтесь...»

Нередко их оказывается достаточно, чтобы восприятие актера перешло с публики на партнера, из зрительного зала — на сцену.

В начальных занятиях с учениками, чтобы укреплять в них веру в правильность их восприятия, после окончания этюда обычно спрашиваешь о партнере или партнерше: а кем она вам показалась?

При взгляде на партнершу всегда мелькнет что-то: близкая, далекая... родная, чужая... приятная, неприятная... Можно отдаться этому чуть мелькнувшему, а можно прозевать его, и оно потухнет.

Если ученик задержал себя, засомневался и получилась некоторая - неопределенность в отношениях, то на вопрос: «Кем она вам показалась?» — он и не сразу ответит.

- Не знаю... Не понял, - скажет он наконец.

- Ну, однако! Может быть, матерью?

- Нет, какой матерью?

Раз он так категорически запротестовал (а запротестовать нетрудно: партнерше лет семнадцать-восемнадцать), значит, в глубине сознания было какое-то определенное впечатление, только он его пропустил и не дал развиваться. Провоцируешь дальше:

- Может быть, бабушкой? Он на это засмеется.

- Ну, сестра, может быть?

- Да, уж скорее сестра... младшая сестра.

- А она все-таки, кажется, вас в руках держит? Это опять провокация, и в противовес этим, явно неверным предположениям, у него выплывает и определяется более точно то, что в первое мгновение он совершенно пропустил.

- Меня в руках?! Она-то?!..

- Вот видите. Выходит, что вы с первого мгновения почувствовали, кто она вам, только почему-то не отдали себя верному побуждению.

Он несколько обескуражен и приятно удивлен.

- Как видно, так.

- Конечно, так. Это вам наука. У вас все внутри было готово в одно мгновение, а вы не поверили себе, засомневались, не отдались своим впечатлениям и своим позывам. Оно и пропало.

Верьте, верьте себе. Не контролируйте, отдавайтесь без оглядки.

Так, раз от разу сеешь и выращиваешь веру в это «чуть мелькнувшее», «показавшееся». А точнее говоря, во что верю? В восприятие! Что-то «мелькнуло», что-то «показалось» — это ведь значит, что я что-то уже воспринял.

Или еще. Этюд прошел хорошо — все ясно, понятно, верно, а все-таки спросишь: а что она от вас хотела, как вам показалось? Что-то она хитро улыбалась...

- Нет,— возразит ученик,— она просто стеснялась. Ей было неловко.

И так, задавая подобные вопросы, наводишь ученика на то, что он невольно оглядывается, вслушивается, «вчувствуется» в партнера и в обстоятельства все лучше и лучше, все тоньше -и тоньше, все свободнее и свободнее.

Теперь остается только терпеливо доделать до конца начатое: надо 'путем длительных упражнений приучить ученика к этому верному самочувствию — чтобы, едва он переступал порог сцены, у него неминуемо возникало нужное состояние.

## Восприятие происходит произвольно

Бывает, что по ходу этюда актер так увлечется чем-нибудь, что пропустит слова партнера и ответит на них невпопад. Подхватишь этот случай, спросишь: «А что она вам сказала этими словами?» Он ответит неверно (ведь он ее толком и не слышал) или откровенно признается: «Право, не знаю... прозевал».

- Что же вы смущаетесь? Разве это ошибка? Ведь вы же были заняты другим. Вы и не могли ее слышать. Если бы заставили себя слушать, вы сделали бы то, чего вам не хотелось сделать. Вот это была бы действительно ошибка. Разве в жизни мы не пропускаем частенько мимо ушей то, что нам говорят, когда мы увлечены чем-нибудь другим. Это нормально. Это жизнь.

Хотя и жалко иной раз, что он не слышал важных слов партнера и этим несколько обеднил этюд, но на первых порах жертвуешь этим — лишь бы он научился свободно, органически жить на сцене <sup>1</sup>

Говоришь все это еще « для того, чтобы из «слушания» и «видения» ученик не делал себе культа, а относился к ним легко и просто, как и в жизни.

В жизни ведь это не требует от нас никаких особенных, специальных усилий.

Даже когда мы смотрим особенно остро, то и это делается само собой, без всякого с нашей стороны старания. Делается тогда, когда нас что-то особенно заинтересует.

Позвольте, скажут мне, что же это у вас получается? Раньше вы говорили, что восприятие есть первопричина, что все начинается с восприятия, а теперь утверждаете, что заботиться о восприятии не надо, что оно совершается само собой!

Да, именно само собой. Ведь у нас все органы восприятия в порядке: если есть что видеть, слышать, обонять или осязать — мы непременно будем видеть, слышать « прочее. То есть само собой будет совершаться восприятие. С этого и начинается жизнь. Тот, кому доводилось быть в глубоком обмороке, вероятно, помнит, как возвращается сознание. Сначала полный, беспросветный мрак без времени, пространства и мысли. Затем какой-то шум в ушах... потом посторонние звуки: часы, ветер... Открыл глаза — свет... предметы... люди... и начинает работать сознание.

Поэтому в нормальном нашем состоянии, если о чем и надо заботиться, то только о том, чтобы не мешать себе воспринимать.

Другими словами, к восприятию — все те же известные нам ключи: свобода и непринужденность.

Ученик, воспитанный в духе «непринужденности и свободы», выйдя на сцену, не может иначе вести себя, как «жить», — все видеть, слышать, быть в обстоятельствах пьесы и действующего лица.

<sup>1</sup> Бережное отношение к словам партнера возвращаешь дальше, потом, при помощи добавления и уяснения обстоятельств (как будет указано в последующих главах книги).

Ему нечего заботиться о «самочувствии» и о «правде», у него все — правда, и сам он — правда.

Если о чем и нужно заботиться, то разве о том, чтобы не были упущены какие-нибудь важные обстоятельства пьесы — иначе сцена не будет развиваться так, как должна развиваться. Но достаточно принять во внимание упущенное обстоятельство, и все налаживается.

### «Дать» и «брать»

Рассказывая об игре великих актеров, часто употребляют такие выражения: «он подчеркивал», «он выделял», «он вкладывал», «он давал».

«Голубка дряхлая моя»... В эти слова М. Н. вкладывала взволнованную растроганность своего таланта»<sup>1</sup>.

«Слово «дерзай» и последние слова:

...чистой деве  
Доступно все великое земли,  
Когда земной любви она не знает,—

она давала на низких нотах...

Противен ты душе моей, как ночь,  
Которой цвет ты носишь. Истребить  
Тебя с лица земли неодолимо  
Влечет меня могучее желанье.

В слово «истребить» она влагала огромный гнев...»

Сколько вреда принесли все эти и подобные им выражения наших театральных литераторов — сказать невозможно.

Прочитает легковверный актер о таком способе игры и начнет по примеру великих актеров здесь «влагать» гнев, там «вкладывать» взволнованную растроганность, там стараться «выразить» страстную любовь, там — «давать» слова на низких или каких других нотах...

А ни «вкладывать», ни «выражать» ему нечего: в душе-то у него ничего не созрело для этого. И он выжимает из себя некое искусственное возбуждение, которое принимает за чувство, и втискивает его в чужие и далекие как его уму, так и сердцу слова.

И ведь так легкомысленно и безответственно бросают опасные слова не только те критики и жизнеописатели актеров, которые сами никогда на сцене не выступали (таким это простить можно),— эти же ошибки делают люди, которые провели всю свою жизнь на сцене или около сцены.

<sup>1</sup>Здесь и далее — на стр.203—205 приводятся цитаты из книги Т. Л. Щепкиной-Куперник «О М. Н. Ермоловой» (Из воспоминаний), М.— Л., ВТО, 1940,

Мало того, эти неточные выражения находишь у таких авторов, что сам себе не веришь: как, и этот говорит о том, что актеру следует «стараться выразить», или «вложить», или «дать», или «подать публике», или «выделить», «подчеркнуть»!.. Он-то ведь прекрасно знает, что на деле происходит совершенно другое - как раз обратное: актер, если говорить об актере, творчески переживающем свою роль на сцене, ничего не вкладывает в слова, а, наоборот, дает свободу всем обстоятельствам и всем фактам, происходящим на сцене, воздействовать на него, и эти факты (а также слова поведение партнеров) так настраивают и воспаляют его, что слова сами вылетают из него, насыщенные го гневом, то радостью в зависимости от обстоятельств.

И это так очевидно для всех присутствующих, что те же самые биографы здесь же, на этих же страницах, не подозревая того, как они противоречат себе, описывают ту прекрасную художественную правду, которой цены нет и по законам которой творят все эти великие актеры.

Перелистайте еще несколько страниц той же книги «О Ермоловой», и вы это увидите:

«Когда Ермолова выступала на эстраде, казалось, что она не столько читает, сколько высказывает свои самые сокровенные, дорогие ей мысли...»  
«Фигура Ермоловой, склоненная задумчиво голова, глаза, созерцающие что-то свое,— с момента поднятия занавеса приковывали к себе зрителя. Только появление Бертрана (явление 3-е) со шлемом и его рассказ о том, как цыганка навязала ему этот шлем, внезапно заставляли Иоанну поднять голову и, не оборачиваясь к нему, слушать его рассказ».

«Она властно брала... шлем, медленно возносила его над собой и надевала на голову поверх распущенных кудрей. От этого прикосновения лицо ее преображалось...»

«При взгляде на родные места лицо Ермоловой озарялось нежным выражением...»

«Стрела взвилась — и в сердце мне вонзилась...» Слова эти вырывались у метнувшейся через всю сцену Ермоловой со страстью убежденности и отчаяния. С этой минуты начиналась патетика страданий Сафо. Смертельная ревность терзала ее... Однако слезы Мелиты пробуждали в ней раскаяние. М. Н. касалась с лаской ее головки, но прикосновение к цветам опять зажигало в ней ревность: зачем она надела венки? Она гневным жестом почти срывала венок с головы Мелиты, но усилием воли сдерживала себя, и гневный жест переходил в ласку...»

«Когда же Роман в свою очередь с болью говорил ей, что у нее не спрашивает, как она жила, каким торжествующим криком вырывались у нее слова: «Роман, Роман, не думай!..»

«Юлия шла «ва-банк», Ермолова садилась к нему на ручку кресла, обнимала его неумело-соблазнительным движением... Рыбаков освобождался от нее и с неизменной вежливостью точно хлестал ее по лицу:

- Мы и в этаких позициях дам видали... Ермолова без сил опускалась в кресло. Лицо ее покрывалось пятнами стыда, очень заметными под легким

гримом. Совершенно менялся наигранный тон, он переходил в нескрываемое волнение, наконец, когда Флор Федулыч с утонченным издевательством предлагал ей ехать «Кадуджу послушать»,— она теряла последнее самообладание. С мукой вырывалось у Ермоловой:

- Не мучайте вы меня, спасите меня, умоляю вас!..— И она опускалась в порыве отчаяния на колени перед ним...»

В этих описаниях нет, как видите, и намек на то, что Ермолова «вкладывала» в свои слова то-то или «давала» то-то. Здесь все описывается так, как именно и было на самом деле.

Как же въелись в наш театральный обиход все эти зловердные слова!

Сослуживцы-актеры говорят: ты «даешь» то-то, а надо «дать» то-то... Или: ты плохо «подал» — до публики «не дошло».

Режиссер предлагает: «дайте» мне здесь темперамент. Больше темперамента! Здесь «дайте» гнев!.. В это слово «вложите» презрение... ревность... отчаяние... Эту фразу надо хорошо «подать»...

Более скромные советуют: вы не наигрывайте чувство, вы «дайте мысль»... «выделите главное слово»...

Публика требует: громче, громче! Значит, тоже: «давай», «давай»!..

И наконец, критик и биограф пишет о гениях, что они тоже «вкладывали» и «давали»!

Так и входит в плоть и кровь одна из грубейших ошибок.

И, пожалуй, нет более распространенной ошибки среди актеров (и особенно чтецов), чем эта.

Актриса ведет сцену Катерины с Варварой из первого действия «Грозы» - ее рассказ о детстве.

- Скажите, почему вы так наседаете на Варвару?

- Я хочу, чтобы она меня лучше слушала, хочу заинтересовать, ее, хочу увлечь ее своим рассказом — как «жила я, ни о чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу...»

- Хотите заинтересовать... А зачем это вам?

- Такая у меня задача.

- А почему появилась у вас такая «задача»? Может быть, вам, Катерине, так хорошо сейчас живется, что вспомнилось и ваше счастливое детство?

- Ой, нет! Совсем наоборот. Сейчас мне так плохо, так трудно. И свекровь такая, и муж совсем мне чужой. Я никогда не думала, что мне может быть так тяжело.

- Теперь-то и оценили вашу жизнь до замужества?..

- О да! И когда рассказываешь, такое чувство, как будто снова так живешь...

- А если бы вам было хорошо сейчас, стали бы вы рассказывать с таким увлечением, с восторгом?

- Конечно, нет.

- Значит, не столько вам убедить да заинтересовать хочется Варвару, сколько самой вспомнить...

- Да.

-Чтобы хоть в мыслях уйти от вашей теперешней жизни?

-Да.

- Но вы видите, что это совсем не то, что вы говорили в самом начале?

Давайте посмотрим на деле, как это происходит у нас в жизни. Расскажите мне про вашу комнату. Расскажите так, чтобы я все хорошо понял. Начнем со входной двери в квартиру. Открываем дверь, входим... что дальше?

- Дальше коридор. Он всегда темный... вот тут, направо, выключатель.

- Вы включаете...

- Да, зажигаю свет... Налево вешалка — раздеваюсь... вешаю пальто... Гашу свет и иду по коридору... Вторая дверь налево — моя... открываю... Комната у меня большая, светлая... два окна...

- Большие?

-Да, большие. И сейчас, весной, много солнца...— Скажите, вы мне «даете» что-нибудь или «берете»?

- Как «даю» или «беру»?

- А так — ведь вы воспринимаете вашу комнату... большие окна... солнечный свет... Значит, «берете» привычные вам впечатления?

- Да... воспринимаю... беру.

- И совсем не стараетесь мне все это «дать»?..

- Да, не стараюсь...

- Так именно всегда и происходит: мы в жизни ничего не «даем». Только «воспринимаем», а уж отсюда реакция... Ну-ка, по свежим следам, возвратимся к Катерине. Рассказывайте мне с этого места: «Знаешь, как я жила в девушках...»

- Знаешь, как я жила в девушках?

- Как, расскажи.

Этих слов у автора нет, но для того, чтобы актриса почувствовала, что ее рассказ живо меня интересует, и стала рассказывать мне по-настоящему, я беру ее, если можно так выразиться,— в орбиту своего влияния, жадно и с интересом слежу за рассказом, поддакиваю, переспрашиваю, хочу знать подробности... Ей деваться некуда, и она волей-неволей сама загорается фактами дорогого ей прошлого.

- Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано.

- А как рано? Еще темно? — тереблю я ее. Тереблю не как режиссер, а как партнер, как Варвара, которой все интересно. Она сначала недоуменно посмотрит на меня: что ей отвечать? Там ведь нет никаких для этого слов. Успокойшь ее: вы не смущайтесь, что там в тексте ничего об этом не сказано,— давайте поговорим приблизительно теми словами, какие есть в тексте. А если их не хватит, будем добавлять от себя.

Нам ведь что нужно? Вам рассказать, а мне узнать, что с вами было, как вы жили... Ну, продолжайте. Так, рано ли вы вставали?

- Вставала рано... солнышко еще совсем низко... Коли лето, схожу на ключок, умоюсь...

- Холодный ключ?

- Холодный... Идешь босиком, а на траве роса, студеная, обжигает холодом... свежо, весело...

- А ключ — где он? На горе?

- Нет, внизу, в овражке. Прозрачный такой... из-под земли выбивается... на дне песочек облачком мутится...

- А кругом тишина?

- Да, людей нет никого, только птички щебечут. А воздух чистый, душистый... глубоко-глубоко вздохнуть хочется...

- Вы воспринимаете все эти впечатления или «даете» мне?

На секунду она растеряется, а потом поймет, что с ней говорит не Варвара, а режиссер,— оглянется на себя и с удивлением отметит: да... воспринимаю и ничего не «даю»...

- Ну дальше, дальше... Зачем же ты на ключ- то ходишь?

- Умоюсь, принесу с собой водицы и все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много.

- А какие цветы? Расскажите.

- Всякие: большие, маленькие...

- А какие все-таки? — Я пристаю, потому что вижу, что никаких цветов ей не представляется — а так, говорит пустые слова о каких-то цветах вообще.

- Герань, фикус... еще не знаю...

- Вот не знаете, нечего вам воспринимать. Говорите, что цветов у вас было много-много, а мне что-то не верится, я вижу, что нет их у вас перед глазами. Вспомните-ка, как бывает в цветочных магазинах: и на полу и на скамеечках, и на столах, и на окнах, и на таких специальных лесенках — всюду, всюду цветы — и знакомые вам, и какие-то неизвестные, и цветущие, и в бутонах, и просто зелень. Вот так и у вас было — такая вы любительница цветов. Представляете?

- Представляю... я бывала в цветочных магазинах, знаю.

- Ну так, принесете вы водицы, и что?

- Принесу и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много.

- Теперь вы чувствуете разницу, как легко говорить, когда есть о чем говорить, когда вы воспринимаете? И так неудобно, какие пустые слова идут, когда ничего не воспринимаешь? Вот и приходится тогда искать интонации: как бы сказать поживее эти слова. Сами они не говорят, потому что за ними нет никакого факта, и приходится их подкрашивать да на ноты класть — повышения да понижения для них придумывать.

Эту идею, выдвигающую на первое место восприятие, а не задачу и действие, нередко встречают в штыки. Оппонент накидывается на вас: «По теории», «по науке» это, может быть, и так, но на практике как раз обратное! Вот я убеждаю вас — я действую на вас, я посылаю, даю!

- Ничего вы не посылаете,— ответишь ему,— наоборот, вы сдерживаете себя всеми силами. Вы такую получили от меня зарядку, что из вас так и рвутся уничтожающие меня слова: и не будь вы так благовоспитанны, вы недолго думая уж наговорили бы мне резкостей.

- !!!

- Да, вы хотите, или вернее, у вас есть потребность воздействовать на меня, но ведь только потому, что вы видите — перед вами не ученик ваш и поклонник, раболепно ловящий каждое ваше слово, а опасный человек. Вы это прекрасно «воспринимаете»,— и в вас возникает целая буря, с которой вы едва справляетесь, несмотря на всю свою выдержку...

Чем бы ни кончился наш разговор — он унесет в своей душе одно: для меня это неприятно и вредно. Он это хорошо и прочно «воспринял», и помимо воли в его возбужденной голове будет возникать противодействие.

И все это не потому, что он так сознательно «захотел», а совершенно невольно: потому, что он учуял опасность.

Если бы он увидел то, что следовало увидеть, а именно, что ко всему ему известному присоединяется еще что-то, новое и важное, и овладеть этим — значит стать еще сильнее, - он бы схватился за это новое.

Но так как ищущих мало, а большинство при первом же успехе останавливается в своих поисках, то всякое новое — будь оно вернее верного — только раздражает: надо переучиваться, а зачем? Успех есть, я «признан», «достиг», мне спокойно... а тут что-то неизвестное...

### **Восприятие под видом «оценки» и «отношения»**

Говорят, без оценки предлагаемых обстоятельств ничего сделать нельзя. С этим трудно согласиться.

«Оценка», конечно, очень важный и действенный фактор в творческом процессе актера. Сплошь и рядом режиссеру приходится напоминать актеру о тех или иных обстоятельствах, которые тот почему-либо «проморгал» в данной сцене, требовать учета, оценки этих обстоятельств. В результате такой оценки, оценки того, что не замечалось или недооценивалось, пробуждается нужная творческая реакция.

«Оценка» непременно предполагает осознание. Но ведь процессы нашего восприятия гораздо шире и сложнее. Разве не бывает так: мы еще ничего не успели сообразить, как на нас уже подействовали какие-то неожиданные обстоятельства — подействовали и вызвали ответную реакцию. Никакой «оценки» не было, а реакция есть!

Разве в жизни мало таких примеров, когда восприятие наше проходит мимо нашего сознания? Мы восприняли, но мы можем этого и не сознавать!.. После какого-нибудь делового разговора вы как будто должны чувствовать себя спокойно — вам обещали выполнить все, о чем вы просили. Но почему-то вы расстроены. В чем дело? Вы можете даже и не сознавать, а дело в том, что вы уловили что-то, из чего можно заключить, что все эти обещания — не

более, как «дипломатия» и исполнены никогда не будут. Если вас спросить: а что именно вы уловили?— вы не окажете...

«Оценка» имеет свои преимущества: мы воспринимаем «по выбору», что хотим. Но в этом есть и огромный, ничем невосполнимый недостаток: восприятие через осознание неполно, оно не охватывает всей суммы жизненных явлений, естественно воспринимаемых нами, щц! как бы оставляет в стороне весь мир наших чувств, тонких и подчас неосознанных душевных движений, оно не дает всего того искреннего волнения и пламени, которые и дороги более всего в искусстве актера.

Говорят: для создания роли главное — найти отношение, то есть установить, как относится данный персонаж к тем или другим действующим лицам, к тем или другим вещам, обстоятельствам и фактам. Из этого «отношения» и сложится характер, содержание и вообще все «я» действующего лица.

Верно это? Если отношение есть, то найдено почти все. Это верно.

Но что такое отношение? Разве это нечто такое что вполне произвольно появляется у нас по нашему заказу и выбору?

Отношение — это наша реакция, появляющаяся в результате огромного количества всяких впечатлений (осознанных и неосознанных, верных и неверных), полученных нами от человека, факта или предмета.

Ваша мать, отец, брат, жена - подумайте, сколько впечатлений и каких разных получили вы за всю вашу жизнь от них. И вот, в результате, у вас сложилось к каждому из них ваше отношение.

И ко всему, что бы вы ни взяли, отношение ваше быстро ли, медленно ли, но складывалось само, а не вы заказывали его себе. Складывалось в результате того, что именно вы воспринимали от данного факта, человека, предмета.

Допустим, вы играете Плюшкина. Он скупец, скряга. Как относится он ко всем окружающим? Кругом враги: все хотят обворовать его, обмануть, обжудить... Но как же можно так относиться к людям ни с того, ни с сего?

Даровитый актер, однако, как-то это делает. Взгляните на него, и вы удивитесь, как весь он изменился: и лицо, и манеры, да, как видно, и мысли, и все отношение его к окружающему... И на вас тоже он смотрит уже подозрительно, враждебно... и глазами опасливо щупает: не хотите ли и вы попользоваться чем-нибудь у него?

Как же он достигает этого?

Если хорошенько подсмотреть, то увидишь, что достигается им это, в сущности, очень просто: решительно во всех он видит только воров, мошенников, грабителей, лентяев, тунеядцев, которые только и смотрят, где что плохо лежит, да выискивают ротозеев и доверчивых дурачков, чтобы облапошить их... Это ничего, что его Прошка или Мавра смотрят на него такими честными да невинными глазами — это они нарочно, чтобы лучше обмануть... а доверься, пошли их в погреб за чем-нибудь, непременно сожрут

там или стащат. Тем более что все они голодны... А потому голодны, что лентяи да обжоры... И во всех сидит такой же вор, лентяй и жулик — оглянуться не успеешь, как кругом обойдут!

И в результате он весь настороже: глаза, мысли, движения, действия... во всем видит враждебное, подозрительное, опасное, то есть относится ко всему, как скупец, скряга... как Плюшкин.

Что же тут первое, исходное? Разве отношение? Сначала актер видит (то есть воспринимает!) во всех только воров для жуликов, и лишь отсюда как следствие возникает и отношение; все опасны, надо ото всех подальше да за всеми присматривать, никому не доверять.

Есть еще одно недоразумение вокруг этого слова — «отношение».

Станиславский говорил: «Поверить в то, что эта вот пепельница есть лягушка, я не могу. «Увидеть» в пепельнице лягушку — это патология. А относиться к пепельнице, как к лягушке, я могу...»

И на практике это помогало актеру — он больше не заставлял себя верить в невозможное: что эта пепельница — не пепельница, а на самом деле лягушка.

«Ах, верить не нужно? - облегченно думал он.— (Достаточно только «относиться», то есть только, должно быть, обращаться с нею, так как если бы это была лягушка... Это, конечно, легче, и это можно».

И теперь от одного взгляда на стеклянную темную пепельницу в его воображении возникало по памяти холодное, скользкое тело лягушки, и... «отношение» готово. А если он к тому же еще дотрагивался до пепельницы, получал непосредственное ощущение холода, увесистости и гладкости, — «отношение» его укреплялось.

Значит ли, однако, что начало всему — «отношение», все остальное — только его следствие?

Давайте пристальней рассмотрим этот прием. Он состоит из нескольких частей.

Прежде всего в нем заключается вполне законный и остроумный отвод от противоестественных требований ни с того ни с сего «поверить», «почувствовать», «захотеть» и пр.

Второе: оттого, что актер слышит слово «лягушка», к его воображению тотчас по памяти возникает образ лягушки.

Третье: к этому восприятию возникшей в воображении лягушки присоединяется восприятие того, что он в действительности видит перед собой пепельницу.

Четвертое: в его воображении пепельница и лягушка а одну-две секунды сливаются, а если при этом еще актер касается пепельницы рукой, то возникает даже физическое ощущение как бы лягушки.

Пятое: на это сложное ощущение мгновенно следует рефлекторный ответ действием отдергивание руки, швыряние «лягушки» или что-то другое).

Так, в общем, получается «отношение к пепельнице, как к лягушке».

Как видим, «отношение» не начало, а результат очень сложных взаимодействующих процессов — как бытовых физиологических, так и творческих. И среди них главное опять восприятие.

Что же этот прием? Он неверный? Вредный?

Нет, он и верный, и остроумный. Он есть не что иное, как действенный способ вызывать у актера творческое восприятие, которое и является в действительности всегда началом всех начал.

### **Ошибки восприятия**

Бывает так, что актер ничего не воспринимает из того, что происходит на сцене. Партнера он не видит, слов его не слушает. Они ему уже надоели и ничего с собой не несут — что их слушать? Он следит только за тем, как бы вовремя сказать свои реплики да выполнить установленные мизансцены.

Эти случаи часты; ничего общего с искусством они не имеют, поэтому говорить о них не стоит. Это не ошибки восприятия, это отсутствие всяких попыток восприятия. Это примитивнейшее ремесло.

Будем говорить об ошибках.

У актера верное самочувствие: он видит и слышит на сцене, он не задерживает и реакций своих, и все-таки получается что-то не то.

Режиссер советует сделать это же, но... посильнее, потемпераментнее, то есть, попросту сказать, «наддать», «поднажать» — и тогда получается фальшь.

А дело тут в очень простом. Если актер правдиво живет на сцене, а исполнение не получается достаточно ярким, это значит только, что живет он не тем, чем живет сейчас (по автору) действующее лицо. То есть он воспринимает, но воспринимает не то, что должен был бы воспринимать.

Возьмем для примера недавно разобранный рассказ Катерины из «Грозы». Актриса может видеть и «ключок» и «цветы»... они ее трогают, волнуют... а что-то не то... С какой стати взрослой женщине так восторгаться тем, что она встает рано, идет на ключок за водой и потом поливает все свои цветы! Ну что тут особенно увлекательного? Вот и получается скучновато.

Ошибка же заключается в том, что рассказ этот — рассказ о днях ранней юности, почти детства. «Знаешь, как я жила в девушках?» А что это такое «в девушках»? Четырнадцать, пятнадцать, шестнадцать лет. Замуж тогда выдавали рано. Девушка восемнадцати-девятнадцати лет уже считалась опоздавшей. Так и Катерину выдали, вероятно, лет шестнадцати. При той жизни, какую она вела, ее пятнадцать-шестнадцать лет соответствуют в отношении жизненного опыта нашей двенадцатилетней девочке. Она и принимала жизнь, как девочка: цветы, церковь, рассказы странниц, пение стихов, вышивание... Даже кукол и тех, по-видимому, у нее не было. Детская 'психология, детский мир и детская свобода. Главное — свобода («Здесь все как из-под неволи»).

И вот теперь Катерина вспоминает, как она, будучи такой девушкой-ребенком, поднимается рано-рано... бежит босиком по росистой траве, обегает вниз в овражек, умывается, плещется в воде, как утенок... черпает воду, вымахнет, как перышко, пудовое ведро, за ним другое — сил много, на душе весело — и легко идет в юру с тяжелым коромыслом... Силушка взрослой женщины, а душа девочки-ребенка. Принесла. Поливка цветов! Моих цветов! («У меня цветов было много-много».) Сейчас у детей все есть: и картины, и книги, и кино, и радио, и театры, а тогда, да еще в такой глухой провинции— ничего. Цветы — тут всё. Тут удовлетворение всех эстетических и научных потребностей,— они ведь ее воспитанники, ее руками саженные, ее заботами выращенные. Она знает жизнь каждого цветочка, следит, как разворачиваются листья, как раскрываются бутоны. Все это так таинственно, увлекательно, чудесно...

Актриса поняла, чем живет. Катерина, написанная Островским, она сама невольно перекинулась на свое детство... стала видеть и воспринимать по иному,— ее увлекли те самые картины, над которыми она только что скучала, и мы, заразившись ее чувством, вспомнили свои собственные детские радости... пахнуло счастьем беззаботного детства, и скуку как рукой сняло.

Из этого случая вы видите, что не так-то это прост»: понять как следует все «предлагаемые обстоятельства» и жить именно тем, чем живет в пьесе действующее лицо. Часто актер берет все не точно, а приблизительно (я говорю о хороших актерах, живущих на сцене). В таких случаях это делает его игру, его слова — малоубедительными.

Опыт показывает, что если актеры хорошие, автор хороший, а все-таки скучно, значит, сцена решена неверно. Что-то не учтено трудноуловимое, но важное.

А вот другая ошибка, совсем в ином роде. Она заключается не в том, что актер воспринимает не то, что нужно, а в том, что он воспринимает не так, как нужно. Он воспринимает не так, как воспринимаем мы в жизни, когда чем-то заинтересованы или когда это нас непосредственно касается. При наблюдении за «ним нетрудно заметить: все, что он сейчас старается видеть, его не трогает, не задевает. Лично его это не касается, он смотрит со стороны. Он холодно все отмечает — протоколирует.

А ведь нам нужно видеть на сцене, чтобы у нас возникла реакция.

Почти невозможно рассказать, как именно надо видеть. Надо суметь показать на деле.

Практикой выработался для этого один очень простой прием, который сейчас и будет описан.

Перед нами такой актер, который, как он думает, все понимает, все видит.

- Вы полагаете, что видите? Давайте проверим. Вот, например, гвоздь, вернее сказать, одна верхушка гвоздя (я указываю на вбитый в пол гвоздь. Вообще надо брать какой-нибудь маленький предмет). Расскажите, что вы видите.

- Я вижу шляпку гвоздя в полсантиметра диаметром; она рубчатая, со сбитыми молотком краями, слегка покривилась. Гвоздь не добит — шляпка отстоит от пола на целый сантиметр...

- Ну, хорошо... а вам нравится этот гвоздь или не нравится?

-Как «нравится или не нравится»? Гвоздь как гвоздь.

- Однако и солнце всегда бывает как солнце и дождь как дождь, и все таки если я спрошу — нравится вам сегодня дождь или нет? — ведь вы не затруднитесь ответом.

- Ах, в таком смысле!.. Гвоздь — ничего... он новый, не грязный, не ржавый, даже как-то сверкает в полутьме. Только, знаете, гвоздь предательский: заденешь— подметку оторвешь. Да, с точки зрения моей подметки, мне он совсем не нравится, и, как только кончится репетиция, я непременно собственноручно или вытащу его или забью.

- Вот теперь вы видите. Видите по живому, не по - протокольному. То видение, каким вы пользовались раньше, оставляло вас холодным, и, хоть вы и видели десятки деталей, они не приближали к вам предмет, а отдаляли. А это видение — простое, без затей, такое привычное вам по житейским бытовым навыкам,— оно сразу открыло в гвозде то, что он для вас в действительности и значит.

Теперь с этим способом видения вы подойдите и к партнеру и к обстоятельствам. Не объективно, а субъективно. Как это для меня? И что это для меня, для меня — действующего лица?

## Глава IX СВОБОДНАЯ РЕАКЦИЯ

### Свободная реакция как основа актерского сценического поведения

Всем известно, как принимают учеников в театральную школу: молодые люди читают стихотворения, рассказы, басни или проигрывают отрывки из пьес и при этом обнаруживают те или иные качества, нужные для сцены.

Какие качества особенно существенны для актера в этом тоже нет расхождений. Качества эти: возбудимость, непосредственность, произвольность, способность сорваться «поверить» в воображаемое, как в действительно существующее, способность и даже потребность почувствовать себя то одним, то другим человеком («первоплощение»), ощутить данные автором обстоятельства, как свои собственные. Вместе взятые эти способности и составляют специфическое актерское дарование.

Экзаменаторов не смущает, что качества и способности эти еще сырые, невозделанные. Важно, чтобы были отчетливые проблески их. А уж дело школы выявить и развить эти качества до возможно высокой степени и почтить идти безошибочно дальше<sup>1</sup>.

Но всегда ли по этому пути идут наши школы? В начале книги я уже рассказывал про свои собственные педагогические ошибки, в результате которых вне всяких сомнений одаренные люди становились беспомощными. Свободные, непосредственные и целостные «разлагали» себя на множество частичек, отходили, таким образом, от природного единства, теряли гармоническую целостность и превращались в сбитую с толку злосчастную сороконожку...

Не один я делал эту ошибку... С тех пор прошло около тридцати лет, то же самое делалось и делается до сих пор многими преподавателями...

Вторая ошибка, какую допускают в театральных школах, состоит в том, что в актере поощряют рассудочность. Актер все понимает, все осознает, во всем отдает себе полный отчет и весь во власти критического рассудочного самонаблюдения.

<sup>1</sup>Правда, в школу иногда принимают и за внешние данные: за фигуру, за миловидность лица, за голос. Эти качества тоже имеют в театре немалую цену... Ради них можно иногда «простить» и недостаточную одаренность

Понятное дело, чтобы развить малые способности до степени хотя бы и скромной, надо приложить в десять раз большую энергию, чем обычно. Но ради блестящей внешности иногда это все-таки стоит делать,

Третья беда: превращение актера в безответную марионетку. Актер не имеет права ни мыслить, ни чувствовать, ни жить, как нормальный человеческий организм,— он только машина, выполняющая по указке режиссера определенные движения, строго и точно повторяющая одни и те же, раз навсегда установленные интонации.

Это частая беда школ, но еще более это беда театров. У многих режиссеров все их искусство только и включается в упорном «натаскивании» актера, в затверживании с ним роли.

И тот актер, который проявляет больше попугайских способностей и склонностей, считается наиболее оделенным и уважаемым... А тот режиссер, который делает то более требовательно и самоуверенно, считается наиболее опытным и авторитетным: «Он знает, что ему надо».

А некоторые режиссеры и педагоги (как приходилось наблюдать) преподносят свои смертоубийственные приемы под видом будто бы приемов «системы» Станиславского. И этого светлого имени достаточно, чтобы поставить их превыше всяких сомнений и подозрений!

Станиславский всю свою жизнь искал и проповедовал одно: подлинную художественную правду на сцене. Он был бы в ужасе, если бы увидел, что прodelывается подчас под покровительством его имени и к чему это приводит... Главная и основная задача театральной школы — в том, чтобы выявить и развить то дарование, которое заложено в ученике.

Для этого, само собой понятно, надо идти за его дарованием, а не против него.

Путь навязывания чего бы то ни было ученику будет путем против дарования.

«Пускать» себя на творчество, давать себе в нем свободу, быть естественным и непринужденным — это вернейший путь к развитию природных актерских способностей!

Чем больше работаешь над воспитанием актера, тем и устойчивее возникает вопрос: а не одна ли единственная ошибка и есть у актера в технике творческого процесса на сцене: «не пускает»?!

«Подталкивание», «торопливость» — это тоже только (следствие «непускания»: у актера еще не созрели слова, надо бы помолчать, а он «не пустит» себя на это необходимое молчание, испугается паузы, занервничает и... «подтолкнет». И советы: «не торопитесь», «не подталкивайте» — в конце концов имеют в виду ту же цель — творческую свободу и непринужденность, то есть «пускание».

Да и не только эти советы, а и все описанные здесь до сих пор приемы и пути сводились главным образом к выработке этого «свободного «пускания себя» — этой произвольной, органической жизни на сцене

## Разнузданность не есть творческая свобода

Среди моих учеников была одна молодая, очень культурная женщина, по образованию художница. Она много бывала в театрах, и у нее уже образовался свой взгляд «а искусство актера. При несомненных способностях, в работе она все-таки была очень сдержанна. Я рассказывал ей о свободе Мочалова, Ермоловой. Но, к моему удивлению, она, будучи одаренной и любя искусство, осталась к этим рассказам совершенно равнодушной. В ее глазах нетрудно было прочесть недоверие и даже предубеждение.

Я попытался преодолеть это ее отношение и как будто успел в этом. Но тогда совершенно неожиданно она очень огорчилась и сказала:

- Если все это так — должно быть, я никогда не буду актрисой...

- А почему вы так думаете?

- Потому, что никогда не смогу быть такой открытой и непринужденной... Не так давно я была в гостях в семействе П., и там три сестры, все актрисы, должно быть, чтобы доставить мне удовольствие, захотели показать свое умение — они делали «этюды». Они были так непосредственны, так смелы, так откровенны... Я никогда не думала, что можно осмелеть до такой степени. Мне было интересно и в то же время... неловко за них... Мне кажется, я никогда бы не решилась быть такой, как вы называете, свободной.

- А в чем заключалась их свобода?

В чем?.. Вот уж про них-то можно сказать, что они совершенно не ограничивали себя... говорили о том, о чем хотелось, не боялись произвести дурное впечатление, не думали об этом...

Ей, по-видимому, и сейчас, при одной мысли об этих «этюдах» становилось не по себе — вспоминались детали, от которых ее корбило... И, наконец, она сказала:

- Нет! Я все-таки думаю, что непринужденность не такая уж необходимая вещь для актера... Иногда это просто развязность какая-то... Вот возьмем наших Л. и Б. Они тоже очень свободны и раскрыты на сцене, а я их видеть не могу. Все у них так пошло, так безвкусно...

Разрешить все эти недоумения очень просто.

Творчество не только требует искренности и подлинности - оно толкает на искренность и подлинность. При творческом процессе нельзя не быть искренним.

Конечно, «пускание» — штука обоюдоострая: «пустишь» — и обнаружишь совсем не то, что тебе хочется показать. Пошляку в этом случае едва ли удастся скрыть свою пошлость, ограниченному — свою ограниченность.

Также, конечно, и наоборот: умный, волевой, чистый — здесь может обнаружить всю свою тонкость душевную, всю силу и красоту. Тут уж само собой получается: чем богаты — тем и рады.

Возникает вопрос: что же, если у меня рвется наружу пошлость, значит, кроме пошлости, я ничего и играть не могу?

В каждом из нас есть плохое — это верно, но ведь /есть и другие человеческие качества, качества, которые /поощряет и воспитывает в человеке наше справедливое т общество.

Когда актера тянет на «низшие» его проявления, дело режиссера и педагога направить его на более значительное и более достойное. Если режиссер не умеет этого сделать — очевидно, он не умеет сделать самого важного для художника. Истинный художник не может не чувствовать прекрасно и не стремиться к нему.

### **Держать линию или отдаваться ей?**

Рядом стоящие два-три стула изображают скамью в саду или в каком-нибудь музее или на выставке.

*Она сидит.*

Он (входит). Ваше лицо мне что-то знакомо.

Она. Может быть.

Он. Вы не были в Ялте?

Она. Нет, не была.

Он. А в сорок восьмом году?

Она. И в сорок восьмом году не была.

Он. Значит, я ошибся...

Она. Бывает. (Уходит.)

Он (один). Она!

Она сидела и, по-видимому, кого-то ждала. Вошел, рассеянно глядя по сторонам, партнер. Скользнул взглядом по ней. Прошел потихоньку мимо... Остановился. Как видно, ему хотелось сесть, но скамья была уже занята. Она поняла это — отодвинулась. Он устроился на другом конце.

Она ждала не его, и это соседство было ей совсем неприятно. С неудовольствием взглянув на него, она от неожиданности как-то приостановилась и застыла... Стала что-то припоминать... Искося взглянула на него... еще раз взглянула и, должно быть, вспомнила — улыбнулась. Спрятала свою улыбку и стала ждать, что дальше.

Он почувствовал — еще раз скользнул по ней глазами: «Что, мол, такое? Что-то ей надо от меня». Но почему-то и сам заинтересовался... поглядел на нее еще раз...

Она сидела отвернувшись. Он подождал-подождал и, наконец, сам осторожно взглянул ей в лицо. Она закрылась платком. Скромный, воспитанный молодой человек, он встал, прошелся, как будто бы осматривая все кругом, и, хоть она и старалась закрыться от него, все-таки уловил в ней что-то знакомое. Только, по-видимому, еще не вспомнил — кто она... Нерешительно, боясь быть навязчивым, почти про себя, он проговорил: «Ваше лицо мне что-то знакомо».

Сдерживая улыбку, она взглянула ему прямо в глаза, как хорошая знакомая: «Может быть»

От ее прямого взгляда он смутился, растерялся, несколько секунд он колебался, потом вдруг им овладела какая-то дерзость, он почувствовал себя разбитным, легкомысленным человеком и, игриво намекая на какую-то веселенькую историйку, спросил: «Вы не были в Ялте?»

