

Кнебель М. О. Слово в  
творчестве актера. 3-е изд. испр.  
М.: ВТО, 1970. 160 с.

ОТ АВТОРА .....	3	<a href="#">Читать</a>
СЛОВО — ЭТО ДЕЙСТВИЕ .....	5	<a href="#">Читать</a>
АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЕМ .....	17	<a href="#">Читать</a>
ОЦЕНКА ФАКТОВ .....	38	<a href="#">Читать</a>
ВИДЕНИЕ .....	47	<a href="#">Читать</a>
ЗАНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СЛОВОМ .....	65	<a href="#">Читать</a>
ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ .....	82	<a href="#">Читать</a>
ТЕХНИКА И ЛОГИКА РЕЧИ.....	98	<a href="#">Читать</a>
ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПАУЗА .....	122	<a href="#">Читать</a>
ПРИСПОСОБЛЕНИЯ .....	128	<a href="#">Читать</a>
ТЕМПО-РИТМ.....	132	<a href="#">Читать</a>
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	152	<a href="#">Читать</a>

## ОТ АВТОРА

В марте 1936 года Константин Сергеевич Станиславский вызвал меня к себе.

Я знала, что он в ту пору напряженно работал над завершением книги «Работа актера над собой» и был практически занят организацией Оперно-драматической студии, на которую возлагал большие надежды, так как рассчитывал, что, экспериментируя с молодежью, он добьется проверки новых теоретических положений системы. Я знала также, что, несмотря на тяжелое состояние здоровья, Константин Сергеевич переживает, быть может, наивысший подъем своих творческих сил, когда каждый день сулит ему и нам все новые открытия в области природы актерского творчества.

Едва лишь я приблизилась к знакомому особняку в Леонтьевском переулке, меня, как и всегда в мои частые, долголетние встречи со Станиславским, охватило чувство огромного волнения.

Усадив меня в большое мягкое кресло, он некоторое время испытующе и ласково глядел на меня.

— Вы слышали о моей Студии?— спросил он наконец.

— Да, конечно, Константин Сергеевич.

— Хотите преподавать у нас художественное слово?

— Я никогда этим не занималась и сама в концертах не читаю,— ответила я.

— Тем лучше,— сказал он,— значит, у вас не успели выработаться штампы. Эта область еще не изведена как следует, над ней нужно много думать, открывать новые пути. Хотите учить учась?

Я с радостью согласилась, и началась новая, увлекательная полоса моей творческой работы под руководством Константина Сергеевича. И поскольку она по своему значению выходит далеко за рамки моего личного опыта, я считаю своим долгом попытаться сделать ее достоянием общности.

Сейчас, когда я пишу эти строки, существует целый ряд новых материалов, освещающих этот последний период экспериментальной деятельности К. С. Станиславского. Тогда, когда мы в Студии под руководством Константина Сергеевича занимались проблемами слова, его новые, наиболее зрелые мысли об искусстве, его позднейшие творческие открытия только-только еще кристаллизовались, выливаясь в четкие,

законченные формулировки, обрастая примерами, вновь и вновь выверяясь и уточняясь в самой практике работы Студии. Мы были свидетелями этого замечательного процесса.

Настоящая работа опирается, с одной стороны, на опубликованные высказывания Константина Сергеевича, с другой — на мои личные воспоминания о его деятельности в Студии той поры. Это рассказ об увиденном и услышанном и одновременно попытка систематизировать, обобщить, хотя бы первоначально, основные положения о слове в сценическом искусстве, принадлежащие К. С. Станиславскому. Это не научное исследование в чистом виде, не учебник по словесному действию. Я понимаю свою задачу скромнее и считала бы ее выполненной, если бы мне удалась *постановка вопроса* — одного из самых важных в нашем деле. И потому я полагаю возможным переходить в данной работе от прямого изложения проблемы, как я ее понимаю, к материалам мемуарного характера, к тому, что говорил о слове Станиславский на уроках в Студии, как он проводил эти уроки, рассказывая и объясняя то, что, с его точки зрения, имело коренное значение для развития психотехники советского актера.

Константин Сергеевич никогда не отделял проблемы слова в художественном чтении от словесного действия в спектакле. Он ясно видел, что в том и в другом случае существует своя специфика. Но ему в первую очередь важно было подчеркнуть *общие основы словесного действия* в обоих случаях. И потому было бы неправильно ограничиться в пределах данной работы разговором об одних только законах художественного чтения, не пытаясь раскрыть в полном объеме понятие словесного действия, основополагающего в системе Станиславского. Мне невольно придется касаться всей суммы вопросов, связанных со словесным действием в творческой работе актера.

Более того: рассматривая слово как первоисточник актерских задач в спектакле и в то же время вершину, конечный пункт творческого процесса, Станиславский никогда не говорил о слове в отрыве от всех остальных положений системы, выработанных им за долгие годы его замечательной «жизни в искусстве». Процесс овладения авторским словом в спектакле совпадает, по мысли Станиславского, с процессом создания сценического

образа. И это обязывает меня не проходить мимо узловых моментов системы, мимо ее общеэстетических и технологических основ. Мне придется касаться этих общих вопросов в той степени, в какой мне представляется это необходимым для уяснения роли и места словесного действия во всем комплексе взглядов великого основоположника советской режиссуры и театральной педагогики К. С. Станиславского.

# СЛОВО — ЭТО ДЕЙСТВИЕ

Проблема слова занимает видное место в творческой практике русского театра.

Не было, кажется, ни одного крупного деятеля в истории русского театра, который не задумывался бы над великой силой воздействия слова, не искал бы средств к тому, чтобы слово на сцене было насыщено правдой, проникнуто истинным чувством, исполнено значительным общественным содержанием. Русские актеры из поколения в поколение повышали свою требовательность к искусству сценической речи, добиваясь в ее звучании глубочайшей верности жизни.

Это и не могло быть иначе в театре, славная история которого неразрывно связана с драматургией Грибоедова, Гоголя, Островского, Толстого, Чехова, Горького. Богатство литературного языка наших классиков ставило сложные творческие задачи перед сценическими художниками. Правдиво сыграть Гоголя, Островского, Горького значило прежде всего заставить звучать правдой,

сверкать всеми красками их удивительный текст.

В летописях русской сцены закреплены многие примеры того, как ее мастера строили на фундаменте глубокого, всеобъемлющего искусства слова великолепные сценические образы. Щепкин, Садовский, Мочалов, Ермолова, Давыдов, Варламов, Ленский, Садовская — каждый из них по-своему, в зависимости от индивидуального склада таланта, оказывался по мастерству передачи авторского слова на сцене конгениальным великим писателям.

Читая письма и записки Щепкина, понимаешь, как серьезно и глубоко он относился к проблеме сценической речи.

«... Во всей Европе удовлетворяются еще декламацией такого рода, то есть завыванием, — пишет он, — а мы не сживаемся с этим пением...»

... Я застал декламацию, сообщенную России Дмитриевским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах. Она состояла в громком, почти педантическом ударении на каждую рифму, с ловкой отделкой полустышей. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка



монолог произносилась сколько хватало сил у человека... Как только мы начали подрастать, с годами умнеть, мы тотчас поняли эту нелепость и тотчас ее бросили... Ведь сколько и у нас поющих слов! Но у нас их поет сердце...»<sup>1</sup>.

Реалистичность русской драматургии заставила русских актеров уже очень скоро расстаться с искусственной декламацией, широко распространенной в ту пору на европейских сценах.

Во все периоды существования нашего театра «слово, спетое сердцем», то есть сказанное на сцене искренне, правдиво, слово, раскрывающее все богатство мыслей и чувств человека, главенствует в искусстве русского актера.

Не случайно слова Гоголя, что «... звуки души и сердца, выражаемые словом, во много раз разнообразнее музыкальных звуков», неоднократно цитировались мастерами русской сцены.

И уже потому, что искусство «сердцем спетого слова» гораздо более сложно и трудно, чем искусство ложного пафоса, условной декламации, трескучей риторики, история становления

---

<sup>1</sup> Щепкин М. С. Записки, письма. М.: Искусство, 1952. С. 236 – 237.

русского театра заполнена поисками, раздумьями, расчисткой путей, которые вели бы актера к правдивому слову на сцене. Русский театр, воспитанный в уважении и любви к слову, многократно выдвигал и разрабатывал проблему сценической речи, связывая ее со всем комплексом проблем реалистического искусства.

Уже Щепкин ставил возможность реалистической интерпретаций авторского слова на сцене в зависимости от существа создаваемого актером образа. Щепкин требовал, чтобы актеры в первую очередь охватывали заложенные в тексте мысли, изучали ход мыслей, выражающих «натуру действующего лица», чтобы они овладевали этой «натурой».

«Актер непременно должен изучить, как сказать всякую речь, не предоставляя случаю или, как говорят, натуре, потому что натура действующего лица и моя — совершенно противоположны, и, надевая роль своею собственною персоною, утратится физиономия игранного лица.