Она оторопела — сначала перед ней был один человек — скромный, тихий, немного рассеянный, и вдруг — другой: какой-то фат... Странно... Украдкой взглянула на него — нет, не ошиблась — другой. Или за эти два, три года, пока она его не встречала, с ним что-то случилось? На всякий случай она сделала строгое лицо и суховаато ответила: «Нет, не была».

Он не унимался. Вскочил, зашел сзади и, наклоняясь к ней, шепотом напомнил: «А в сорок восьмом году?»

Она вспыхнула, отстранилась от него и отрезала: «И в сорок восьмом не была!»

Легкомыслие разом слетело с него, и он... возвратился к первому, с чего начал, — скромный, рассеянный, воспитанный юноша. «Значит, я ошибся...» — это звучало как извинение.

Она удивилась еще больше: странный молодой человек! Лучше уйти... И да ходу пробурчала: «Бывает».

Он остался ошарашенный... долго молчал — смотрел ей вслед, смотрел на то место, где она только что сидела... Поднялся, все еще не соображая, как это все случилось и что, собственно, случилось... Опять посмотрел в сторону, куда она ушла, вздохнул и огорченно произнес: «Она...» Неодобрительно качнул головой и по плелся в другую сторону.

- Ну, что за катастрофа приключилась с вами?

- Правда что «катастрофа», — сказал он все еще в состоянии недоумения и огорчения. — Сначала был один, а потом меня потянуло на другого, на какого-то неприятного... легкомысленного, что ли, субъекта... Я «пустил» себя, но не выдержал, и вышла ерунда.

- Ну-ка, не скажет ли кто-нибудь, что тут за ошибка?

- Не выдержал линию, которую взял вначале.

- Какую же линию он взял вначале?

- Сначала у него пошло так, что он обыкновенный скромный молодой человек, — вот и не надо было бросать этой линии.

- Надо было держать ее?

- Именно — «держаться».

- «Держаться»... Как будто бы и так... Однако давайте все же присмотримся получше... Рассказывайте по порядку, как было дело: вы вышли...

- Вышел. Мне показалось — это музей... квартира какого-то писателя или композитора... Не очень уютно — может быть, сохранились не все вещи — как-то пусто.

- Так. Дальше...

- Дальше... Сначала я не заметил ее: так, какая-то девушка, ну пусть ее...

Потом мне показалось, я ее раньше видел... Да и она что-то ко мне присматривается... Не знаю, кто она, а только знакомая... Спросил ее осторожно... А она вдруг так прямо, смело посмотрела па меня! «Может быть, говорит, и знакомая». Тут я вроде немного сбился, растерялся от неожиданности. А она все смотрит. Я не показываю, что смутился, и тоже смотрю на нее. Тут появилась во мне дерзость какая-то... И показалось, будто я вообще такой дерзкий и все мне нипочем... Так и пошло...

- Значит, все началось с того, что вы смутились, растерялись, сбились?

- Да.

- И чтобы не быть в этом тягостном и глупом состоянии, ухватились за первое, что вам подвернулось?

- Да.

- А подвернулось ее лицо и глаза... лукаво на вас смотрят?

- Да... и мне показалось, что я кто-то другой и... на бульваре.

- Что же? Новый этюд?

- Да, пожалуй, новый.

Сторонник «держания линии» не может утерпеть:

Вот! Я же говорю — надо крепко держать одну линию!

- Подождите, подождите, еще рано делать заключения... Итак, вы растерялись, сбились... Но что же вы этого так испугались? Разве в жизни мы редко теряемся? Ничего тут нет особенного. Возникла растерянность, смущение. А вы этого испугались и «не пустили». А когда в следующее мгновение «пустили себя» снова, то возник уже другой этюд.

Давайте примеримся, как бы получилось, если б вы не испугались своей растерянности?.. Растерялся... не понимаю... смотрю на нее... толком ничего не вижу... Ну и пусть — это тоже бывает. А она все смотрит, улыбается... начинает смеяться...

- Понимаю! Понимаю! И во мне мелькают какие-то не то воспоминания, не то... не знаю что... И это совершенно не важно, что я не смогу ее вспомнить! Ведь бывает же, что узнал человека — знакомый, а кто, где, когда его видел,— сразу и не приходит на ум!..

- Вот, вот... Значит, все в порядке — вам не нужно «перестраиваться».

- Да, да! Теперь все идет, как оно шло...

- Вот она линия-то! — не унимается поборник «держания».

- Да, теперь поговорим и о «линии». Ведь кажется, и действительно, чтобы не сбиваться, надо взять одно направление, или — как вот он говорит — «линию», и держать его — и все будет в порядке. Но это так кажется при поверхностном наблюдении.

Правда, «линия» у нас как будто бы всегда есть. Но ведь мы ее вовсе не держим. Наоборот, она нас держит. Да, да! И перед нами живой пример. Вот этот наш товарищ — рьяный сторонник «держания линии». Мог ли он справиться с собой? По-видимому, нет. Какая-то сила толкала его выскочить, тянула за язык,— от нетерпения он вертелся на стуле, как на сковороде... Что с ним? Он держал свою линию? Конечно, нет, ничего он не

держал. Тут действовало помимо него то убеждение, которое крепко засело в нем и не давало ему покоя.

Вот после этого случая он, вероятно, пересмотрит это свое убеждение, так как поймет, что в подобных случаях «катастрофа» происходит совсем не потому, что актер не держал то первое, что у него появилось, а потому что не отдался полностью ему, этому первому, не был захвачен им, и, естественно, его сбивает с пути всякий более или менее значительный толчок.

Когда эта способность отдаваться целиком своей творческой жизни укрепится в нем и превратится в привычку, в качество, то вытеснит собою его теперешнюю убежденность в необходимости «брать» и «держат» линию.

- А вот, я слышал, режиссер N говорил: главное у актера — воля, хватка. Надо выработать в себе «мертвую хватку»: как взял что, так и не выпускай.

- Ну что же, он прав, этот N. И я тоже предлагаю мертвую хватку: как жизнь пошла, так и не нарушайте ее — пусть идет, не вмешивайтесь. Разве для этого не нужна воля?

### «Мальчик с тросточкой»

Это уже не молодой человек. Но та как он щупленький, маленький, до сих пор на сцене ходит «в юношах». Его специальность — толпа. Артист толпы. Его любимая роль — веселый, бойкий мальчик с тросточкой. Уже много лет играет он ее во всех пьесах, меняя костюмы и имена. Играет смело, уверенно, «крепко».

Среди многих других он попадает на «поправку» к преподавателю психической техники. Какова бы ни была эта техника у актера, время от времени ее необходимо «прочищать» и восстанавливать, иначе она может засориться и испортиться до неузнаваемости.

Так было и тут: работа в течение многих лет без проверки и «прочистки» дала накипь вредных привычек, незаметно вьевшихся и превративших искусство в механизированное ремесло...

Кроме того, актер этот принадлежит к числу рационалистов, которые имеют склонность все обмозговать, все осознать, все в себе проконтролировать. Первые же слова о свободе и непринужденности он встретил в штыки. Протоестественные привычки так вошли у него в плоть и кровь, что натуральное кажется ему невежеством и ересью.

Как и следовало предполагать, ошибки его начинались с «начала». Он — «начинал».

Вот он выходит на этюд — приятный, корректный, деловой (каким его и привыкли видеть в быту). Дойдя до сцены, он резко меняется: выбрасывает, как ненужное и вредное, свою свободу и правду, «сосредоточится», «берет» придуманную себе «задачу» и начинает изо всех сил стараться по всем правилам своего ре-

С некоторым трудом удалось убедить его попробовать. не «начинать», а отдаться тому, что «пойдет» из него само, без подготовки и перестройки. Он рискнул... попробовал и... заиграл своего «бойкого мальчика с тросточкой»...

- Что такое? Почему вы так сделали? Ведь вам не этого хотелось. Второй раз вы начинали этюд какой-то скучный, усталый... посмотрели на нее равнодушно и — оттого ли, что видите ее каждый день вот уже несколько лет, присмотрелись и вам она не интересна, от чего ли другого — только вам стало еще скучнее. Так шло у вас. Но вы вдруг все в себе сломали и «развеселились». Зачем?

- Что же я буду выносить на сцену свое личное, домашнее! Кому это нужно! А кроме того, то, что во мне происходило, было слишком просто. Я устал, мне скучно, я не хочу ничего делать... Это хоть я правда, но разве это искусство? Это совершенно неинтересная, вульгарная правда. Зачем она? Обратите внимание: «Слишком просто»!.. Очевидно, простота ниже его достоинства!

И кроме того: как привык человек к насильничанию над собой! Простота и легкость ему уже кажутся даже неверными. Не искусством!

Его сотоварищи не выдержали, накинулись на него и после долгих препирательств убедили «попробовать» до конца этот новый для него путь: «Пусть он неверен, а ты все-таки попробуй. Из любопытства... Ну, будет нам скучно, неинтересно — что за беда? Ты пусти себя на это, попробуй. Рискни».

Уговорили. Согласился.

Но тут произошла подлинная катастрофа.

Текст был самый спокойный:

- Ты сегодня идешь куда-нибудь?
- Нет, не пойду. Я — дома.
- Очень хорошо.
- А что?
- Так... Я тебя очень редко вижу.
- Все занята.

Так как актер только что выдержал спор, и в споре этом он не остался победителем, то, естественно, в нем еще сидело заглушенное раздражение. Под влиянием этого раздражения и пошел этюд.

Две-три секунды он сдерживал себя, а затем — отщелкнул внутри привычный предохранитель: ладно, мол! Вы хотите, чтобы я «пускал»? Так вот, получите!

Метнул на нее тяжелый, неприязненный взгляд.

- Ты сегодня идешь куда-нибудь?

Она не видела его лица, но звук его голоса хлестнул ее. Она обернулась и вздрогнула: перед ней кто-то другой, незнакомый, неприятный...

- Нет, не пойду... Я — дома. (А что? Что с тобой?)

Его заглушенное раздражение вылилось на нее. По-видимому, она представилась ему человеком, над которым он имеет неограниченную власть. И со дна души его поднялась такая злоба, такой мрак!

- Оч-чень хорошо! (что дома). Оч-чень хорошо!..

- А что?

Она замерла от испуга. А мы, оторопелые, смотрели, как из глубины этого корректного, сдержанного (но, правда, не всеми любимого) человека вылезает такое страшное!.. Эге, брат! Да ты вот какой! В душе-то у тебя совсем не корректность и не любезность...

Глаза его скользнули в нашу сторону, и он... очнулся.

Поняв, что по неосторожности приоткрыл нам свои тайники, спохватился... и кинулся играть своего спасительного «мальчика с тросточкой» — засмеялся, повернулся на одной ножке и благополучно проболтал весь оставшийся текст.

На вопрос: «Что это было?» — он ответил, как и следовало ожидать, приблизительно так: «Я хотел пошутить над ней, попугать ее...»

Всем было ясно, однако, что ему было совсем не до шуток, а просто он неожиданно для себя приоткрылся. Он — такой приличный, такой воспитанный, обходительный - вдруг показал нам свой скрытый характер!

Он и на сцене, «когда нужно», открывается, конечно, — «в искусстве нельзя быть закрытым», — но открывает он только один маленький проверенный и предназначенный для общего пользования уголок. Из уголка этого выскакивает и смелость, и темперамент, и даже, может быть, грубость. Но это не опасно: все это не его личное, а наигранное. Пусть все смотрят и поражаются: какой он темпераментный и дерзкий актер!

А что касается своего интимного, душевного, это, конечно, он бережет пуще всего. «Какое же это искусство? — с видом знатока говорит он, — какая игра? Это я сам! И, кроме того, буду я еще раскидывать свою душу направо и налево!»

Но верное «начало» и «пускание» прорвались сквозь все преграды.

Теперь только не отступаться, только продолжать эту работу дальше. И прежде всего успокоить и убедить его: нет никакой беды в том, что из него самочинно полезли все те «ужасы», которые неведомо для нас таятся на дне души... Что, например, без этих «ужасов» ни Яго, ни Макбета, ни Ричарда, ни Шейлока сыграть нельзя — они будут пресны. Что ведь не только темное и отрицательное таится в душе его, а поискать, так ведь есть, наверно, и прекрасное... Только он по своей робости (да, представьте, этот самоуверенный эгоист, в сущности, робок - потому он и скрытен, потому и хитер, потому и не художник), он по своей робости прячет свое истинно ценное, а выносит на свет только корректность, уравновешенность, любезность и прочую шелуху. Для жизни, это может быть и нужно, но для творчества — шелуха.

## «Пускание» на штамп

У многих появятся сомнения: разве «пускание» такая уж панацея от всех бед? А если у актера скверные привычки? Если он немилосердно заштампован? Так его и оставить в покое: пусть его «пускает себя»? Ну, «пустит»... что же будет? Захлебнешься от штампов.

Урок душевной техники. Старый «опытный» актер немилосердно угостил нас штампами: на изображал всяких чувств, следил за публикой — доходит ли до нее его мастерская игра, выдерживал эффектные паузы... словом, проделывал все, что полагается патентованному ремесленнику да еще с сомнительным вкусом.

Все ждут, что я сейчас буду беспощадно разносить его... И вдруг я начинаю хвалить. Хвалю за то, что он так замечательно «пускал себя», что он блестяще играл образ ломаки и кривляки — вот тут он великолепно сделал то, тут — другое... а тут ему хотелось еще и это. Жаль, что он себе этого не разрешил — было бы еще лучше!

Понимают ли ученики всю эту мою дипломатию или нет — сейчас для меня не важно. Мне важен он — актер. Происходит сражение. Я делаю попытку прорваться через все его ремесленные навыки к художественной правде.

В продолжение многих лет он привык к наигрышу, к фальши, и без этой фальши и наигрыша он на сцене обойтись уже не может — это стало его второй природой. Здесь он дал ей полную свободу, за эту свободу я и хвалил его.

Только до сих пор он не подозревал, что посмотреть его со стороны, — так видно, что это фальшь. Он привык думать, что это производит впечатление правды, но вот оказывается...

В нем происходит некоторый сдвиг. Он оглядывается на свое самочувствие и видит, что там есть немалая доля искусственности, которая до сих пор спасала его, а теперь...

В продолжение нескольких секунд он не знает, как ему быть: с одной стороны, его самым оскорбительным образом разоблачают... с другой — хвалят! Он смущен, выбит из колеи, но видит, что отношение к нему не только доброжелательное, но прямо дружественное и вполне серьезное...

Хвалишь, хвалишь его, да тут же и предложишь: давайте-ка теперь возьмем другой образ — человека, который никогда не лжет, да и не умеет лгать. «Отдайтесь» этому так же безраздельно, как вы «отдались» тому кривляке...

Естественно было бы ждать провала — ведь он так привык к фальши на сцене, так безнадежно заштампован... А между тем - представьте себе! — оттого ли, что фокус его разоблачен, или оттого, что я так убежденно и настойчиво хвалил его, душа его открылась, и он... рискнет! А если рискнет — сделает! Только не надо ему для начала давать ничего трудного. Да помочь ему еще поддержкой — и сделает!

А сделал, испробовал вкус настоящего — захочется еще и еще раз.

Нередко режиссеры и педагоги борются с фальшью и штампами прямо, в открытую: только актер шагнет на сцену — режиссер уже кричит: «Штамп! Снова!» Сконфуженный актер скрывается за кулисы. Но только что он покажется — опять: «Ложь!» Такой прием повторяется до тех пор, пока актер, потеряв всякое понимание того, что нужно и что не нужно, не впадет в состояние протрации.

Эта «борьба» дает иногда и положительный результат: она хорошо сбивает спесь с не в меру самоуверенного и зазнавшегося актера.

Но она же может и убить в нем всю веру в себя. Актер, перепуганный и сжавшийся, надолго теперь закрыт для «жизни на сцене».

## **Особенность самосознания во время творчества**

«Дайте себе свободу», «не мешайте себе»... эти советы могут и не помочь: как это так — я дам самому себе же свободу? Какое-то противоречие. Я могу дать свободу кому-то другому. Но как я дам свободу себе?

И многих, привыкших к самонаблюдению, этот совет — «дать себе свободу» — обескураживает.

В этих случаях пускается в ход такой прием. Говоришь: хорошо, не давайте свободы себе, дайте свободу своим рукам — пусть они делают, что им вздумается... дайте свободу телу — пусть оно живет и действует самостоятельно, как хочет... дайте свободу мыслям — пусть себе живут: возникают, исчезают, переходят одна в другую....

Вообще, пусть жилет и действует какое-то «оно». Вы не вмешивайтесь. Вам до этого нет никакого дела. Вы — пассивны. Вы ни при чем.

Ведь в вас много происходит процессов, которые действуют сами по себе, без вашего контроля и вмешательства. Дышится и дышится... бежит кровь и бежит как себе знает... Так же и со сном — лег, закутался одеялом, и — спится. Я уж тут ни при чем.

Так что это состояние — «пусть оно» — вам не чуждо, наоборот, очень знакомо. Давайте же попробуем его и здесь, в нашем деле.

Чтобы было все отчетливее и яснее, не будем делать этого вдвоем, а соорудим нечто вроде монолога. На одном человеке легче будет все проследить.

- Это вас очень смущал вопрос, как дать себе свободу? Вот и начнем с вас. Пожалуйста «на сцену».

Скромная, сдержанная девушка, очень волевая, из интеллигентной семьи (дочка профессора) выходит с большой охотой — видно, что она по-настоящему хочет понять и освоить эту «свободу».

Ее интеллектуальность и самообладание, столь драгоценные в жизни, здесь, в искусстве, до сих пор не только мешали, а просто ложились поперек дороги и не пропускали ни на шаг вперед: ни одной секунды она не забывается, все время за собой наблюдает. Непринужденности, свободы у нее и следа нет.

Она умна и все это прекрасно понимает. Тем более что у других, более непосредственных, она не раз видела эту не свойственную ей и потому поражающую ее свободу проявлений.

- Вот висят всем нам известные классные часы. Давайте около них и сконструируем весь наш монолог.

Возьмем какие-нибудь слова. Ну, хотя бы так:

- Уже почти два часа, а его все нет. Что такое?.. Должен был вернуться в двенадцать. Уж не случилось ли чего?.. Нет, не могу больше — побегу!..

Убегает.

Все правила, по которым вы до сих пор делали этюды, остаются прежними, вы ничего не меняйте, только постарайтесь дать свободу своим рукам, ногам, телу... чувствам... мыслям... Попробуем, что из этого получится. Пусть их действуют на свой страх и риск — «пусть оно»! Вы ни при чем! Снимите с себя всякую ответственность - отдохните от этой обузы! Рискнем!

Актриса, уставшая от борьбы со своим самонаблюдением, учуяла за моими словами какой-то новый путь для обхода надоевшего ей самой непрерывного самоконтроля.

Повторив, как обычно, слова, она «выбросила их из головы» и, видно было, сделала усилие, чтобы откинуть свое наблюдающее «я».

- Да, да... верно, верно: «пусть оно» — вы ни при чем. Так, так...

Оттого ли, что она действительно сбросила с себя привычный гнет самоконтроля, от чего ли другого, но только она сразу опустилась в состояние усладительного покоя — потянулась, расправилась, уселась поуютнее в кресле, закрыла глаза, откинулась на спинку и, блажено улыбаясь, собралась как будто вздремнуть.

- Верно, верно... «пусть оно»...

Она еще глубже, еще целостнее отпустила себя в это состояние самозабвения и безответственности.

- Верно, верно,— шепчешь ей, как можно более успокаивая и укрепляя то, что делается в ней сейчас. Она поддается этому и вот-вот совсем забудется...

Вдруг она резко открывает глаза, словно кто ее толкнул или кольнул, и беспокойно оглядывается, видимо, сама еще не понимая, в чем дело...

- Так, так... верно. «Пусть оно»...не ваше дело... не вмешивайтесь...

...Что-то ищет глазами по сторонам... случайно взглядывает на часы и: «Ах!» — вскрикивает, что-то вспоминает, что-то соображает... («Пусть оно»... верно, верно... пусть...) Еще ничего не понимая, пытаюсь что-то осознать и вспомнить, смотрит па часы и механически говорит: «Два часа... почти два часа...» И все еще не понимает: почему же ее так беспокоит, что часы показывают без десяти два?..

Она совершенно отдается на волю этого беспокойства и вдруг вспоминает: «Два, а его все нет! Должен был вернуться в двенадцать...»

Она вскакивает, бежит к окну... к двери... открывает ее... затворяет... опять смотрит на часы...

«Что же такое?.. Уж не случилось ли чего?» — она спешит сообразить, сопоставить время и факты: где он? Почему опоздал? Что могло задержать?.. Насильно усаживает себя в кресло... а беспокойство все нарастает (Так, так. «Пусть оно», дайте ему ход, полный ход...) Вдруг она резко вскакивает и, бросая на ходу: «Побегу... не могу больше!» — вылетает пулей за дверь.

Через минуту она возвращается в класс. Физиономия ее и весь вид выражают радостное изумление. По-видимому, она только что испытала что-то до такой степени новое и приятное, что еще не может прийти к своему обычному равновесию.

- Ну как? Что скажете?

- Вот интересно! Понимаете: будто бы и я и не я!

- Рассказывайте по порядку.

- По порядку?.. Я уж и не помню... да и не хочется из этого нового состояния выходить.

- А-а! Ну, тогда не надо. Садитесь к себе на место — помолчите. Поговорим после.

Кто-то из учеников, имеющий склонность во всем основательно разобраться, все понять и систематизировать — кто-то из будущих педагогов и «теоретиков», — спрашивает:

- Вначале вы сказали ей, чтобы она все делала по прежнему, как всегда, только постаралась дать свободу своим рукам, телу... Так ведь это, мне кажется, у нас уже было под названием «Свобода мелких автоматических движений». Там тоже давали волю рукам, ногам... Я бы хотел уточнить, потому что вижу — результаты какие-то другие, более полные, более захватывающие актера.

- Вы правы. В начальной стадии этот прием почти целиком имеет в виду свободу мелких произвольных движений, но дальше сфера его расширяется. Помните, я говорил еще: дайте свободу своим чувствам, мыслям... пусть себе живут - возникают, исчезают, переходят одна в другую. Одним словом, дайте свободу всей жизни. Вот этот-то момент перехода здесь и важен. Перехода от свободы мелких движений, от свободы физической, если можно так выразиться, к свободе психической.

Ведь дальше мы говорим, что не только пусть руки или ноги делают то, что им захочется, а пусть какое-то «оно» живет, движется, чувствует, мыслит, хочет. Что по еще за «оно»? Вон Лиза сказала что-то странное: ей показалось, будто бы она — уже и не она, а кто-то другой. Ну-ка, поделитесь с нами, расскажите, что произошло в вас? Теперь вы пришли в себя, отошли от нового для вас ощущения.

- Что произошло? Началось еще до этюда... На меня подействовали ваши слова о том, что необходимо дать свободу своим чувствам и мыслям — не вмешиваться в их жизнь... Я вдруг на мгновение ощутила, что это возможно, что действительно я могу отдаться пат гостью мыслям и чувствам

и в то же время смотреть на себя со стороны. Будто бы и на самом деле «оно» у меня чувствует, мыслит, а я смотрю... как на что-то постороннее... Я старалась не потерять это ощущение... И так вдруг хорошо, легко мне стало, словно пять пудов с себя скинула. Захотелось расправиться, вздохнуть... Тут кресло, я опустилась в него. Так приятно было ощущать покой, свободу... И чувствую: все во мне какое-то ясное, без единого облачка, а я на это смотрю как-то сбоку и не мешаю. А вы — опять: «Верно, верно... пусть «оно» живет, как ему живется...» Я еще больше отдалась этому новому, забыла обо всем... И вдруг как подкинет меня что-то! Я было испугалась, а вы: «Так, так, верно». Ну, думаю, что будет, то будет! Как-то, не знаю сама, дала ему ход: пусть «оно» волнуется, ужасается — не мое дело!.. Страх мой и предчувствие чего-то все росли, росли и, когда я увидела на часах — два, то совсем растерялась... А вы опять: «Верно... '«пусть оно»... пусть, не ваше дело...» Тут уже понесло меня!.. Мне Представилось, что мой маленький брат должен прийти из школы; я жду — его все нет... Прошло два часа... он мальчишка отчаянный... что-то могло случиться... Тут уж это самое «оно» стало сильнее меня. Я бегаю по комнате, бросаюсь от окна к двери — не знаю, что делать. Но ведь вот удивительно: сама где-то исподтишка слежу, слежу, а не вмешиваюсь... только радуюсь. И вы тут тоже, слышу, подбавляете: «Так, так... не вмешивайтесь!..» Крутит меня, носит по комнате... А мне ничуть не страшно... И чувствую, что в любой момент могу это приостановить... Только не хочется. Хочется, чтобы еще, еще и еще!

- Кто же это в вас «хозяйничает»?

- Не знаю, право... Да вот, пожалуй, она — эта девушка, которая боится, что братишка под машину попал...

- У вас-то лично есть братишка?

- У меня нет. Я одна. Папа, мама и я.

- А тут вам показалось, что у вас есть брат?

- Да. Такой вихрастый... баловник...

- И что случилось несчастье?

- Да... сердце сжалось...

- А вы на это на все смотрите?

- Да... как-то еще умудряюсь на это смотреть со стороны... и тогда вижу, что это хоть и «я», но в то же время и совсем не я...

- Что же? Получается какое-то двойное существование?

- Да, да. Именно: двойное.

- И... ничего? Не разбивает вас? Не мешает?

- Совсем не мешает,— наоборот,

- Двойное бытие...

- Вот, вот — двойное бытие!

- Ну и не будем пока застревать на этом явлении. Знайте только, что во всяком творчестве, а тем более в актерском, это явление - первый показатель присутствия верного творческого самочувствия. Вы довольны, вы радуетесь,

торжествуете. Вы правы: у вас есть, чему радоваться: теперь вы на деле ощутили, что такое творческое раздвоение актера.

### **Значение первой реакции**

Способность, заключающаяся в умении первому побуждению без задержки, так важна для актеров, что решительно все они — какого бы толка ни были, а также сознают они это или не сознают — ценят проявление на сцене именно этой способности.

Посмотрим поближе, что это такое. Всякое впечатление, полученное нами, вызывает у нас тот или другой ответ — реакцию. У непосредственного человека эта реакция сразу видна, она не встречает у него никакого препятствия. Если в комнату вошел неприятный для него человек, в тот же миг по лицу его пробежит недовольная гримаса, — он даже и не заметит, как отвернется. Такова будет его первая реакция.

Следующим моментом будет задержка этой первой реакции — затормаживание ее. А вместе с этим и ориентировка: человек понимает, что такое непосредственное выявление его отношения неудобно, неприлично, наконец, обидно для вошедшего.

И наступает третий момент: реакция с учетом всего окружающего — реакция которую можно назвать вторичной. Теперь он, может быть, наоборот, заставит себя сделать приветливое лицо и даже протянет руку вошедшему.

Поведение взрослого и воспитанного человека будет ближе к этой второй реакции, непосредственного же человека и ребенка — к первой. Таковы наши бытовые реакции.

Творческая актерская реакция не может быть ни той, ни другой. Она куда сложнее.

Актер должен перевоплотиться в действующее лицо с его характером, убеждениями, чувствами, вкусами. Кроме того, он должен жить всеми обстоятельствами пьесы.

А кругом — искусственность, условность, фальшь сцены и присутствие смотрящей публики... И если естественным образом ориентироваться в этом — как же можно перевоплотиться и жить вымышленной жизнью роли?

Как-никак естественная ориентировка все же не может исчезнуть: актер не может забыть, что он актер и что он играет на сцене.

Однако, несмотря на это указание естественной ориентировки, он также очень хорошо знает, что должен воспринимать все обстоятельства пьесы как свои собственные.

И вот, правильно ориентируясь как человек (что это — сцена и что все не настоящее), он должен в то же время ориентироваться как действующее лицо — то есть принимать все воображаемые обстоятельства как вполне реальные и как лично свои. И реагировать на них собственным образом.

Но как сделать что?

### **Первая реакция как источник воображения**

По выражению Станиславского, необходимо поверить в предлагаемые обстоятельства, как будто бы они действительно существуют на самом деле — превратить в правду для себя (его постоянная формулировка: «правда для меня то, во что я искренне в данную минуту верю»).

Как же поверить? Как превратить их в правду для себя?

У даровитого актера это делается очень просто: подумал — и готово. Одна мысль о том, что холодно — и актер испытывает на себе все влияние холода; это делается сразу, как первая реакция. Так же одна мысль обо всех других обстоятельствах пьесы, о характере и особенностях воплощаемого им персонажа — и он весь во власти обстоятельств и весь уже действующее лицо.

У менее даровитого — реакция на мысль не так ярка костра. Кроме того, она хоть и есть, но держится недолго — ее перебивает трезвая действительность: «это только воображение — на самом же деле ведь ни холода и никаких этих обстоятельств нет». И вот кратковременное самоощущение, возникшее под влиянием благодетельного творческого воображения, исчезло.

Таким образом, реакция появляется у обоих. У одного более сильная; у другого - слабее.

Что делает даровитый? Может быть, у него совсем нет нормальной ориентировки, поэтому он и способен беспрепятственно отдаваться впечатлениям воображаемого и своей реакции?

Как у всякого нормального человека, ориентировка у него, конечно, есть. Но поскольку он актер — и это для него сейчас самое главное, потому что такова его природа, — он не дает завладеть собой этой обычной житейской ориентировке, он знает — она его может погубить... Самое главное для него сейчас — творчество, образ и его жизнь. А действительная, реальная обстановка с его новой позиции творца-актера не только не отвлекает его от творчества, наоборот, еще более сосредоточивает на нем. И он смело дает свободу своей реакции, «пускает» себя на жизнь под влиянием своего творческого воображения.

Вспомним наши ночные путешествия по лесу в детстве, когда в темноте малейший шорох, треск сломанной ветви, промелькнувшая мимо летучая мышь-все представляется в тот же миг такими опасностями и ужасами, что только огромным усилием воли мы можем сдерживать свой страх... Однако сердце наше так и колотится, мы готовы или вступить в бой, или удариться в бегство, или упасть от ужаса на землю...

И все это — только результат нашего воображения. Темнота, тревожная неизвестность и таинственная ночная жизнь леса делают для нас всякое новое

впечатление таким значительным и острым, что оно заполняет собою все сознание. И вот под влиянием таких впечатлений воображение и создает свои фантастические, но реальные для него события и факты.

Вместе с этим происходит и общая реакция всего организма на созданную нашим воображением картину.

Все это — первая реакция, до какой бы то ни было ориентировки. Конечно, ориентировка сейчас же начинается. Но она совсем не такая, как было бы днем, когда воображению можно противопоставить окружающую действительность.

В темноте не видно этой действительности, и поневоле приходится ограничиваться тем, что представляется. Поэтому и ориентироваться можно только в том, что возникло в воображении при этой первой реакции. Конкретнее говоря, и страхи и опасности — все это не рассеивается, а остается, и мы ориентируемся в них, в том, что уже нарисовало нам наше воображение.

Ночная темнота в лесу, полная всяких неожиданностей, настраивает юного путника на такое особо чуткое, восприимчивое состояние, что всякое новое впечатление захватывает его целиком. Происходит как бы некоторый сдвиг из обычной дневной реальной жизни в жизнь наполовину воображаемую.

Подобно этому и вступление в атмосферу сценического творчества сразу сдвигает даровитого актера с его обычного бытового самочувствия в самочувствие творческое, где воображаемое становится главным и основным.

Но, к сожалению, не всегда и не на всех актеров сцена действует так, что сразу сдвигает с действительного в воображаемое.

В этом случае Станиславский предлагает прием, которому он дал название «если бы». Когда актер не может сдвинуться с действительного на воображаемое, не может поверить в предлагаемые автором обстоятельства, ему предлагается следующее: а вы и не верьте, вы только спросите себя: а что было бы, если бы я действительно был таким-то персонажем и был бы в таких условиях? И мгновенно происходит сдвиг: актер ощущает и новое «я» и обстоятельства. Но это длится только несколько мгновений: как быстро наступило это ощущение, так же быстро, не поддерживаемое ничем, и исчезает оно.

Что это было?

Это была вспышка воображения, под влиянием которого все обстоятельства на секунду так приблизились ко мне, что стали ощутимыми. Весь мой организм почувствовал их — возникла первая реакция.

Это обычная реакция на слово, на мысль, присущая решительно всем и каждому — не только актерам. Реакция, по терминологии И. П. Павлова, на «вторую сигнальную систему». Достаточно нам услышать слово или помыслить о каком-либо более или менее остром ощущении (вкус лимона, прикосновение к чему-нибудь мягкому, холодному и скользкому), как в тот же миг возбуждается наша ответная физиологическая реакция.

Что это обычная реакция, не требующая никаких особых способностей, подтверждается и тем, что прием этот — «если бы» - предлагается тогда, когда актер не может вступить в область творческого воображения, не может «поверить в обстоятельства», то есть когда он не расположен к творчеству.

Такое «если бы» действует на всякого человека. И разница только в том, что у особо одаренного актера реакция может охватить все его существо и длиться очень долго, а у нас - слабее, и, не поддержанная действительным фактом (ведь это реакция только на воображение), она скоро бледнеет и гаснет.

### **О развитии воображения**

Нельзя ли, однако, эту способность развивать, как мы развиваем другие необходимые способности?

Сомнений быть не может — способность отдаваться первой реакции с ее воображением, ощущением и проявлениями поддается и воспитанию и развитию.

Мочалов в своей неоконченной рукописи об искусстве актера говорит: «Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта».

В театральных школах воображение часто развивают таким приемом: дается тема (например, вы парашютист, только что сделали ваш первый прыжок — расскажите, как это было.) И ученик или, чаще всего, сразу несколько человек, сидя на стульях, начинают фантазировать на эту тему. Иногда получаются очень складные и даже увлекательные описания или рассказы.

Но таким способом развивается не воображение актера, а воображение выдумщика — рассказчика, или, может быть, постановщика-режиссера. Воображение актера — не в способности к измышлениям и к передаче их при помощи слов, а в органическом восприятии воображаемого мира пьесы и в реакции на него всем своим существом в рамках данной ему роли.

Практикуется и другой способ, более близкий к делу актера: сценические импровизации на заданную тему. Это уже импровизации не описательного и повествовательного характера — здесь актер и живет, и действует, и по мере надобности ведет нужные диалоги.

Такие импровизации описаны Станиславским в его книге «Работа актера над собой», в главе «Воображение».

## О вере и наивности

Станиславский, говоря о важности для актера в его творчестве «веры», обычно добавлял — и «наивности». Так «вера» с «наивностью» и были у него всегда связаны вместе.

Состояние «веры», то есть отдача себя воображаемому, для актера является одним из основных качеств. И воспитание и развитие его должно быть одной из первых задач нашей театральной педагогики.

Но, как и всякое качество — мускульная ли сила атлета, точность ли движений музыканта или квалифицированного рабочего, или психическая техника актера,— оно должно развиваться постепенно, начиная с самого малого и посильного, постепенно увеличивая нагрузку, осторожно, не спеша.

Примером может служить опять-таки канатоходец. Сначала ему удавалось сохранять равновесие лишь на одно мгновение. Но постепенно это становится настолько легким и привычным, что не требует никакого сознательного усилия.

В такое же положение нужно ставить и актера: последовательно, терпеливо и настойчиво упражнять и развивать в нем ту небольшую сначала способность верить и отдаваться воображаемым обстоятельствам, какая в нем есть.

Начало этой веры — наивность, а основа наивности — та самая первая реакция, которая мгновенно появляется вслед за получаемым нами впечатлением. Именно в ней, в первой реакции, и находятся истоки творческого воображения и веры. За нее-то, за первую реакцию, и надо схватиться как за реальную, конкретную возможность развития воображения, а вместе с ним — творческой наивности и веры во все обстоятельства пьесы и роли.

Отдаваться своей первой реакции — это значит воспитывать в себе творческое актерское воображение и необходимую для актера наивную веру в обстоятельства.

Кроме того — и это также чрезвычайно важно, — в этом искусстве отдаваться первичной реакции и таится секрет выразительности. Актер, у которого читаешь на лице каждую его мысль, каждое чувство, отличается именно тем, что не затормаживает своих первичных произвольных реакций. Такому актеру нечего думать о том, «дойдет до публики» его переживание или не «дойдет» — он весь такой открытый, такой прозрачный, что на лице и в каждом слове, в каждом движении видна вся его внутренняя жизнь.

## О практических приемах для выработки свободной реакции

Нам надо прежде всего определить верные и необходимые рефлекс творческого процесса, чтобы затем вырабатывать их. При этом может оказаться, — что многие из рефлексов, выработанных у нас жизнью и вполне устраивающих нас в быту, для сцены придется перестраивать и перевоспитывать. Например, большинству начинающих актеров зрительный зал будет только мешать, отвлекая от жизни на сцене; а надо, наоборот, чтобы он возбуждал их творческое состояние и сосредоточивал на обстоятельствах пьесы и роли. Этот нужный для актера рефлекс появляется не сразу и вырабатывается практикой.

Другой пример: отдаваться своей первой реакции в быту стало для нас совершенно противоестественным, — в творчестве же это необходимо, и привычку эту тоже надо воспитывать.

В умелом воспитании творческих рефлексов и заключается верная школа. Опыт театральной школьной работы показал, что занятия по развитию творческой свободы нельзя откладывать на будущее — на то время, когда будут усвоены другие стороны актерского мастерства.

Мы и принимаемся за это с первого же дня наших занятий.

На первых уроках школе (или на первых репетициях с актером вполне удовлетворяешься, когда ученик, погасив свое первое побуждение, «пускает себя» на второе или на третье. Ладно, пусть. Лишь бы осмелился себя «пустить» хоть как-нибудь. Лишь бы он понял на деле, что это за ощущение «пустить».

А когда это укрепитя, переводишь его и на первое побуждение, ближе к самой его природе — к первой реакции.

Случаи перевода со второго на первое побуждение уже были описаны. Во второй части, например, в главе «Терпение и ответственность» рассказывалось, как ученик, почувствовав подлинное и глубокое волнение, испугался этого нового состояния, затормозил его и перескочил на внешние проявления «как бы свободы».

Воспользовавшись этим случаем, преподаватель показал ему, что было его первым побуждением, которое он пропустил.

Там же описывалось, каким образом преподаватель может научить своего ученика избегать этих невольных переходов с драгоценного первого побуждения на второе.

Суть этого очень важного приема всегда заключается в одном и том же — надо уловить в ученике это первое побуждение и тут же указать ему: «Ведь вам хотелось того-то и того-то, и вы уже начали это делать — ваша рука уже сделала движение к партнеру (или что-нибудь подобное), но вы остановили себя... Зачем?.. Не мешайте себе. Ведь все идет верно. Пускайте же себя. Верьте себе».

Действуешь и другим способом — путем «поддержки», как это было описано много раз.

А сейчас опишу одно из специальных упражнений в том виде, как оно делается нами в классе.

## УПРАЖНЕНИЕ

Перед вами ученики. Вы просите их сидеть как можно спокойнее и непринужденнее, ничего не ждать, ни к чему не готовиться. Вы предупреждаете их, что вы скажете им какое-нибудь слово. И как только они его услышат, пусть не мешают себе, пусть делают то, что захочется, то, что у них само «вырвется».

Затем, выбрав подходящий момент, вы называете что-нибудь, вызывающее ощущение, например: ветер, очень сильный, холодный ветер. Они сейчас же начинают ежиться, кутаться, делать движения, которые бы их согрели, встают за шарфом, за платком, закрывают окно, если оно открыто... А другие, хоть и сделают в первый момент едва заметное движение, — «не пустят» себя, оно у них остановится, начавшаяся жизнь погаснет... так вся реакция на этом и кончится.

Не рекомендую говорить слова, рассчитанные на очень сильную реакцию. Хоть они внешне и дают большой эффект, увлекаться ими не стоит. Например, можно сказать: пожар! Все бросятся, закричат, зашумят, забегают... но ведь нам надо другое — нам надо так развить, так утончить чувствительность и реакцию ученика, чтобы у него возникло отчетливое реальное и достаточно сильное ощущение от слов даже и незначительных.

Это упражнение можно разнообразить сколько угодно. Можно говорить не одно слово, а целую фразу. Можно говорить с разным чувством. Можно не говорить, а показать какой-нибудь предмет или картину, можно зажечь или потушить огонь, можно вызвать какой-нибудь звук, уронив предмет, постукав по нему, переломив палку, разорвав бумагу, и так далее без конца.

Некоторые из учеников, сами того не желая, могут обмануть вас — будьте к этому готовы. Как только вы скажете: «холодный ветер», такой ученик сейчас же вскочит, начнет греться, двигаться, прятаться от ветра... Вы по неопытности будете думать: «Какая прекрасная, живая реакция; какой легкий темперамент, какая богатая фантазия!» — а на самом деле это может быть самым обычным подталкиванием, не реакцией, идущей от действительных ощущений, не жизнью, а выдумкой из головы: холодный ветер — значит, надо кутаться, согреваться, прятаться от него и т. п. И чем лучше он будет это проделывать, чем с большим увлечением, тем вернее он обманет и вас и себя. А значит, тем безнадежнее он засорит в себе самый главный первый момент, — момент своего воображения, а также непосредственного ощущения и полной отдачи себя ему.

Таково только одно из упражнений в классе с учениками.

Но, может быть, поняв все значение воспитания у себя свободной реакции, актер разохотится и пожелает заниматься этим и один, дома. Техника таких занятий, коротко говоря, должна состоять в следующем: не надо себя ни подтягивать, ни подхлестывать, а, наоборот, отпустить все наши подтянутые в жизни струны — отпустить себя. У нас всегда есть не замечаемые нами,

бессознательные сокращения мышц, всегда есть напряженность и зажатость — и вот все это надо убрать. И Затем не вмешиваться ни во что: хочется сесть — садись, двигаться — двигайся... Всему давай ход. И не мешай своей природе: скучно тебе—скучай; раздражен — дай свободу и этому.

Ничему не препятствуй! Не препятствуй себе жить и проявляться так, как это происходит у всего твоего организма в целости.

Вот некоторые приемы, помогающие осуществить эту тренировку. Рекомендуются сделать несколько списков. В каждом списке по пятьдесят или больше разных тем. В одном списке будут общие темы, задевающие ощущения: жарко... холодно... лежу в теплой ванне... и т. д. В другом — темы с более сложными обстоятельствами: кто-то постучал в окно... в каюте парохода... в одиночной камере... дожидаюсь телефонного звонка... дожидаюсь прихода дорогого человека... и пр. Оговариваю еще раз: не надо брать очень сильных и острых тем.

Темы пишутся одна под другой, чтобы образовалась длинная колонка. Техника упражнения такова: берется лист с такой колонкой тем, и так как важно, чтобы впечатление было неожиданным, — не глядя на него, наугад вы опускаете на лист свой палец, а затем смотрите, на что он попал. Допустим, он попал в тему «комары кусают» — сейчас же, не раздумывая ни мгновения, отдавайтесь тем невольным ощущениям, движениям, мыслям и вообще всему, что возникает у вас как реакция на эти два слова.

Но не спешите перескакивать на следующее, пока не использована одна тема. После этого отдохните несколько минут, а затем уж берите другую.

Много тем брать не следует — приучишь себя реагировать не до конца, а приблизительно, кое-как. А это будет не правда, а скольжение по правде — одно из самых страшных зол для актера...

Еще одна разновидность упражнения, дома и без партнера: спокойно сесть (или стать, лечь) и затем давать свободно развиваться всем, едва уловимым побуждениям и мелким движениям.

Причем, не следует выбирать из них: вот это можно, это мне нравится, а это не стоит, — надо, наоборот, отдаваться первому: пусть их идут, как будто бы даже без всякого вашего участия. Пусть идут. Развиваясь, они втянут, вероятно, полностью и всего вас, со всем нашим мыслительным и эмоциональным аппаратом — не препятствуйте и этому.

Но обращаю ваше внимание: подолгу все эти упражнения не делайте, обязательно устраивайте между ними перерывы и отдых.

Перечисленные упражнения приводят к тому, что актер все меньше и меньше затормаживает себя в своем творчестве - все легче и все больше отдается творчески возникающим у него побуждениям.

Но как это получается? Ведь упражнения эти проделываются не на творческом материале, актер «пускает» себя не в пьесе и не в этюде. Просто, наедине с самим собой, он делает, «что ему хочется», или отдается своей реакции, возникшей под влиянием слова или мысли, то есть подчиняется

впечатлениям, идущим через вторую сигнальную систему. Все это не имеет как будто бы связи с процессом творчества.

Но это только кажется. На самом же деле процесс, возникающий при наших упражнениях, отличается от обычного бытового в самом главном, в основном, что и делает его творческим.

Много часов из наших суток мы позволяем себе «делать то, что хочется», не стесняя себя и тогда, когда мы одни и в обществе своих близких. Мы ничего при этом за собой не замечаем. Перед началом же упражнений как бы говорим себе: вот сейчас у меня все будет делаться само собой, и я не буду себе мешать. Этим самым мы производим сдвиг. Из нашего обычного бытового состояния мы переходим в состояние иное, когда человек не только дает себе свободу, но сознание его, кроме того, как бы раздваивается: он живет, действует — и в то же время наблюдает за этими действиями, мыслями и чувствами. Наблюдает — и в какой-то мере может даже влиять на их ход. Иными словами: под видом того, что он упражняется в свободе «делать то, что хочется», он упражняется в самом главном: а творческой двойственности сознания.

То же самое происходит и при упражнениях с помощью Описки разнообразных тем и т. п. Ведь перед всеми этими упражнениями у актера есть всегда предварительное задание: сейчас я буду упражняться в отдаче себя первой реакции. Тем самым сдвиг в состояние двойственности уже сделан и остается только удерживаться в этом состоянии дальше.

### **Еще несколько мыслей о значении свободы реакции.**

Эта «свобода реакции» («пускание»), если не особенно вдумываться, может показаться только педагогическим приемом. Это будет неверно.

Все дело в самом начале. У нас, в театральной работе гораздо чаще, чем нам кажется, проявляется творчество. Но в начале своем оно совсем незаметно: «просто так подумалось», «просто так сделалось»...

Эти едва заметные проявления — в движениях ли, в чувствах ли, в мыслях ли, в неопределенном ли общем ощущении — не случайны, они результат задания, результат впечатления от пьесы, результат мысли о предлагаемых обстоятельствах. Они-то и есть самое ценное. Дай им ход, и они вырастут. Но их мы не ставим ни во что, даже считаем их чем-то мешающим, отвлекающим нас от прямого дела.

И вот такое отношение к этому ответственному моменту, пропуск, недосмотр и полное игнорирование его, — именно оно-то и тормозило больше всего развитие творческой техники актера.

Режиссеры, которым важно лишь «сделать спектакль», а не воспитывать творческий процесс у актера, те всячески стараются обойти этот момент неопределенности, неясности и спешат как можно скорее перехватить его точным

и конкретным «действием», «задачей». Одним словом, преднамеренной «активностью» взамен этих непосредственно вырвавшихся душевных проявлений.

Могут сказать: мало ли что «захочется», мало ли что «идет» — а если это все неверное?

Ответить на это нетрудно, да частично и отвечено: а предварительное «задавание»? а знакомство с текстом? а «предлагаемые обстоятельства»? Они-то, вместе взятые, и руководят направлением того, что «идет», что «хочется», что «делается само собой».

Если же, несмотря на «задавание» и на предварительное знакомство с текстом, актер делает что-то неверно, исправить это нетрудно, достаточно подсказывать не принятые во внимание актером обстоятельства. Но важно, чтобы актер, воспринимая их, тут же «пускал» себя я а первую реакцию, на реакцию по первому побуждению, и тогда это новое присоединится к тому, что было, не нарушая творческого процесса.

Иногда свободная реакция («пускание») и сама собой «пробивается» у актера. Это бывает не на первых спектаклях, а на каком-то двадцатом или тридцатом, когда актер перестает строго придерживаться своих установленных действий и задач и понемногу отдается тому, что у него происходит произвольно.

И, наконец, эта свобода и непринужденность приходит с опытом.

Опытный актер отличается от новичка прежде всего тем, что новичок связан, напряжен, у него сотни обязанностей, а опытный чувствует себя на сцене как дома. Таким свободным сделали его двадцать лет, которые он провел в театре. Но, как мы уже говорили в начале книги, зачем ждать двадцать лет, когда это достижимо) гораздо раньше! Надо не кончать этим, а начинать с этого!

## Глава X

### ТОРМОЖЕНИЕ

#### Тормоза в жизни и в процессе творчества

Немало говорилось о том, что актер частенько себя «не пускает», «задерживает». Употреблялось слово «тормоза».

Чтобы понять более ощутительно, что такое для человека эти «тормоза», надо проследить, как и почему они являются.

Дело начинается чуть ли не с первых дней жизни. Младенец, что бы ни увидел, ко всему тянется ручонками — особенно, к яркому, блестящему. И, если не доглядеть, схватит горячий или острый предмет...

Схватит раз, схватит два, но в конце концов, наученный горьким опытом, вовремя остановится, что-то остановит его, что-то затормозит его движения, удержит руку, потянувшуюся было к соблазнительному предмету.

Потом, вследствие такого же печального опыта, он уже далеко не все будет отправлять себе в рот. А со временем научится следить и за своими словами, за каждым движением, даже за каждой мыслью.

Так образуется у человека рефлекторный тормозной механизм. Человек все задерживает и проверяет: а не вредно ли это? Задерживает он и восприятие и реакцию.

Ведь как он ни обрадовался встрече, он не бросится к вам с объятиями. Если руки, не спросясь его, и шевельнутся вам навстречу, — в ту же секунду внутренний тормозной «механизм» одернет их. Порыв нейтрализуется, и все ограничится приветливой спокойной улыбкой.

И хорошо! Разве можно быть таким экспансивным, непосредственным, «нараспашку»!

Хладнокровие, самообладание, сдержанность — общепризнанные добродетели нашего быта. Невозможно себе и представить человека, совершенно лишённого способности сдерживать себя, действующего и говорящего всегда по первому побуждению, не раздумывая. Мы, не колеблясь, скажем, что это человек ненормальный.

Короче говоря, в жизни тормоза не только нужны и полезны — они просто необходимы.

И именно они, эти необходимые нам в жизни тормоза, оказываются самой серьезной помехой, как только мы выходим на сцену.

Среди актеров немало людей, заторможенных в своем искусстве. Одним эта заторможенность присуща по складу их характера, у других она воспитана неверной школой.

Про таких актеров говорят: он «зажат», «окован», или: он «без темперамента», «холоден», а иногда просто - «не актер».

Тот, кто не обладает на сцене непосредственностью, способностью воспламеняться, легкой отзывчивостью на все, - действительно, актер весьма неполноценный. Именно от них-то, от таких актеров, и ведет свое про-

исхождение «теория», что чувствовать на сцене мало, надо еще уметь показать публике, что именно ты чувствуешь; а для этого надо уметь «подать» свое чувство - иначе «не дойдет».

Чтобы разрушить это распространенное заблуждение, на деле, на живом примере, вскрываешь все тайные пружины этого явления. Вызываешь кого-нибудь из наиболее сдержанных и «закрытых» и предлагаешь более или менее острый этюд с заданными обстоятельствами.

- Вчера вы были на генеральной репетиции. Вам, помнится, очень понравилась обоим роль Яго...

- Нет, нет,— перебивает девушка,— это ему понравилось, а мне Яго отвратителен... я никак его принять не могу. Отелло— вот это человек! Это — роль!

- Ну что ж, хорошо. И возьмем что-нибудь подобное. Сделайте такой этюд... Тема его совсем несовременна, но вчерашний Отелло уже отодвинул ваше воображение от наших дней, и вам нетрудно будет перекинуться в старое, когда сильный и богатый мог безнаказанно издеваться над слабым — разорить, оклеветать, осудить...

И вот когда-то он (указываю на партнера) — недаром ему так понравился Яго — довел и вас и всю вашу семью до полного обнищания и унижения.

К счастью, времена изменились и здорово прижали его. И вот, когда вы его не ждали, совсем забыли о нем, — он отыскал вас и пришел проведать как старый добрый сосед.

Слова такие-то.

Если этюд и благополучно доходит до конца, и никаких грубых ошибок не сделано,— все же, как и рассчитываешь, он проходит несколько «пониженно».

- Ну, как вы себя чувствовали?

- Хорошо чувствовала... Сначала задумалась о чем-то и очень испугалась, когда вошел он... никак не ожидала. Испугалась... и сейчас же досада, гнев... А он с такой сладенькой, противной улыбочкой идет, здороваться... И. это после всего, что он сделал! У меня даже сердце забилося...

- Ну а когда он оказал, что старого зла не помнит и на вас не сердится?..

- О-о! Тут уж не знаю что! — перебивает она.— Дух перехватило! Такое возмущение, негодование... Не знаю, что сказать, что сделать...

- Да разве? Не понимаю, почему негодование... Мне показалось, он очень искренно пришел к вам мириться и...

- Мириться? Мириться? Да выгнать его вон! Смотреть на него не могу!

Исполнительница этюда, две минуты назад хоть несколько и взволнованно, новее же скромно и сдержанно проведшая сцену, сейчас разгорячилась, покраснелась, жестикулирует, садится, вскакивает, не может остановиться, говорит резкости...

- Вот видите, — обратишься к ученикам, — как она разошлась! И, конечно, говорит правду: она действительно все это чувствовала. Но как же случилось, что мы этого в ней не видали? Нам было ясно, что ей неприятно, что она волнуется. Но что она до такой степени вышла из себя — мы бы ни за что этого не сказали... Может быть, действительно, мало чувствовать, а надо еще и уметь показывать свое чувство?

Нет, дело совсем не в этом: мы не видели истинных ее переживаний единственно потому, что она не пускала себя, задерживала свои естественные реакции. Сейчас она «пускает», поэтому мы и видим, хоть она и не старается «показывать» нам свои чувства. Если бы она не задерживала себя, вот какой интересный и сильный мог получиться этюд!

Значит, не о подаче чувства надо заботиться, а только о том, чтобы «пустить» себя свободно и до конца на самое чувство.

- Я не совсем понимаю, — перебивает один из учеников, — мне кажется, у нее и чувства еще никакого определенного не было. Его появление было для нее таким неожиданным, что в первую минуту она и сообразить ничего не могла. На что же «пускать»? Какая-то сумятица в душе.

- Совершенно верно — в душе сумятица, и чувство не определилось... Раз уже вы заметили такие тонкости — может быть, вы попробуете сами разобраться в том, что нужно было ей делать и что получилось у нее?

Сначала он конфузится, но скоро видит, что никакого подвоха с моей стороны тут нет, а просто я хочу, чтобы они сами учились находить выход из трудных положений.

И после небольших колебаний ученик действительно дает правильный анализ этого случая, который по сути дела можно передать так: лишь только вошел партнер — актриса мгновенно его узнала, и тут же возникло ее отношение к нему, как к врагу. Но от неожиданности все у нее смешалось, ее охватило паническое чувство: что делать?

Это замешательство и паника указывали на то, что есть какое-то сильное чувство (что для актера — огромное богатство) и надо только дать ему ход, не мешать ему. Для этого следовало прежде всего «не спешить, находясь в состоянии душевного смятения! Оно улеглось бы через несколько секунд, и на место его определилось бы то чувство непримиримой вражды и гнева, которое только что было первой естественной реакцией актрисы.

Она же по неопытности — не зная на деле цены и значения этой паники, не зная, что это одна из первых ступеней ее большого творческого чувства, — вместо того чтобы воспользоваться ею, рефлекторно, наспех дала ход первому попавшемуся защитному приспособлению. Для нее более привычным было все затормозить. Это она и сделала.

Теперь, после того как общими усилиями мы выяснили, какие актриса сделала ошибки и как нужно было поступить на ее месте, — возвратимся к тому, от чего отвлеклись.

Всякое чувство всегда связано с проявлениями его, тем более сильное чувство. Невольное движение руки, улыбка радости или враждебно сдвинутые брови — и сразу обнаружены и наши чувства, и мысли, и отношение.

И вот, чтобы проявления наши не выдавали нас, мы тормозим их. Чувство погасить мы не в силах, потушить сразу мелькнувший огонь в глазах тоже не можем — остановить же свои более грубые движения нам нетрудно. Это мы и делаем прежде всего.

И вот, когда человек с такими привычками удерживать свои проявления попадает на сцену и там ведет себя так, как он привык в жизни, все время удерживая я в границах «дозволенного», конечно, чувства его, заглушенные в самом начале их возникновения, до нас «не доходят»,

Но заботиться тут, ясное дело, следует не о подаче чувства — потому, что этим способом чувство-то уж наверное убьешь, — а о том, чтобы быть беспредельно свободным в процессе творчества, чтобы «пускать себя» на все чуть зарождающиеся мысли, ощущения, влечения и действия, — тогда они разовьются и не могут не быть видимы. А теперь они гаснут в самом начале.

### **Судорога и спазм как следствие заторможенности**

Есть немало актеров, вполне удовлетворительно справляющихся со всякого рода «спокойными» ролями, не требующими большой силы. Но стоит им взяться за такую роль, где требуется большая глубина, непосредственность и темперамент, — так сейчас же обнаруживается их слабость и поверхностность. Впечатление такое, что их душевный механизм из очень слабого и ломкого материала. Более или менее значительной нагрузки он не выдерживает.

Но нередко причина совсем не в том, что у актера не хватает силы, а в его чрезмерно развитых «тормозах». Чуть нагрузка увеличивается, — вступает в действие тормозной аппарат, волнение актера (если даже оно и возникло) не находит выхода и, не видимое никем, затихает, как огонь без воздуха.

Во всех подобных случаях каждый из актеров поступает по мере своего разумения. Наиболее умные и честные не берутся за такие непосильные трудные для них роли.

Другие, не имеющие права выбора или не смущающиеся ничем, принуждены либо ловко обманывать зрителя какими-нибудь «фокусами», либо откровенно вызывать у себя невротическое состояние.

Очень обидно за этих актеров. Они ведь пользуются только какой-нибудь десятой частью своих возможных и скрытых сил.

Но еще обиднее, когда видишь актера с силой, с глубиной, со способностью к лепкой воспламеняемости, и в то же время — во власти этих тормозов.

На днях (как раз кстати) мне довелось видеть актрису. По своему дарованию она принадлежит, по-видимому, к типу импульсивных, эмоциональных, сильно чувствующих и способных к душевным взрывам, а

школу ей пришлось пройти совсем не подходящую — рационалистическую, аналитическую, «императивную». Уже не говоря о том, что дарование ее так и осталось не раскрытым, воспитавшая ее школа тоже не нашла в пси подходящего для себя материала.

И вот актриса находится в непрерывной борьбе гама с собой: изнутри все время рвутся вспышки, но... их нужно подчинить определенному как внешнему, так и внутреннему рисунку, — таково требование школы... Пусть сегодняшнее душевное содержание и не укладывается в рамки установленного рисунка, — все равно нарушать рисунок нельзя, надо, хочешь не хочешь, приравниваться к нему.

Как же ей это сделать? Прежде всего, должно быть, сократить себя, удержать от смелых и новых проявлений — затормозить... И вспышки одна за другой затормаживаются. Они не гасятся, а остаются все внутри, неиспользованные, не получившие выхода...

Актрису разрывает... Умей она дать ход всему этому огромному душевному заряду, — мы увидели бы что-нибудь подобное взрывам больших актеров. Но ее учили синеем другому. И этот драгоценный поток, не найдя выхода, совершенно задушил ее: она вся сжалась от напряжения, осипла — не столько от крика, сколько от спазма гортанных мышц...

Смотришь на нее — голова разбаливается. Очевидно, из подражания начинаешь так же напрягаться, задыхаться, так же бороться сам с собой изо всех сил!..

### **Некоторые виды торможения**

Бывает и другое: актер репетирует виды актер репетирует верно, хорошо, сцена разворачивается, делается все более и более насыщенной... Приближается самая ответственная минута, и ждешь, только двух исходов: или он ее испугается, сожмется и уйдет в крик, в напряжение, «в кулаки», или благополучно минует... И вдруг случается непредвиденное актер холодеет, пустеет, ему делается все кучно и безразлично — он выпадает из творческого) состояния. Говори ему что хочешь — на него не действует.

Он и сам пытается иногда расшевелить себя, но... безуспешно. Как будто текла-текла полноводная речка, и вдруг нет воды. Нет, да и все тут. Должно быть, в землю ушла.

Что же случилось? Предчувствуя опасное для себя место, актер невольно пускает в ход тормоза: стоп!

Побьется-побьется с ним режиссер, да, не имея в этих делах опыта, и решит: бездарный, бесчувственный человек. Зачем только он в театр пошел!

А дело тут в том, что, испугавшись своего небывалого и (как ему показалось) рискованного для него проявления чувства, актер сразу резко себя «затормозил».

Он начал с маленького, дальше — больше, дальше — больше; разволновался, из глубины души идет еще что-то большое и бурное... От этого страха возникает

беспокойство, спешка... Это большое и страшное, кажется, уже летит на него. Он в ужасе, вот-вот не выдержит — сорвется... и вдруг—защитное приспособление: раз! И сразу - будто подменили его: равнодушное спокойствие...

Чтобы научить актера искусно пройти через такое Опасное место, можно воспользоваться уже знакомыми нам словесными «поддержками».

Приближается... наплывает... что-то большое, страшное... дух захватывает... Вот этот момент и надо ловить. Это переломный момент. Не удержится человек — и затормозит. Все пропало. А удержался — подберется, мобилизуется, откуда ни возьмись и небывалая сила, и самообладание, и спокойствие, а, в этом состоянии он способен совершить подвиг, чудо!

Ловите этот момент. Будьте наготове — слушайте актера, проникните ему в душу, я только вот-вот он сейчас заколеблется - спокойно и твердо (хоть, может быть, и тихо, едва слышно — это как понадобится) укрепите его: «Так, так... верно, все верно...» А волнение идет, чувство нарастает!.. Вы опять: «Хорошо!.. хорошо!.. молодец, верно — не спешите!.. пусть идет!..»

И так, чувствуя тончайшие сдвиги и колебания в душе актера, не пропуская ни одного опасного момента, поддерживайте и направляйте его чуткий и послушный сейчас, я в то же время сильный, как никогда, аппарат. После небольшой практики вы увидите, что дело стоит того, чтобы этим заняться серьезно.

Кроме того довольно грубого торможения, когда ученик явно себя «не пускает», кроме того торможения, видного даже и малоопытному глазу, бывает такое, что его непременно просмотришь. Или примешь за что-то совершенно другое.

Об этих случаях и поговорим.

Сначала — о «благовоспитанности».

С помощью педагога ученик (или актер) скоро освобождается от ненужного «старания».

Вот актриса, еще недавно робкая, неуверенная в себе, как легко и свободно чувствует она себя! Этюд кончился и... нечего ей сказать - все хорошо, все порно.

Она идет удовлетворенная на место и начинает следить за следующей парой, вызванной на этюд.

Но что это с ней, однако? Она краснеет, волнуется. В чем дело?

Очень просто: она себя в этюде «не пустила». У нее внутри, очевидно, было еще много-много всего, но она не дала свободного выхода — все и осталось в ней, а теперь вот - рвется.

Значит, ее свобода была обманчивой.

Попробуйте поговорить с ней, подойдите в перерыв и расспросите — вы узнаете много интересного.

- Сначала, как только кончился этюд, мне показалось, что все было хорошо, но скоро стало как-то беспокойно... Вижу, что делала совсем не то, что нужно.

- А что же?

- Когда он спросил: «Значит, вы та самая Леля?.. Значит, мы с вами дружили в детстве?» — он так хороню, так открыто посмотрел на меня... мне стало тепло его взгляда... Вспомнилась покойная мама... наш домик на берегу Волги... детство... Сразу он стал близким... У меня вообще-то нет друзей, только знакомые... и тут вдруг... И я почувствовала такое успокоение и такую радость!..

Но вместо того, чтобы подойти к нему и, в порыве этой радости, симпатии что-то сделать, может быть, взять за руку, — вместо этого я отвернулась, отошла к окну...

Словом, из ее рассказа вы поймете, что своему подлинному, душевному она не дала ходу, а дала ход другому — «благовоспитанности» и корректности. Получилось очень хорошо, придраться не к чему. Но самое кровное, самое интимное было задержано и подавлено.

Она почувствовала беспокойство, неудовлетворенность... Это хорошо, что почувствовала... Но не пугайте ее, не говорите, что она сделала ошибку. Она ведь и на самом деле ошибки не сделала — она «пустила себя», только мало - так, как в жизни: в границах скромности, сдержанно... Окажите, что этюд был сделан верно, но, раз уж просится из глубин что-то более сильное, смелое, значит, пора давать ход и новому, непривычному - самому важному и самому - интересному. В следующий раз будьте смелее, рискуйте!

Со своей стороны вы теперь за ней должны следить особенно зорко, и, чуть она в этюде (или в сцене) заколеблется, — не зевайте, помогите ей.

Теперь — о другом виде торможения. Назовем его маской искренности.

Есть одна очень обманчивая разновидность актера. (Кстати сказать, в этом случае часто совпадают качества актерские и человеческие.) Первое, чем поражает вас этот человек, — необычайная искренность и простота. Глаза его так открыто и прямо смотрят на вас, что кажется, будто сквозь эти чистые, ясные глаза вы проникаете в самую его душу. В обращении он так непосредствен, так детски прост, так отзывчив.

И только при ближайшем знакомстве вы обнаруживаете, что все это одна видимость, — он в сущности очень холоден, черств и замкнут в себе.

Таков он и на сцене: сначала подкупает вас своей правдивостью и непосредственностью, но, если вы взгляните, если проникнете вглубь, вы ощутите, что решительно ничего этого нет, что вся его непосредственность и искренность — одно притворство.

Он так заторможен, так закрыт, что не только не дает хода своим невольным проявлениям, - он не допускает также и до себя никаких впечатлений. Он смотрит на вас открытыми, доверчивыми глазами... но, если вы думаете, что все, что вы ему говорите, и все, что он видит, падает ему в душу, — вы ошибаетесь.

И эта деланная искренность в конце концов становится для вас невыносимой.

Такой актер после этюда не будет краснеть, бледнеть и «доигрывать» сидя на месте, — ему нечего доигрывать: у него и не было ничего и не будет ничего, кроме видимости.

Итак, можно ли все-таки эффективно бороться с «тормозами»?

Ведь если нет на них никакой управы, если эти драгоценные помощники и попечители наши, желая сделать нам добро (ограждая нас от всяких наших неосмотрительных порывав), совершенно лишили нас всякой непосредственности и свободы, то положение наше в творчестве довольно-таки печальное.

Можно бороться. И можно и нужно. Об этом — во всей книге, начиная с первых уроков.

### **Торможение, входящее в процесс творчества**

Значит ли все сказанное, что при подлинном творчестве совсем не бывает и не должно быть никакого торможения? Нет, это совсем не так. И при подлинном творчестве есть и должно быть торможение. Мало того, оно идет все время.

Но по сути своей оно совсем другое.

Прежде всего актер твердо знает, что его переживание, его жизнь на сцене - это игра, искусство, а не действительность. Такое сознание хоть во многом и толкает на большую свободу, но на многое ставит и решительный запрет.

Начать с того, что на него из зрительного зала смотрит не одна сотня людей. Вот она, настоящая действительность. Она-то ведь и есть самое главное. Театр без публики, без зрителя теряет весь свой смысл.

Но это впечатление необходимо несколько притормозить, главным же для себя считать то, что происходит на сцене — предлагаемые обстоятельства, партнеров и свой собственный «образ».

Второй фактор, которому тоже нельзя дать в полной мере свободу: на сцену вышел я - актер, но ведь это уже не совсем я, это персонаж пьесы или — если говорить по-другому - я, но в таких небывалых для меня обстоятельствах, с такими несвойственными мне качествами и проявлениями, что как будто бы совсем уж и не я. И мое личное «я» со всеми моими вкусами, привычками, особенностями тоже притормаживается, приглушается, а выступают свойства, хоть в какой-то мере мне и не чуждые, но настолько разросшиеся и гипертрофированные, что я становлюсь совершенно неузнаваемым.

В связи с этим феноменом многие из моих привычных тормозов снимаются и, наоборот, появляются новые — там, где обычно я даю себе полную свободу.

Играя сегодня Ноздрева или кого другого, я воспринимаю все и реагирую на все совсем не так, как если бы я был только сам собой. И чувства, и мысли, и поступки мои будут исходить из моих представлений о характерах, «образах» этих персонажей... И, будучи, например, Ноздревым, я дам себе свободу в том, что

задержал бы в своей личной жизни, и, наоборот, — задержу у себя многое, потому что. Ноздреву, которого я сейчас играю, это чуждо и несвойственно.

Таким образом, тормоза, дать и будут действовать все время, но тормоза не лично мои, а как бы Ноздрева.

И, наконец, третье: увлекаться до полного самозабвения мне - никак нельзя. По крайней мере, не во все минуты своего пребывания на сцене. Не душить же мне на самом деле свою партнершу, если я играю Отелло! Все должно быть до известной границы.

Значит, торможение не только возможно во время творчества, оно входит в самый процесс творчества, является неотъемлемой частью процесса творческого переживания актера.

Тем более надо заботиться о свободе всех наших творческих проявлений. Тогда и наше восприятие, и, реакция, и торможение - будут полностью соответствовать нашему представлению о воплощаемом персонаже.

## Г л а в а X I

### «ПОДТАЛКИВАНИЕ»

Мы познакомились с ошибкой, заключающейся в затормаживании. Есть еще ошибка, диаметрально противоположная, она заключается в подталкивании. Человек, чувствуя, что его куда-то или на что-то «потянуло», боясь упустить момент, толкает себя, заставляет себя делать то, что ему еще не хочется.

Эта ошибка нам уже хорошо знакома, мы даже знаем и верное средство от нее: «не торопиться».

Это подталкивание во времени: кажется, что дело идет слишком медленно, и вы подталкиваете: скорее!

Вам еще не хочется говорить, а вы уже выталкиваете из себя слова; еще не хочется двигаться, а вы уже понуждаете себя встать и идти...

Так, перескакивая через все обычные ступени нормальной реакции, актер гонит себя по «верхушкам», нарушая законы природы.

Но есть еще подталкивание в силе.

Актеру кажется, что все, что он чувствует, или говорит, или делает, — все слабо, надо сильнее. И он себя подталкивает: сильнее, крепче!

Получается то, что в театре называют — «нажим».

Мы можем «нажать» на ходьбу и пойти быстрее, чем шли до сих пор; мы можем «нажать» и ударить по столу кулаком сильнее, чем до сих пор ударяли. Но можем ли мы таким примитивным средством заставить себя сильнее чувствовать?

## Причины «подталкивания»

Все это, кажется, так очевидно, так бесспорно! В наше время любой актер хорошо знает, что «нажим» — это отнюдь не достоинство, что «подталкиванием» не достигнешь художественной правды и силы чувствований. Но, зная это и, словах, актеры, тем не менее, сплошь и рядом «нажимают». В чем же дело?

Тут есть некоторые, я бы сказал, извиняющие обстоятельства.

Дело в том, что — как было уже сказано раньше — сцена, рампа, музыка, скопление людей в зрительном зале, возбуждение за кулисами — все это так подхлестывает нервную систему, что она приходит к состоянию повышенного возбуждения и настороженности. Равновесие ее нарушено.

Прибавьте к этому невольные мысли человека, оказавшегося перед публикой (он может и не замечать за собой этих мыслей, но они есть): вышел на сцену, значит, надо что-то делать. Собрался народ, смотрят, ждут от меня чего-то особенного, интересного...

И вот невольно (возникает беспокойство и старание. Старание получше сесть, поярче оказать, выразительнее сделать жест, сильнее расчувствоваться или, наоборот, вести себя на сцене «поскромнее», «попроще».

Правда, иногда при выходе на сцену с человеком происходит и обратное: поволновавшись изрядно за кулисами и с огромным усилием переступив через порог сцены, он вдруг странно успокаивается - новыми глазами смотрит на все окружающее, его охватывает вера в истинность всего происходящего на сцене, и вместе с тем он испытывает душевный подъем и радость.

Это — проявление истинного дарования, признак того, что для данного актера сцена — родная стихия, и присутствие публики не сбивает его, а, наоборот, мобилизует все его творческие силы.

Но и то: наступает минута, и что-то выбивает актера из его 'Чудесного состояния.

А тут набрасывается на него присущее всем чувство неловкости и беспокойства, а за ним «старание»... итак далее, и так далее.

И нет актера, который не был бы знаком с этим тягостным самочувствием.

## Красота и убедительность правды

Чтобы найти в условиях сцены, правды нормальное состояние, актер в первую очередь должен заботиться об одном: как бы снять с себя невольное старание. Необходимо очень хорошо понять, что ничего добавлять не надо: совершенно достаточно того, что в тебе происходит. Все видно, что бы ты ни чувствовал: и смущение твое перед публикой видно, и заторможенность твоя видна, и насилие над собой видно, и желание что-то, преподнести публике... словом, все отрицательное и искусственное, которое ты надеешься скрыть. И наоборот: если ты непосредствен, свободен, то видна и непосредственность твоя и свобода. Видна правда!

Поэтому единственное, о чем надо беспокоиться, это о том, чтобы верно жить (в согласии с обстоятельствами пьесы) и свободно отдаваться своим проявлениям.

Поразительные случаи подсовывает иногда жизнь: вот, мол, смотри, тут тебе рядышком для сравнения и правда и ложь, и красота и безобразие, и естественность и самый откровенный нажим. И все в одном человеке!

В труппу на роли героинь принята новая актриса. Сегодня в присутствии всех актеров она вступает в репетицию нового спектакля, где играет прелестную деревенскую девушку-итальянку.

Репетиция происходит в большой комнате. Кругом по и нам торжественно расселись актеры, она среди них.

Сначала репетируют предварительные сцены. Она сими: ждет, волнуется. Для нее сегодня важный день: будет удача — она укрепитесь в столичном театре, не будет удачи — неизвестно, как повернется дело... Глаза ее горят от возбуждения, она, что называется, «рвется в бой».

Ее выход. Чуть-чуть побледнев, она встает... Видно, что в ней все мобилизовалось, собралось в один комок: сейчас или никогда!

Она обвела всех глазами, перебрала шаль с одного плеча на другое, кинула небрежно свою сумочку на стул... Затем обернулась к партнеру... долго смотрела в пор на его лицо, так, что он смутился, и прямо пошла к 'нему через всю комнату.

Спокойно, медленно, походкой сильного красивого торя, она идет, играя концом шали... Все так и замерли: это было блестяще! Это превзошло все ожидания. Если и она так начала, то как же она развернется дальше!

Все сидели побежденные и замороженные... Сколько силы простоты!.. Какая подлинная, живая, притягательная и... страшная! Она подошла к партнеру — сейчас будет что-то потрясающее...

Вдруг она обращается к режиссеру и с простенькой улыбочкой спрашивает:

- Можно начинать?

- Да, да! Конечно! Я думал, что вы уже начали...

- Нет, я еще не начинала.

Она делает над собой какое-то усилие, заставляет себя неестественно выпрямиться, поднять «героически» голому... Начала... и покотился поток театральных штампов...

Человек часто и не представляет себе, как он хорош на сцене, как убедителен и как художественно пленителен, когда он ничего не прибавляет, ничего себе не навязывает, а живет — просто живет, как ему живется!

Не представляет он также и того, как он далек от мели, когда подталкивает себя, заставляет, вмешивается, предписывает себе... Тогда он жалок, беспомощен и несколько не убедителен и не привлекателен для публики.

А он-то, он и не подозревает этого! Наоборот, совершенно уверен, что тогда-то именно, когда он так старается, он и неотразим.

## О переучивании

Испорчена ли эта актриса? Да, очень. Годится ли она в таком виде для серьезной работы? Нет, не годится. Есть ли в ней признаки дарования? Безусловно. И даже большого дарования. Можно ли ее очистить от всей ее нелепой шелухи? Конечно. В ней еще многое сохранилось, не успело разрушиться, да и огня хватит на двоих.

Что же случилось с ней в конце концов?

Ничего интересного. Получилась рядовая актриса. Почему? Стали снимать «шелуху». Шелуху сняли, а свободы, непосредственности ее не пробудили, какая была — и ту притушили.

А ведь о «шелухе» - то, кстати сказать, совсем не стоило беспокоиться. Нужно было поощрить в ней ее настоящее, а шелуха сама бы слетела: ей не на чем было бы держаться.

В данном случае этой актрисе не посчастливилось — она попала в плохие руки.

Но возможно ли вообще переучивание?

Почему же невозможно? Для некоторых это даже очень легко. Ведь как их ни ломали, как ни портили, а правда-то художественная у них «в крови». И только почуют они верный путь — так и бросаются на него. Инстинкт толкает.

Кроме того, они так пострадали в чуждой им атмосфере, что, почуяв избавление, устремляются на новый путь с удесятенной силой.

Другое дело — люди не одаренные, а просто со способностями. Им труднее. Во-первых, потому, что они легче удовлетворяются тем, что уже умеют делать. Их не тяготит, что искусство их еще не совершенно. Не тяготит потому, что нет тяги к настоящему. Истинное дарование без настоящего жить не может, а «способность» — может. Дарование не выносит 'Компромисса, а «способность», посредственность — вся на компромиссе.

И вот, имея кое-какую видимость успеха от своего искусства и не страдая из-за отсутствия совершенства, они не видят необходимости исканий и каких-либо перестроек...

Зачем? И так хорошо. А если ко всему они еще холодноваты, сдержанны, то... зачем им доставлять себе неприятные минуты, беспокоить себя? Зачем?

## Порог покоя

Чтобы освободить актера от вредного старания и подталкивания, практика выработала такой прием: режиссер говорит актеру: «Вы очень стараетесь. Зачем? Вот вы сейчас сидите и слушаете меня — вы ведь не стараетесь. Когда же начинаете говорить с партнером, чего-то от себя требуете. Давайте начнем еще раз, только сбросьте с себя хоть сколько-нибудь старания... Так, так... Сбросьте еще... Еще... А теперь совсем не старайтесь. Совсем... Еще меньше...»

Итак, при терпении и такте с актера постепенно «снимается» все лишнее, он перестает от себя требовать, перестает «стараться» и становится покойным, свободным, непринужденным.

Но как бы искусно вы ни «снимали» это лишнее, вероятно, все-таки актер будет вам жаловаться: вот когда следите за мной и ведете меня, получается как нужно когда я остаюсь один — на спектакле или на репетиции,— я опять «требую» от себя и «подталкиваю»... Если вы, режиссер, опять тут начнете говорить о необходимости освобождения и пр. — вы ничего не достигнете: ведь он и сам все это знает, только провести в жизнь не может.

Тут иногда оказывается действенным такой практический совет: «Ну что же, если требуете» — то и «требуете, Только требуйте, подталкивания, а «отпускания» себя на свободу и, полной отдачи себя воображаемым обстоятельствам».

И эта перемена направления требований, большей частью, налаживает дело. Толковый актер очень скоро убеждается, как вредно «требование от себя» и «старание». Он просит помочь ему, он работает над собой, овладевая более или менее верным самочувствием.

Но если он не только толковый, но еще и строгий, если он не довольствуется половиной, а хочет совершенства — другими словами, если он истинный художник, то очень скоро он почувствует, что состояние, которое он считал верным, далеко еще не верное. И зловредное «старание», хоть в малой, микроскопической дозе, но все-таки еще существует... Существует и делает свое дело. Оно как невидимый и неощутимый газ: его будто и нет, а он несет отраву...

Справиться с этой маленькой, едва заметной ложью куда труднее, чем с грубой фальшью!

Он смотрит на своих товарищей, слушает их рассуждения о том, что «стараться» нельзя, что «подталкивание» вредно... Говорят они так, словно в совершенстве постигли это искусство, а посмотреть — тоже «стараются».

Что же? Может быть, без этого вообще невозможно обойтись?

И он уже готов отчаяться, отступить от поисков настоящего, но художник, рожденный вместе с ним ни как не дает ему покоя... Нет-нет да и вползет в сердце сладостная надежда: а может быть, все-таки можно?

Запершись в своей комнате, он снова и снова пробует, осторожно и терпеливо, день за днем, месяц за месяцем, пока настойчивость и инстинкт не восторжествуют над косностью.

Но, выйдя на публику, он опять это теряет! Опять «требует от себя», подгоняет себя... Только теперь это (совсем не страшно).

Раз у него уже побывало в руках то, о чем он грезил, значит, дело теперь только в твердости и настойчивости.

«Я убедился, что все дело в состоянии покоя, в том творческом состоянии, когда я забываю все окружающие заботы, не интересуясь ничем, кроме жизни моего героя.

Я говорю о творческом покое не в смысле равнодушия. Творческий покой — это такое состояние, при котором мысли не рассеиваются посторонним... надо уметь сохранить возможно большую степень того творческого покоя, который бывает у вас, когда вы один дома и у вас рождается состояние творчества.

Дома надо делать в четыре раза больше, потому что на сцене явятся посторонние воздействия, которые сбросят с вас часть того вдохновения, которое вами было достигнуто', и оставят вам только четверть этого творческого покоя».

Так писал большой актер Илларион Николаевич Певцов,

Другими словами: работая дома, в уединении, когда вы спокойны, «куда не торопитесь, не «стараетесь», вы можете найти (и то не без труда) верное творческое самочувствие. Вы поверите, что обстоятельства пьесы — ваши личные обстоятельства, что действующее лицо — это вы; его интересы — ваши интересы... Вы можете даже дойти до вдохновенной игры.

Но то, что вы нашли, очень непрочное. Стоит вам выйти на общую репетицию или на публику, прибавятся новые впечатления, многое вас будет отвлекать — вы насторожитесь, начнете «стараться»... и все вчерашнее пойдет насмарку.

Поэтому, если вы хотите, чтобы и да сцене у вас получалось то, что нужно, — вам необходимо дома, в тишине, достичь вчетверо большего покоя, потому что все равно три четверти улетучится от «посторонних воздействий».

Значит, надо не только дойти до порога спокойствия (как вы делали до сих пор), а перейти за порог.

Надо столько сделать, чтобы количество уже перешло в новое качество! Качество это заключается в том, что в этом состоянии особого покоя, покоя абсолютного, поистине творческого — ощутительно становишься действующим лицом.

Теперь, когда видишь публику, она не только не отпускает, она еще больше утверждает тебя в твоём покое и сосредоточении, «е только не мешает твоему творчеству, но прибавляет к твоему творческому подъёму еще и свой подъём — творит вместе с тобою.

### **Некоторые «узаконенные» виды подталкивания**

Кроме «подталкивания», которые вызываются своеобразными сценическими условиями, кроме этих, хоть и естественных, но все же не желательных подталкивания, существуют, так сказать, «узаконенные», принятые кое-где в театральных школах, и еще более вредные.

Если вам приходилось слышать на репетиции: «Ритм, ритм! Быстрее, быстрее!» — значит, вы знакомы с одним из типичных видов подталкивания. Это

режиссер-эгоист, режиссер, не считающийся с творческим процессом актера, озабоченный лишь тем, чтобы «слепить» спектакль ми своей предвзятой схеме, безжалостно и деспотично подстегивает исполнителей.