Да, надо изучать так, что мысль всегда должно сказать хорошо, потому что, если

и не одушевишь ее, все же не все дело пропало. Скажут “холодно”, а не “дурно”»<sup>2</sup>.

Следовательно, уже для Щепкина перевоплощение в образ было условием правдивого произнесения текста. Только став тем человеком, которого создал автор, научившись мыслить его мыслями и разделять его переживания, актер имеет право говорить от его лица. Только тогда это будет, по терминологии Щепкина, не просто искусство, но «художество» — высшая форма сценической правды.

Вслед за Щепкиным, развивая его заветы, другие русские сценические деятели проникали в тайны сценической речи, угадывали ее законы. Есть много тонких замечаний о слове на сцене у Ленского. Словом всю свою жизнь занимался Островский, доводя мастерство словесного портрета в драматургии до высочайшего совершенства. Южин четко мотивировал необходимость индивидуализации речи героя в зависимости от склада его характера, от эпохи, его породившей, от самого стиля автора. «Речь, и жизненная и естественная у Гамлета, и нежизненна

---

<sup>2</sup> Щепкин М. С. Записки, письма. С. 236.

и неестественна в Чацком, — говорил он. — Нельзя устанавливать *общих* требований “простоты”, “естественности” и “жизненности”. Актеру надо уметь говорить свои роли так, чтобы для *данного* лица его речь была проста, жизненна и естественна»<sup>3</sup>.

Читая Гоголя, поражаешься глубине и тонкости его мыслей об искусстве актера, поражаешься тому, что он заглянул в самую суть вопроса.

Борясь с напыщенным словом на сцене, он ставил вопрос о живой и естественной сценической речи в зависимость от приема работы актера.

Гоголь пишет о том, что актерам опасно заучивать текст дома, что надо, «чтобы все выучилось ими сообща, и роль вошла сама собою в голову каждого во время репетиций, так чтобы всякий, окруженный тут же обставляющими его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Южин-Сумбатов А. И. Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1951. С. 318–319.

<sup>4</sup> Гоголь и театр. М.: Искусство, 1952. С. 388.

Гоголь утверждает, что, пока актер не заучил наизусть роль, он способен непосредственно воспринимать реплики партнера, способен услышать естественно звучащую речь в устах хорошего актера и незаметно для себя станет говорить правдиво и естественно.

«Всякий наипростейший человек уже способен отвечать в такт,— пишет Гоголь.— Но если только актер заучил у себя на дому свою роль, от него изойдет напыщенный, заученный ответ, и этот ответ уже останется в нем навек: его ничем не переломишь, ни одного слова не переймет он тогда от лучшего актера; для него станет глухо все окружение обстоятельств и характеров, обступающих его роль, так же, как и вся пьеса станет ему глуха и чужда, и он, как мертвец, будет двигаться среди мертвецов»<sup>5</sup>.

Но как ни глубоки, ни справедливы были сами по себе замечания русских сценических деятелей о природе слова в театральном искусстве, никем из них не было создано учения о речи, обладающего научной достоверностью.

---

<sup>5</sup> Там же.

Это сделали великие основоположники Московского Художественного театра. Одна из огромных исторических заслуг К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в данной области заключается в том, что они придали стройность отдельным наблюдениям и размышлениям о сценической речи, обобщили их, привели в систему, дополнив своим собственным многолетним практическим опытом. Больше того, система Станиславского, являясь научной теорией актерского творчества, не только раскрывает нам *объективные законы* сценической речи, но система, суть которой заключается в том, что сценическая речь является *главным действием*, создает последовательную *цепь педагогических приемов* и навыков, позволяющих актеру сознательно овладеть авторским словом, делать его активным, *действенным*, целенаправленным, полнокровным.

Учение Станиславского, его теория актерского творчества велики тем, что представляют собой не выдумку, не субъективные предположения, а результат проникновения в органические законы творческого процесса.

«То, чему мы учимся, принято называть “системой Станиславского”, — пишет Константин Сергеевич. — Это неправильно. Вся сила этого метода в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. Система принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической. *Законы искусства основаны на законах природы*»<sup>6</sup>.

Главное в нашем творчестве — постоянно движущаяся вперед творческая мысль, говорил Станиславский. И вся его жизнь является живым воплощением непрерывной эволюции его учения.

Система Станиславского, зародившаяся в начале нашего века, пережила в советский период сложную творческую эволюцию. Вместе с развитием и изменением самой действительности, которую Станиславский провозгласил великим учителем сценического искусства,

---

<sup>6</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Искусство, 1951. С. 635. (Подчеркнуто мною. — М. К. Все дальнейшие цитаты из этой книги будут приводиться по данному изданию.)