Их «темп» и «ритм» ничего общего не имеют с тем ритмом, который имел в виду Станиславский. Употребляя слово «ритм», он подразумевал внутренний, душевный ритм — ритм мысли, ритм крови. А эти имеют понятие только о ритме внешнем, наружном. Для них ритм — быстрота. Ускорить «ритм», замедлить «ритм»...

Мне - пришлось присутствовать на репетиции в одном из наших крупных театров, где один из таких приверженцев «ритма» делал свое привычное дело. «Ритм, ритм!» — то и дело кричал он «а сцену. «Пульс! пульс!» - подталкивал он. Актеры от души старались и, не жалея сил, подгоняли себя. Все шло гладко.

Но вот выходит старый опытный актер, всеми любимый и уважаемый. Он свободен, спокоен, он находится в том привычном для него живом творческом самочувствии, которое он выработал в результате многих лет пребывания на сцене. Смотришь «а него, и «разу становится легко и приятно — душа отдыхает от непрерывного наигрыша и нажима: наконец-то живое!

Но не тут-то было. Режиссер нетерпеливо обрывает: «Не замедлять «ритма»! Актер смутился, обился, «выскочил» из своего верного самочувствия и, нажав на педали... попал в общий поток «хорошего ритма», когда пьеса летит через рвы и канавы, не давая ни зрителю, ни актерам ни отдыха, ни срока, не подчиняясь никаким естественным законам жизни.

Конечно, бывает так, что сцена горячая и должна идти в быстром темпе. Но если просто подхлестнешь актера: скорее! скорее! — дела не поправишь. Он будет быстрее двигаться по сцене, быстрее говорить слова, напряженно сожмет кулаки, но чувствовать и мыслить быстрее он не будет. Наоборот, он совсем перестанет чувствовать и мыслить .как действующее лицо.

Актер это ведь не граммофонная пластинка: хочешь— пусти медленно, хочешь — быстро.

Даже пластинка удовлетворяет вас только тогда, когда вы найдете ту скорость, при которой и была исполнена вещь во время записи, а всякое ускорение или замедление сейчас же отзовется фальшью. А что говорить о живом человеке!

Режиссер — приверженец «ритма» утверждает, что, повторив подряд раз десять в этом ускоренном темпе сцену, актер привыкнет и оживет. Даже и сам актер замечает, что, действительно, с каждым разом ему делается все легче.

Конечно, легче, но почему? Потому что все механизмуется. Душевная жизнь действующего лица замирает, а на ее место выступает ловкая и быстрая подача текста, внешняя мимическая «игра», внешнее грубое изображение жизни.

Ускорения темпа надо достигать не кнутом, не окриком, а так, как это делает с нами жизнь: обстоятельствами. Если вы, читающий эту книгу, вдруг вспомните, что через час — через два отходит ваш поезд, а у вас еще ничего не собрано, вы мигом перестроитесь. Вас перестроит ножное обстоятельство — вы бросите книгу и начнете быстро собираться в дорогу...

Так и с актером. Если вам нужно ускорить темп сцены, подскажите актеру те обстоятельства, которые увлекли бы и зажгли его душу.

Если же ему нужно выходить на сцену уже в возбужденном состоянии — надо за кулисами, до выхода, проиграть то, что привело его к возбуждению. А без этого будет пустой нажим.

- Не подталкивайте! — хочется еще и еще раз оказать режиссеру. — Помните: и без вас все подталкивает актера на сцене!

### **Связь и взаимодействие торможения и подталкивания**

На сцене эти два процесса — торможение и подталкивание — тесно связаны между собой: где один, там непременно и незамедлительно является и другой. Например, за кулисами, до выхода на сцену, актер может быть очень простым, естественным, свободным. Но вот его выход, и ему кажется: все, что было до сих пор, не годится, надо совсем другое... Поэтому все естественное затормаживается. Надо «играть», надо создать в себе особое состояние «собранности», «активности», рабочее сценическое состояние. А оно, в его представлении, сплошь состоит из приказов и требований; надо «хотеть» того-то, надо быть «внимательным» к тому-то и пр. Или, еще того хуже, надо «изобразить» то-то,.. А чтобы «доходило» до публики, надо «подавать», подчеркнуть, выделить, показать; надо, чтобы было громко, четко, выразительно... Все надо, надо и надо... Словом, типичное «подталкивание».

Как здесь за торможением последовало подталкивание, так в другом месте за подталкиванием — торможение.

И это переплетение двух процессов постоянно. Оно возникает не только при выходе на сцену, но и по малейшему поводу во время самого действия. Оно «нападает» на всех актеров, даже и на тех, которые знают об этой опасности и, казалось бы, защищены от нее.

Иногда «нападение» происходит внезапно — «из-за угла». Вот, как курьез, один из таких срывов: сцена идет очень хорошо, так хорошо, что актер не может удержаться, чтобы не оглянуться на себя: как, мол, удачно! И этим — отвлекся: что-то приостановилось, затормозилось в нем. Он чувствует, что сцена ослабла; чтобы поправить дело, надо «взгорячить», «подхлестнуть», «подтолкнуть» себя. Так и пошло...

## Г л а в а XII

### ФИЗИОЛОГИЧНОСТЬ

#### Сила и значение процессов в творчестве

Подошло время обеда, а есть еще не хочется, об еде неприятно и думать. Однако сажусь, заставляю себя проглотить одну, другую, третью ложку супа. Как будто понравилось — четвертая, пятая идут уже не без удовольствия, а там, смотришь, и аппетит появился.

В чем дело? Дело в том, что здесь вступает в свои права новое явление — физиологичность.

Явление могучее, куда сильнее воли человеческой. К нему-то я и подтолкнул себя, съевши через силу несколько первых ложек супа. Возьмите в рот конфету и попытайтесь прекратить выделение слюны, сделайте так, чтобы во рту было сухо, — это вам никак не удастся. В ответ на конфету во рту заработают все железы. Язык без всякого вашего вмешательства — если только вы не будете его насильно удерживать — начнет перевертывать во рту вкусную конфету, спускает ее в нужный момент до своего корня, а там совершенно произвольно происходит глотание и весь остальной акт отправления в желудок.

Тут нет никакого особого подталкивания себя — просто «попробуй», соприкоснись с предметом (возьми в рот ложку супа или конфету), — и помимо тебя начнется физиологическое восприятие и реакция.

Можно «соприкоснуться» даже вяло, нехотя. Почти то же самое: поднеси спичку к сухой соломе — сделал ты это рассеянно и бесцельно или энергично — солома все равно вспыхнет.

Смотрите, какая это сила: хочешь не хочешь — она забирает в свои руки весь организм насильно! Нельзя ли этой непреоборимой силой воспользоваться и для нашего искусства?

Чутьем, инстинктивно в театре пользуются ею давно: когда на сцене пьешь, ешь, куришь — играть становится как будто легче. Но в чем тут дело?

Еще много лет назад пришлось мне задуматься над значением «физиологичности». Это случилось при работе над инсценированными гоголевскими «Вечерами на хуторе близ Диканьки».

«Пили ли вы когда-либо, господа, грушевый квас с терновыми ягодами, или не случалось ли вам подчас пробовать варенуху с изюмом и сливами? Сладость неописанная! Подумаешь, право: на что не мастерицы эти бабы!»

У актера, который вел эту роль (пасечника Рудого Панька), ничего хорошего не получалось. Как он ни старался, было скучно.

Тогда я ввел добавочную сцену: ему подают кувшин с «грушевым квасом» и кружку. Он спокойно усаживается, наливает, пробует, смакует...

День жаркий — хочется пить, а квас такой холодный, и, кроме того, «сладость во рту неопи́санная!» Физиономия его расплылась, ему хочется поделиться с нами своими приятными ощущениями, а открывать рот не хочется — уж очень хорошо и сладостно. Он только одобрительно мычит, поднимает многозначительно брови, покачивает головой, указывает свободной рукой на кружку, -пощелкивает по ней пальцам и наконец, насладившись досыта, весь полный ощущения небесного напитка, обращается к нам, как к своим самым ближайшим друзья: «Пи́ля ли вы когда-либо, господа, грушевый квас с терновыми ягодами?..» Опять отопьёт глоточек и еще больше проникнется вкусом этого нектара, удивятся даже: прямо не верится, что на земле может существовать такое блаженство... От преизбытка этого удовольствия вспомнилось уже совсем сверхъестественное: «... или не случилось ли вам подчас пробовать варенуху с изюмом и сливами?» Он видит, что мы таких вещей никогда не пробовали и не подозреваем о них.

Чтобы осчастливить нас, чтобы хоть немножко подсластить наше убогое существование без кваса и варенухи, чтобы мы хоть в воображении пережили эти упоительные ощущения, ему хочется рассказать нам. Он весь расплывается от восторга, и сладчайшим сиропом текут его слова: «Сладость неопи́санная!»

Опять отхлебнет своего кваса, опять помычит и - сокрушенно, почти с упреком: «Подумаешь, право: на что не мастерицы эти бабы!»

Грушевый квас захватил все его существо — ничего другого сейчас нет для него на всем свете, как эта неопи́суемая сладость да мы, с которыми он хочет поделиться своими чувствами.

Незаметно он перешел на другое — стал рассказывать о мёде, душистом и чистом, как слеза, о пирогах, таких вкусных, что «масло так вот и течет по губам, когда начинаешь есть».

У него осталась во всей силе эта физиологичность восприятия, как будто бы весь его актерский аппарат так верно настроился, что дальше только не мешай ему. И действительно — когда он приступил к своим «вечерницам», когда припомнил приятеля своего, дьяка Фому Григорьевича, а затем панича — он так живо, так ощутительно их видел перед собой, он чувствовал их почти физически, как тот квас, который только что сейчас был у него во рту.

Не теряя этого самочувствия, мы пробежали с ним по всей роли, и в какой-нибудь час вся роль была найдена, пасечник стал живым, Комичным, обаятельным. Сразу отперся сам собой головоломный замок, когда в него вложили подходящий ключ...

Конечно, я не давал актеру настоящего грушевого кваса — я просто налил в стакан холодной воды. Влага во рту, вполне реальное ощущение от нее, глотание ее, — вот что при актерском воображении создало силу ощущения — физиологичность его.

«По-настоящему пить настоящую воду?! Это натурализм! Где же тут искусство?!»

На сцене все не настоящее, вымышленное... Ведь я па самом-то деле не пасечник, ведь это не стена, а разрисованный холст, ведь это не Ганна или Гапка, а актрисы, а вон из-за кулис смотрит на меня пожарный... Все, все кругом так и кричит во весь голос: ты актер, ты играешь!

Все выбивает, все отрезвляет меня. И если глоток поды является таким верным средством для ощущения правды всего, что происходит на сцене с пасечником Рудым Паньком, или с кем хотите, неужели я побоюсь этого «преступления» и не выпью по-настоящему несколько глотков настоящей воды?

Если решить, что этого нельзя, то надо идти и дальше: зачем я беру настоящей рукой настоящую руку партнера? Зачем смотрю в настоящие глаза ему? Зачем сижу на настоящем стуле за настоящим столом? <sup>1</sup>

Я не давал актеру настоящего грушевого кваса. Если бы я дал его, едва ли все пошло так гладко: сам по себе квас мог бы отвлечь актера, и он, может быть, совсем «выскочил» бы из всей воображаемой обстановки.

Так случилось не с кем другим, как со Станиславским, когда он в сцене Кавалера и Мирандолины («Хозяйка гостиницы») попробовал есть настоящее рагу из барашка. Во-первых, оказалось, что это мешает говорить, во-вторых, было так вкусно, что актер поневоле увлекся едой... словом, теперь уже было не до Мирандолины.

Важно вызвать к действию физиологичность, важно, чтобы во рту что-то было — что-то, не отвлекающее на тебя. И только.

Дать питье, дать еду, дать действие, увлекающее собой актера,— это не что иное, как дать новое предлагаемое обстоятельство, которое само по себе физиологически начинает на тебя действовать.

Когда у тебя во рту глоток воды, ты волей-неволей начинаешь воспринимать его и волей-неволей начинается твоя реакция. А если этот глоток имеет прямое отношение к действию пьесы, к тексту, то он надежный мостик для перехода от действительной жизни к воображаемой.

Это предложенное обстоятельство не требует усилия, чтобы воспринять его, оно само забирает тебя. Оно фактическое, не воображаемое.

А раз забрало, то ввело во всю сцену, во все ее воображаемые обстоятельства. Это-то именно и нужно. Необходимо вызвать в актере полное ощутительное органическое слияние со всем окружающим миром, написанным для него автором.

Только тогда, когда актер ощущает это - хоть ненадолго, хоть на минуту, — у него открываются глаза: оказывается, вот как надо все ощущать, как сливаться со всеми обстоятельствами роли, и так должно быть всегда. И вот чего надо добиваться!

<sup>1</sup> Можно пить из пустого стакана. Это тоже пробуждает актерскую творческую фантазию. Тут также в значительной степени играет роль физиологичность, но больше всего физиологичность двигательного аппарата. Прием очень обстоятельно описан К. С. Станиславским в его книге «Работа актера над собой».

Теми или другими способами подвести актера к такому осязательному слиянию удастся.

Но вот беда, оно быстро исчезает. Как утвердить его?

Это ведь совсем новое самочувствие на сцене, новая манера играть, новая «техника»... Разве это может быть усвоено с одного-двух раз? Тем более что привычкой-то создано другое.

Нужно воспитывать новые привычки, нужно постепенно перестраивать весь свой творческий аппарат. Нужна особая школа, особая культура нового сценического состояния.

Это относится, конечно, не только к выработке «физиологичности», это относится ко всякой перестройке творческой техники.

Случайно, вне себя, под влиянием испуга или чего другого, можно пробежать над пропастью по канату, но завтра, в нормальном спокойном состоянии — двух шагов не пройдешь.

А займитесь этим, потренируйтесь — пройдет время, вы на этом канате не только ходить, вы танцевать на нем будете!

### **Физиологичность движения**

Вкус, обоняние, осязание более, чем другие чувства, помогают нам «сливаться» с предметами или явлениями. Но если мы возвратимся к питью кваса Рудым Паньком, то заметим, что, кроме вкусовых ощущений, там было немало и действий. стакан подносился ко рту, губы соприкасались с краем стакана, жидкость втягивалась в рот, происходило глотание и пр.

Эти движения и действия в свою очередь воспринимались актером и возбуждали его воображение.

Действиями широко пользуются в театре, и во многих случаях именно они являются физиологическими возбудителями актера в его творчестве<sup>1</sup>.

Но, если вы хотите вызвать «физиологичность», недостаточно что бы то ни было делать, надо быть занятым, этим, как пасечник был занят своим грушевым квасом. Тогда - наступит слияние, тогда вы переступите порог обычного отвлеченного умозрительного отношения к вещи или к действию и начнете их ощущать физиологически».

Так же, как «входишь во вкус» варенухи, можно «войти во вкус» подметания, шитья и любого действия.

А можно пить, есть, делать, не «входя во вкус», механически.

Можно и говорить, не «входя во вкус», не ощущая и не переживая этого. Можно говорить о чем бы то ни было абстрактно, отвлеченно, как будто это сейчас меня непосредственно не «касается, а можно так, что сейчас, в данную минуту я осязательно физиологически чувствую — переживаю это.

<sup>1</sup> В этом смысле действия с воображаемыми предметами (питье из пустого стакана, умывание без воды и пр.).

## «Физическая занятость» и ее влияние

Чтобы отвлечь актера от публики и успокоить его, часто дают ему какое-нибудь физическое занятие, не требующее большого внимания: рукоделие, уборку комнаты, приведение в порядок одежды, прически, или предлагают пить чай, курить и т. п.

Но не нужно думать, что цель этого — возбудить то самое «физиологическое восприятие», о котором только что была речь. Здесь происходит другое, хоть не столь значительное для творчества актера, но все же довольно интересное явление.

Есть люди, которые с большим трудом слушают чтение. Казалось бы, что трудного? Им читают интересную книгу, а они через полчаса так устают, что больше и слушать не могут.

Вы можете наблюдать это, например, у женщины, не привыкшей к длительному умственному напряжению. Но достаточно ей взять в руки шитье или вязанье — и она может слушать хоть целый день.

Не думайте, что теперь она плохо слушает или плохо понимает. Проверьте - оказывается, ни одна деталь не ускользнула от нее. Когда же она слушала без рукоделия, она воспринимала все куда хуже, как это ни странно.

По-видимому, у нее было какое-то чрезмерное старание, излишнее усилие, непривычное перенапряжение внимания. Когда же она почувствовала в своих руках знакомую работу, работу почти механическую, часть внимания отвлеклась, вредное перевозбуждение исчезло, она успокоилась, и все пошло нормально.

Актер, находясь перед публикой, всегда несколько перегружен, перевозбужден. Вся театральная обстановка хлещет по его нервам. Когда же вы дадите ему какое-нибудь несложное занятие, подходящее к данным обстоятельствам, — это замятие отвлечет его от того, что его мучительно беспокоило. Он почувствует себя свободнее.

Словом, «физическая занятость» во многих случаях может оказывать актеру большую помощь.

Но нельзя не иметь в виду и того, что она в некоторых случаях может очень сильно помешать.

Когда, например, происходящее сейчас на сцене настолько серьезно и важно, что должно бы целиком захватить актера, — отвлечение на «физическую занятость» лишит актера его полной силы. Ведь и женщина, слушающая чтение с вязаньем в руках, когда рассказ доходит до каких-нибудь значительных и острых событий, невольно останавливает работу и отдается полностью своему вниманию.

Этого не надо забывать. И злоупотребление этим приемом «физической занятости» может повести актера к половинчатому, поверхностному восприятию и, следовательно, к такой же реакции.

И как часто на сцене очень хорошо едят, пьют, причесываются, одеваются, а то, о чем говорится в пьесе, оказывается на втором месте.

## О «физических действиях» по Станиславскому

«Физическое действие», о котором много говорил Станиславский в последние годы своей жизни и на разработке которого его застала смерть, — сильно отличается от прежних простых физических действий.

Раньше физическое действие на сцене, как описано выше, имело целью главным образом успокоить актера, отвлечь его внимание от публики. Теперь же физическое действие, кроме того, может служить в умелых руках хорошим средством ввести актера в обстоятельства пьесы и роли.

Допустим, актер чувствует себя беспомощно — он не знает, «чем ему жить», «что играть» в данной сцене. И режиссер, чтобы направить его, предлагает: «Вы приехали издалека, устали, запылились - умывайтесь. Вот вам умывальник, вода, мыло...»<sup>1</sup>.

Актер принимается за дело. Режиссер же, все время останавливая, вносит свои поправки.

- Да, вы умываетесь, но умываетесь, как обыкновенно, а ведь по пьесе дело происходит на юге, летом, вы проехали на автомобиле двести километров, запылились... Вот теперь хорошо. Но это вы умываетесь в каком-то месте, где вам приходится стесняться, а вы приехали к другу, приехали как в свой дом.

- Тогда мне хочется снять рубашку и мыться до пояса.

- Пожалуйста. Актер делает.

- Хорошо. Только вы весь вымокнете — надо опоясаться полотенцем... Это вы умываетесь теплой водой, а вода холодная, прямо с ключа. Хоть в воздухе и жарко, а она жжет своим холодом... Теперь вытирайтесь, одевайтесь. Правда, уже не жарко, освежились? И усталость прошла...

Итак, исполняя все вернее, все точнее физические действия, подходящие к моменту пьесы, актер более и более ошутительно воспринимает обстоятельства этой сцены.

Воображаемые обстоятельства, подкрепленные физическим действием, делаются для актера не просто умозрачными, но почти физически ощутимыми. Наконец, он захватывается ими полностью. Теперь это состояние совсем близко к творческому переживанию. Это уже правда, органическая правда в условиях данной сцены.

Почувствовав «а себе обстоятельства пьесы, актер и себя начинает ощущать действующим лицом в этих обстоятельствах. Или, как выражался Станиславский, получается «я есмь», то есть я есмь действующее лицо.

<sup>1</sup> Вода, мыло — все это почти всегда воображаемое, Это имеет свою цель. Описано у Станиславского — «Работа актера над собой», первая книга.

Оценив силу этого приема (физических действий в обстоятельствах, данных пьесой), Станиславский стал прибегать к нему чаще и чаще, тем более что, едва физическое действие кончалось, актер снова терял и приобретенное «я есмь», и обстоятельства, и вообще правду.

Скоро возникла мысль: нельзя ли всю роль построить при помощи физических действий, которые следовали бы одно за другим, как звенья в цепи, чтобы совсем не было перерывов, чтобы актера все время что-то поддерживало со стороны, и он бы не срывался и не падал.

Когда пьеса давала возможность это сделать, актер был гарантирован от срывов и падений и, кроме того, — что, пожалуй, я было самым существенным, — «я есмь», найденное на одном физическом действии, поддерживалось на другом. Затем — на третьем, и когда таких верных «я есмь» было много, то они иногда сливались друг с другом, как капли, и само собой образовывалось одно общее «я есмь». Это наводило на мысль: не здесь ли самый верный путь к художественному перевоплощению?

Однако в некоторых случаях обычного физического действия быть совсем те может. Например, при каком-нибудь - очень серьезном, значительном разговоре мы не в состоянии даже и продолжать нашей беседы, если при этом что-нибудь делаем. На ходу, во время прогулки мы ведем самые разнообразные разговоры, и ходьба, не мешает нам. Но лишь только в нашей беседе ударит нас что-нибудь очень острое, неожиданное и важное — мы останавливаемся (идти уже не можем) и, стоя на месте, с горячностью обсуждаем взволновавшую нас мысль или известие. А ведь ходьба для нас движение вполне автоматическое и не требует никакого особого внимания. Что же сказать о других движениях и действиях, которые не являются автоматическими и требуют для своего выполнения изрядной доли внимания? Как быть, когда физическое действие уже мешает нам и, будто бы его и быть не должно?

Прислушиваясь к себе, нетрудно заметить, что жизнь нашего воображения не замирает в нас ни на секунду. И не только все время текут наши мысли и чувства, «но вместе с этим мы совершаем и воображаемые движения и действия — то вслед за нашей мыслью идем по улице, то едем на машине, то поднимаемся по лестнице, то едим и т. д.

Голодный Хлестаков, поджидая обед, в своих монологах мысленно воспроизводит и свою прогулку по городу и картежную встречу со штабс-капитаном, обыгравшим его, и представляет себя приехавшим в гости с визитом — все это не только в - мыслях, но тут же он это вновь ощущает и даже (по ремаркам Гоголя) внешне представляет. То есть все его и воспоминания и мечты переживаются им, как если бы они происходили сейчас, со всеми их физическими проявлениями.

И вот эти невольные движения и действия, иногда внешне совсем и не видные, Станиславский назвал все-таки «физическими действиями».

Конечно, он прекрасно понимал, что в таком виде это совсем не подлинное физическое действие. И хотя и продолжал употреблять этот термин, но, как он говорил, отчасти по привычке да потому, что не нашел пока лучшего.

В сущности, как он выражался, оно (то есть это новое «физическое действие») совсем и не действие в буквальном смысле слова. Скорее оно физическое побуждение<sup>1</sup>. И он требовал, чтобы «физическое действие», или хотя бы побуждение к нему, было всегда.

Это навело его на мысль, что всю роль можно разбить на «физические действия» — частично на действия в прямом значении этого слова — действия физические, а частично на действия «как бы физические» (побуждения к физическому действию):

В дальнейшем, желая использовать этот прием «физического действия» как можно шире, он и в человеческой речи искал это качество «действия» и стал говорить о «словесном действии».

И уже первые шаги в этом направлении настолько увлекли и обнадежили Станиславского, что в своем обращении к ученикам он сказал: «Научитесь не играть, а правильно действовать на сцене, и вы будете готовыми артистами»<sup>2</sup>.

Однако не надо понимать это слишком буквально и потому узко. Вспомним, как для того, чтобы актер правильно действовал, Станиславский все время «подбавлял» ему обстоятельства, которые и вводили его в верное самочувствие. Другими словами, правильность действия всецело зависит от восприятия соответствующих сцене предлагаемых обстоятельств.

Правильно (по Станиславскому) выполняемое «физическое действие» является чрезвычайно остроумным и действенным средством: 1) для приведения актера к покойному и в то же время творческому состоянию в данной сцене; 2) к произвольной, свободной физиологической правде в ней; 3) к верному самочувствию в данной сцене, доходящему до творческого перевоплощения.

Как применение его, так и дальнейшая разработка сулят много нового и интересного.

Однако наметившееся за последние годы увлечение «методом физических действий», который активно развивают некоторые из ближайших учеников Станиславского, привело и к взглядам явно неправильным. Физическим действием стали называть буквально любое наше проявление, в том числе и то, что относится к восприятию. Человек осматривается в комнате — «физическое действие», слушает — «физическое действие», и так, чего ни коснись, все это будто бы «физическое действие». Мысль, слово — опять «физическое действие»...

<sup>1</sup> Станиславский говорил это не раз. Одно из таких его высказываний приведено в статье Вл. Прокофьева «К. Станиславский о творческом процессе актера» («Театр», 1948, № 3)

<sup>2</sup> Из стенограммы («Театр», 1949, № 7).

Самый термин «действие» толкуют подчас слишком расширительно, придают ему чуть ли не всеобъемлющее значение.

«Скульптор воплощает идею в камне, художник - в красках, музыкант — в звуках, актер — в действии. Другого способа воплотить идею, как в совершающемся на сцене действии, — нет в искусстве театра»<sup>1</sup>, — пишет М. Н. Кедров.

Это верно, что скульптор воплощает свою художественную идею в камне, а живописец — в красках, то есть и мертвом материале.

Актер же, надо иметь в виду, — материал не мертвый, и свою художественную идею ему приходится воплощать при помощи своего живого организма.

Зачем ограничивать актера утверждением, что в его руках только одно средство — действие, и других нет. Гораздо шире — в его распоряжении весь организм со всей его способностью жить и творить. Сюда входит, конечно, и действие, но прежде всего сюда входит его бытие (каков он, кто он), затем его восприятие (что и как воспринимает он), потом реакция его (каков ответ и всего его организма в целом на впечатления извне).

Отсюда и термин, характеризующий наше искусство, — «переживание», и главное требование к переживанию — правда.

Дальнейшая работа тех, кто принял из рук Станиславского новый метод, должна развиваться в том направлении, в каком всегда шел сам Константин Сергеевич, имея неизменным идеалом и целью всех своих исканий и трудов художественную правду.

### Восприятие и действие

Чистого» восприятия не бывает. Восприятие всегда порождает реакцию. И наше дело — дать ход реакции или затормозить ее. Эта неразрывность, органическая связь восприятия и реакции является одним из основных законов творческого состояния актера, И совершенство актера заключается больше всего в верности и яркости восприятия и — неотрывно от этого — в свободной реакции.

Возьмем для примера один из самых замечательных приемов, предложенных Станиславским, — магическое «если бы».

Прием, если хорошо вдуматься в него, заключается в том, что, хочет или не хочет актер, его ставят в такие условия, что он не может не воспринять и не почувствовать, хотя бы на мгновение, то, что следует.

<sup>1</sup>Цитируется статья М. Н. Кедрова в газете «Советское искусство» (30 декабря 1950 г.) — выступление в дискуссии о наследии К. С. Станиславского.

Допустим, актер никак не может поверить обстоятельствам пьесы, все в нем протестует:

- Ну какой я Отелло? Я просто Петров и больше ничего... Никакой безумной любви я не чувствую и никогда не чувствовал — откуда же мне взять ее?..

Тогда режиссер говорит актеру:

- Конечно, вы не Отелло, вы — Петров. Ответьте мне вот на какой вопрос: вы

- Петров... ну а если бы вы были Отелло? Тогда что?

- Ах, «если бы» я был?.. Ну что же, это я могу, пожалуй, себе представить...

Если бы я был Отелло — мавром... африканцем...

И актер мгновенно ощущает от каждого нового слова изменения в себе. Мавр — темная кожа... черные курчавые волосы... чалма... Африканец — тропики... палит солнце... мертвые пески пустыни... пальмы... Знаменитый полководец... Происходит перемена, перемена, почти физически ощущаемая актером...

И вот он уже Отелло... вот он уже в таких обстоятельствах, которых до сих пор не мог почувствовать, в которые не мог поверить.

Совершилось «чудо». Слово «если бы» «магически» превратило отдаленные и чуждые обстоятельства в; близкие, понятные и ощутимые.

Но вот беда: прошла чудодейственная секунда, и ощущение исчезло! От него осталось одно туманное воспоминание.

Пожалуй, даже стало еще хуже. Когда я второй и третий раз хочу применить это «если бы», — оно уже не действует почему-то так магически. Как будто я что-то истратил неосторожно. Как неопытный фотограф: на секунду открыл пленку, засветил — и пропало.

Актер по желанию режиссера начинает отвечать на вопрос: что было бы, если бы он был Отелло. «Тогда, вероятно, я смотрел бы на окружающих меня белых венецианцев, как на чуждых мне людей» и т. д. Пошло фантазирование! Оно, может быть, и пригодилось бы для литературного произведения, но здесь ведь нужны не слова о чувствах и ощущениях, а сами ощущения; нужно физическое самочувствие; нужно войти в новую «шкуру» (по выражению Щепкина) и быть, длительно быть в ней, быть в новых обстоятельствах.

Что же случилось? Где ошибка? Ведь все как будто шло правильно: ощутил себя мавром, полководцем... в руках моих судьба государства... меня любит прекрасная Дездемона — чувство силы, власти, счастья... Плечи распрямились, голова гордо откинулась... захотелось встать...

Вот и надо было целиком «пускать» себя на это!

Почувствовал, ощутил... но ведь чувство и ощущение — сама жизнь. Чтобы дать им определиться, надо дать им свободно развиваться. А разовьются они только при условии, если им не мешать: дать ход возникающей реакции,

Не умеешь отдаваться реакции, не умеешь свободно «пускать» себя, — не говори, что ты чувствуешь: это заблуждение.

Так «чувствует» сидящий в зале зритель. Он сидит на своем кресле, он «чувствует» вместе с актером, и ему кажется — выйди на сцену — и он заиграл бы не хуже.

А попробуй, выйди!

Он не «чувствовал», а «сочувствовал». Между этими двумя состояниями огромная разница.

Таким образом, чтобы верно жить на сцене, надо верно воспринимать — это первое. А второе: не мешать той реакции, какая возникает в ответ на воспринятое, — то есть «пускать» себя.

Без этих двух взаимопроникающих процессов не может быть творческого переживания, творческой жизни на сцене.

Всякое восприятие, как убедились мы, есть уже действие. Но мало этого — всякое действие есть в то же время и восприятие.

Действие, и в частности «физическое действие», только потому и может увлечь, что неизбежно предполагает восприятие.

Режиссер предложил мне: причесывайтесь во время этой сцены. Я, актер, начинаю делать это без всякого желания и интереса. Провожу гребенкой по волосам... гребенка нейдет: волосы слегка спутались и не пускают ее — это я ощущаю рукой и кожей головы. Моя рука рефлекторно останавливается и начинает действовать по-другому, более осторожно. Постепенно эти препятствия и моя борьба с ними втягивают меня в предложенное мне занятие. Захватывают меня — теперь я причесываюсь не без интереса.

Но зачем я это делаю? Если без цели, то мне это скоро прискучит. И вот тут мне, уже пробужденному от моего равнодушия, уже готовому к восприятию, режиссер (или мое собственное сознание) подбрасывает и то, зачем я причесываюсь. Допустим, по пьесе мне куда-то надо ехать, и вот я причесываюсь, одеваюсь и пр. Теперь от этого мои действия получают смысл и направленность.

Мне надо ехать. И это становится еще более ощутительным от того, что вот я уже одеваюсь, причесывалось... И обстоятельства пьесы становятся одно за другим моими, лично моими. Я воспринимаю как свое: и куда я еду, и зачем, и кто я.

Тишка в пьесе «Свои люди — сочтемся» может без всякого к тому желания начать подметать пол. Шаркнет щеткой раз-два, а там, смотришь, — окурок, и сама рука двинется, чтобы подмахнуть и его, а там скомканные бумажки, а под столом веревочка... И уже потянуло заглянуть под диван, а там в углу целая куча сора... Тут и сам не заметишь, как вырвется: «Эх, житье, житье! Вот чем свет тут, ты полы мети! А мое ли дело полы мести», и т. д.

Словом, начав с действия, я пробудил этим и восприятие. Восприятие толкнуло меня на следующее действие. Действие привело меня к дальнейшим восприятиям, и вот я дохожу до того, что обстоятельства действующего лица становятся как бы моими.

А теперь... теперь надо «пустить» себя на это новое самоощущение и на восприятие всех предлагаемых таким образом обстоятельств.

Итак, «действие» — это то же восприятие предлагаемых Обстоятельств, только в замаскированном виде.

И очень важно, что такая «маскировка» дает актеру ощутить обстоятельства, то есть воспринять их не отвлеченно, а органично — всем своим существом.

Такое ощущение непременно вызывает в свою очередь реакцию. Эта реакция тоже воспринимается. А теперь уже идет реакция на все вместе, и начинается комбинированная, взаимно друг друга обуславливающая работа восприятия и реакции, то есть творческая жизнь.

Прекрасный прием!

### **О единстве восприятия и реакции**

Если так идет творческий процесс, о как будто все равно, с чего начинать – с восприятия или с действия результат будет один и тот же.

Однако единство восприятия, восприятия и действия — это единство диалектическое, а не застывшее тождество. Нельзя забывать, что именно восприятие является первичным, что именно в нем — источник действия.

Если восприятие не получит своего разрешения в действии (если не дать свободного хода возникающей реакции), то и само восприятие затормозится, угаснет. Если же действие не будет подкрепляться восприятием, постоянно, вновь и вновь возвращаясь к нему, питаясь им, то такое действие перестанет быть естественной реакцией, а превратится лишь в бледный отголосок далекого, давно угасшего восприятия и будет все дальше и дальше уходить от живой, полнокровной правды, становясь искусственным, нарочитым, фальшивым.

Практическое преимущество действия, и особенно физического действия, разве только в том, что оно легче и надежнее способно пробудить ощутительное восприятие, а за ним и физиологичность.

Пренебрегать этим преимуществом, конечно, не следует. Только не надо делать выводы, что в творчестве (Пантера главное — активное действие и вообще активность.

Требование активности возникло в режиссуре как способ борьбы с инертностью актера. Рассеянный и вялый актер, не считающийся ни с какими обстоятельствами роли, под влиянием требования «будьте активнее» — просыпался, подтягивался. От этого начинал лучше видеть, воспринимать, пробуждалась его творческая жизнь. Отсюда делались выводы: на сцене нужно быть активным, надо иметь задачу, надо действовать и пр. и пр. Активность стала своего рода принципом.

А это повело к тому, что истоки творчества стали искать совсем не там, где они есть на самом деле. Требование активности часто воспринималось актером, как требование нажима, подталкивания. Стремясь к активности, он только более грубо и прямолинейно проводил выполнение своих «задач» и «действий» и совсем закрывал для себя главное: живое восприятие. А значит, и живую реакцию: ведь между восприятием и реакцией - существует полное гармоническое единство.

Станиславский всегда утверждал, что одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием.

Так он и поступал на практике: давал задачу или действие, но тут же подсказывал и обстоятельства, то есть начинал с формальной активности, а следом за этим наводил на восприятие. И теперь, когда обстоятельства начинали действовать на актера (он их до сих пор совсем и не замечал),— возникало верное поведение.

Но если актер воспитан на том, чтобы прежде всего быть «активным», «действовать», «выполнять задачу»,— он очень скоро уходит от верного самочувствия и переходит на свой обычный способ поведения на сцене, когда восприятие привычно заторможено и все проявления возникают не как естественная реакция, а только потому, что так надо, так решено, так задумано.

**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ**

**ОБ УПРАВЛЕНИИ СВОБОДОЙ  
И НЕПРОИЗВОЛЬНОСТЬЮ**

## Глава I

### ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

#### С заранее данными обстоятельствами – удобнее и легче

«Не мешать жить», «пусть оно», «заранее ничего не решать, не предписывать себе, а делать то, на что потянет»... и т. д.

Может быть, эти приемы и хорошо воспитывают в актере произвольность и свободу, только не приведут ли они и к печальным последствиям? Не получится ли так, что актер, привыкший к такой абсолютной свободе, не будет в состоянии сыграть ни одной роли?

В театре ведь как раз обратное — там все главное заранее обусловлено, а наш воспитанник к этому не привык.

Такого рода вопрос непременно — рано ли, поздно ли — зададут ученики.

На это не возражаешь. Просто предложишь: а вот давайте, проверим.

Вам пришли в голову эти сомнения? Вот вы, пожалуйста, сами и попробуйте.

Пусть вся наша техника останется прежней: так же, как всегда, «не играя», проговорите для себя весь текст, так же постарайтесь «выкинуть все из головы» на несколько секунд и так же начните с первого попавшегося. Как начнется, как пойдет.

Прежде чем повторять текст, я дам вам какие-нибудь обстоятельства. Хотя бы такие: вы — молодой инженер, конструктор. Очень любите свое дело. У вас есть свои изобретения. Вы недавно поженились... ну, вот с этой милой девушкой. У вас прекрасные отношения, и вы ловите минуты, чтобы побыть вдвоем. Она — скрипачка, в этом году кончает консерваторию; ей сулят прекрасную будущность...

И вот вчера вы получаете от приятеля-инженера записку... Сейчас я напишу вам ее. Прочтите про себя, а потом дайте ее мне.

По-видимому, здесь речь идет о командировке — вас предполагают послать на год в Сибирь. Командировка для вас очень интересная. Вам доверяют большое, ответственное дело. Не только молодые, а я опытные инженеры могут мечтать о такой работе. Но как бы это ни было хорошо, все-таки — разлука с женой... надолго... на целый год... Ведь не бросать же ей консерваторию! Во всяком случае, вы пока ничего не говорили ей: ведь, может быть, это еще только одни предположения, чего же зря волновать человека?

Сегодня утром это, однако, подтвердилось: ехать должны именно вы. Как же теперь сказать? Как подойти к этому делу? Ведь год — не шутка!

Вы пришли с работы, умылись, переоделись, вошли вот сюда, в вашу общую комнату, и все еще не знаете, как приступить к разговору.

А вам, — обратишься к его партнерше, — кроме того, что уже сказано, я кое-что еще добавлю: скрипачка, кончаете консерваторию, выступали на концертах

очень удачно. Очень любите мужа, счастливы. Но видеть друг друга приходится мало, оба заняты. Не дожидетесь лета, когда отправитесь вместе путешествовать на Кавказ. Час-полтора тому назад вы пришивали ему пуговицу и из кармана выпала какая-то записка. Вот вам она — возьмите. Вы потом прочтете ее.

Теперь повторите слова текста и начинайте, как пойдет - ничего не придумывая, ничего не предрешая. Повторили текст. Он такой:

-Я чинила твой пиджак и нашла в кармане эту записку.

-Ты уже читала?

-Читала.

-Ну что ж, тем лучше.

После повторения молодой человек быстро вышел из комнаты. Девушка осталась. Она взглянула на бумажку в руке, развернула ее, начала читать, и глаза ее стали сразу серьезны. Там она прочла: «Дорогой друг, похоже на то, что тебе придется спешно собираться и ехать. Дело, кажется, уже решено. Твой Петр». Сначала она как будто не поняла или не придавала значения тому, что там написано. Потом забеспокоилась... перечла еще и еще раз... Испугалась... В это время услышала за дверью его шаги и поскорее положила записку на стол.

Молодой человек открыл дверь. Стараясь казаться более спокойным, чем был на самом деле, он подошел к девушке, ласково взял ее за руку... хотел отойти и, как видно, сесть на диван... Она удержала его руку в своей... Строго, испытующе посмотрела ему в лицо... молчала и все вглядывалась. Наконец, взяв себя в руки, почти спокойно проронила: «Я чинила твой пиджак и нашла в кармане эту записку».

Молодой человек увидел записку на столе, узнал ее,— заволновался, вспыхнул. «Ты уже читала?» Его взволнованность тронула ее. «Да, читала»,— сказала она печально.

Он увидел, что она ласково и с особой нежностью смотрит на него,— просветлел сам: «Ну что ж, тем лучше!» Взял записку, просмотрел ее, перевел глаза на жену. Она ждала.

Мне больше ничего не было нужно, и я прекратил этуод.

- Ну, как вы чувствовали себя?

Оба сразу — поспешно и радостно, перебивая друг Друга:

- Очень хорошо! Вы знаете, очень хорошо!.. И как-то странно: это гораздо легче, чем «без обстоятельств». Как будто и делать ничего, не надо — все уже есть, все делается само собой.

- Вот, вот,— скажешь им,— именно так и есть: играть «с обстоятельствами» так же легко, как плавать на пузырях. Они держат вас и не позволяют утонуть. Ведь когда вы начинаете «без обстоятельств»,— обстоятельства все равно у вас появляются: при взгляде на партнершу вам покажется, что это ваша жена, или сестра, или товарищ,— разве это не обстоятельства? При взгляде на комнату, на стены, на потолок вам покажется, что вы дома, или на службе, или в каком-то общественном учреждении. Разве это не обстоятельства?

Они сами создаются по малейшему намеку. Теперь вы так натренированы, что едва заметный толчок перестраивает всю вашу душевную жизнь и создает в вашем воображении все главные и второстепенные обстоятельства.

Обычно дороги я вам не даю, вы сами находите ее. А теперь, когда я предлагаю вам основные обстоятельства, я, собственно говоря, ставлю вас на дорогу. Теперь все ясно, вы не собьетесь, и вам не о чем беспокоиться.

А восприятие у вас уже воспитано — живое, свободное восприятие. И вот все окружающее, в том числе и партнер, служат только толчками к дальнейшему развитию и оживлению тех обстоятельств, которые вам даны.

Обычно, когда вы делаете этюд «без обстоятельств», вашей творческой фантазией создаются все обстоятельства — и главные и второстепенные, а теперь главные вам даны,— понятное дело, что второстепенные создать легче. Они сами вырастают, как листья на живом дереве.

А теперь расскажите нам, почему вы встретили его так сурово, а потом смягчились, улыбнулись?

- Когда я нашла записку, я расстроилась — почему же он мне ничего не сказал? Что это за спешный отъезд? Куда? Если командировка — почему секрет? А потом, когда я увидела его смущение, когда посмотрела ему в глаза, я поняла, почему он молчал: не хотел пугать меня, поняла, что он сам от этого мучится и страдает. И сразу как-то обрадовалась и за него, и за нас обоих... Он показался мне таким дорогим и близким...

- А вы?

- Я? Я уже пришел с необходимостью все ей рассказать, но сразу начать не мог — нужен был какой-то толчок... Очень трудное объяснение.

- Чего же вы испугались?

- А как же! Значит, она все знает, волнуется, обижена, что я скрываю... Нужно было вчера сразу все сказать, а я малодушничал. А ведь как только получил записку, сейчас же почувствовал: придется ехать! И не другому кому, а именно мне! Зачем же было тянуть!..

- А потом, когда она улыбнулась вам...

- Ну, тогда с меня все слетело... и страхи и смущение мое!

В чем же, однако, тут дело? Заказывать себе заранее, как я поведу этюд, нельзя, это мешает, связывает. А заказывать «обстоятельства» можно. И с обстоятельствами даже легче. Но обстоятельства — ведь это тоже заранее заданное?

Дело тут в очень простом. Наши чувства, наши мысли и наши поступки вызываются, как мы знаем, тем, что с нами случается.

Поэтому подсказать «обстоятельства» — значит лишь сделать то, что делает с нами жизнь,— дать материал, дать толчок, и — возникает реакция.

А подсказать или предписать чувство или действие, это — предписать результат, предписать последствие без всякой причины. Этого с нами в жизни не бывает — это противоестественно.

Вот и все.

Но ученикам об этом не говоришь — их надо сейчас только успокоить, убедить, что они не окажутся безоружными, когда столкнутся с обстоятельствами пьесы.

Только что проделанное упражнение служит для них убедительным доказательством этого.

А так как в дальнейшем, скажешь им, с обстоятельствами вам придется иметь дело очень много, то воспользуемся сейчас временем и поработаем «без обстоятельств». Чем больше вы будете работать «без обстоятельств», тем лучше, тем совершеннее вы будете «брать» обстоятельства.

### **Техника перехода на этюды с заданными обстоятельствами**

Читатель, может быть, уже обращал внимание на то, что и раньше наши этюды были не без обстоятельств что обстоятельства фактически предлагались ученику. Начать хотя бы с того, что рекомендовалось ничего не выдумывать, брать эту комнату, эту обстановку, этот вид, эту погоду за окном.

Или в главе о «разное» ученику предлагалось, прежде чем начинать этюд, сначала посмотреть на партнера. Партнер мог оказаться серьезным, сосредоточенным да еще, случайно, в очках — могло представиться, скажем, что это молодой ученый, — разве это не обстоятельство?

Там, однако, не было причины поднимать эти вопросы - что такое обстоятельства да зачем они. Справляется человек с обстоятельствами — ну и хорошо. Зачем еще пугать его новым словом. А здесь, в специальной главе об этом нельзя уже и не сказать.

В школьной практике переход «на обстоятельства» делается незаметно, как бы случайно.

Закончит какая-нибудь пара свой этюд — расспросишь их о том, кем они друг другу показались, что за обстоятельства их жизни им представились. Они расскажут - ну хоть, примерно, такие: брат и сестра... она очень недовольна легкомысленным поведением брата и, как старшая, желает образумить его...

На это их толкнул текст, а также и возрастные данные.

Начнешь уточнять и конкретизировать: а в чем заключается легкомысленность его поведения?

- Вместо того чтобы к экзаменам готовиться, он, видите ли, к спорту пристрастился... Домой только спать приходит.

- Может быть, он чем другим увлекается?

- Нет, именно спортом. Только и разговору, что о своей гребле. А на экзаменах провалится...

- А вы, — обратишься к нему, — что на этот счет думаете?

- Что думаю... ну, кое в чем права она, конечно. Экзамены действительно близко, и надо бы сократить немного тренировки. Да уж очень увлекательно! И притом на воде!.. Воздух чудесный!.. Нагоню по ночам. В году-то ведь я неплохо учился.

- Вот что сделаем: давайте повторим весь этюд. Повторим, как он шел у вас: вы старшая сестра, которой поручено наблюдать за младшим братом. А вы этот самый брат, свободу которого так стесняют. Вспомним текст и... пошли.

Этюд обыкновенно проходит еще отчетливее, он более, чем в первый раз, захватывает актеров. Собственный рассказ разгорячил их, сделал более ощутимыми и их отношения, и их жизненные интересы... Обстоятельства сделались для них более конкретными, а дорожка, по которой они с такой осторожностью раньше шли, оказалась уже проторенною — и все пошло как по маслу.

И этот переход на точные, предложенные педагогом обстоятельства оказывается переходом не на более трудное, а, наоборот, — на легкое.

Актер даже и не замечает, как таким способом он совершает один из самых своих важнейших переходов: переход к работе над пьесой, перевод своего личного — в обстоятельства и жизнь роли <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Некоторые актеры на вопросы после сделанного ими этюда — Кто вы? и пр.— отвечают необыкновенно бойко, как по писаному. Это значит — врут, так и знайте. Хотят поразить, удивить, обмануть педагога. А главное, не понимают сути дела: ну о каких точных обстоятельствах или точных фактах можно говорить?

Обстоятельства, если они не даны, а возникают только здесь и в одну-две секунды, никогда не могут быть сразу такими конкретными и отчетливыми.

## Изменение этюда от изменения обстоятельств

Чтобы понятнее было многое из происходящего во время этюда, надо предупредить, что он был сделан в 1943 году, в условиях эвакуации на Севере. Этюд без указания обстоятельств.

*Он сидит за столом.*

Она (*входит*). Скажите, пожалуйста, здесь работает Петр Васильевич Степанов?

Он. Здесь. Пройдите по коридору. Комната налево.

Он там.

Она. Благодарю вас. Уходит. Через некоторое время возвращается.) Его там нет.

Он. Ну, значит, у него — выходной. Приходите завтра. Она. Благодарю вас. (*Уходит. Через некоторое время опять входит.*) Простите, пожалуйста... а он давно здесь работает?

Он. Кажется, давно. Вы приходите завтра все и узнаете.

Она. Благодарю вас. (*Уходит. Опять возвращается.*) Простите... а вы не скажете — он женат?

Он. Вы придите завтра... Все у него и узнаете.

Вошла актриса. Некрасивая, с характерной внешностью, чрезвычайно высокая, худая. На ней поношенный полушубок, подшитые валенки, голова покрыта платком... Она сразу, видимо, не понравилась ему. А дальше все ее поведение окончательно убедило его в том, что она не заслуживает никакого его уважения. И он выпроводил ее с досадой, негодованием... Вот, мол, назойливая какая. И что ей за дело — холост или женат Степанов? Уж не прельщать ли его она собралась!..

После окончания этюда спрашиваешь, как обычно: ну, расскажите, что и как вам представилось? Кто это Степанов, зачем он вам?

Оказывается, не так давно муж у нее погиб на войне. На руках остались дети. Бывший дом их разрушен. Она эвакуирована в этот город. Кое-как устроилась. Жить очень трудно. У мужа был друг — Степанов Петр Васильевич, Петя. Самый близкий ему человек. В начале войны Петя был ранен и потом куда-то пропал. Случайно она узнала, что здесь работает какой-то Степанов П. В. - может быть, это он...

Во время рассказа она чрезвычайно серьезна, немногословна... Когда говорила о муже, о детях по лицу ее скользнуло что-то теплое, нежное. Но и это она тот час спрятала...

- А почему вы интересовались, женат ли он?

- Тот Степанов был женат — у мужа была даже фотокарточка, где он со своей женой.

Предлагаешь повторить этюд с теми же обстоятельствами, какие возникли у исполнителей в первый раз.

Повторяют. Но весь этюд с начала до конца оказывается совершенно другим. Слова остались те же, но содержание их резко изменилось.

Больше всего изменилось у него. От презрения и пренебрежения к ней не осталось и следа. Наоборот: после первых же ее слов он отнесся к ней очень внимательно и сочувственно.

Но не только у него — у нее тоже были значительные изменения в этюде: она вела себя с большим достоинством, с большей твердостью, чем в первый раз, была печальна, трогательна... Исчезла неуверенность в себе, которая делала ее жалкой.

В чем дело? Где причина такого изменения? Ведь обстоятельства остались те же.

Ее рассказ о муже, о детях, о трудностях ее жизни — тронул его. Он уже по-иному понял и небрежность ее костюма, и ее настойчивость... Ее внешность тоже не показалась ему такой смешной и нелепой — наоборот, он увидел за этим горе, лишения, растерянность... Да и она, к тому же, была на этот раз несколько другая... И ему захотелось и помочь ей, и порасспросить, и сделать для нее, что только в его силах.

А почему были такие изменения у нее?

Да все от этих же моих вопросов после первого этюда. И больше всего от своего собственного рассказа. Выразив в словах то, что ее смутно волновало, она конкретизировала для себя свое тяжелое положение. Ей самой теперь стали более отчетливо ясны все факты ее жизни: и потеря мужа, и дети, и тяготы... Во время первого исполнения этюда все это было. Но было не так определено, не так точно, не так конкретно. А теперь стало живым, действительно существующим для нее фактом. И актриса с большей определенностью, с большей верой пошла по этой дорожке.

Обстоятельства, как видите, не изменились — только уточнились. Изменились в своих оттенках. И, смотрите, это привело к полному перевороту в решении этюда. Отсюда видно, как существенна при работе над пьесой точность, верность и конкретность обстоятельств. Малейшее уклонение в оттенке, и все — шиворот-навыворот. Конечно, все это мы можем наблюдать только тогда, когда актер живет на сцене: когда он слышит и видит партнера так, как мы слышим друг друга в жизни.

## Изменение обстоятельств от повторения

- Сергей Андреевич?
- Здравствуйте, Вера Николаевна.
- Какими судьбами? Как я рада вас видеть! Садитесь.
- Спасибо. Дмитрий дома?
- Дмитрий Георгиевич здесь больше не живет. Он переехал на другую квартиру.
- Переехал?..
- Да, недавно...
- Вот как.
- Да... Ну, расскажите о себе — как живете?
- Спасибо... ничего... работаю... А куда переехал Дмитрий?
- Здесь недалеко. Дом 12, квартира 7. Кажется, 7.
- Да... Пожалуй, я пойду, Вера Николаевна. Мне он нужен... Сейчас же... По делу... Вы уж извините...
- Что ж, если по делу... Дом 12, квартира 7...
- Благодарю вас -. До свиданья.
- (Одна). Дом 12, квартира 7...

Даны обстоятельства: Вера Николаевна — невеста, от которой неожиданным и странным образом ушел ее жених. Ушел навсегда, оставив письмо. Сергей Андреевич — его друг.

В начале этюда «Вера Николаевна» сидела в кресле, как будто несколько утомленная, и рассеянно перебирала в руках бахрому скатерти. Потом встала, отошла к окну и, опершись рукой на подоконник, бесцельно и машинально смотрела на улицу, должно быть, и не видя того, что там. Кто-то постучал в дверь. Она не слыхала. Постучали еще раз. Она очнулась: «Войдите». Он вошел.

Она, по-видимому, предполагала, что войдет кто-то чужой и менее значительный для нее... Его приход был и неожиданностью и большой радостью. Лицо ее мгновенно просветлело, глаза засияли, на щеках заиграл румянец.

- Сергей Андреевич!
- Здравствуйте, Вера Николаевна.

Она все еще не верила его приходу. «Какими судьбами? Как я рада вас видеть!» И, положив его портфель на стол, она взяла его за руку, подвела к креслу и в радостном возбуждении принялась усаживать дорогого гостя: «Садитесь».

- А Дмитрий дома?

Как кнутом ударили ее эти слова — все перевернулось в ней: румянец бесследно сошел со щек, руки застыли в том положении, в каком застало их это слово.

Наконец, почувствовав неловкость своего молчания и видя его встревожено я пылливо устремленные на нее глаза, она делает над собой усилие и каким-то глухим, не своим голосом говорит: «Дмитрий Георгиевич здесь больше не живет».

- Не Живет? — «е веря словам переспросил гость. Она опустила голову.

- Он переехал... на другую квартиру.

Все поняв по ее убитому виду, потрясенный гость переспрашивал:

- Переехал?!

- Да... — Она, казалось, тоже не понимает, как это могло случиться... это страшное, катастрофическое событие. — Недавно... — Она еще видит его, все полно им, каждая вещь связана с ним...

- Вот как! — вырвалось у него. Тут были и недоумение, и негодование, и испуг, и досада: что он наделал!

Вдруг она спохватилась — вспомнила, что может надоесть своими жалобами.

- Ну, расскажите о себе, — заторопилась, засуетилась она. — Расскажите о себе — как вы живете? (О нас, мол, не стоит говорить, вы-то как? Вы?)

- Спасибо... ничего... работаю. — Он отвечал машинально, думая о другом. Его потрясла эта новость. — А куда... куда переехал Дмитрий? — как будто он хотел вмешаться, распутать эту глупую историю...

Занятая своим, она не видела его взволнованности, она слышала только самые слова: — «куда переехал».

- Недалеко... Дом 12. Квартира... 7 (не помню). Кажется, 7.

- Да... Пожалуй, я пойду, Вера Николаевна.

Она очнулась... Сквозь какой-то туман стала осознавать, что гость почему-то спешно уходит... С вопросом посмотрела на него: зачем?

- Мне он нужен... Сейчас же...

- Сейчас же?

- По делу... Вы уж извините.

- Что ж, если по делу...

И, чтоб он не забыл, чтобы легче нашел: «Дом 12, квартира 7».

- Благодарю вас. До свидания.— Растроенный, не и себе, он крепко пожал ей руку и быстро вышел. Так неловко оборвалась эта встреча. И видно было, что накинется он сейчас на своего Дмитрия...

Она не заметила его состояния. Для нее все было уже кончено. Глаза потухли, руки повисли, и губы автоматически шептали: «Дом 12, квартира 7...»

Это не фантазия, читатель, не вымысел, это — школьное упражнение.

Сколько таких и еще более поэтичных, захватывающих бывает в наших скромных классах!

Этюд сделан. Все притихли. Иные стыдятся своей растроганности. Перед ними легкой поступью прошла красота, красота нашего театрального искусства. Талант, если не мешать и не засорять его, с первых шагов уже сверкает и заставляет сладко сжиматься ваше сердце.

Сказав несколько поощряющих слов и дождавшись, когда немного остынут и зрители и исполнители, предложишь: давайте повторим. Ничего не будем

менять, возьмем те же самые обстоятельства. Забудьте, что этот этюд только что был. Как будто вы делаете его в первый раз. Ведь играть нам всегда приходится как бы в «первый раз», сколько бы репетиций перед этим вы ни проводили: в первый раз после трехлетнего пребывания за границей Чацкий появляется в доме Фамусова... в первый раз Гамлет слышит о 'появлении призрака и так далее.

Итак, обстоятельства: вы сидите одна. Любимый вами человек, ваш жених, ушел от вас, он жил в квартире, которую занимали ваши родители, я теперь поселился отдельно... Как? Почему? Может быть, это недоразумение, может быть, у него трудный характер... как хотите, выбирайте любое... может быть, вы сделали какие-то ошибки...

Вы же приезжаете с поезда — прямо к своему другу Дмитрию. Он такой счастливец со своей чудесной невестой...

Повторите текст, и начали...

Так же, как и в первый раз, «Вера Николаевна» сидела в кресле бледная, притихшая и отсутствующими глазами бродила по стенам, потолку, по своим рукам... Но было в ней что-то и новое. Актриса такова, что не растеряет того, что живет в ней, а даст развиваться, отдастся этому до конца.

По-прежнему она не ответила на первый стук, но не потому, что не слыхала его, а потому, казалось, что хоть и слышала, но не могла оторваться сразу от каких-то своих, захвативших ее дум.

На второй стук она негромко отозвалась: «Войдите»,

Дверь тихо и осторожно отворилась — должно быть, входящий не был уверен: было разрешение войти или нет.

Кто вошел, она не посмотрела: никого, кто был бы ей дорог или нужен, она не ждала. И только когда он кашлянул, повернулась. Обрадованная, она быстро пошла к нему: «Сергей Андреевич!» Схватила его руку, как будто давно хотела его видеть — и вот он здесь.

- Здравствуйте, Вера Николаевна! - И в словах гостя было что-то новое: больше тепла, чем в первый раз, больше дружеской близости.

- Какими судьбами? Как я рада вас видеть! — И по-прежнему она тащила его к креслу, усаживала...

- Спасибо, спасибо,— благодарил гость, как старый добрый знакомый, частенько навещавший раньше этот дом и сидевший не раз в этом покойном кресле.

- А Дмитрий дома?

Тоже удар, как и раньше, но иной. Тогда эти слова так неожиданно хлестнули, что все смешалось в ней — она долго никак не могла справиться... Тогда уход самого дорогого человека был свеж — как будто он только что, только случился, и у нее лишь недоумение, испуг, растерянность... Теперь - совсем другое: недоумения нет, это совершившийся факт — ушел. Горько, обидно, больно... Но было это как будто давно-давно... Словами она говорит «недавно», но «недавно» — это, в обычном значении, несколько дней, неделя... а в другом значении, в значении того, сколько она пережила за это время, что

передумала — это целая вечность. Перед нами совсем другой, повзрослевший, мыслящий, волевой человек. Горе не раздавило, наоборот, оно обогатило, углубило ее душу. Правда, от молодой беззаботности уж ничего не осталось, но ведь этой беззаботности и так положен срок и предел...

Мы смотрим теперь на эту слегка склоненную набок голову, на эти более медленные, чем раньше, движения, погружаемся в эти серьезные, вдумчивые, несколько усталые глаза — и сила другой красоты волнует и захватывает нас. Там страдание побеждало человека — здесь человек поднялся над страданием. И, увлекаемые актрисой, мы пережили вместе с ней эту победу.

Этюд кончился. Не было той взволнованности, какая была после первого этюда. Было что-то совсем другое: все сидели серьезные, углубленные в себя.

Посмотрев в глаза этой новой для всех нас женщины, услышав новые ноты в ее голосе, каждый измерил в душе своей тот путь, какой проделала она. И каждый опять ощутил на себе удивительную силу искусства. Что лучше, что сильнее? Первый этюд? Один стоит другого.

Но нас интересует не только это — мы ведь исследователи «техники». Как это случилось, почему случилось, что актриса, желая повторить то же самое, сыграла что-то совсем новое, непредвиденное?

Присмотримся ближе.

Я сказал актрисе, что любимый человек, ее жених, недавно оставил ее и переехал на другую квартиру... Понятно — это для нее было неожиданностью. Она не успела не только привыкнуть к этому новому для нее положению, но даже еще и осознать всего.

В минуту этой растерянности приходит ее старый друг. Естественно, ей, покинутой, радостен его неожиданный приход, — ей хочется поговорить с близким, почти родным человеком... и вдруг самый страшный вопрос: «Дмитрий дома?»

Страшный вопрос — ведь она и сама еще не решилась ответить на него: «дома или не дома?» А может быть, он только ушел на время? И вдруг действительность требует ответа: дома или не дома? Да или нет? Это сшибает ее с ног.

Этюд кончился... Кусок жизни изжит... Этап пройден. В душе осталось воспоминание о случившемся факте: приходил друг, осведомлялся о самом близком мне человеке, и пришлось сказать, что он от меня ушел... Теперь это ясно — и я знаю, и все знают.

Второй этюд... Опять приходит друг... опять мне, одинокой, радостно его увидеть, опять он спрашивает: «Дмитрий... дома?» И опять мне приходится сказать, что ушел и не живет здесь... Но... это уже не в первый раз... Я уже говорила кому-то, что не живет, ушел... и адрес его — дом 12, квартира 7... Вот и сейчас скажу, но это уже не ново... это что-то прошлое, давнее...

То есть все идет так же, как у нас в жизни: в первый раз меня спрашивают о чем-то моем интимном — вопрос застаёт меня врасплох, а спрашивают во второй, в третий раз — вопрос на меня действует совсем иначе...

Таким образом, если актер живет, второй этюд не может быть повторением первого. И именно самая невозможность повторить в точности этюд указывает на то, что актер живет.

Но вот когда мы переходим на отрывки и дальше — на работу над пьесой, это не может не беспокоить.

Ну как же, подумайте: тогда, значит, ничто из того, что было найдено хорошего на репетиции, не может быть повторено завтра — оно ушло вместе со вчерашним днем, и каждая последующая репетиция (как очевидно, и каждый спектакль) будет чем-то совершенно новым...

А пьеса ведь написана так, что там все твердо установлено. Если бы наш этюд был эпизодом пьесы, этим самым было бы твердо установлено, что это первое посещение друга и первый вопрос - дома ли он?..

Что же, значит, школа эта для обычного театра не годится? А годится она для какого-то особого театра — театра импровизаций, где актер в то же время и творец пьесы и где главное достоинство спектакля в том и заключается, что он создается здесь же, сейчас, на глазах у публики?

Все эти принципиальные вопросы учеников обычно и не тревожат. Разве только тех из них, кто до этого времени успел побывать в жестких руках какого-нибудь режиссера, для которого форма — все, режиссера, который не знает, что такое творчество актера, не подозревает, что основное творчество происходит у актера не на репетициях, а на сцене, перед публикой, что репетиции — это только подготовка для творчества на спектакле.

И вот, воспитанный таким режиссером, не видевший просвета для своего творчества, актер обычно в первое время забеспокоится: а как же быть с точным выполнением формы? Но когда увидит, что есть и другие источники его искусства — не только многократная колировка самого себя (или режиссера), когда поймет, что бесконечное повторение в точности одного и того же не может не привести к механизации и омертвлению,— он успокоится. Тем более что скоро он на практике убедится, что основное, заложенное в пьесе или в данной сцене, пользуясь некоторыми приемами, всегда сможет повторить.

## Г л а в а П

### ЗАБЫВАНИЕ

Так как же достичь того, чтобы повторение не нарушало естественных законов жизни, протекающей в актере? В описанном случае этюд от повторения совершенно изменился. При исполнении его во второй раз актриса, естественно, не могла чувствовать себя совсем так же, как было в первый раз, она находилась под впечатлением только что пережитой встречи в первом этюде.

Значит, если сумеешь забыть о первом разе, как будто его вовсе не было, тогда вторая встреча прошла бы, как и первая?

Конечно. Ведь актриса была бы поставлена в условия первого раза.

Весь вопрос только в том, как научиться забывать.

Вопрос о забывании для актера вообще один из существенных. Многие из крупнейших актеров на вопрос, что они считают самым трудным в своем искусстве, отвечали: «Забывать пьесу».

В самом деле, разве может Отелло быть безмятежно счастлив в первых действиях, если он знает (то есть помнит), что его ждет дальше?

Этим «искусством забывания» мы занимаемся все время, начиная с самых первых шагов.

Правда, приемы вначале мы предлагаем самые примитивные, мы просто говорим ученику: а теперь забудьте, что вы только что делали, выбросьте (насколько сможете) из головы и начинайте, как совершенно новый этюд.

Но одного такого примитивного приема, разумеется, недостаточно.

### Создание обстоятельств прошлого

Возьмем тот же самый этюд, Участники его, пережив свою первую встречу, не могли ее забыть — она отложилась в их психике как факт, как совершившееся событие. А нам — (представим себе — нужно получить этюд (или сцену) с теми обстоятельствами, какие были при первом исполнении.

Это можно сделать и сейчас, когда этюд проделан не только во второй, а даже в пятый раз. Для этого нужно только особенно отчетливо остановиться на обстоятельствах, которые бы делали этот случай первым, еще небывалым.

Вы говорите актрисе: повторим еще раз этот этюд. Только давайте сделаем его совсем заново, не старайтесь повторить то, что там получилось у вас. Впрочем, если что пойдет по-прежнему, — не мешайте этому: пусть идет.

Чтобы вас не связывало то, что сделано раньше, представим поконкретней те обстоятельства, какие вводят вас в этюд. Вы молоды, вы мало знаете жизнь и людей (актрисе на самом деле лет тридцать, но по какому-то творческому побуждению она сыграла двадцати — двадцатидвухлетнюю).

Вы недавно кончили театральное училище, любите музыку, поэзию, природу... Прошлым летом вы были с родными в Крыму, на курорте, и там познакомились с молодым человеком. Знакомство совершенно случайное: ваши места за общим

столом оказались рядом... Этот молодой человек не то писатель, не то художник...

- Научный работник,— перебивает она меня.

- Пусть так. Он оказался интересным собеседником, много видал, много знает, так увлекательно говорит о своей специальности... Он кто?

- Физик.

- Рассказывая о новых открытиях, о блестящих возможностях своей науки, он так загорался, что...

- И меня начинала увлекать эта чуждая мне до сих пор наука.

- Юг, Крым, беззаботное время отпуска, прогулки по берегу моря, экскурсии на Ай-Петри, в Гурзуф... И вся жизнь казалась такой безоблачной... Скоро вы стали большими друзьями. Ваши родители тоже полюбили молодого человека и не мешали вашей взаимной склонности. И когда вы возвратились...

- В Казань.

- Почему в Казань?

- Он оказался так же, как и я — из Казани.

- И когда вы вернулись в Казань, ваши родители предложили ему поселиться в вашей квартире. До сих пор он был устроен очень плохо.

Хоть городская жизнь и не давала вам такой свободы, как было в Крыму, и каждый из вас был занят своим делом (вы — в своем театре, он — в лаборатории), дружба ваша не только не ослабевала, а становилась еще крепче. Он говорил, что вы не только не мешаете ему, а, наоборот, ему легче, радостнее работается. Вы стали уже говорить о браке.

Однако в последнее время он стал меньше бывать дома, а все больше — в своей лаборатории. Виделись вы реже. Он говорил о новом серьезном открытии государственного значения, о необходимости больших опытов, о длительной командировке. Какие открытия, какие опыты — этого он вам не говорил; только с горечью и страхом вы стали замечать, что важность его дела вырастает для него и совершенно оттесняет его личную жизнь. Она как бы и существовать перестала для него — все сосредоточилось в работе.

Иногда — теперь вспоминаете вы — он говорил о необходимости куда-то уехать... надолго... Шутя он спрашивал: «А ты не очень долго будешь плакать, если я уеду и... не вернусь совсем?» Помните?

- Да! А я не поняла, что все это очень, очень серьезно... что обстоятельства именно этого требуют от него...

- Он по-прежнему был нежен с вами, осторожен, чуток... Но иногда стал запирается в своей комнате и на стук ваш отвечал, что очень занят... Потом уехал неожиданно на неделю... Куда? Вы так и не узнали. «По делу»,— кратко сказал он.

Дней десять назад, захватив с собой свои вещи, он опять уехал... А наутро вы получили письмо, где он просит простить его: он ушел от вас навсегда. Ваш брак, пишет он, был бы ошибкой: вы не подходите друг другу, вы чужие... Пишет, что не стоит вас, что пройдет время, боль утихнет, вы встретите другого, более достойного. Опять и опять просит простить его... во всем

виновато его легкомыслие, эгоизм. Он не может обманывать вас. Просит не искать встречи с ним...

И... все. Вы — одна. Отец ваш в командировке в Сибири. Мать уехала к нему. Вы, вероятно, ходили к Дмитрию Георгиевичу... Раз вы знаете его адрес — вероятно, ходили.

- Конечно, ходила. Я ведь не верю тому, что он пишет,— все выдуманное. Тут что-то совсем другое. Он старается унижить, очернить себя в моих глазах, чтобы я разочаровалась в нем, чтобы мне было легче. Но ведь я вижу, знаю, что все это неправда.

Есть что-то очень важное, что разделяет нас. И я... действительно мешаю, действительно, может быть, не тара ему... И он, жалея меня, все берет на себя: хочет изобразить себя легкомысленным, мелким эгоистом...

Я еще ничего не понимаю... во мне только одна растерянность.

- Так вы говорите — ходили к нему? Ну и что же он?

- Я не видела его... Мне сказали, что его нет дома... Только это тоже неправда... Должно быть, он не хотел видеть меня. Я долго ходила около дома... Вечером опять заходила, но его, действительно, не было. Я видела его вещи... написала письмо...

- Может быть, там есть другая женщина?

- Нет, нет! Нет! — горячо запротестовала она. - Этого никак не может быть!.. - Она замолчала... задумалась...

- Да... И вот вы одна... бродите по своей опустевшей квартире из комнаты в комнату, из угла в угол...И так не один день.

- Не один день,- машинально повторила она,— не один... Мне кажется, что прошел уже год... два... целая жизнь...

- Вот так и начинайте. То есть продолжайте, не нарушайте того, что в вас.

И актриса, увлеченная этими новыми конкретными обстоятельствами, делающими более осязаемым ее прошлое, освободилась от влияния проделанного раньше этюда.

На место его выдвинулась бывшая раньше действительная жизнь. «Вот что действительно, вот что реально, пот что было»,— думает теперь актриса.

И чем больше мы стали бы повторять этот этюд, тем Польше для исполнителей стало бы возникать фактов и обстоятельств прошлого.

Мы знаем по нашей житейской практике — достаточно затронуть какой-нибудь кусок своего прошлого, так и начнут сами собой осязать воспоминания — каких только деталей и фактов не вспомнишь! Думаешь - забыл совсем, а вот они, как живые. Так и тут - соображение подскажет актрисе тысячи всяких мелочей.

Большей частью актеры (особенно же ученики в театральных школах) так заинтересовываются и увлекаются, что не только в классе, а и дома между собой продолжают собирать и развивать материалы прошлого для своих этюдов.

Прошлое их роли в этюде, а этим самым и сама роль раскрывается шаг за шагом и захватывает их, втягивает в себя. Им интересно, им занятно это новое,

не испытанное раньше состояние, когда роль так сливается с исполнителем. Как будто он уже не совсем он, а — роль... И роль, как будто не что-то постороннее, а это он сам и есть.

То же и с обстоятельствами: ему начинает казаться, что все эти появившиеся неведь откуда обстоятельства и факты случились не с кем-то другим, а именно с ним самим.

Так происходит знакомство с одним из важнейших этапов актерской работы — с художественным перевоплощением.

Следует оговорить кое-что.

Здесь преподаватель-режиссер сам полностью рассказал все предварительные обстоятельства, все факты жизни «Веры Николаевны». Такой прием не всегда может привести к цели. Чаще случается так, что режиссер, фантазируя и рассказывая, загорится, заволнуется, а актер спокойно выслушает это, как занятый, не имеющий к нему отношения рассказ, — выслушает и останется равнодушным.

В этом нашем случае актриса была такова, что ловила на лету каждое слово и сама подсказывала, подбавляла огня режиссеру,— но это редкий случай. Обычно же надо делать так: начать рассказом и, доведя до того, чтобы актер был хоть в какой-то степени увлечен или заинтересован, — перейти на вопросы актеру, чтобы и он входил в обстоятельства персонажа: где вы встретились? как? когда? ваше первое впечатление от него? дальнейшие события? и т. д.

Так, с помощью вопросов, следует втягивать и увлекать актера в эту воображаемую жизнь.

## Глава III

### КОНКРЕТНОСТЬ КАК ПУТЬ К ПОДЛЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ

#### О конкретности вещей и фактов

В наших этюдах, понятное дело, нет ни декораций, ни театральных костюмов, нет и грима. Все как будто бы рассчитано только на воображение и на фантазию участников. А между тем здесь, право же, больше подлинного, чем на сцене.

Здесь стены как стены, пол как пол, окна как окна, шкаф как шкаф. Да и партнер — такой, каким я привык видеть людей в жизни, не намазанный, не в парике, обыкновенный человек, без всякой подделки.

Так, без хитрости и без затей, я и воспринимаю его, такого, каков он есть, вижу, в каком он настроении, чем занят, вижу, как он относится ко мне, - не могу не видеть: это делается само собой, по нашей житейской привычке. По выражению его лица, по тону голоса, по невольным движениям рук, пальцев, головы и т. д. я догадываюсь о его мыслях, чувствах...

И таким образом, сразу попадаю на верный путь действительного восприятия конкретного партнера со всеми тонкостями этого процесса и всей правдой его. Это правдивое жизненное восприятие и есть то основное, из чего вытекает и чем питается жизнь актера на сцене.

Оно-то и есть поток той правды, попав в который актер делается безупречно правдивым.

Теперь все его усилия - только к сохранению этого верного восприятия и развитию его.

Для того чтобы воспитать эту подлинность и конкретность восприятия, актеру постоянно напоминаешь, что не надо ничего придумывать, а надо брать и обстановку, и партнера, и вещи только такими, какие они есть на самом деле. Надо брать именно эту комнату, а не какую-то другую, вот с этой печкой, с этим шкафом, с этой трещиной на потолке. Вот окно. В него виден тор, скамейки, деревья, два-три дерева повреждены, засохли - так и берите то, что есть перед вами в действительности.

Если позволить актеру (особенно на первых порах) что-то вообразить, нарисовать себе вместо этой комнаты, то ведь он не сумеет, а если и сумеет, то только на несколько секунд, а там видение рассеется, а он (предполагая, что раз уж взялся за дело, то надо продолжать его) будет изо всех сил убеждать себя, что все еще видит ту картину, которая мелькнула у него на мгновение.

Таким образом, он сорвется, выйдет из верного самочувствия и будет утверждать себя в этой фальши.

Чтобы ученик-актер не только понял умом, но и привык на практике воспринимать не выдуманное, а действительное,— терпеливо на каждом шагу наводишь его на это.

Об этом восприятии действительного частично уже говорилось в одной из первых глав книги («Слабость сценических связей актера»); приводился пример, как ученик старается увидеть через окно «хорошую погоду», в то время как там моросит отвратительный осенний дождь, и как преподаватель, пользуясь его ошибкой, разъясняет ему на практике суть дела и указывает верный путь.

Для того, чтобы приучить к восприятию правды и действительности, надо, не упуская ни одного случая, давать такой текст, в котором было бы указание на то, что есть сейчас на самом деле. Если сейчас вечер и в окно видно склоняющееся к закату солнце, надо воспользоваться случаем и дать текст, где бы это солнце и этот закат фигурировали. Все, начиная с самых мелочей, лишь бы они имели лично к нам отношение (дождь, луна, гроза, солнечный день, вечерний закат, мороз, особенности костюма, характерные черты внешности, физическое самочувствие, вчерашний спектакль, на котором все были), и кончая крупными как личными, так и общественными событиями, - все должно быть пущено в ход, все использовано.

И вы увидите, как при помощи этого одного действительно существующего явления, или случая, или предмета — оживится, станет правдой и все остальное в эту же.

Только что прошла гроза, первая весенняя гроза. Небо начинает очищаться, и сквозь прогалы между убегающими дальше обрывками туч пробивается яркое солнце.

В комнате душно, хочется открыть окно. Вероятно, там уже благоухает после ливня смолистый тополь, стоящий у самого окна, и щебечут оживленно пичужки...

Вызываются двое молодых людей; дается такой текст:

1-й. Кончилась гроза...

2-й. Да. Окно бы открыть...

1-й. Давайте откроем. (Открывают.)

2-й. Воздух-то какой!

1-й. Да. Теперь легче будет, а то сегодня целый день тяжело было.

2-й. И у меня тоже с ночи разбитое плечо болело... Да еще телеграмму неприятную получил... Оказывается, была тяжело больна мать — теперь выздоравливает.

1-й. Анна Николаевна? А что с ней?

2-й. Не знаю. Я ведь только по этой телеграмме и узнал.

«Опасность миновала». А что за опасность, представить себе не могу. Послал запрос.

1-й. Ну ничего, уладится. Все пройдет. Вот как эта самая гроза.

2-й. Хорошо бы.

Во время урока ливень, удары грома, вспышки молний отвлекали, конечно, всех от занятий, тем более что это — первая гроза. И, когда теперь, после повторения текста, ученики начали этюд, то впечатления от грозы еще у них оставались, да и текст не противоречил этим впечатлениям,— поэтому они оба, отдаваясь внутренней потребности, подошли к окну и стали с любопытством глядеть. Один почему-то смотрел вниз, на землю, на лужи, другой — больше на небо, на облака, на яркую молодую зелень тополя...

Оба так погрузились в свое занятие, что, по-видимому, даже и забыли, что они на уроке и что они сейчас актеры. В самом деле, как не увлечься этой картиной пробуждающейся природы, да еще после нашей тяжелой, мрачной северной зимы! Весь организм так и рвется на свободу, к солнцу, к жизни! А они — молодые, полные сил, надежд и мечтаний, они, вероятно, так и трепетали от прилива сил, от избытка энергии...

Как интересно было смотреть на это красноречивое молчание. Как много виделось в нем. Как читались их мысли, как ясны были различия их характеров. Один — какой-то отвлеченный мечтатель, «поэт», он все смотрел восторженно на небо... другой — реалист, практик, недаром он жадно смотрит не отрываясь на землю... Какие чудесные лужицы! Эх, счастливые ребяташки, что шлепают там внизу, обрызгивая друг друга и визжа от восторга!

Вдруг тот, другой, смотрящий на небо, не то сказал, не то вздохнул: «Кончилась гроза...» Он все еще смотрел вверх, следил за бегом облаков...

Второй тоже взглянул наверх. Своим практичным глазом он сразу оценил положение и тут же сделал вывод: «Да. Окно бы открыть».

Первый с радостью, с порывом ухватился за это. «Давайте откроем!» — и махом вскочил на подоконник, отомкнул верхний затвор. Второй снял нижний, и обе половинки большого окна распахнулись.

Оба так и замерли от свежего, живительного воздуха. Первый остался наверху и, высунувшись из окна, жадно дышал, подняв голову к небу и к облакам, как будто дышал он ими, а не тем, «нашим» воздухом, который остался внизу на нашу долю. Второй с удовольствием усиленно вздохнул несколько раз, улыбнулся и удовлетворенно пробасил: «Воздух-то какой!»

Первому некогда — ему нужно поскорее набраться того воздуха, что там для него наверху. Он только кивнул головой и второпях бросил: «Да, да!...»

Вдосталь надышавшись, он сунул, наконец, к нам в комнату свою разгоряченную голову и сказал нижнему: «Теперь легче будет. А то сегодня целый день так тяжело было...»

Это очень любопытно и очень поучительно. Казалось бы, окружающая действительность должна выбивать из того состояния воображаемой жизни, какая дается в этюде, где все несуществующее, все выдуманное. Казалось бы, подлинное солнце и подлинность всей обстановки должны были «отрезвить» и возвратить к действительности, а между тем происходит обратное явление: действительность обстановки, конкретность фактов переносится и на воображаемое.

Как же это?

## «Удочка»

Происходит интересный феномен: актер ловится на удочку правды. Приманка — конкретная реальность. Конкретная реальность вызывает мою личную эмоцию. А как только заговорила эмоция, рассудок оттесняется и, вместо того чтобы верно и объективно видеть окружающее, начинаешь видеть так, как подсказывает рожденное эмоцией воображение.

Позвольте себе попасться на эту чудодейственную удочку — она уже сама, без всякого с вашей стороны участия, вытащит вас, актера, туда, куда следует.

Когда этот процесс такого перехода за порог повторяется много раз, он совершается все легче и легче. А через некоторое время воспитывается привычка: лишь только переступил порог сцены — относиться ко всему окружающему на сцене и ко всем обстоятельствам пьесы как к вполне конкретному и реально существующему, то есть к такому же конкретному, как эта гроза, как это окно, как этот воздух после грозы...

Это качество (а это не что иное, как новое качество) воспитывается довольно легко и довольно скоро. Оно приводит, в свою очередь, к интересному и, на первый взгляд, парадоксальному явлению. Актер привык воспринимать только то, что в действительности у него перед глазами. Сейчас у него перед глазами комната, окна, дверь, пол, потолок... И вот, невзирая на это, преподаватель дает ему такой этюд: вы стоите на углу, где проходит много народу. Стоите и продаете спички. Ко всякому прохожему вы обращаетесь: «Гражданин, купите спички!» Дальше из слов текста ясно, что происходит неожиданная встреча старых знакомых; какова она — драматическая или комическая — будет зависеть от характера и склонностей актеров, от их настроений в настоящую минуту, от их взаимодействия...

Казалось бы, актера, привыкшего воспринимать обстановку так, как она есть, в соответствии с действительностью, должно было смутить, что здесь комната, а не улица, не угол улицы... Однако этюд проходит очень чисто, сильно и без всяких колебаний.

Преподаватель спрашивает у актера:

- А где это было?
- Не знаю, - отвечает он, — где-то на углу, где проходит много людей.
- Значит, на улице?
- Как будто на улице...
- Но окна вы видели? Пол, потолок?
- Видел... и пол, и потолок, и печку.
- Так какая же это улица?
- Да, пожалуй, и не улица, а скорее — не то «Пассаж», не то торговые ряды... Мне как-то было безразлично — для меня все это было «улицей»... чужим мне, враждебным... А окна видел. Вот теперь помню — даже смотрел в окно... во дворе дети играют... и даже мысли появились: играют, веселятся... А братишка мой в больнице...

- Значит, это «Пассаж»?
- Да, только не в Москве, а где-то, в каком-то маленьком городке за границей.
- Во Франции? В Италии?
- Нет. В Швеции.
- Почему?
- Не знаю. Только не юг. Смотрите, какое небо, какой тусклый день... Северные деревья... двойные рамы...
- Может быть, Россия?
- Нет. Таких внутренних дворишков в торговых рядах, да еще в маленьком городе, в России не бывает.

Вот как свободная фантазия актера, без всякого специального приказа с его стороны, в один миг претворяет окружающую действительность в действительность иную, согласную сейчас с его душевным содержанием.

И что важнее всего — подлинность реальной действительности и серьезное отношение к ней создает такую психологическую установку, что рядом с ним и все другое принимается как подлинное и на самом деле существующее — хотя бы его вовсе и не было, хотя бы о нем только мелькнуло в мыслях.

Окна, двери, печка, «Пассаж», в руках спички - все это факт, все это реальное... «Гражданин, купите спички!» — значит, я торгую, и это так же делается несомненным и реальным. Торгую, значит, надо... значит, не могу не торговать... и мгновенно воображаются причины, толкающие меня на это.

А вот вам другое положение — обратно. Актеры не только не приучаются выверять свое самочувствие на подлинной обстановке, на подлинных фактах и действиях,— наоборот, они приучены к тому, что все вокруг — поддельное, бутафорское, фальшивое. Мы репетируем в комнате, но это не комната, а лес, или дворец, или что другое... Дается в руки палка, но это не палка, а ружье, и т. д.

Следом за этим и все остальное воспринимается также весьма приблизительно и как поддельное: и люди, и слова, и мысли, и чувства...

Станиславский, так непримиримо относившийся к фальши на сцене, всегда резко обличал у актера малейшее проявление ее. Но, как подлинный художник, он еще более строго и беспощадно спрашивал с себя самого.

Он рассказывал из своей личной практики такой случай. В Художественном театре шел спектакль «Месяц в деревне». Станиславский играл Ракитина. Актеры вместе с режиссером, как всегда в этом театре, усиленно работали над достижением правды и многого добились. Спектакль имел большой успех и полное признание.

Летом группа актеров поехала отдыхать на дачу, к одному из друзей театра. И там, гуляя с гостеприимными хозяевами по прекрасному старинному парку, они вдруг наткнулись на беседку в аллее, которая показалась им чрезвычайно похожей на ту, какая была у них в театре в этом спектакле. Вековые деревья... аромат леса, цветов... ясное небо... пение птиц... И им захотелось в этой подлинной обстановке сыграть так хорошо идущую у них сцену.

«Зрители» расположились кто где и кто как, а они уселись на скамейку так же, как всегда садились в своем театре.

Начали сцену и... через несколько фраз прекратили ее. Прекратили потому, что стало стыдно своей фальши, своего поддельного театрального правдоподобия.

И сколько раз они ни начинали, ничего не могли сделать — все получалось фальшиво. И справиться с этим, вступить в стихию подлинной правды оказывалось пока что совершенно невозможным. Так рассказывал Станиславский.

Объяснял это он тем, что подлинность окружающей обстановки толкала его (как тонко чувствующего художника) на подлинность чувств и всей жизни — на такую подлинность, какой до сих пор еще не достигал он в этой пьесе и в этой роли. Так было в подлинной обстановке. В театре же привычная условность декораций и всей обстановки не обнаруживала этого пробела и оставляла актеров в приятном заблуждении относительно совершенства их исполнения.

### **Конкретность – путь к «личному»**

Обстановка парка действует, конечно, очень сильно — здесь атакованы сразу все чувства: и зрение, и слух, и обоняние, и осязание... Такого рода сильного воздействия мы не сможем получить на наших школьных уроках или на репетициях в театре.

Тем более надо подбирать и пускать в ход предметы, которые действуют не только зрительно, но и на другие чувства. Одно впечатление будет от простого носового платка, найденного в кармане или в письменном столе, другое — от обнаруженного там кружевного надушенного дамского платка... Вообще предают конкретизирует настроения и чувства.

Но особенно сильное и решительное действие происходит тогда, когда прямо или косвенно задевается самая личность актера.

Для иллюстрации приведу такой случай. Одно время, в поисках нового материала, на котором можно было бы проверить все эти методы, я наткнулся на группу, в состав которой входили, кроме актеров, также певцы, музыканты, танцоры и один жонглер.

Руководитель этой группы, человек, верно чувствующий сцену, высказал мысль, что всем — не только актерам — было бы полезно познакомиться хоть бы с первоосновами верного сценического самочувствия.

Не все из участников одобрили этот проект. А так как я не собирался в упражнениях обходиться без слов, то некоторые и запротестовали: зачем им говорить, если они на сцене никогда рта не открывают?

Однако скрепя сердце они пришли на этот урок. Пришли и сели несколько поодаль, показывая этим свою незаинтересованность и нежелание активно участвовать в таком чужом и ненужном для них деле.

Особенно независимо вел себя жонглер.

Это был высоченного роста, тонкий, как палка, угловатый парень. Находясь в том возрасте, когда руки, ноги и шея слишком поспешили с ростом — обогнали все остальное и казались приставленными от кого-то другого, он производил впечатление ужасно нескладного субъекта — этакой размашистой веселой ветряной мельницы, ввалившейся в комнату: к людям в гости.

По-видимому, он был до самозабвения увлечен своим делом: еще до начала наших занятий я видел, как он ни на минуту не переставал бросать, ловить, балансировать и вообще «работать» всякими вещами, какие попадались ему под руку: папиросы, спички, чья-то шляпа, туфля с ноги, часы, книга, горшок с цветком, стул, трость, графин, дамская пудреница, связка ключей,— все это так и мелькало в воздухе, вызывая беспокойство за свою целостность...

И зачем ему, на самом деле, было еще какое-то там «актерское самочувствие»? Надо хорошо, безусловно «работать», а остальное — пустяки. Заинтересовав актеров теми явно соблазнительными для них результатами, какие получались на наших занятиях, я стал понемногу включать в работу и не актеров.

Наконец добрался и до жонглера. Сначала дал ему легкий нейтральный текст. Ничего — более или менее справился... видно, что человек не лишен актерского чутья и, кроме того, крайне самолюбив и по-юношески очень высокого о себе мнения. Дал еще упражнение — посложнее. Вообразив, после первого упражнения, что он уже все понял и все усвоил,— он с небрежничал, и, конечно, прошло хуже... Он это почувствовал и, едва дотянув до конца этюда и не дожидаясь замечаний преподавателя, встал и пошел на свое место.

- Что же вы?

- А что?- Я все сказал, все сделал... чего ж еще! «Ах, ты так! — думаю про себя.— Ну, подожди же!

Сейчас ты кое-что поймешь!»

- Нет, мало. Давайте что-нибудь еще, поинтереснее... Дадим вам какую-нибудь другую партнершу кого бы вам?.. Ну вот хоть вы... Пожалуйте!

Новая партнерша выбрана не без умысла. Еще до начала занятий заметно было, что она ему нравится. Польше всего именно перед нею проделывал он все сноп ловкие штуки и то и дело заигрывал с нею: то сумочку у нее отнимет и пустит в оборот вместе со своей фуражкой и графином, то испугает, делая вид, что роняет на нее какую-нибудь из вещей... Вообще оказывал ей явное предпочтение.

Сначала это ей будто и нравилось: она улыбалась, посмеивалась. Но потом, как видно, такое ухаживание и надоело. В упоении он, однако, ничуть не смущался и продолжал свое.

У видя сейчас перед собой эту привлекательную для него особу (ко всему прочему она еще и балерина), он слегка сконфузился и... отказаться уж никак не мог.

- Представьте себе, что вы муж и жена. Женаты уже два года. (Он самодовольно улыбнулся.) Допустим, что вас зовут Верочкой, а вас — Сережей.

Живете вы вот в этой комнате. Живете, к сожалению, почему-то не очень ладно... Должно быть, поторопились вы жениться... не очень подходите друг к другу, слишком разные: вы только и думаете о своем деле, а ей оно не интересно. Сначала было занятно, а потом просто надоело. У нее свое дело, свои интересы, свои занятия, свои друзья... Может быть, потом когда-нибудь и наладится ваша жизнь, а пока... только огорчение, разочарование. В злые минутки она не стесняется назвать вас и скучным и грубым. В раздражении с языка срываются у нее всякие обидные для вас слова. Сначала это редко, потом все чаще и чаще... Наконец вы видите — она вообще чуждается вас, то и дело уходит куда-то к подругам, к друзьям, которые ближе ей — они и умнее ей кажутся и интереснее... Вы терпите, смотрите, сдерживаетесь (ведь, может быть, потом и наладится ваша жизнь). Но вот сегодня, после бурной сцены и размолвки, принесли ей какую-то записку... Прочитала она, сверкнула на вас своими насмешливыми, издевательскими глазками, быстро оделась и вышла, хлопнув дверью.

Вот какую интересную записочку получили вы. (Передаю ей, написанную мною здесь, сейчас, записку.) Прочитайте и отдайте мне обратно.

Она читает, прыскает от неожиданности, смотрит на своего обожателя с детским шаловливым ехидством, возвращает записку.

- А теперь, получив это приятное вам письмо, вы не стали, конечно, терять золотое время и пошли.

Все было очень хорошо. Только одна маленькая неприятность: записочку вашу вы, по-видимому, где-то обронили... Может быть, на улице, может быть, где в другом месте... Впрочем, это пустяки...

Дальше пойдет так: она ушла. Вы находитесь один в комнате. Потом входит она.

Не спешите, дайте ей побыть в комнате, последите за ней, понаблюдайте, а потом, когда захочется — спросите: «Хорошая погода?»

Она ответит: «Да».

Вы опять спросите ее: «Ты гуляла?»

Она скажет: «Нет, я была на репетиции».

Вот и все. И если после всего этого разговора кому-нибудь из вас захочется еще что сказать, спросить или сделать, — не стесняйтесь.

Давайте повторим текст. Что вы спросите? А что вы ответите?.. Так. Теперь вы выйдите за дверь, пусть он останется один. И не очень спешите сюда приходить.

Лишь только она закрыла за собой дверь, я говорю ему: а когда она, ваша Верочка, ушла, вы заметили, что второпях она обронила бумажку — вон лежит она, эта бумажка, познакомьтесь. Сейчас вам все будет ясно.

Обескураженный моими намеками, задетый ее торжествующим уходом и насмешливым взглядом, подстегнутый общей заинтересованностью, он поднимает с пола брошенную мною записку (как бы потерянную его легкомысленной подругой), разворачивает, читает.

В записке вот что: «Верочка! У меня сейчас нужные нам с тобой люди. Брось свою каланчу, своего жирафа и поскорей приходи. Может быть, у нас и выйдет что хорошее. Твоя Дуся. Не задерживайся!» Он бледнеет, с неприязнью взглядывает на меня — ведь записку-то составлял я... Еще секунда, и он вспылит: как смел и так оскорблять его! Смешными прозвищами обзывать!

- Так, так! Хорошо! Молодец! — уверенно и твердо говорю я, смотря прямо ему в глаза. — Злитесь, возмущайтесь, не сдерживайте себя!

Но я не покоен — я живу вместе с ним, я возбужден не меньше его — я уже не преподаватель, а как бы ментик его! Он это чувствует — его злоба на меня «без объекта»...

- Верно, верно! - горячу я его.— Хорошо, что содержания записки никто не знает... только вы один... Какой подвох, как ей не стыдно!..

В это время открывается дверь и входит «Верочка». Взглянув на него, она отворачивается, чтобы скрыть свою улыбку.

Он побелел... он в растерянности... вот-вот сорвется.

- Так, так... верно!.. не торопитесь... следите за ней... - перетягиваю я на нее все его внимание.— Почему-то она очень весела... должно быть, приятная прогулка... погода хорошая...

Все это говорится тихо, с большими промежутками, во время огромной, мучительной, неловкой паузы, когда ни тот, ни другая не знают, что делать... А чувства их нарастают... а делать что-то надо... а со стороны говорят, что все это верно...

- Когда захочется что-нибудь сказать, спросить у нее — не стесняйтесь. Отвернувшись от нее и пересиливая себя, он цедит сквозь зубы пришедшие ему на память слова: «Хорошая погода?»

Она почувствовала, что с ним что-то неладное — таким она его еще не видала, — и больше спрашивая, чем отвечая, говорит:

- Да... (и этим спрашивает: а что?)

- Так, так,— подбадриваю я его. А он, почувствовав, что она струсила, крепнет и уж без всякого с моей стороны толчка спрашивает дальше:

- Ты гуляла?

- Нет, - ответила она, а потом, заметив, что он что-то таит про себя, что-то высматривает в ней, отрезает: — Я была на репетиции (и оставь, мол, меня в покое).

Он вскипел.

- Так, так! — я ему.

Он выхватывает у себя из-за спины записку, трясет ею, сует ей в руки:

- На этой?.. на этой?.. на этой репетиции? Она опешила, узнала записку, испугалась...

-Чего же ты смеешься?! — закричал он на нее (хотя она совсем и не думала смеяться).

- Я не смеюсь,— залепетала она и бросилась вон из комнаты. Он — за ней...

- Кончено! Довольно! Молодец! Да стойте же, стойте! Довольно! Стойте! Возвратитесь!

Он остановился, вернулся... и все еще в возбуждении, в раже...

- Смотрите, какой вы! Да вы молодчина! А еще не заниматься!

Он толком ничего не понимает — все смешалось: и собственная злоба, и оскорбительный обман «жены»... и тут же его хвалят... все товарищи шепчут: «Смотрите, какой! Вот так Федя!»

Так прорвалась плотина.

Потом этот молодой человек не отставал от меня — наш первый опыт пробудил в нем интерес к актерскому творчеству. К сожалению, я потерял его из виду - группа уехала в турне, потом началась война.

Этот Федя, очевидно, был не лишен актерских способностей. При наличии упорства и любви к делу можно было бы добиться хороших результатов, а упорством он, по-видимому, обладал.

И так не раз с подобного остро подстроенного этюда начиналось пробуждение актера.

Но не только способных — хорошая меткая записка даже и полную бездарность способна выбить из ее безнадежного равновесия и воспламенить на секунду. Только не теряй — лови момент!

Что произошло в данном случае?

Актер приготовился играть. Но тут нанесен удар по его самолюбию — задета личность. В ответ возникла и захватила его эмоция - не выдуманная, а настоящая, он по-настоящему обижен, оскорблен... Он возмутился, он не просит этого, он покажет себя, он сам ответит сейчас!

Все он, он и он! Утвердившись в своем «я», он крепко стоит на нем. И кроме того, уже кипит живым чувством ненависти и живой потребностью — ответить обидчику. К черту всякое «играние»! И тут слышит, что это-то и есть правда, и есть то, что нужно. Секунду назад он всем своим существом ощущал только обиду, и это не имело ничего общего с игрой, с искусством, а тут вдруг — это и есть искусство! Вот это, его личное раздражение, это его эмоция и есть творческая!..

Такой оборот дела выбивает его из обычного самосознания — его личность, оказывается, признают за какую-то другую личность и тут же ему подсовывают подходящие к его настоящему настроению воображаемые факты и обстоятельства.

Он, сбитый с толку всей этой неожиданностью, сначала как-то нерешительно принимает их... его поощряют в этом... и вот, незаметно происходит «сдвиг» — его перевоплощение.

Он только что утвердился, и утвердился полностью, сбросив всякую условность и фальшь игры, разозлившись по-настоящему, и тут обстоятельства, не нарушая его «я», превращают его в другого человека.

А теперь, будучи другим, он уже отдается тому, на что толкают его дальше обстоятельства.

Таким образом, чтобы получился феномен перевоплощения, прежде всего понадобилось, чтобы актер был самим собой.

В данном случае для этого пришлось задеть его личность. Но, конечно, не обязательно действовать только при помощи возбуждения эмоции злобы, гнева или обиды. Важно вызвать сильную эмоцию, которая задела бы личность актера, только и всего. Такой эмоцией могут быть и радость и удовольствие.

Существует мнение, что перевоплощение может быть достигнуто двумя путями: можно идти от внутреннего, можно — от внешнего.

Но, если всмотреться, и тот и другой способы в основе своей имеют то, что отмечено в этом этюде: актер с самого начала устанавливает свое «я», свою личность.

Когда актеру удастся поймать образ, идя от внешнего, — это делается также. Только делается незаметно: момент установления своей личности пропускается.

Актер, в поисках образа, изменяет себя внешне. Допустим, например, он горбится, смотрит исподлобья, полузакрыв один глаз, сморщив свое лицо... Он остается при этом самим собой. Но от изменений лица или фигуры, от нового характера и ритма движений изменяется и его самоощущение: от всех этих чисто внешних изменений происходит мгновенно и рефлекторно изменение и внутреннего самочувствия. Оставаясь самим собой, он все же чувствует себя иначе, чувствует себя другим.

Но это ощущение своего нового бытия держится только несколько секунд. Это только мгновенная первая реакция. Теперь надо ей отдаться. Тот, кто это умеет делать, стоит на пути к овладению образом.

Этот случай с жонглером описан здесь совсем не для того, чтобы соблазнить неопытного преподавателя строить этюды на таком сильно действующем приеме. Можно, переоценив свою силу, сорваться и этим испортить отношения с учениками, потерять их доверие.

Пусть пишет он записки, но... осторожнее, и, задевая актера, делает это как можно безобиднее и абсолютно благожелательно.

Этот же случай пусть послужит только убедительной иллюстрацией силы конкретных вещей и фактов для актера. Силы, перед которой падают все преграды; силы, позволяющей нам переступить самые высокие «пороги».

Но, конечно, можно обставить себя самыми подлинными вещами, пить настоящий чай или вино, нюхать настоящие розы — и никакого толку от всего этого может и не быть.

Необходимо выработать в себе особую склонность и способность *хвататься* за все подлинное и конкретное, хвататься и отдаваться ему. Ему и всем своим возникшим от него ощущениям и реакциям.

## Г л а в а I V

### НЕЯСНОСТЬ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ КАК ПОБУДИТЕЛЬНАЯ, ДВИЖУЩАЯ СИЛА В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

Стоит ли делать «эскизы» и «наброски», когда на сцене это не понадобится?

Принято считать, что там нужны законченные, обработанные картины,— значит, их и надо учиться создавать.

Это один вопрос.

А следом за ним и другой: наши упражнения и, в частности, этюды «без обстоятельств» — не приучают ли они актера к неточным, неконкретным, приблизительным обстоятельствам?

Все эти едва намечающиеся обстоятельства, взаимные отношения, все эти «Скворцовы», «Зинаиды Ивановны» и проч.,- ведь это только тень, только первая неясная полумысль, полуощущение... Что хорошего, если актер приучится довольствоваться этим неточным, неконкретным, неопределенным?

Ведь именно о реальности и ощутительности говорили Щепкин, Ермолова, Станиславский... ведь так именно и стараются делать в наших передовых театрах — там десятки и сотни репетиций уходят на то, чтобы актеры вживались в свои сцены...

Вот, значит, два вопроса.

#### «Знаю» и «не знаю»

В любой момент жизни мы испытываем одновременно два диаметрально противоположных состояния. Одно: мы точно знаем кое-что в себе, в окружающем, в людях, ни обстоятельствах. Знаем и можем предвидеть будущее. Другое: мы совсем не знаем чего-то ни в себе, ни в окружающем, ни в людях, ни в обстоятельствах и предвидеть не можем.

Например, сегодня утром я пошел, как всегда, на репетицию, но как только вышел из ворот, меня чуть не сшиб с ног непривычный мне резкий северный ветер. Ну вот! А из окна мне казалось тихо, и оделся я недостаточно тепло... Пока добрался до театра, совершенно продрог. В театре оказалось, что главный актер заболел и вместо намеченных сцен приходится комбинировать совсем другое. Смотрите, сколько неожиданностей за такое малое время и в самых наших простых, привычных будничных условиях!

И вот из этих двух противоположностей — «знаю» и «не знаю» — и составляется все наше бытие. Все время у нас новые и новые обстоятельства и «сюрпризы». И все время мы изучаем их и ориентируемся — выясняем обстоятельства и приспособляемся к ним. Неизвестность будущей минуты — обычное для нас и вполне нормальное явление.

А как в пьесе? Там мы все знаем. Знаем не только прошлое или настоящее, но даже и будущее.

Состояние для нас совершенно противоестественное.

А как в этюде «без обстоятельств»?

Тут мы, наоборот, ничего не знаем: и кто мы, и кто наш партнер, и каковы обстоятельства нашей жизни, и наши взаимоотношения... Знаем только слова — несколько фраз, смысл которых может быть истолкован на тысячу ладов...

Тоже состояние противоестественное.

А между тем и в тех и в других условиях актер находит пути для творчества.

Посмотрим, что и как он делает для этого.

Начнем с этюдов. Актер ничего не знает. Он знает только текст, да и тот ему надо «забыть», выбросить из сознания. На секунду он «опустошает» себя, старается пробыть без мысли, без чувств, без желаний. Но долго оставаться в этом состоянии затруднительно. И едва актер «пустит» себя на свободу, как в эту пустоту устремляются первые попавшиеся впечатления: окно, пол, стены, потолок, картины, партнер... Но для творчества ведь этого мало: это все еще «пустота». На что мне все это — окна, пол? Ну, вижу — и что?..

И тут вдруг — при взгляде на партнера, под впечатлением от него — в один неуловимо короткий миг эта пустота сразу творчески заполняется: покажется, что партнер, например, мой брат, с которым я не в ладах, и т. д. Пустоты нет. Однако это заполнение оказались таким же, каким и в жизни: кое-что я знаю (брат и т. д.) и кое-что не знаю, а оно-то как раз меня и интересует: за что он сейчас на меня сердит?.. И так далее.

Кое-что заполнилось «знанием», а кое-что «незнанием».

Теперь нам следовало бы рассмотреть, что и как делает творческая природа актера, когда сталкивается с другого рода противоестественностью: с пьесой, где все заранее известно.

Подробно об этом придется говорить в разделе «Работа над отрывками», а здесь следует только обратить внимание на то, что знание пьесы приходит ведь к актеру не сразу. Вначале, когда он является на первую читку (если только он до этого не знал хорошо своей роли), он представляет себе пьесу лишь в общих чертах; для него масса неизвестного: неизвестны партнеры, неизвестно, как поведут они свои сцены, неизвестно многое из текста.

Отсюда у актера — прямой, непосредственный интерес к партнеру, а так же и ко всем словам: не только своим, но и других действующих лиц... Эта заинтересованность не позволяет ему наблюдать за собой, и он реагирует на все, как в жизни, он произносит свои слова без предварительного особого обдумывания их и подготовки, непосредственно. Короче говоря, когда идет первая репетиция, то дело происходит почти совершенно так, как у нас в этюдах. Там тоже известно все только в самых общих чертах, а остальное зависит от окружающего, от партнеров и их поведения.

Первое чтение

Посмотрим, что такое эта «первая читка», принятая во многих театрах. Цель ее — познакомить актеров в общих чертах как с текстом всей пьесы, так и со своей ролью. Для этого все участники спектакля, собравшись вместе,

читают по тетрадкам свои роли. При этом они «невольно, хоть и осторожно играют, примериваются, пробуют свои силы.

И не встречалось ли вам такое любопытное явление: на этой первой читке актер, не зная еще текста, не зная толком пьесы, иногда так хорошо читает свою роль, что думаешь: «Вот если бы он так сыграл!»

Но представьте, какой конфуз... репетирует он завтра, послезавтра... и хоть никто ему не мешает, репетирует, как ему хочется, шаг за шагом узнает свою роль, ближе знакомится с обстоятельствами, а... получается все хуже и хуже... Когда читал в первый раз, когда и пьесы-то еще толком не знал,— чувствовал и факты и взаимоотношения. А потом, когда начал узнавать пьесу и уточнять все обстоятельства, то, вместо того чтобы становиться ярче и ближе,— и обстоятельства, и факты, и партнеры удаляются, делаются все менее и менее ощутимыми.

Может быть, это случалось оттого, что вся дальнейшая работа шла неправильно,— может быть... Но то, что первое чтение было таким обнадеживающим,— факт, мимо которого пройти невозможно. По видимому, есть в нем, в этом первом чтении, какие-то условия, которые дают возможность тонко и глубоко проникнуть в жизнь роли. Пусть этот первый набросок роли далек от законченности, но в нем много живого, много искреннего, без фальши, без актерской «подачи». «Набросок» оказывается наброском художника, а законченное произведение — скучным изделием ремесленника!

Вчера, на первой репетиции, у актера роль пошла хорошо - он сам это чувствовал, но он не пытался разобраться в этом уроке, преподанном ему природой. Почему так хорошо вчера получилось? Что он делал для этого? Ему и в голову не приходят подобные вопросы.

Сегодня, на второй репетиции, он приступает к делу уже более уверенно: все ему известно, изучать больше нечего, ориентироваться тоже не в чем — все знакомо... Роль стала понятна, и многие сцены уже «найденны». Остается их повторить и «зафиксировать».

Но вот беда: повторить не удастся! Если что и удастся, так только некоторые внешние проявления вчерашнего творчества — интонацию, жест, но не суть дела и не свое свободное творческое самочувствие.

Теперь, если оставить его заниматься этими бесплодными поисками вчерашнего дня, то с каждой репетицией дело пойдет все хуже и хуже.

### **Принцип первого раза**

Сейчас многие режиссеры отказались от первой читки. Одни начинают работу с анализа роли, другие требуют, чтобы актер совсем не знал до репетиций ни пьесы, ни роли, а начинают проходить с ним роль по «физическим действиям» — от одного «действия» к другому...

А какие богатые возможности таятся в этой первой читке, в этих первых шагах актерского творчества! Как много мы выиграли бы, если бы взяли себе за основной принцип этот «первый раз», то есть постарались поставить дело так,

чтобы, изучая пьесу, углубляясь в псе, актер не только сегодня, а и завтра опять читал ее... в первый раз. И послезавтра... и так всегда. Чтобы и самые спектакли играл так, как будто это тоже в первый раз. Он знает наизусть все слова, прodelывает точно основные мизансцены, а играет... играет все же и играми раз!

Так отчего же все-таки при первом чтении столь удается? Почему у актера такое свободное и в значительной степени творческое самочувствие? Почему сам собой и без всяких поисков возникает у него процесс творческого переживания?

Он многого не знал ни в пьесе, ни в роли, ни в действующих лицах и волей-неволей занимался тем, что ориентировался во всем этом новом для него, у него была настоящая заинтересованность, было живое отношение ко всему. Вот главная причина.

Итак, не только из точного знания фактов и вживания в обстоятельства пьесы вытекает источник правды, этот ключ «воды живой». Оказывается, неясность, неопределенность, неизвестность тоже источают эту живую воду правды и творчества.

Неясность, неопределенность каких-то обстоятельств, потребность их выяснить — сильнейший стимул для творческой фантазии, творческой активности актера.

И если актеру посчастливилось — хоть случайно, хоть на первой репетиции — быть увлеченным этой силой неизвестности, надо приложить все старание, чтобы суметь удержаться в этом.

Понятно теперь, почему многие крупные актеры считают самым важным, самым трудным и самым необходимым забыть пьесу.

Вот еще иллюстрация к нашему разговору о побудительной силе неизвестности.

В старину в провинции, когда спектакли играли с нескольких репетиций, у хороших, даровитых актеров, как известно, случались порой очень удачные по творческому самочувствию выступления, особенно когда роль была им близка.

Причина этих удач та же, что и при благоприятно сложившемся первом чтении. Актер знаком как с пьесой, так и с ролью только в общих чертах — партнеры его, да и сам он на репетициях не играли, а только осторожно проговаривали свои роли, примеривались<sup>1</sup>; в гримах и костюмах ни их, ни себя он еще не видал; и только на публике, во время спектакля,<sup>1</sup> он получает

<sup>1</sup> Кстати, обратите внимание: это осторожное проговаривание слов роли — не для партнера, а для себя,— это «промеривание» к тому, как они будут играть на спектакле, очень похоже «а наше «задание» себе слов текста перед началом этюда. Оно и есть «задание», в этом и заключается его смысл и его сила.

в первый раз полное, конкретное и реальное впечатление от партнеров и от всего окружения...

Необходимость быстро разобраться во всем новом и Неожиданном, представшем перед ним впервые, и ответственность своего положения в идущем уже спектакле — все это мобилизует его душевные силы, делает особенно чутким его восприятие, делает его, актера, особенно зорким и отзывчивым на сцене.

Правда, в этих рискованных «путешествиях» по всем /неожиданностям пьесы случались и приключения; кроме того, в этих спектаклях было много и ремесленных приемов, порой до крайности смешных и жалких, но все же сквозь это ремесло проглядывала иногда такая свежесть, непосредственность, увлеченность, ради которой можно было многое простить.

И приходилось встречать провинциалов-зрителей, которые шли тогда в столичный театр, надеясь увидеть чудо из чудес, а возвращались иногда оттуда удивленные, недоумевающие и сконфуженные, потому что... неудобно и стыдно признаться: им не понравилось... Обстановка, слаженность, богатство — это все действительно достойно похвалы, а вот актеры... чего-то в них нет.

Чего же хочется этому зрителю и чего он не нашел? А вот этой свежести, этого творческого подъема, который зачастую появлялся и захватывал его там, у себя, в провинции.

Когда он шел в столичный театр, он думал, что здесь, вероятно, будут не только эти творческие вспышки, но будет непрерывное ослепительное горение, и воздух спектакля не будет обычным воздухом, а сплошь одним живительным озоном.

И вдруг этого-то здесь и не оказалось!..

Правда, когда он попадал на лучшие спектакли Художественного театра или, тем более, на выступления Ермоловой в Малом театре, он бывал не только удовлетворен, но получал во много раз больше того, о чем мечтал. И тут убеждался, что требования его к театру справедливы и не представляют собой ничего фантастического или преувеличенного.

Возникает естественный вопрос: не лучше ли в таком случае научиться играть с одной репетиции? Или даже совсем без репетиций?

Конечно, нет. В театре нужен целостный спектакль, а не отдельные кратковременные, случайные творческие вспышки двух-трех актеров. Вопрос должен быть совсем о другом: как дальше работать над ролью и пьесой, чтобы сохранить свежесть этого удивительного «первого раза»?

Опыт убеждает нас в том, что это возможно.

Как актер, так и преподаватель, добравшись до упражнений с обстоятельствами, вероятно, почувствуют себя в своей знакомой атмосфере и, пожалуй, уже не захотят возвращаться к упражнениям «без обстоятельств».

Если так, — они сделают огромную ошибку.

В упражнениях с данными обстоятельствами практиковаться надо (и не только с приблизительными, а еще и с точными обстоятельствами — это

необходимая подготовка к работе над пьесой). Но ограничиваться ими никак нельзя. Иначе у актера исчезает его «техника» жизни на сцене, с обязательной для нее импровизационностью, произвольностью, свободой проявлений.

Нам не раз приходилось проделывать такой опыт. Какая-то сцепа много репетировалась или даже игралась перед публикой, все обстоятельства актеру известны, все ясно, но от каких-то неправильностей в работе она начинает заштамповываться, механизироваться; актеры лгут, знают, что лгут, но ничего не могут с собой поделаться. И вот для «очистки» засоренного аппарата даешь им несколько этюдов — первых попавшихся, очень простеньких, а лучше всего таких, чтобы они не походили на то, что им придется играть. Проделают они эти этюды, наладятся «на творческое самочувствие», на верное восприятие и реакцию,— а теперь: «Сыграйте вашу сцену, не торопитесь, не требуйте ничего от себя — как пойдет, так и ладно». Начнут потихоньку-полегоньку, да так разыграются, что лучше и нельзя — жаль, что это репетиция, а не спектакль...

Упражнений «без обстоятельств» никак нельзя бросить! Они помогут актеру очиститься от всего вредного, налипшего, принесут ему радость обновления; в них он будет черпать ту силу естественности, непринужденности и свежести, без которой нет «искусства жизни».

Вернемся теперь к тем двум вопросам, с которых началась эта глава. Первый вопрос: стоит ли изодраться в умении делать «эскизы» и «наброски», когда принято, что на сцене нужны только законченные и обработанные картины?

А второй: не прививают ли все эти этюды, в особенности этюды «без обстоятельств», привычку к неточным, неконкретным и «приблизительным» обстоятельствам привычку плохую, вредную, привычку к полуправде?

Сама практика отвечает нам на эти вопросы!

Мы видим, что в этих простеньких этюдах — вся противоречивость, а вернее сказать, диалектичность двойственной творческой природы актера - диалектическое единство реальной жизни и творческой фантазии.

В них все: с одной стороны, «я» — моя личность со всеми своими явными и скрытыми качествами влечениями, с другой — «он», «образ», созданный моей актерской фантазией, действующее лицо... Действительные, окружающие меня на подмостках сцены, обстоятельства и — воображаемая жизнь; действительный конкретный партнер, сослуживец-актер, которого я хорошо знаю, и — воображаемое действующее лицо; действительная реальность и — вымысел; полное одиночество и — публичность; «хочется» с его полной свободой и — задание; «знаю» и — «не знаю»...

## Г л а в а V

### ОБРАЗ

#### Можно ли жить на сцене лично «от себя»

Уже много раз было сказано о верном сценическом самочувствии свое личное «я» странным образом изменяется и делается неким сложным «я», соединяющим в себе личность актера-творца и воплощаемый им образ.

Здесь следует сделать некоторые дополнения.

Школьные программы предписывают все упражнения и отрывки в первые два учебных года играть только «от себя» и лишь на третьем году приступить к созданию образа и играть уже не от себя, а «от него» — от образа.

Делается это из тех соображений, что быть в образе трудно, а еще труднее действовать в нем,— и этому надо учиться, а играть «от себя», от своего «я» (быть собой) — легче.

Так оно давно принято, узаконено... Так оно кажется логичным, верным... Да и в самом деле: разве можно сразу, без подготовки и последовательных переходов, сыграть какого-нибудь Плюшкина, Хлестакова или Шейлока?

Однако прежде чем соглашаться со всем этим, рассмотрим в некоторые факты.

В группу поступил новый актер. Группа уже значительно продвинулась вперед, и он, хоть и старается все поскорее усвоить и догнать, многого не понимает, многого не испытал еще на себе, а что испытал — в этом пока не разобрался. Но искренне старается преодолеть все трудности.

- Вот, все они, — жалуется он, - (говорят, что им «кажется», «представляется» — одному, что он инженер, другому,— ученый... рабочий... отец, муж, брат, сын, серьезный, легкомысленный... И по тому, как они все делают, я вижу, что говорят правду, не выдумывают... А мне... мне ничего не «кажется». Как был, так и остаюсь...

Он обескуражен и расстроен: должно быть, у меня нет таланта к «перевоплощению»...

- Не огорчайтесь. И собой быть — это тоже немало в нашем деле... Однако давайте проверим, действительно ли вам ничего не «кажется», не пропускаете ли вы чего у себя.

Нарочно возьмем что-нибудь самое простое, что не заставляло бы вас думать о каком-то там «образе» или «перевоплощении». Возьмем такое, что вы могли бы говорить и думать целиком «от себя». И «на сцену» выходить не будем, а вот, как вы сидите на своем стуле, так и оставайтесь.

Дам вам с вашим случайным соседом какой-нибудь совсем несложный текст, вроде тех, какие давал в первые уроки.

Пусть он спросит вас: «Вы что-то хотите мне сказать?» А вы ответите: «Да, хочу».

Вот и все. Ничего не требуйте от себя, ничего не предрешайте,— как пойдет, так и ладно. Повторите текст и начинайте.

Сосед его, свободный от мучительных сомнений, повторив текст, стал рассеянно смотреть по сторонам, в окно... взглянул мельком и на нашего актера... Тот сидел несколько беспокойный и озабоченный — очевидно, забота эта осталась у него от разговора со мной.

Из всего того, что попадалось на глаза рассеянному молодому человеку (а он, учуяв в себе эту рассеянность, как видно, «пустил» себя именно на нее) — партнер и его беспокойство всего более привлекали его. Он стал присматриваться к озабоченному актеру.

А тот, как был, так и остался самим собой. Задание никак не подействовало на него: он сидел, занятый какими-то своими мыслями. Однако, почувствовав на себе пристальный взгляд соседа, повернулся к нему и вопросительно посмотрел: в чем, дескать, дело? чего вы так уставились на меня?

Тот, ни капли не смутившись, продолжал его разглядывать, а потом совершенно неожиданно и спрашивает: «Вы что-то хотите мне сказать?»

Первый опешил. И по лицу, по глазам и по всему внешнему виду его можно было прочесть: «Я хочу сказать? Я? Откуда вы взяли?» Но он ничего не сказал. Помолчал, а потом вдруг поворачивается ко мне:

- Я не могу сказать тех слов, какие должен. Там слова: «Да, хочу», а я ничего не хочу ему говорить.

- Ну, ничего, не будем смущаться этой неудачей. Давайте возьмем тот же текст, только перемените роли: теперь вы спросите его, а он вам ответит.

Повторите текст.

Еще раз повторите.

И еще в третий раз повторите. Теперь начинайте.

Зачем это сделано? Актер был очень занят наблюдением за собой, он только и думал о том, как бы не пропустить момент, когда он потеряет свое привычное «я». Нужно было выбить его из этого состояния самонаблюдения. И если бы показалось, что повторение текста не привело к цели, следовало попросить актера задать себе текст и в четвертый раз. Тут трех повторений оказалось достаточно. Видно было, что текст проник в актера.

И действительно, едва он включился, как тотчас его потянуло посмотреть на партнера. (Последовала «поддержка»: «Верно, верно... так, так...»).

Партнер оказался мрачным, чем-то встревоженным, к чему-то прислушивался, чего-то ждал... Это заразило актера, беспокойство передалось ему («Так, так! верно, верно... хорошо!»). Глаза их встретились, и актер не заметил, как у него вырвался вопрос: «Вы... что-то хотите мне сказать?» Тот, быстро оглянувшись кругом, по секрету, как что-то важное, страшное и спешное, прошептал: «Да... хочу».

- Ну вот, хорошо. Скажите, на этот раз, как видно, опять никакого образа не было, а были вы сами?

- Да, я.

- А он? Кто был он?

- Он — тоже он.
- И что же он? Как он себя чувствует?
- Он точно боится... страшно ему.
- Чего же боится?
- Да это еще все... во время войны... самолеты летят (а в это время и на самом деле прогудел самолет в небе)... свои или чужие — неизвестно...
- Страшно?
- Конечно, страшно.
- Вы что же, всегда были таким нервным и боязливым?
- Я? Нет. Я этих налетов никогда не боялся. Чему быть, того не миновать, а чему не быть — не будет.
- А здесь, сейчас?
- А здесь, сейчас почему-то стало беспокойно: и он нервничает, и дом какой-то мрачный... и погода... И самолет... он ведь низко пролетел...
- А он кто — ваш сосед? И почему он здесь?
- Какой-то знакомый... живет тут рядом...
- Значит, вы здесь недалеко живете?
- Должно быть.
- А сюда зачем пришли?
- Что-то узнать...
- Об эвакуации?
- Вот-вот, пожалуй, об эвакуации... только сам я эвакуироваться не собираюсь... Должно быть,- это я для кого-то другого...
- Для родных или знакомых? Может быть, для детей?
- Пожалуй... для детей... Брата... или сестры...
- А теперь скажите: вы лично где сейчас живете?
- А тут неподалеку, в общежитии.
- Вы один или женаты?
- Нет, не женат — один.
- И никого у вас в Москве нет?
- Есть брат. Студент.
- Женат?
- Нет, тоже одинокий.
- Как же так? Я что-то не понимаю — брат у вас детей не имеет, а вы собираетесь этих детей эвакуировать; человек вы, как видно, не робкий, да еще к тому же и фаталист, а тут стухнули от гула самолета... Да и война, слава богу, давно кончилась!.. Что-то тут одно с другим не вяжется. Уж вы ли это были?
- Я. Конечно, я. Ведь я же все время и видел, и слышал, и соображал, и отдавал себе отчет...
- А если и вы, то все-таки... какой-то странный...
- Какой же странный? Только обстоятельства не мои.
- Да, обстоятельства. Но обстоятельства, имейте в виду, это ведь не так мало. Вот вы холостой, а ну-ка вообразите себя многосемейным (с женой, с

детьми, с новой родней) — вот уже вы и не совсем такой, как вы есть сейчас, вы уж не вы, а плюс что-то и в то же время минус что-то.

- Да, но все-таки это — я.

- А если добавлять вам обстоятельство за обстоятельством: и профессия ваша другая, и национальность ваша другая, и воспитание ваше другое, и идеалы ваши другие, и все тело ваше другое, и возраст другой - от вашего личного сегодняшнего «я» многое, может быть, и останется, но ни мы, ни даже вы сами, пожалуй, себя и не узнаете.

- Если так, то конечно... Но все-таки, как вы ни портите меня, хоть вверх ногами ставьте, хоть наизнанку выверните,— я хоть и перемену привычки и вкусы, и изменюсь до неузнаваемости, а останусь все же самим собой.

- Вот и хорошо! А вы думаете, надо самому бесследно исчезнуть, и на ваше место станет кто-то совсем другой? Если б стряслась такая беда, нам пришлось бы обратиться за помощью к психиатру!

Не бойтесь же того, что вы останетесь сами собой. И даже больше того, помните: только оставаясь собой, вы и будете способным стать другим.

...Но не утруждайте понапрасну ваших неискушенных учеников, не погружайте их раньше времени в опасный анализ. Подальше от излишних преждевременных разговоров! Лучше перевести внимание ученика на его успехи: вот второй этюд был сделан уже так, как надо, во всяком случае, шел уже по верному пути...

### **Сдвиг в перевоплощение**

А теперь рассмотрим все-таки по внимательнее, что тут произошло с первым и со вторым этюдом, а также с «я» и С «не я» Первый этюд настолько не получился, что актер даже не мог и сказать тех слов, какие ему полагались.

Почему не мог сказать? Какая этому причина? Перед этюдом ему было предложено, чтобы он не заботился ни о каком «образе» или «перевоплощении» и был самим собой. Он понял это по-своему: едва он повторил свой текст, как тут же возвратил себя в свое только что испытанное душевное состояние - в то же настроение, с теми же мыслями и заботами.

Когда партнер, странным образом уставившись на него, совсем неожиданно спросил: «Вы что-то хотите мне сказать?» - как он мог принять это? Только как нелепое, неуместное обращение. Так он его и принял, и если бы у него были слова: «Что вы, дорогой мой! Ничего я не хочу, оставьте меня в покое», — это сказалось бы легко и свободно. Но слова «да, хочу» никак не подходили к моменту.

Вообще, если остаться в этюде самим собой — настолько самим собой, чтобы все личное, все сегодняшнее, все фактически для меня существующее никуда не девалось, а осталось живым и единственным для меня — то, естественно, и все реакции мои, в том числе и слова, могут быть только такие, которые вытекают из моей жизни. Слов, не соответствующих точно моим

потребностям в данный момент, я сказать не смогу, как не могу испытывать ни чувств, ни желаний, не отвечающих тому, что есть сейчас во мне.

Заставить себя, вопреки моему нежеланию, что-либо сделать или сказать, я, конечно, могу, но это будет насильственный акт, а не естественное проявление моей природы.

Теперь о втором этюде.

При описании его уже говорилось, что актера, занятого наблюдением за собой, нужно было вывести из этого состояния. Для того ему и было предложено несколько раз подряд «задать» себе текст.

Как только стало видно, что текст не «проскочил» мимо, а попал в него (при некотором опыте это видно отчетливо),— актер «пускается» на свободу.

Так как текст сейчас задан хорошо, он в ту же минуту и начал «действовать» в актере, начал управлять им.

Слова, с которыми должен был обратиться актер-новичок к своему партнеру («Вы что-то хотите мне сказать?»), требовали от него, чтобы он предварительно увидел у партнера что-то, что заставило бы задать этот вопрос. Так оно и вышло: едва актер задал себе текст, глаза его сами собой обратились на соседа. Тут, от привычки наблюдать за собой, он мог оглянуться на себя, остановить себя и все испортить. Чтобы это предупредить, преподаватель вмешивается со своей «поддержкой» и этим сразу отрезает всякие сомнения.

В этом новом своем состоянии актер видит, что партнер его чем-то обеспокоен, к чему-то тревожно прислушивается и чего-то ждет. Так как актер посмотрел на это без всяких сомнений и критики, ему передалось беспокойство, и он отчетливо уловил: есть какая-то опасность! Сам испугался, сжался... ждет. И опять утверждающий голос педагога: «Так, так, верно!., хорошо!» - значит, верно, что страшно; верно, что надо быть готовым ко всему катастрофическому; верно, что так думаю, так чувствую и так действую...

И от всего вместе, а главным образом от своей собственной физической и психической реакции возникает чувство, что страшно, что сейчас что-то будет... А в это время шум самолета... вот он — над головой!.. С голого шпилья порывом ветра сорвало последние листья... Сосед смотрит пристально и тревожно — что-то важное сейчас скажет мне...

Как будто другая жизнь, другие люди. И сам уж я другой — из этой новой, появившейся жизни...

Вот в общих чертах тот «сдвиг», который происходит в психике актера. Все начинается от восприятия окружающих его действительных и конкретных фактов жизни, но, под влиянием задания и оттого, что на мгновение останавливается критика и контроль,— происходит «сдвиг»: подлинные реальные вещи и люди наделяются еще и воображаемыми свойствами и проявлениями, подлинная жизнь перемешивается с воображаемой.

В этом «сдвиге» все и дело. «Сдвиг» длится одно мгновение: актер воспринял,— и в тот же миг произошла реакция (страшно, беспокойно и пр.). В один миг воображаемое стало действительностью и захватило актера: что-то «показалось», что-то «представилось».

Теперь дело только в том, чтобы не пугаться этого «сдвига», а отдаться ему. Поддержка режиссера как раз и помогает утвердиться в этом новом состоянии.

Но, как бы отчетливо ни «показалось», я, актер, чувствую где-то в глубине моего сознания, что все это нереально: война, бомбардировка. Страшно... а на самом-то деле ничего этого ведь нет. И тем охотнее, не рискуя ничем, я бросаюсь в эти воображаемые волнения.

Мгновениями и даже десятками секунд я могу совершенно забываться и как будто полностью отдаваться этому новому, создавшемуся в моем воображении миру. А он со; своей стороны влияет на меня так, что и я все больше и больше становлюсь человеком из этого мира.

Однако, отдаваясь этой новой жизни, я в то же время не теряю способности следить за собой.

При поверхностном наблюдении все это кажется каким-то раздвоением нашего сознания — одна часть живет одной жизнью, другая следит за ней и управляет ею. Или каким-то раздвоением нашего бытия - мы живем сразу двумя жизнями: одна - воображаемая, другая — подлинная и наблюдающая за первой.

Для процесса творческого переживания актера это единовременное сопричастие двух как бы совсем чуждых друг другу проявлений его сложного актерского «я»: с одной стороны, обыкновенного его личного, повседневного «я», с другой - творчески созданной личности, с ее качествами, способностями и всей ее жизнью, - это сопричастие и сосуществование совершенно обязательно,

И теперь, когда мы знаем, что для творческого процесса неизбежна эта двойственная жизнь, сразу сами собой решаются многие из вопросов. Некоторые из них даже не решаются, а просто не возникают. Начиная с того — надо ли переживать на сцене или только изображать жизнь?..

### **Можно ли играть лично себя**

Теперь вооруженные этими новыми данными, приступим к дальнейшему изучению вопроса о том, можно ли играть какую-нибудь роль лично от себя.

На этюд вызываются две девушки и им предлагается такой текст:

- Скажи, пожалуйста, а папа уже знает обо всех этих твоих неприятностях с брошкой?

-Думаю, что знает.

-И что же он?

-Боюсь и думать... Избегает смотреть на меня, говорить со мной... А сам мрачный-мрачный.

- А как нам называть друг друга? — спрашивает одна из участниц.— Без имени как-то неудобно.

- Как хотите. Возьмите сами любое имя.

- Ну, хорошо.

При повторении текста они добавили еще и имена: Зина и Соня.

Начали этюд. Но едва одна задала свой вопрос: «Скажи, пожалуйста, Соня, а папа уже знает обо всех этих твоих неприятностях с брошкой?» — другая что-то замялась, в ней произошла какая-то борьба, и наконец она, как видно, через силу, совсем того не желая, заставила сказать себя: «Думаю, что знает».

На второй вопрос: «И что же он?» — Соня едва процедила слова, какие ей полагались, и тут же обратилась, к преподавателю:

- Почему-то очень скверное самочувствие, никогда такого не бывало... и слова нейдут с языка... какие-то чужие, ненужные...

Поискали-поискали причину — нет ее. Все как будто верно

- Да вас как зовут на самом-то деле? — наконец спрашивает преподаватель.

- Соня. Так и зовут Соня.

- Ну вот, все и дело в этом. Вы как спросили ее, — обращается дальше преподаватель к Зине, — как Соню Звягину, или вам она представилась кем-то другим?

- Пожалуй, как Звягину. Я всегда зову ее Соней — и тут так она для меня Соней и осталась.

- И ее, Соню Звягину, вы и спросили насчет брошки?

- Да.

- А вы, Соня, поняли, что она обратилась лично к вам?

- Да, я так и поняла. Ах, знаю, тут-то вот и произошла путаница. Она обращается ко мне, к Соне, и вдруг спрашивает о каких-то моих неприятностях с брошкой... У меня нет никакой брошки, и папы нет...

- А если бы в тексте этюда было другое имя, и она обратилась бы к вам, как к какой-нибудь Вере или Кате?..

- Тогда было бы легче, тогда и брошка бы появилась и папа. А так — откуда же?

- Что же, значит, тут все дело только в одном имени? В одном только слове: Соня?

- Как будто бы так...

- А вот племянницу дяди Вани тоже зовут Соня- Соня Войницкая. Очевидно, вы не сможете ее играть?

- Ой, нет! Нет! Это мечта моя — Соня! Я так ее чувствую... так люблю ее... Я сыграю ее!.. Когда-нибудь сыграю!

- Раз так хорошо ее чувствуете, должно быть, сыграете. Только как же вы с именем справитесь?

Она задумалась и, как видно, стала пробовать, примеривать себя — может ли она стать Соней Войницкой...

- Знаете, это мне почему-то не мешает. Вот я сейчас попробовала одну сцену... с Астровым, и ничего - очень удобно.

- Так, значит, дело не в имени только...

- Это я, пожалуй, виновата,— вмешивается партнерша,— я так посмотрела на нее, так сказала ей, что она приняла все на свой счет, как будто я обращаюсь лично к ней, к Соне Звягиной. Вот я и сбила ее.

- Да... похоже, что так. А если бы вы спросили ее не о брошке, а о чем-то, что действительно с ней было?

- А что ж! Вот она была вчера на лекции, и, если бы в тексте этюда был вопрос об этой лекции, ей бы ничего не стоило ответить. Правда, Соня?

- Конечно.

- Выходит, по вашим наблюдениям, так: Соня самое себя, Соню Звягину, играть может, но только абсолютно с теми обстоятельствами жизни, какие фактически у нее есть. А чуть обстоятельства отличаются - как она уже не может быть сама собой. Чтобы жить в этих новых обстоятельствах, в ней что-то должно перестроиться.

Посмотрим, как это будет в нашем случае — как это перестроит вас. Брошка, отец, опечаленный какой-то неприятной историей вашей с этой брошкой,— на что это толкает вашу фантазию?

- Мне кажется, она перешла ко мне от матери... что мама умерла, а отец очень любил ее, и ему было приятно, когда я надевала эту брошку. А я потеряла ее... Вот у меня возникает уже и беспокойство и испуг, я уже думаю: где бы я могла ее потерять?

- Вы ли это?

- Конечно, я.

Но... если покопаться хорошенько, окажется: она-то она, но какая-то другая — мать умерла недавно... эта история с брошкой и т. д.

Словом, если всмотреться в это предложение: будьте сами собой в других обстоятельствах, — то окажется, что это только тактический педагогический прием, который, с одной стороны, оттесняет в сторону мешающее самосознание, а с другой — приближает к себе факт. У кого-то пропала брошка — это меня не трогает, это далеко от меня, а вот: у меня пропала, моя собственная брошка, дорогая всем нам как семейная реликвия,— это меня тронет, за волнует, хотя бы я представила это себе только в своем воображении.

А когда за волнует, то я уже втянута в эту жизнь — остается только не мешать этому.

Сдвиг уже совершен, и «я» — уже «не я»!

Вообще, раз актриса соскользнула из своей реальной действительности в жизнь воображения и умеет удержать себя в ней, раз она способна представить себя (ощутить себя) в любых обстоятельствах и пустить себя на любые реакции, вызванные этими обстоятельствами,— почему ей не допустить и любую себя? То есть, что она уже не Соня Звягина, а девушка, потерявшая дорогую по воспоминаниям брошку, или пушкинская Татьяна, или Соня Войницкая?

Чтобы иметь ясное представление о том, что такое «играть от себя», надо понять прежде всего, что такое «я», мое личное я.

Сюда входят, очевидно, все мои внешние и все внутренние качества, мое прошлое и настоящее, мои вкусы, влечения, взгляды, идеалы, характер...

Словом, я — это полностью весь мой сложный мир, который я ношу в себе.

Если была бы такая роль, которая полностью и во всех деталях совпадала как с личностью актера, так и со всеми житейскими обстоятельствами его, то как будто бы не надо никак и перестраиваться — можно прямо играть ее.

Но чуть это совпадение не полное — в тот же миг появляется мысль: этот факт не относится и не может относиться ко мне, он из какой-то другой, не моей жизни.

Реакция на этот чуждый факт может идти у актера только по одному пути: этот факт для меня чужой, он не из моей жизни, но он есть, он передо мной, он — факт. Значит, надо принять его. Нельзя не принять.

Все мое личное отходит на второй план, и факт завладевает мною. Происходит «сдвиг»: из своей жизни — в «чужую»; из «я» — в «не я».

У меня брошка... У меня отец... Какое-то несчастье с маминой брошкой... Отец расстроен... Как быть?... Что делать?..

И в один миг в мою жизнь влился поток новой жизни. Если маленький поток, как здесь,— он чуть изменил реку моей жизни. Большой, многоводный, бурный, как в трагических ролях,— он затопил меня, вывел из берегов, и моя скромная речка почти совсем затерялась в этом потоке и пошла по таким новым руслам, каких никогда и не было.

Из всего этого ясно, что при верном сценическом самочувствии образа не может не быть,— он появляется в первый же урок.

Как только актер задал себе чужие слова, как только начал этюд, — так и происходит этот «сдвиг» в стихию воображения: актер уже не только он, но кто-то еще и другой.

Требование «играть от себя» по существу невыполнимо. «Играть от себя», быть только собой на сцене невозможно. Можно начать с того, что, оставаясь самим собой, применить к себе предложенные пьесой обстоятельства. И тогда они становятся интимно близкими актеру и через это более ощутимыми, они захватывают его и уводят в жизнь роли. Начинается творчество — актер вступает в область воображаемого.

Но это никак не значит «играть от себя» или «быть собой», это только один из способов приблизить к себе предлагаемые обстоятельства, сделать их более ощутительными для себя.

Быть собой и при этом отдаться полностью всем обстоятельствам этюда (или, тем более, — пьесы и действующего лица) и жить в них — это уже и есть перевоплощение.

Этот уход от своей личности может быть не резким и даже малозаметным — неопытный в этом деле актер (а также и преподаватель) может и не заметить этого «сдвига». Но «сдвиг» этот, если обстоятельства захватили актера, безусловно существует. Такие случаи уже не раз описывались — случаи, когда при помощи расспросов преподавателя актер открывал, к своему удивлению, что он, оказывается, был в этюде и собой и в то же время кем-то совсем другим.

Вот такой-то нерезкий отход от своей личности и ипсилон за собой эту ошибку — стали совершенно спокойно, как о несомненном факте, говорить о возможности «играть себя» или «быть собой».

Единственно, о чем тут можно думать, — это о том, что в первые годы школьной практики для большинства актеров выгоднее брать роли, менее удаленные от их привычного житейского «образа». То есть такие, которые ближе к «я» актера и к обстоятельствам его личной жизни. Что же касается ярких образов, далеких от личности актера, — их отложить на дальнейшее.

Но и то надо сказать: далеко не все актеры свободнее себя чувствуют, когда играемый ими образ близок к их обычному житейскому образу, — очень много таких, которые, наоборот, нуждаются в том, чтобы прикрыться совсем непохожей на них маской.

Они так любят надевать на себя маску, что делают это при всяком случае. Между репетициями, в буфете, в дружеских беседах они только и заняты тем, что изображают друг друга или своих знакомых.

Некоторые из них обладают этим даром в такой высокой степени, что собирают вокруг себя толпу и устраивают целые спектакли, рассказывая препотешные истории и представляя всех в лицах. И это все делается с такой художественной тонкостью, с таким искусством и так всех увлекает, что никаких сомнений: перед вами талант.

Но вот он идет на репетицию, начинает там искать «правду», «себя» и проч. и превращается в посредственность, а иногда даже в бездарность.

В чем дело? Ведь полчаса назад он был талантлив и увлекал своим искусством товарищей!

А дело в том, что ему и надо идти именно этим своим, присущим ему путем — путем острой характерности, ярких образов.

Только скрываясь за маской, совсем не похожей на его собственное лицо, только присвоив себе черты характера, ему совсем не свойственные, — только так он и может найти путь к себе, к своему творческому «я».

Вначале это его превращение в образ может быть только недолговременным, но при верном подходе к делу оно может быть укреплено и сделаться полным.

Если в этюдах такого актера будет бросать в яркую характерность, если он обнаружит склонность то и дело резко уходить от себя, от своей личности, от своего привычного, — не надо мешать ему в этом. Только этот путь и является, может быть, единственным, способным привести к развитию его специфического дарования.

Надо лишь бдительно следить, чтобы из-за торопливости, или из-за излишнего старания, или какой бы то ни было другой ошибки в технике он не «вывихнулся», не скатился к бездушному ремеслу «изображения».

## Глава VI

### ИСТОКИ ОБРАЗА

#### Излюбленный образ

Обстоятельства перестраивают: под влиянием их мы испытываем то радость, то поре, то раздражение, то гнев, то скуку... Но показать свои подлинные настроения не всегда можно. И человек закрывает свое истинное чувство, напускает на себя спокойствие — когда взволнован, приветливость — когда ему неприятно, сострадание — когда ему безразлично, веселость — когда, как говорят, на душе кошки скребут.

Некоторые так приучили себя, что почти все подлинное скрывают в себе и показывают то, чего нет у них на самом деле. Сами собой они бывают не так часто — разве когда совершенно одни, или в кругу своих близких, или увлечены своим любимым делом. В другое же время, если можно так выразиться, они напускают на себя тот или другой вид: в присутствии одних — держат, себя простачком, при других — становятся строгими и важными, при третьих — берут себя в руки и стараются быть серьезными и умными, с четвертыми они особенно добры, ласковы, внимательны.

Конечно, все эти десятки или сотни качеств у них есть — одни в большей степени, другие в меньшей, и их только надо «вызвать» у себя, то одно, то другое, по мере надобности. Но все-таки в тех случаях, когда они их вызывают», эти качества являются для них всего лишь личиной, маской, надеваемой для удобства.

Такого рода личину или маску можно наблюдать и в школе на этюдах. Едва актер задал себе текст, тотчас ли появляется какая-нибудь маска: то он становится скромным, то сосредоточенно-серьезным, то усталым, грустным, разочарованным, скучающим, веселым, поверхностным и пр. — у каждого своя излюбленная маска образа.

От повторения эта маска-образ становится привычным в удобной, а спустя некоторое время актер настолько осваивается с нею, что она делается уже неотделимой от него, и, лишь только актер вступает в этюд, он непременно находится в этом своем проверенном, удобном и псом известном образе.

Если же содержание этюда явно не подходит к его, допустим, разочарованно-усталому образу, он вызывает у себя другие, диаметрально противоположные качества: легкомыслие, бойкость и т. п. В свою очередь и с этим осваивается — и вот два-три образа и составляют обыкновенно весь его арсенал.

Он так сживается с этими своими привычными образами, что чувствует в них себя совсем свободно.

## Образ вызванный текстом

Однако эти образы, очень удобные и полезные вначале, скоро становятся злыми врагами. Только актер успел выйти на этюд, а уж привычный образ сидит на нем, точно пригнанный мундир, и не часто вы сможете поздравить его с обновкой.

Актер становится однообразным — всюду и везде играет одно и то же. Недостаточно опытный преподаватель смотрит, смотрит и решит: а ты, милый мой, все-таки не очень-то даровит!.. Все у тебя одно и то же... Это довольно-таки скучно и бесперспективно. Он, пожалуй, и скажет об этом ученику, а это уж будет высшей степенью педагогической бестактности. Ученика это собьет с толку, перепугает — так можно испортить все дело.

Вообще уметь вовремя молчать — одно из драгоценнейших качеств не только педагога, но и режиссера-постановщика, который должен уметь только бросить зерна — семена будущего образа (совсем не похожие на будущее растение, как мелкое семечко березы совсем не похоже на будущую белоствольную красавицу). Если же он сразу разрисует всеми красками и со всеми деталями то, что должно быть сыграно актером, актер сумеет это только внешне изобразить, но жить этим, полностью жить — не сможет. Надо осторожно воспитать в актере качества действующего лица — воспитать, искусно подводя к ним, но даже не говоря о них. Об этом, впрочем, дальше.

Так вот, чтобы вывести актера из этой наезженной им колеи, не предупреждая ни о чем, не давая никаких обстоятельств, предлагается какой-нибудь текст, который сам по себе увел бы его от излюбленной и привычной маски.

Если, например, актер во всех своих этюдах играет интеллигентного, подчеркнуто корректного молодого человека, предлагаешь, имея в виду обстоятельства старого времени, какой-нибудь текст, вроде следующего:

- Скажите, вы из швейной мастерской?

- Да, из швейной...

Вы не знаете там Марусю Крайневу?

-Как же! Знаю, конечно. Подруга. Передайте ей привет, скажите: от Вани Банкаина

-А вы где работаете?

-В охотном ряду. Мясом торгую.

Лучше давать текст комедийный — пополам с шалостью, с шуткой. Под прикрытием комедийности актер легче отдастся новому, неизведанному образу.

В этих этюдах сам текст вызывает в воображении актера обстоятельство, ему не привычные и чуждые.

Появление образа можно помочь также, подсказывая актеру обстоятельства и факты «действующего лица».

Только ни в коем случае не следует говорить о действующем лице, как о ком-то постороннем: он простой парень, работает мясником, разрубает топором туши, отвешивает мясо и пр. Этот «он» совершенно чужд актеру. Нарисовав его вне себя и увидя со стороны, единственно, что актер может — попытаться изобразить его, сымитировать то, что представилось на секунду в воображении. Предлагая это актеру, вы будете толкать его на путь имитатора. Вы погасите в нем способность жить на сцене.

Если давать обстоятельства и намеки на образ, то не надо позволять себе даже и произносить этого слова: «он». Только — «вы»! «Вы работаете мясником. (Я вижу, у вас это не укладывается... Перекиньте себя на 50 - 60 лет назад.) Должно быть, вы из деревни, из какой-нибудь бедной крестьянской семьи, образования никакого. Нужда заставила отца оторвать вас от семьи и отправить в люди. Земляки помогли устроить вас «мальчиком» в мясную лавку. Что поделаешь... Не очень приятно, зато сытно. С годами вы попривыкли, научились мясному делу и стали за прилавок... А теперь приобрели достаточный опыт и перешли в магазин в Охотном ряду — это было месяца три назад...

А Маруся — вы познакомились с ней, как видно, случайно. В праздник, на гулянье...»

Так, подбрасывая одно за другим обстоятельства, не (нарушая самоощущения актера, вы шаг за шагом изменяете его взгляд на все окружающее, и он без всякого насилия над собой уходит от своей привычной личности и становится другим. Становится другим, не теряя, однако, и самого себя.

### **Образ внешний и образ внутренний**

Однако актера такой резко характерный текст толкнет на то, что он, почувствовав себя Ваней-мясником, очень мало изменится внешне: у него не появится ничего от деревенского парня старого времени; он изменится, главным образом, внутренне — станет более примитивным. Другой же, наоборот, изменится больше внешне: приобретет своеобразную осанку, жестикуляцию, - манеру речи и пр.

Ни то, ни другое, конечно, не будет законченным образом, а только первым наброском, но тем не менее уже в наброске вы увидите принципиальное различие в творчестве этих двух актеров.

Ни тому, ни другому мешать не следует — пусть каждый развивается своим путем. Один был внешне ярко выразителен — пусть это качество разрастается в нем еще больше; другой при скупости внешних проявлений более отдавался внутренней, душевной жизни пусть и это качество развивается полностью.

Тот и другой пути творчества в конечном итоге дадут каждый в своем роде законченное произведение. Однако можно к полноте внутреннего

насыщения добавить еще и яркую внешнюю выразительность. Или, наоборот,— яркую, выразительную внешнюю форму наполнить внутренним, содержанием.

Как это сделать?

Стоит только понять душевные механизмы творчества каждого из этих типов актера, и дело окажется в значительной степени в наших руках.

Начнем хотя бы с того случая, когда при достаточной внутренней насыщенности мы хотим добавить еще и внешнюю яркость и выразительность.

Отчего происходит эта скупость внешних проявлений? Чаще всего оттого лишь, что актер «не пускает» себя на внешние выявления, задерживает их.

Возьмем последний этюд. Актер в самом деле почувствовал себя мясником — простым крестьянским парнем, торгующим в мясной лавке, но постеснялся «пустить» себя на те жесты и манеру говорить, которые напрашивались у него. И этим самым что-то урезал в себе и обеднил образ.

Как помочь? Прежде всего надо зорко всматриваться. И в тот момент, когда вот-вот вырвется то или другое смелое, необычное для актера проявление, — подхватить и поощрить «поддержкой».

Кроме того, после окончания этюда следует припомнить вместе с актером (такой прием был уже описан не раз), как у него не только появлялось желание сделать то или иное непривычное ему движение и жест, но как это движение уже начиналось, только он остановил, затормозил его.

Что же касается второго случая, когда актер, смело пуская себя на внешние проявления, несколько притормаживает свою внутреннюю, душевную жизнь,— и в этом нет никакой непоправимой беды. В описанных упражнениях такие случаи уже бывали, рекомендовался и способ, как вывести актера на верный путь.

## **Глубина и поверхностность**

Существует еще разновидность образов: поверхностные и глубокие. Два актера: у одного — что ни Этюд, что ни роль — все сильно, глубоко и значительно; другой — какую серьезную тему ни дай, какую драматичную и задушевную роль ни доверь, — сыграет как будто бы и верно, но ни сам очень-то не заволнуется, ни зрителей не захватит. И образ получается мелкий, неинтересный, бледный.

Мочалов для таланта драматического актера считал необходимой наряду с пылким воображением «глубину души».

Что такое глубина души актера? Очевидно, кроме человеческих качеств, обычно подразумеваемых под этим понятием,— особой высоты интеллектуальных и моральных качеств, большой тонкости понимания и отзывчивости на все окружающее, содержательности, цельности, гармоничности и силы,— еще необходим и особый вид специфического актерского дарования: когда актер в моменты творческого подъема способен

на крайнее напряжение своей высшей нервной деятельности, и тут до чрезвычайных размеров вырастают его интеллектуальные и моральные силы. Словом, то, что носит название вдохновения.

Бывают минуты в жизни каждого из нас, когда мы тоже в силу тех или иных причин становимся поверхностными: ничто нас глубоко не затрагивает. Мы мыслим, чувствуем, волнуемся, но все это очень не глубоко: не горячо, не от всего сердца, а поверхностно, периферийно.

Среди актеров много таких, у которых все исполнение, все их искусство — где-то на «периферии» больших, настоящих мыслей и страстей, актеры, которые только . поверхностно, «чуть-чуть», и живут на сцене. Или, может быть, у них нет никакой глубины — ни человеческой, ни творческой?

Смотришь, смотришь на такого и долго понять не можешь — в чем же дело? Все как будто хорошо, все верно: и воспринимает и свободно «пускает» себя, а что-то не то... Все как будто бы правда, а нет удовлетворения, нет радости от всего того, что он делает.

Такому актеру противопоказаны роли, требующие большой глубины. Конечно, можно так ловко построить всю роль, что она будет логична и «правдоподобна», а в наиболее сильных и насыщенных сценах прикрыть творческую немощь актера всякими постановочными ухищрениями. Публика может быть обманута... Но это так и надо называть: подделка.

Если же вы чувствуете в актере глубину, значительность и содержательность, и только в репетициях или этюдах вдруг почему-то он замыкается и становится поверхностным, тогда нельзя отступать и успокаиваться. Надо приниматься за дело.

Дело же тут обычно только в его страхе — страхе раскрыться.

## Глава VII

### ВОЗНИКНОВЕНИЕ, УКРЕПЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОБРАЗА

#### Первообраз

«Мясник из Охотного ряда» и пр.— такие задания дают резкий толчок воображению и увлекают на непривычное и несвойственное самочувствие — на яркий образ.

Проделанные несколько раз, такие этюды сдвигают ученика с мертвой точки, но не избавляют от приверженности к своему выработанному излюбленному образу. При всяком удобном случае он опять возвращается на проторенный путь.

И пока актер прибегает как к постоянному спасительному средству к единственному на все случаи его творчества излюбленному образу,— он находится на самой первоначальной ступени творческого развития.

Первая беда — главные силы актера остаются нетронутыми, потому что глубокие плодоносные пласты его души не задеты.

Вторая — привычный, излюбленный образ не дает места никакому другому. Он всегда тут как тут.

И, наконец, это образ большей частью недостаточно содержательный, недостаточно глубокий. Он ведь — напускной!

Как же быть с этим актером? Излюбленный образ свое дело сделал, а теперь пора двигаться и дальше!

На этюд вызвано двое.

Один из них — красивый, привлекательный молодой человек, которого по одному его внешнему виду с первого взгляда все определили на ампула «любовника». И на самом деле, так и хочется его видеть если не Ромео (это уж сразу очень много), то в роли какого-нибудь другого пленительного юноши. И самому ему тоже хочется играть именно таких красивых, благородных молодых людей. Он и в жизни старается избегать всего резкого, грубого, а уж в этюде, находясь «на публике», он, конечно, крепко держимся за этот свой излюбленный образ корректного, обаятельного красавца.

По временам, от текста или от партнера, его тянет и ил другое — на какое-нибудь "озорство, яркость, смелость — это со стороны видно. И видно так же, как он не поддается этим толчкам и позывам и остается верен себе.

Никому это не мешает — всем очень нравится, как он проводит свои этюды... Ампула «любовника» закрепляется за ним все больше и больше.

На некоторое время прощаешь ему его слабость — ведь он не пускает себя на все другое, кроме «любовника», главным образом из трусости: а вдруг получится что-нибудь некрасивое!

Наконец наступает минута, и говоришь себе: ну, пора кончать. Ни словом не предупреждая, даешь подходящий текст и - начинаешь.

И так, на этуод вызваны двое. Один — самый обыкновенный, другой — наш красавец.

Первый собирается уходить. Одевается, берет портфель, что-то ищет в нем. Обращается к «красавцу»:

- У тебя никого не было?
- Никого. А что?
- Да вот тут у меня лежали деньги, а сейчас их нет.
- Как же так?
- Не знаю — нет их.
- Может, потерял, или по дороге вытащили?
- Нет, когда я пришел сюда, — деньги были.

Очень тщательно слежу за тем, чтобы текст был задан хорошо, чтобы ни одного слова не пропало. Заставляю для верности повторить два-три раза, хорошенько выключиться и... пусть начинают.

Сомнений никаких нет: деньги взял «красавец» — поступок позорный. Если даже ради шутки — не особенно остроумный.

И вот, начали...

С первого мгновения актера охватило какое-то сложное состояние: испуг, беспокойство, сознание безвыходности... Оно усилилось, когда партнер стал рыться у себя в портфеле и вот-вот обнаружит кражу... Ясно: он в панике — деньги взял он, это — факт... и взял не ради шутки — это видно. Готовится что-то... даже страшное...

И вдруг почему-то с нашего «красавца» слетела вся его тревога и смятение, — безучастный ко всему, в том числе и к испуганному партнеру, лихорадочно перебирающему содержимое своего портфеля, он оглядывается по сторонам и о чем-то задумывается.

Вопрос «У тебя никого не было?» застаёт его врасплох и кажется ему настолько странным, что, видимо, он думает: «Кто же у нас мог быть? Никто никогда не бывает!» — и, не понимая, чего от него хотят, отвечает: «Никого. А что?»

Когда же узнает о пропаже, то только огорчен несчастьем товарища и больше ничего. Никаких мыслей о том, что это могло быть сделано им самим. Чистые, спокойные глаза, ровный голос. И только сочувствие и желание помочь разобраться в этом деле: «Может, потерял, или по дороге вытащили?»

Выясняется, что деньги были здесь, в портфеле, еще несколько минут назад, и тут он... ничего не понимает... В первый раз ему приходит мысль, что подозрение падает именно на него. Он не верит, он думает, что с ним шутят...

Однако по поведению партнера, его товарища, он видит — сомнения невозможны: другого виновника нет и быть не может...

Но ведь он ничего не знает, он не виноват!

И тут, даже сам потерпевший, посмотрев в эти невинные глаза, не поверил себе и принялся вновь рыться в своем портфеле, стал вспоминать — не могло ли быть, что сам он взял эти деньги, взял да забыл?

В общем, получилось очень неожиданно, интересно и драматично. А главное: репутация не пострадала — всем было ясно, что это какое-то недоразумение с деньгами, что герой наш сделался жертвой печальной ошибки или стечения обстоятельств...

Всем присутствующим этюд понравился.

- Кто же все-таки взял деньги?

- Не знаю.

- Не он?

- Не он.

- Правда, не вы?

- Нет, конечно, нет... я ничего не знаю... первый раз слышу о деньгах.

- Так, хорошо. Давайте все-таки все выверим, уточним... Вы помните, что ответил вам партнер на ваше предположение: «Может быть, потерял, или по дороге вытащили»?

- Да, помню, он ответил: «Нет, когда я пришел сюда — деньги были».

- А помните свое беспокойство в начале этюда? Отчего оно?

Это... это я еще не вошел в этюд — вот, может быть, потому...

- А потом «вошли» — успокоились, и дело пошло как по маслу?

- Как будто да.

- Так ли? Не наоборот ли? А может быть, не «вошли» в этюд, а «вышли» из него?

- Как — вышел?

- А так. Вспомните-ка получше ваше первоначальное беспокойство, когда, повторив текст, вы «пустили себя» на начало этюда... Что-то уж очень сильно вы заволновались... даже чего-то испугались как будто... Если бы вы «пустили себя» на это волнение, беспокойство и страх...

- Так вышло бы... что я — вор!..

- Ну и что же?.. Неприятно? Не удобно?..

- Да, конечно, как-то...

- Вот-вот. Кроме того и опасно: как вести себя в этом новом, небывалом положении? А вдруг да вырвется что-нибудь некрасивое, безвкусное? Да уж так, так!.. И вот от совершенно явных для вас обстоятельств вы уклонились. И хоть все дальнейшее было верно, но получился совсем не тот этюд, какой складывался у вас под влиянием текста.

Теперь вы видите сами, что это-то ваше беспокойство, оно-то и было тем этюдом, который пошел у вас, а вы взяли да и «вышли» из этого этюда — испугались. Чего испугались? Вероятно — трудностей, риска, новизны... Да, главное, побоялись показаться нам некрасивым, неприятным...

- Пожалуй, да. Ведь если бы я «пустил себя» на то, первоначальное волнение, на страх... вот я сейчас прикидываю, примеряю на себя... мне кажется, и сам я какой-то делаюсь другой.

- Непривычный?

- Да.

- Не «любовник»?

- Да.

- Вот, вот...

- Ну и хорошо! Ну и радуйтесь! Расширяется ваша палитра, прибавляются новые краски, пробуйте, нащупывайте в себе новые силы и новые возможности. Старые ваши возможности никуда не денутся — при вас останутся, а новые — их нужно еще приобрести.

- А как приобрести? — спросит кто-нибудь из недостаточно внимательных учеников, прозевавших самую суть происшедшего.

- Очень просто: идите по первому толчку, по первому зову — и только. Он самый верный, и он всегда новый. А чуть вы задержитесь, оставите на одну-две секунды приоткрытой дверь - в эту щель сейчас же юркнет ваш излюбленный образ: он только и ждет того... И никому и ничему другому места больше не будет.

Первый зов, первые проявления — вот самое ценное. Потому что эта реакция и является основой нашей психической жизни.

- А если эти первые толчки и первые проявления не представляются интересными? Если они какие-то незначительные?

- Если они действительно первые, то ничего, не смущайтесь и отдавайтесь им. Пусть вначале они и тусклы и неинтересны — вы ведь не знаете еще, что из них вырастет. Повторяю, если они первые (если вы не пропустили и не принимаете за первые — вторые или третьи), — они непременно приведут к чему-то неожиданному и значительному.

Вы спрашиваете: почему? Потому, что они первые проявления драгоценного художественного зародыша. Потому, что только первая реакция и есть реакция на данные обстоятельства. Вторая реакция — уже на другие, измененные.

### **Образ есть „бытие“**

Давайте пересмотрим еще раз весь процесс подготовки к этюду и попробуем уследить момент, когда зарождается образ. При анализе этого момента, надо думать, мы получим попутно и разрешение вопроса: как происходит перескакивание на излюбленный, привычный образ?

Вот основные моменты этого процесса:

1. Задавание слов преподавателем. Ведь оно не проходит мимо сознания и, следовательно, мимо реакции актера.

2. Первый взгляд на партнера, знакомство с ним - кто он и каков он. Это не может не иметь значения.

3. Повторение слов вместе с партнером, то есть, собственно, задание себе.

4. «Отбрасывание слов». Слова как бы забыты, и теперь они и все задание в целом делают сами свое дело. В эти две-три секунды происходит взаимодействие текста, моей личной жизни и впечатлений от партнера и от всего окружающего.

5. Пускание себя на свободные проявления. Это начало. Это начался этюд. Раньше мы говорили о невольных движениях, невольных восприятиях — на глаза попадается партнер, что-то из обстановки, кто-то из людей... Приходят в голову мысли, возникают чувства... И мы предлагали ученику свободно «пускать» себя на все, что возникает.

Теперь пора уже сказать то, что раньше говорить было преждевременно — это сбило бы только начинающего ученика. Пора сказать, что появляются не только невольные движения, чувства и мысли, а кое-что и еще — некое своеобразное самоощущение; ощущение своего особого нового бытия.

И так же, как можно «пускать» себя с самого начала на движение, или на чувства, или на мысли,— можно «пускать» себя и на бытие.

Ощувив себя деревенским парнем-мясником, можно пустить себя на это бытие и дать ему проявиться в себе, и тогда все подчинится ему: и воспринимать все будешь так, и реагировать, и манеры, и жестикуляция, и мысли — все будет исходить от такого парня.

В данном случае, в данном этюде это особое бытие резко отличается от повседневного личного бытия актера и поэтому отчетливо ощутимо. Но в большинстве этюдов оно не такое резкое, и может даже показаться, что его, этого особого бытия, совсем и нет. Но оно есть, оно всегда есть, потому что творческое раздвоение актера обязательно и неизбежно. Без него нет творчества на сцене.

До сих пор о нем умалчивалось. До сих пор говорилось: «пускайте» себя на все — и на движения, и на мысли, и на чувства, но о «пускании на новое бытие» ничего не говорилось. Да этого, действительно, можно было и не говорить: свободно мыслить, чувствовать и действовать — не значит ли это уже быть?

### **О технике отдачи себя образу**

Не касаясь того, как получается образ в работе над пьесой и как следует там искать его, ограничимся пока только наблюдениями над процессом появления образа в этюдах.

Уже было сказано, что образ возникает всегда, что утверждение, будто можно играть полностью «от себя», от своей личности, основано на наблюдении самом поверхностном.

Мы видели на описанных выше примерах, как возникает образ, как «проникает» он в актера, незаметно и неуловимо захватывая все его существо. Но вот случай, требующий особого рассмотрения. Образ, который предстоит воплотить актеру, настолько далек от его личности, от его человеческого «я», что долго удержаться не может — нужны специальные приемы и особая

сноровка, чтобы естественно и органично продлить в себе эту новую, чуждую жизнь.

- Извините, ваше превосходительство, я опоздал.
- Это уже не в первый раз.
- Больше этого не будет.
- Чтобы это было в последний.

Едва актер «пустил» себя на свободу, ему представилось, что он высокое начальство — какой-нибудь генерал Сухово-Кобылинских времен. От важности его раздуло, голова его высоко вздернулась, плечи поднялись, углы рта презрительно опустились, и он стал раздраженно и нетерпеливо шагать по комнате, поджидая провинившегося подчиненного.

Это было очень убедительно. Вместе с внешними изменениями актер изменился и внутренне: в глазах его мелькнули упрямство, тупость, ограниченность, по взгляду вниз, по нетерпеливому перебиранию пальцев видно было, что весь он во власти спеси, чувства своего достоинства и раздражения.

Все это было живое, правдивое. И казалось: какой даровитый, какой законченный, острый, характерный актер!

Но продолжалось это недолго. Партнер пока еще не появлялся, и творческого взрыва хватило всего на несколько секунд. Раздражение, не получая пищи, улеглось; спесь и чувство своей значительности, не поддержанное никакой внешней причиной, тоже погасло... и все повисло в воздухе.

Но раз уже актер надел на себя эту маску, надо продолжать! Надо удержать эту спесь, недовольство и проч. Но как?

Чувство, не возбуждаемое дальше ничем, испаряется без всякого следа, его не схватишь... Что можно схватить и удержать? Только позу, осанку, мину... Вот это самое и вынужден схватывать и держать актер — внешнюю маску, голую форму: откинутую назад голову, поднятые плечи, презрительную гримасу, нервную походку.

Этот вид актерского поведения носит особое название, говорят: актер играет образ. Именно играет, изображает.

Конечно, это не имеет ничего общего с тем первым творческим моментом истинного перевоплощения, когда актер на несколько секунд стал этим разгневанным «превосходительством».

Тогда не только тело, но и вся психика его — мысли, чувства, побуждения, вся его душевная жизнь — как бы исходили из этого образа. Была полная гармония: внутреннее душевное состояние вызывало соответствующие движения, жесты, мимику. А эти его внешние проявления в свою очередь поддерживали и развивали его душевное состояние: нервное хождение по кабинету, раздраженное перебирание пальцами и прочее, подливали масла в огонь его гнева и начальственного негодования.

В чем же дело? Почему прекратилась жизнь этих первых секунд?

Ответ все тот же — один и тот же: не «пустил». Не «пустил» на ту душевную жизнь, которая вспыхнула и охватила его.

Надо было дать полную свободу этому нервному шаганию по кабинету и другим проявлениям его настроения. Дальше он начал бы, вероятно, прислушиваться: не идет ли?.. поглядывать на часы... выказывать нетерпение...

Следовало бы также «пустить» себя на эмоцию: когда человек недоволен — все его раздражает, все кажется неприятным — и погода, и стены, и предметы, и люди... Он видит всюду только плохое и враждебное ему. Так укрепилось бы самочувствие, так вошел бы актер в образ.

Тут, так же как и вообще на сцене, главными врагами будут или поспешность и подталкивание, или торможение. С одной стороны — надо себя «пускать», а с другой — не подталкивать, не торопиться: возникшая жизнь сама заберет тебя — только не препятствуй и не подгоняй ее.

Чем ярче, чем острее образ и чем дальше от обыденной личности актера, тем легче он исчезает, выветривается. И тем больше, следовательно, надо иметь сноровки, чтобы не спугнуть, чтобы удержать его и дать, ему «войти» и укрепиться.

Надо сознаться, однако, что как в актерской работе, так и в этюдах чаще всего образ «берут» смело, с налета. Никогда ничего дельного из этого не получается: продержавшись одну-две секунды, образ исчезает, и остается только какое-нибудь из проявлений' его — гримаса (лица, или тела, или голоса — это все равно).

«Взять образ» нельзя,- можно только отдаться ему. Отдаться ощущению нового бытия.

Что должен делать при этом актер?

Прежде всего — ничего не делать. Ощущение нового бытия появилось, и я замолкаю, все во мне стихает и делается готовым что-то воспринять... а что - я не знаю и не хочу пока узнавать... я приостановился... я молчу... я не тороплюсь...

А оно в меня входит, вливается... Я напитываюсь им, как губка...

И странно — для этой отдачи себя, для этой «пассивности» нужна в десять раз большая храбрость, чем для самой отчаянной активности. Оставаться пустым и знать, что в тебя что-то сейчас вольется — неизвестно что,— вольется и заполнит всего... Без опыта, без многих проб это очень страшно. Но страшно, кстати сказать, только вначале. Потом это становится абсолютно привычным.

### **Как влияет повторение на образ**

Мы уже говорили о том, как при повторении этюда изменяются его «обстоятельства» как они уточняются, конкретизируются и делаются все более ощутимыми.

Теперь проследим, какое влияние оказывает повторение на образ: изменяет ли оно его и как изменяет.

Пожилая женщина и молодая девушка сидят в креслах на некотором расстоянии друг от друга.

- Скажите, вы, вероятно, учительница?
- Да.
- А чему вы учите?
- Я преподаю математику.
- Вот никогда не любила этого предмета: ужасная скука.
- А вы чем занимаетесь?
- Я артистка.
- Драматического театра?
- Нет, я артистка оперетты.
- А-а.
- Что а-а-а?
- Понятно, почему вы не любите математики...

После того как был повторен обычным образом текст и актрисы вступили в этюд, одна из них, очень скромной внешности, но чрезвычайно располагающая к себе — умненькая, живая, общительная Сашенька Н., — та, которой пришлось быть «опереточной актрисой», уселась поудобнее в своем кресле и сначала осторожно, а потом и довольно бесцеремонно и несколько свысока стала разглядывать пожилую актрису («учительницу»).

«Учительница» созерцательно смотрела кверху, на потолок, с таким видом, как будто это было ясное небо и она любовалась.

Сашенька тоже взглянула кверху — и окончательно потеряла всякое уважение к соседке: там вверху не было ничего, что стоило бы удивления или восхищения... Сдерживая смех, она спросила: «Скажите, вы, вероятно, учительница?»

Та, почувствовав, что скрывается в тоне ее вопроса, взглянула на Сашеньку, увидела, что имеет дело с довольно-таки пустенькой девочкой, ни капли не обиделась — что, мол, обижаться на такую куколку? — и ответила: «Да».

Сашенька заметила ее беспокойство и расценила его так, что та, дескать, не поняла насмешки. И теперь, уже не скрывая своего пренебрежения (все равно не поймет!), спросила: «А чему вы учите?» (то есть — чему вы, собственно говоря, можете учить? Вы — такая скучная!).

Та заинтересовалась — ишь ты, мол, какая стрекоза! — и, пряча улыбку любопытства, все так же невозмутимо ответила: «Я преподаю математику» (то есть не «чему учу», так «е говорят, а — преподаю математику»).

Сашенька не заметила юмористического отношения к своей особе и, совершенно не стесняясь, высказала свое отвращение к этой науке. Учительница совсем развеселилась — по-видимому, у нее был вкус к изучению всякого рода занятных людских экземпляров — и в порядке

эксперимента, стараясь быть как можно серьезнее и деликатнее, осведомила: «А вы чем занимаетесь?» (чем изволите заниматься?).

Упоенная своим превосходством и не подозревая поэтому никакого подвоха, Сашенька соизволила бросить в ответ только одно слово, но слово, полностью уничтожающее противника: «Артистка».

Учительница изобразила на своем лице благоговейное изумление. Чтобы еще подзадорить простушку и дать ей обнаружить себя до конца, покачала головой, издала какой-то звук, вроде «э-а!» И, все вместе это обозначало приблизительно: скажите -Пожалуйста, какое счастье встретиться с таким человеком!.ГИ осторожно осведомила: «Драматического театра?»

Сашенька вспыхнула — драма для нее, очевидно, что-то вроде презренной математики. «Я артистка оперетты!» — внушительно изрекла она.

Учительница получила все, что ей было нужно, и перестала играть свою роль. Не стесняясь, она засмеялась в лицо актрисочке и протянула: «А-а-а! (то есть — ну, конечно, я так приблизительно и думала... другого ничего не могло и быть...).

Сашенька опешила. Хоть она и не ожидала ничего путного от какого-то там «синего чулка», но все-таки... почему же сразу соскочила почтительность и благоговейное удивление с очарованной ею учительницы?..

«Что а-а-а?» — немножко струхнув, проронила она... Бедняжка, по-видимому, не так-то уж избалована успехом... и больше мечтает о том, чтобы производить сильное впечатление, чем на самом деле производит его...

«Учительница» тоже никак не ожидала такого оборота. Ей стало жалко ее. Обе долго вглядывались друг в друга. Одна — как пойманная школьница, другая — как мать или старшая сестра. И вот уже обе готовы просить извинения друг у друга: одна за то, что позволила себе оскорбительный тон в отношении серьезного и солидного человека; а другая — за то, что ошиблась, не разглядела за напускной детской важностью и наивной кичливостью очень простенькой и, может быть, совсем не глупенькой девочки. И слова: «Понятно, почему вы не любите математики» — означали: милая, не пугайся, я не хочу сказать о тебе ничего дурного... я просто думаю, что среда, в которой ты вращаешься, засорила твою головку всякими пустыми интересами...

- Скажите, где это происходит?

- Где-то на даче... пожалуй, в доме отдыха, — отвечает «учительница».

- Да, да,— спешит подтвердить Сашенька,— дом отдыха. Можно отдыхать, ни о чем не заботиться и наслаждаться свободой!

- Только скучновато, по-видимому?

- Нет, ничего. Это сначала скучно, а потом, когда все освоятся, будет веселей.

- Значит, вы недавно здесь? А то все — в Москве?

- Да, недавно. Только я не из Москвы.

- А! вы провинциальная опереточная героиня?

- Нет... я еще не совсем героиня... я очень молодая... и голос у меня еще... не проверен... Пока я только в хоре...

- Но, очевидно, скоро будете и играть?

- Да, говорят, у меня есть данные.

- А вам хочется?

- Еще бы!.. Очень красиво, когда подносят цветы... вызывают... А так играть, как они... мне кажется, я тоже могу...

Кроме того, вы моложе, лучше ваших несколько поблекших от времени героинь?

- Да, и это...

- А в оперетте это не последнее дело...

- Конечно, наружность много значит,— с гордостью заявляет Сашенька. Все улыбаются, потому что ее наружность как раз ничем не блещет. А здесь почему-то ей представилось, должно быть, что она неотразима: она будущая героиня, красавица, которую затирают завистники и держат в хоре, не давая развернуться ее талантам...

- Очевидно, вам прочат блестящую карьеру?

- Да... и директор наш и другие... многие... даже Спиридоныч, старый парикмахер...

Подобным же наводящим вопросам подвергается попутно и «учительница».

При повторении этюд отличается от первого прежде всего тем, что все основные обстоятельства, как внешние, так и личные, уже отчетливо определились. При начале второго этюда «актрисе» уже понадобилось вынуть из сумочки зеркальце, губную помаду; «учительница» же вооружилась книгой, начала было ее читать, но, заглядевшись на небо, опустила книгу на колени и время от времени глубоко вдыхала южный воздух, блаженно закрывая при этом глаза...

После второго этюда — снова расспросы<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Пользуюсь случаем, чтобышний раз указать читателю преимущество метода вопросов перед методом рассказа.

Вовремя подсказать актеру на репетиции опускаемые им обстоятельства в жизни действующего лица — великое дело; но не всегда это приводит к ожидаемым результатам. Часто режиссер из сил выбивается, стараясь вдохновить или хотя бы расшевелить актера, расписывая ему обстоятельства его роли. Но актер непоколебим, холоден и как был, так и остался ко всему безучастным. Измученный режиссер думает: «Бездарность — ничем его не -проймешь». Бывают, конечно, и такие печальные случаи, но чаще дело может быть совсем в другом: актер сегодня по тем или иным причинам закрыт, замкнут, заторможен — с него и скатывается все как с гуся вода. И тут, как ни старайся, ничего не добьешься. Надо переменить тактику: не рассказывать ему, а искусно поставленными вопросами заставить заговорить его самого и этим втянуть его в жизнь образа и пьесы.

Начинать надо с вопросов самых легких и только постепенно доходить до более сложных и волнующих. При верном применении этого метода актер иногда так разойдется и разгорячится, что ему и удержу нет.

---

Третий и четвертый этюды отличались друг от друга только тем, что укреплялось основное: главные обстоятельства и «я». «Учительница» чувствовала себя уже не новичком, а с почтительным стажем, крупной общественницей с определенными идеалами и целями в жизни.

Сашенька все больше и больше становилась опереточной звездой. Точка зрения на «карьеру» у нее раз, от разу все больше определялась и укреплялась... Ее обычно умненькие и вдумчивые глазки стали легкомысленными и рассеянными, губки — капризно кокетливыми.

Если верно проводить повторение, то оно определяет, и укрепляет основное в роли: главные обстоятельства и «я» (или, как называл Станиславский, «я есмь»). Детали же: книга, смотрение на облака, зеркальце, помада — все это не существенно, все это может меняться. И даже больше того: не может не меняться -ведь человек делается все определеннее, все глубже входит в жизнь роли. Стоит ли гоняться за всеми этими деталями, за этими мелочами,— повторять, заучивать, «фиксировать» их!

Рост роли можно уподобить росту дерева. Корни, ствол, ветви — это «я», листья — это проявление, это трепетание жизни. Появившись весной и сделав свое дело, каждую осень они опадают. Корни же, ствол, ветви — остаются на месте. Они тоже меняются, но как? Совсем не так, как листья — наоборот: они разрастаются, умножаются, крепнут.

Фиксируя же все свои мельчайшие проявления, актер делает со своей ролью убийственную процедуру: он насильно зеленит и укрепляет желтеющие и опадающие «листья» и этим отравляет и убивает главное — «ствол», «корни», «ветви».

Опыт показывает, что повторение нужно больше всего именно для создания и укрепления «я» или — если говорить другим, более принятым, но менее точным словом — для создания и укрепления образа.

Повторность — вообще одно из важнейших условий в работе актера; от правильного пользования ею зависит многое, чуть ли не все.

Для киноактера нет этой страшной проблемы повторности: один раз сыграл — сняли, и кончено дело. Если плохо, неудачно — можно актера расшевелить, разогреть еще раз и снять заново.

В театре же это совсем не так (я говорю о театре, где стремятся к «искусству жизни»). Тут надо десять, двадцать, сто, а иногда и пятьсот спектаклей пережить снова и снова. И не отдельные их кусочки, а полностью - с начала и до конца.

И вот, если при повторении на репетициях, а также и на спектаклях, вся забота будет об укреплении «корней» и «ствола», — то раз от разу роль будет расти, крепнуть, обогащаться; если же сосредоточить внимание на «листьях»,

то повторение неминуемо. Образ пустеет, актер превращается в мертвую механическую куклу. Говорят: спектакль «расшатался», «заштамповался» и т. д. Иначе и быть не могло.

Именно необходимость повторения чаще всего и толкает актера к формальному представлению. Переживание без серьезной и верной школы повторить невозможно, а повторить форму — внимание проявления переживания дело нехитрое!

**ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

## ГЛАВА I

### ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ

#### С чего начинать

Если преподаватель решит воспользоваться предложенными здесь приемами работы, надо начать с малого, с элементарного - взять для начала то, что описано в первых уроках, то есть упражнения сидя в кругу: два-три слова — вопрос и два-три слова — ответ. Но по содержанию непременно что-нибудь очень простое, незамысловатое. Тут же, при этих первых шагах, произойдут ошибки (неполное восприятие, торопливость, заторможенность и другие). Надо выбирать наиболее явные, грубые и выправлять только их, не вдаваясь пока — до поры до времени — в тонкости и детали.

Главное же: необходимо очень внимательно следить за учеником, сопереживая вместе с ним и отмечая малейшие отклонения в его органической жизни. Такое «вчувствование», такое слияние с учеником подскажет преподавателю, чем ему помочь и можно ли идти дальше, и как идти. Ученики-то ведь разные, надо применяться к тем, что перед вами.

Важно также не спешить с новыми упражнениями и почаще возвращаться к первым, начальным шагам — здесь-то устанавливается верное направление. И никоим образом нельзя допускать малейшего искривления этого направления, иначе не заметишь, как сползешь к правдоподобию. А цель наша — полная творческая художественная правда.

#### Знать – это значит уметь

Методы воспитания актера, рекомендуемые этой книгой, возникли в противовес тем, которые культивировали сознательное самонаблюдение и самоанализ, создавая уже описанную нами «сороконожку».

Что породило эту безнадежную, катастрофическую связанность? Прежде всего множество требований в одно и то же время. Все надо и надо. Надо сделать одно и тут же прибавить к нему другое, и третье, и десятое. И каждое из этих «надо» требует от ученика своей доли рассудочности, внимания и волевого напряжения. Весь творческий аппарат «зажат», никаких свободных творческих процессов быть уже не может, а тем более — единства в них...

Мы же стремимся дать волю этим процессам, этим естественным проявлениям жизни, веря в их творческую силу. Значит, нам нужно не загружать ученика требованиями, не настраивать его на волевою, рассудочную напряженность, а, наоборот,— освободить, расковывать его, устранять все то, что мешает ему в творчестве. Условия

сцены и без того неминуемо вызывают перегрузку (старание, подталкивание и пр.).

Теоретическое знание всех терминов и приемов нужно не ученику, а главным образом преподавателю. Ученику же следует овладеть сначала практикой.

Мы же, преподаватели, должны научиться, во-первых, не мешать ученику, когда у него все идет правильно; во-вторых, поддерживать и поощрять ученика, чтобы тот не «сорвался» в трудных для него местах; в-третьих, взять на себя инициативу, когда у ученика не хватает силы для восхождения на новую, высшую ступень.

Цель одна: достичь процесса творческого переживания, то есть естественности, свободы и художественного перевоплощения. Ученик-актер может и не знать на первых порах теоретической стороны всех этих приемов, но, пользуясь ими на практике по указаниям преподавателя, достигать хороших результатов.

Постепенно он узнает и теорию. И тогда, выведенная непосредственно из практики, она уже не будет «перегружать» его, а, наоборот, поможет, вооружит его ясным и точным знанием всей «механики» творческого процесса.

### **Отношение к ошибкам**

Не стоит много думать об ошибках. Не стоит долго останавливаться на них. Если среди хорошего и правильного проскальзывают одна-две ошибки,— ну и пусть их. Мимо! Не замечайте их! Замечайте то, что было хорошо, что было правильно, за него хватайтесь. Если общее направление взято верно, ошибок раз от разу будет меньше и меньше.

Поступайте так, как вы поступаете, когда учитесь бегать по льду на коньках: упали, вскочили, отряхнулись — и дальше! Ведь не делаете же вы так: упал, встал и погрузился в размышления: как я упал? почему упал? где моя ошибка? Вы не падать учитесь, а кататься!

Как свойственно человеку стоять, ходить и находиться при этом в равновесии, так же актеру свойственно художественно творить. Вы не заставляете себя думать о причинах своего падения на коньках, а просто встаете, не теряя времени, и бежите дальше — естественный инстинкт равновесия все делает за вас и всему вас научит.

Также естественный инстинкт выведет и актера на верный путь; только не пугайте его чрезмерным теоретизированием и анализом его ошибок, так как иначе вырастает будет оглядка, боязнь, а не смелость и не свобода.

Но, конечно, это не значит, что преподавателю следует проходить мимо ошибок, не замечать их. Он-то уж должен их знать, и хорошо знать! И причину появления каждой ошибки, как одна ошибка переходит в другую или как порождает другую, как соединяются они в сложный и непонятный с первого взгляда конгломерат, и как бороться с ними, за что приняться, с чего начать.

У каждого ученика большей частью свои особенности, свои слабые места и свои основные, (на этот период) ошибки.

Надо уметь их видеть и, не пугая ученика, не перегружая его новой заботой, осторожно взяться за их исправление.

Когда ученик достаточно подготовлен, можно и его привлечь к этой работе, указав ему на эту основную ошибку и научив способу бороться с ней.

### **Об ученических «обманах»**

В главе о начале» и в некоторых других уже было рассказано, к каким нехитрым «обманам» прибегают ученики, чтобы показать себя классу и преподавателю с лучшей стороны.

Так, например, из боязни, что у них «ничего не появится само собой» или если и появится, то что-нибудь «неинтересное», они придумают заранее, как проведут этюд. Или при расспросах преподавателя, что им «показалось» и какие обстоятельства возникли у них,— начинают бойко и складно тут же сочинять целые истории, уверяя, что так именно было у них в этюде. Как относиться к такой выдумке? Иную надо вскрывать сейчас же, но чаще стоит делать вид, что ничего не замечаешь. В конце концов ученику самому надоест «придумывать» или же он так «заврется», что выдумка станет очевидной для всех, и это будет ему лучшим уроком.

Преимущество такой тактики еще и в том, что ученик перестает бояться чересчур острого глаза преподавателя. Пусть он думает, что преподаватель ничего не замечает. Пусть ему кажется пока, что он самый умный, самый хитрый и самый смелый. От смелости и уверенности он начнет проявлять все большую и большую свободу — пойдут удача за удачей, это окрылит его. Вот за эти проявления и надо хвататься, поощрять их... Смотришь, «вранье» отпало само собой... за ненадобностью.

Много разнообразных приемов употребляют иногда ученики, чтобы произвести выгодное впечатление, чтобы, так сказать, повысить себе цену в глазах преподавателя и товарищей. Особенно часто, бывает это у опытных актеров, когда им приходится сесть на школьную скамью.

Есть, например, такой прием: ученик разыгрывает недовольство собой: «Ах нет! Это все еще не то! Это все слабо!» Только в редких случаях это действительно терзания таланта. А чаще — одно из двух: либо простое кокетство, либо нежелание самому преодолеть трудности. Чуть что — и руки опустились: утешайте меня, вразумляйте, вдохновляйте, уговаривайте, то есть берите на шею и тащите... а я буду по мере сил упираться.

Есть еще один вид обмана... чаще всего даже невольного. Преподаватель непременно должен знать о нем.

Глаза!.. Восторженные глаза, которыми смотрит ученик на преподавателя или на репетицию... Смотрит и наслаждается! Нашел себе по вкусу представление! Неопытному преподавателю видится за этими «горящими» глазами энтузиазм, сила, душевный жар, творческий восторг!..

Проходит время, и оказывается: эти-то «восторженные» — самые отсталые, самые слабые и неспособные.

Когда накопишь достаточно опыта — видеть без раздражения не можешь эти «восхищенные» глаза.

Пусть лучше холодные — они со временем потеплеют,— лишь бы не эти сияющие пустым блеском «восторга».

Но есть и другие глаза: глаза мыслящие! Глаза видящие, чувствующие, глаза, отражающие глубину восприятия, напряженную работу мысли, жадное стремление постичь суть дела.

Ради таких глаз забываешь утомление, болезнь, трудности и все на свете. Все, что попадает в такие глаза, все примется, пустит корни и даст свои плоды.

### **О возвращении к первым упражнениям**

Наши простенькие упражнения (Два-три слова - вопрос, и два-три слова — ответ) при верном проведении их быстро дают ободряющий результат: актер переходит «порог» творческого состояния.

Как только это новое состояние нащупано, так, естественно, сейчас же хочется проверить его на чем-то более трудном и ответственном. Текст увеличивается, этюд усложняется, все переносится «на сцену», и вскоре у учеников получаются как бы целые маленькие пьески.

Между ними возникает невольное соревнование, и начинается погоня за «интересностью»: надо сделать не менее интересно и увлекательно, чем сделано другими. И день ото дня классные миниатюры-пьески действительно становятся все более и более театральными.

Все идет как будто бы хорошо — успех окрыляет. Но через неделю, через два занятия это почему-то начинает прискучивать.

В чем дело — непонятно. Как будто бы все верно, все по-прежнему... однако раньше на самые простенькие и упражнения все смотрели с захватывающим интересом, а теперь начинают позевывать от целых «спектаклей»...

Может быть, этих упражнений уже достаточно и пора переходить на отрывки, на пьесу?

Нет, идти дальше — это значит окончательно все испортить. Дело совсем в другом.

Если этюды надоедают, если они порождают скуку, то единственно потому, что они делаются неверно, что актер играет в них плохо.

Как же это случилось?

Очень просто. Погоня за «интенсивностью» этюда отвлекла от главного: от верного актерского поведения. Этюды как будто один интереснее другого, исполнители и все смотрящие испытывают подъем, но ошибки все-таки были. Маленькие, совсем незначительные. Прикрытые фабулой, увлечением, неожиданностями фантазии актеров, они проскочили незамеченными.

Сегодня их немного, завтра — больше, послезавтра — они уже узаконены. И вот посеяна привычка работать с ошибками: стремиться не к абсолютно верной технике, а ограничиваться приблизительной. Главное — чтобы было интересно, чтобы «захватывало» публику.

Но публика, захваченная вначале проявлениями подлинной правды, постепенно, по мере того как правды этой все меньше и меньше, начинает охладевать, а там и скучать. Присутствующие чувствуют, что стало неинтересно, что надоело... что этюды эти, пожалуй, больше не нужны.

Это верно: такие этюды, действительно, не нужны.

Что же делать? Неужели начинать все сначала?

Именно сначала. Совсем сначала, с тех чудодейственных первых упражнений в кругу (без всякой «сцены») в два-три слова.

И что проскакивало незаметно «на сцене», на расстоянии, да еще прикрывалось «интересностью», теперь обнаруживается с полнейшей ясностью. Нет ничего отвлекающего, театрально интересного, текст так прост, что очень-то на нем не разыграешься.

Только возвратившись к этим первоначальным упражнениям, увидишь, как засорился «творческий аппарат» ученика. Этюды-спектакли кое-что дали ученикам — дали большую смелость. Но немало и навредили. Они посеяли небрежность в отношении самого главного: в отношении тех тонких, но неумолимых законов верного творческого процесса, которые мы начали познавать уже на первых уроках. От присутствия «зрительного зала», от желания сделать что-то более интересное актер невольно стал подхлестывать себя и... законы оказались нарушенными.

Если теперь не остановиться, не оглянуться, то с каждым дальнейшим шагом мы будем удаляться от того, что мелькало перед нами в минуты наших первых просветлений. И удаляться будем оба: и актер и преподаватель. И скоро незаметно для себя сойдем с пути творческого переживания.

Надо все время «прочищать» свой творческий аппарат, все время следить за чистотой нашей «техники», за ее развитием. И не только в школе, но и в дальнейшем — в театре. Всю жизнь. Так, как точат бритву, которая тупится после каждого употребления, так, как настраивают скрипку. Наши маленькие этюды «в кругу» — не только первоначальные упражнения; это наши гаммы.

И как требовательный к себе музыкант и вокалист не могут пренебречь гаммами, простейшими техническими упражнениями, так и актер непременно должен вновь и вновь возвращаться к «азам» творческого самочувствия, проверяя на них, освежая и обновляя свою технику, свое мастерство.

## Упрощение

Как бы ни был хорош сам по себе метод или метод или прием, чтобы с успехом применить его, надо относиться к нему творчески, проявляя, где нужно, и собственную инициативу.

В нашем актерском деле это тем более необходимо: ведь мы работаем с живым «материалом», и к нему надо тончайшим образом приспособляться.

Нужно непременно иметь в виду: как бы хорошо и успешно ни пошло дело вначале, придет время, и вдруг окажется, что метод, дававший в ваших руках очевидный результат, почему-то перестал быть столь действенным... Все потускнело, все не правда, а что-то «около» нее... Актер и режиссер — оба из сил выбиваются - применяют все те методы, которые еще недавно давали такой эффект (как будто бы те же), — а ничего не выходит... Становится скучно, тоскливо, хочется все бросить...

Это явление обычное и даже неизбежное. И причина его всегда одна и та же: упрощение. Упрощение по отношению к одному или другому: к технике, к роли, к пьесе, к партнеру.

Как же приходят к этому упрощению? Приходят усыпленные, обманутые первым успехом. Кажется, что уже все хорошо, уже владеешь «секретом», — отныне он в твоих руках и никуда не уйдет. Поэтому можно уже и не быть таким строгим в своих требованиях к себе.

Кажется, что делаешь все то же, что и прежде. Ведь все понятно — метод усвоен, проверен, результаты налицо. Теперь остается только пускать его в оборот.

И вот относишься к делу все фамильярнее и фамильярнее и... теряешь какие-то незаметные, но существенные детали. И чем больше повторяется каждый прием, тем больше таких потерь.

Ни смущаться, ни теряться при этом не следует. Надо знать только, что от повторения появилась механичность и небрежность. Прием потерял то, чего он не должен был потерять: он опростился, примитивизировался и даже выхолостился. Значит, надо восстановить его в первоначальном виде.

Актер, набравшийся «фамильярности», думает, что он делает все так же, как и вначале, но, если взглядеться, видно, что делает он все только приблизительно: приблизительно «задал», приблизительно «пустил», приблизительно живет, приблизительно свободен... Не хватает как будто бы даже совсем немногого — самой малости... Но именно она-то и решает дело: не хватает ее - и все остается до порога. Какие же это нехватки и недотяжки? Они не новы и нам уже достаточно известны: несколько формально провел задавание; пошел не по первому зову — первый прозевал, даже и не заметил: «пустил», но не до конца... Такие же «маленькие» недотяжки и во всем остальном.

Теперь, присмотревшись к ним, видишь все их серьезное значение. Есть еще один ответственный момент, о котором здесь надо сказать.

Учебный год (или вообще какой-нибудь законченный период) прошел успешно. Наступил перерыв. Затем ученики собрались вновь. Что делать с ними? Ведь то, что полагалось усвоить, уже усвоено. Идти дальше? Если преподаватель сразу пойдет дальше — он все испортит.

Неприменно надо восстановить абсолютно верную первоначальную технику.

Опять садиться в кружок, опять упражнения первых дней и опять зоркое-зоркое наблюдение за каждой мыслью, каждым вздохом ученика. И только тогда, когда будет уверенность, что все прочно налажено, можно осторожно начать продвижение дальше.

И, наконец, такое замечание. Приводя здесь целую серию различных этюдов, автор отнюдь не имел в виду именно их, именно эти тексты, темы, «сюжеты» предлагать преподавателям для работы в школе. Имелось в виду, что сам преподаватель найдет темы для своих этюдов — такие темы, такие тексты, которые возможно сильнее захватывали бы ученика, отвечая его сегодняшним мыслям и интересам, неся в себе актуальное современное содержание.

### **Значение этих школьных принципов и приемов сценической производственной работе**

Мы уже подчеркивали: в театре, в работе над спектаклем условия в совершенно иные, чем в школе, здесь — пьеса, в которой все задано чувства, линии действия, настроение, образы. Здесь не до импровизаций, не до «свобод».

Да, но ведь и на практике, в репетиционной работе с актерами (независимо от того, малоопытные они или многоопытные), приходится бороться все с теми же трудностями и ошибками. Торопятся, не воспринимают, не делают того, что им «хочется», не «пускают» себя, подталкивают, насильно навязывают себе «чувства» и т. д. Словом, все ошибки первого курса!

Давайте же попробуем — вдумчиво, осторожно и тактично - влить в свою повседневную практику свежую струю от нашей школьной работы над актерской психотехникой.

Владея «школьными» методами, зная «школьные» ошибки и методы их преодоления, мы без труда разберемся и в ошибках актерских.

Что касается самих актеров, то для них выгодно усвоить всю эту первоначальную школьную практику потому, что, овладев ею, они дальше обычно не нуждаются в поправках касательно умения «жить на сцене».

Да, это лишь самые первые, самые начальные основы, «азы» актерского творчества. Но не будем относиться к ним пренебрежительно. Не надо понимать грамоту как что-то очень элементарное и настолько легкое, что не нужно уж и особого труда для ее усвоения. Грамота психотехники актера охватывает собою умение видеть и слышать на сцене, мыслить на сцене, жить на сцене.

А это, как мы знаем, не так просто и не так мало.

## Глава II

### О ПРОДВИЖЕНИИ ВПЕРЕД

Однажды <sup>1</sup>, придя к Константину Сергеевичу, я застал его необычайно взволнованным. Ничего не объясняя, он указал мне на большой альбом, лежавший на столе:

- Посмотрите.

Это был альбом с фотоснимками наших крупнейших новостроек, заводов с прокатными станами, домн, сооружений Днепрогэса.

- Вы посмотрите, что сделано! Какие машины, заводы, постройки! Разве что-нибудь подобное раньше бывало! Разве могло быть! Ведь это чудеса! А мы в нашем искусстве? Мы что сделали за это время? Где наши Днепрогэса? Черт знает что!..

Я, пожалуй, никогда еще не видел его таким взволнованным, более того — растревоженным и раздраженным. Вся неудовлетворенность собой, присущая Станиславскому, неудовлетворенность большого художника проявилась в эти минуты с особенной силой и резкостью. И дальше, когда мы говорили с ним об открытиях астрономии, о работах над атомом, над синтезом молекулы белка, о Мичурине, о Циолковском, — он все время только подбавлял: «Вот видите, вот видите! А мы?!»

И нельзя понять Станиславского, если не учитывать этой его Крупноты человеческой, этого беспокойного недовольства собой и всем, что делалось кругом в театре.

Он прекрасно знал, что театр наш уже не тот, каким был пятьдесят лет назад, но уже и помнить не хотел старого: мало, мало!.. только совершенство — и не меньше!

Он давно уже перестал думать о тех огромных реформах, какие сам осуществил в театральном искусстве, о принципиальных изменениях, внесенных им в практику театра — в построение спектакля, в анализ пьесы, в работу актера. Все это стало для него привычными буднями... А дальше? Что дальше? Ведь это все — только начало!

Только начало!.. И в особенности это относится к актерской науке, к «психотехнике», как называл ее Станиславский. Развитию этой науки он отдал более сорока лет напряженного труда, обогатив ее замечательными открытиями, по существу создав ее из практического опыта поколений актеров, — и вот признание, сделанное им к концу жизни:

«Я с сожалением утверждаю: наша техника слаба и примитивна... Необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства, которая еще находится в первобытном состоянии»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Это было в 1935 году

<sup>2</sup> «Работа актера над собой», стр. 572-573.

Рядом с этим недовольством собой, неудовлетворенностью, постоянно мучившей великого художника, рядом с вечной заботой его о лучшем и более совершенном, как жалко выглядит — и не у какой-нибудь посредственности, а даже у людей даровитых, талантливых — равнодушное самодовольство, тщеславное самолюбование.

Во-первых, это не только остановка и конец их продвижения вперед, но резкое скольжение вниз. Во-вторых, как же все-таки ничтожен их идеал по сравнению с идеалом великого учителя правды на сцене!

Этот разговор о «Днепротэсах» снова возвращает нас к начальным главам книги — к высшим проявлениям актерского творчества, которые нас удивляли и восхищали у гениев сцены. Ведь именно о таком творчестве мы и думаем как о будущем нашего театра. Только такое творчество способно поднять театр до высшей степени его значения, его силы и блеска.

Однако самородки — явление столь редкое, что строить наши надежды на них одних невозможно. Обычно труппа состоит не из гениев, а просто из одаренных людей.

Надо научиться развивать эти дарования до наивысших пределов. Вспомним Мичурина: «Мы не должны ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача». Как блестяще подтверждается эта установка во всех областях нашей жизни! И разве мысль поднять актерское искусство на небывалые вершины должна казаться нам дерзкой и невыполнимой?

Кое-что мы уже и умеем в этом отношении! Но как не позавидовать артистам цирка — они доходят до такой высокой степени развития своих качеств и своего искусства, что их силы и умение кажутся чудом, явлением за гранью обычного, человеческого. Смотришь и думаешь: нет, чтобы делать это, нужны особого рода качества!

Так оно и есть. Только качества эти не даются готовыми, а раскрываются и вырабатываются огромным, упорным и систематическим трудом.

Актерские качества и способности поддаются культивированию и развитию — мы это знаем. Остается неразрешенным вопрос: почему работа над собой у актера не дает таких чудесных результатов, какие дает она в том же цирке.

Причина в том (мы о ней уже говорили), что у актера нет несомненного и объективного показателя верности его работы, нет ничего, что с несомненностью и ощутительностью указывало бы на потерю ими должного «равновесия», на потерю художественной правды. И он очень легко и незаметно для себя «соскальзывает» со своей правды и подлинности к актерской фальши.

Давайте, однако, посмотрим получше в этот поучительный урок, какой дает нам искусство цирка. Кроме точного показателя в работе там — настойчивая, не допускающая никакого послабления тренировка.

Что это за тренировка?

Возьмем все того же канатоходца. С чего он начинает? Ведь не с того же, что сразу заставляет себя смело идти по тросу. Нет, он этого и не может и не хочет. Он делает только то, что дается ему без особого напряжения и уж, во всяком случае, без всякой опасности. Во-первых, вначале трос натянут низко —

почти у самого пола. Во-вторых, ступив на трос, он долгое время приучает себя стоять на нем. А так как стоять он все-таки еще не может, то тут же! протянута веревка, чтобы при малейшей потере равновесия схватиться. Он почти все время и держится за нее — отпустит на какие-нибудь две-три секунды и хватается снова.

Постепенно у него вырабатывается способность чувствовать равновесие и инстинктивно сохранять его или восстанавливать, если оно нарушается. Так он упражняется до тех пор, пока не утвердится в этом новом для него состоянии. Не спешит переходить дальше.

Затем понемногу он начинает двигаться по тросу, но все еще не расставаясь со спасительной веревкой.

В результате такой суровой школы, не прощающей ни одной самой ничтожной ошибки, у него создается привычка (а точнее — рефлекс) пресекать у себя малейшее отклонение от равновесия, тут же инстинктивно восстанавливать его.

Все в большей и большей степени процесс этот делается автоматическим и совершается как бы помимо артиста. Мало того что он чувствует совершившуюся потерю равновесия, но по каким-то раньше ускользавшим от него ощущениям он даже предчувствует ее и тут же, тоже автоматически, выправляет начавшееся нарушение равновесия.

Акробат может ходить, танцевать на проволоке, даже жонглировать (а это отвлекает на себя большую долю его внимания). Теперь установка равновесия и наблюдение за ним уходит под порог его сознания, делается своеобразным механизмом, становится второй природой акробата.

Для акробата-канатоходца основное в его искусстве — равновесие. А что является таким же существенным для актера, таким же основным, без чего невозможно ни переживание, ни перевоплощение?

Об этом уже была речь — это постоянное присутствие его личного «я» во всех обстоятельствах роли и пьесы — как внешних, так и внутренних.

Как только личное «я» актера перестает участвовать в жизни роли, в то же мгновение актер соскальзывает с художественной правды (как акробат со своего троса).

Это присутствие личного «я», являющееся основой творчества актера, не должно теряться во все время пребывания его на сцене, наоборот, должно настолько в нем укрепиться, чтобы стать его творческой природой. Чтобы добиться этого, надо помнить то, что мы видели в тренировке акробата: у него главная, а на первое время единственная забота: равновесие! равновесие во что бы то ни стало!

Вот с таким же упорством и неотступностью, с такой же суровой требовательностью к себе надо воспитывать и тренировать основное для творчества на сцене — неременное личное, кровное участие во всех обстоятельствах роли и пьесы.

Персонаж — это полностью я, а я — это персонаж. Не утвердившись прочно в этом состоянии постоянного творческого присутствия личного «я», мы

все время будем «срываться» и никогда не сможем добиться того, чтобы творческое переживание на сцене стало нашей природой, нашей стихией. Нельзя спокойно оставаться на уровне достигнутого, в то время как всюду — во всех областях жизни нашей великой Родины — совершаются такие неслыханные, гигантские сдвиги и победы.

Уж очень мы успокоились, размякли, а иные почили на лаврах.

А ведь как много надо сделать! Ведь мы обязаны на деле приближаться к тому идеалу театра и актера, который есть у каждого из нас. Вложить всю душу в это продвижение вперед, не жалеть ни сил, ни времени, не жалеть себя!

Но, конечно, недостаточно индивидуальных усилий каждого из нас. Нужны большие, организованные усилия.

А для этого нам надо развивать нашу науку о театре, вырабатывать общие критерии, единое понимание художественной правды,

До сих пор, надо сознаться, в наших театральном поисках было много кустарщины. Практики накопили немало ценных приемов, накопили огромный опыт, но далеко не всегда умели и старались давать найденному теоретическое объяснение. Теоретики же нередко обходятся в своих рассуждениях без всяких конкретных доказательств, без подлинного анализа живых фактов.

А ко всему этому: знания наши о высшей нервной деятельности человека до недавних пор были еще недостаточно серьезны. Да и теперь, когда у нас есть могучее оружие — учение Павлова, мы все еще слабо им владеем.

А как мало еще изучено нами драгоценное наследие нашего учителя — Станиславского, как робко еще подходим мы к проблеме развития его творческих идей!

Если мы хотим по-настоящему познать наше дело, нам следует заняться собиранием основных фактов и тщательной, всесторонней проверкой их, чтобы они были действительно незыблемой основой как для самой театральной практики, так и для дальнейшей исследовательской работы.

Они должны проверяться не только нами, но и представителями других, смежных с нами наук, интересующихся высшей нервной деятельностью.

Подлинное научное исследование, вооруженное всеми современными знаниями, поставит наше дело на путь более верный, прямой и скорый. Да и для науки знакомство с этими не исследованными доселе процессами художественного творчества может дать много нового и существенного.

Нас ждет большая дружная работа во имя родного искусства и его расцвета. Дальнейший прогресс обнаружит еще новые факты, выдвинет новые гипотезы, укажет новые пути.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Об Этой книге и её авторе:.....	5
Б. Н. Ливанов.....	5
М. О. Кнебель.....	8
<b>ИСКУССТВО ЖИТЬ НА СЦЕНЕ</b>	
Введение .....	17
Часть первая	
<b>ПУТЬ НЕПРОИЗВОЛЬНОЙ РЕАКЦИИ</b>	
Глава I. Свобода и произвольность.....	57
Глава II. Фантазия актера .....	64
Глава III. Первые шаги ученика «на сцене.....	68
Глава IV. Кое-что о педагогике.....	70
Глава V. Актер и его сценическое окружение .....	75
Глава VI. О начале .....	87
Глава VII. О сценичности и несценичности .....	105
Глава VIII. О тексте.....	116
Глава IX. «Задавание».....	123
Глава X. Разнобой.....	133
Глава XI. Что дают нам эти этюды.....	134
Часть вторая	
<b>НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ</b>	
Глава I. Порог творческого переживания.....	147
Глава II Утверждение актера в творческом состоянии ....	155
Глава III Роль автоматических движений в воспитании непринужденности и свободы.....	162
Глава IV. Не мешать жить.....	174
Глава V. Небрежность .....	181
Глава VI. Не торопиться.....	186
Глава VII. Наигрыш.....	189
Глава VIII. Восприятие.....	197
Глава IX. Свободная реакция.....	217
Глава X. Торможение.....	247
Глава XI. «Подталкивание».....	258
Глава XII. Физиологичность.....	268
Часть третья	
<b>ОБ УПРАВЛЕНИИ СВОБОДОЙ И НЕПРОИЗВОЛЬНОСТЬЮ</b>	
Глава I. Обстоятельства.....	287
Глава II. Забывание. ....	302
Глава III. Конкретность как путь к подлинности восприятия.....	307
Глава IV. Неясность обстоятельств как побудительная, движущая сила в творчестве актера .....	321
Глава V. Образ.....	329
Глава VI. Истоки образа.....	346

Глава VII. Возникновение, укрепление и развитие образа .....	349
Часть четвертая	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
Глава I Практические советы преподавателям.....	367
Глава II О продвижении вперед.....	376

Николай Васильевич Демидов  
ИСКУССТВО ЖИТЬ НА СЦЕНЕ

Редактор

Е. Г. Иванова.

Оформление художника

Г. А. Кудрявцева.

Художественный редактор

Э. Э. Ринчино.

Технический редактор

М. А. Панкратова.

корректоры:

З. Д. Гинзбург и Г. Г. Харитонова

Сдано в набор Э/Х1 1964 г. Подп. в печ. 6/111 1965 г. Форм. бум. 84X108<sup>1</sup>/за.  
Печ. л. 12,125. (условных 19,885). Уч.-изд. л. 20,045. Тираж 5000 экз. Изд. №  
4234. А 04643. «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Зак. тип. Л° 614.  
Цена 1 р. 10 к. Московская типография .М 20 Главполиграфпрома  
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Москва, 1-й  
Рижский пер.,