крепло мировоззрение Станиславского, изменялась и его система, избавляясь от идеалистических наслоений, становясь на незыблемые основы материализма, находя все более точные пути к сознательному творческому процессу актера.

Мы имеем полное право сказать, что система Станиславского, связанная всеми корнями с материалистической философией и эстетикой революционных демократов, входит в нашу социалистическую эстетику как ее неотъемлемая часть.

Основным положением системы Станиславского является мысль о сверх-сверхзадаче человека-артиста, иначе говоря — о передовом мировоззрении художника, как обязательном условии сознательного творчества. Вслед за революционными демократами, требовавшими, чтобы искусство не только отражало жизнь, но произносило приговор над ее явлениями, Станиславский ратовал за актера-гражданина, актера — пропагандиста передовых идей.

Сценическое произведение только тогда подлинно служит народу, когда коллектив его создателей точно знает, *во имя чего* он сегодня играет этот



спектакль. Сверх-сверхзадача делает особенно острым зрение художника, помогает ему разглядеть в окружающей жизни коренное и важное, отделить его от мелкого и случайного. Сверх-сверхзадача направляет воображение артиста, делает активной его фантазию, страстным и целеустремленным весь процесс создания сценического образа. Без сверх-сверхзадачи, понижающей все существо актера-современника, неизбежен, по мысли Станиславского, натурализм в искусстве, унылое бытописание, не подлинная правда, а «правденка», которую Константин Сергеевич ненавидел страстно и непреклонно.

Именно учение о сверх-сверхзадаче делает систему ядром эстетики социалистического реализма на театре. Все технологические проблемы, разработанные и выдвинутые Станиславским, существуют только в свете этого учения, только во имя его. Только ради того, чтобы театр мог свободно и полно рассказывать людям большую правду о жизни, воспитывать их и учить тому новому, прогрессивному, что несет с собой советская современность, Станиславский

настойчиво и неустанно искал путей к наиболее глубокому воспроизведению на сцене «жизни человеческого духа» роли.

В своем стремлении к искусству реалистическому и современному, прозорливому и идейному, умеющему, по словам Чернышевского, «переносить из будущего в настоящее», Константин Сергеевич не был одинок. Подобные цели ставили перед собой многие передовые художники прошлого и наших дней. Но только он вместе со своим соратником Немировичем-Данченко нашел кратчайший путь к осуществлению этой цели, определив с удивительной точностью специфические особенности сценического искусства, те исключительные условия, в которых протекает творческий процесс актера. И это делает систему подлинно научной.

Еще Чернышевский, размышляя над природой искусства, отметил особую трудность правдивого воспроизведения художником простого и естественного человеческого поведения, человеческого действия.

«... В каждой группе живых людей все держат себя,— пишет Чернышевский,— совершенно сообразно 1) сущности сцены, происходящей между ними, 2) сущности

собственного своего характера и 3) условиям обстановки. Все это само собой всегда соблюдается в действительной жизни и с чрезвычайным трудом достигает этого искусство. “Всегда и само собою” в природе, “очень редко и с величайшим напряжением сил” в искусстве — вот факт, почти во всех отношениях характеризующий природу и искусство»<sup>7</sup>.

Станиславский задумывался над тем же, что поразило в искусстве Чернышевского, но он пошел дальше, проникнув в причины того, почему актеру так трудно сохранять естественность в передаче простого человеческого поведения, что так легко достигается в действительной жизни. Причины эти кроются в самих условиях творческой работы актера, в ее публичности; в том, что акт творчества сценического художника, требующий напряжения всех духовных сил человека, демонстративен и протекает на глазах у зрителя. В этих условиях актер, у которого недостаточно тренирована воля, который не одарен от природы

---

<sup>7</sup> Н. Г. Чернышевский об искусстве. М.: Академия художеств СССР, 1950. С. 54 – 55.

способностью без остатка отдавать себя на сцене творческому процессу, неизбежно теряется, выбивается, перестает жить чувствами и мыслями роли. Тогда неизбежен вывих, зажим, неестественность, тогда, по терминологии Станиславского, необходимое творческое самочувствие уступает у исполнителя роли место дурному «актерскому» самочувствию.

«Нам гораздо легче на сцене вывихивать свою природу, чем жить правильной человеческой жизнью», — говорил Константин Сергеевич, и его мысль упорно искала приемов, которые привели бы актера к органическому и естественному самочувствию на сцене. Он видел назначение своей системы именно в том, чтобы устранять неизбежные вывихи, восстанавливать законы творческой природы, нарушенные у актера в силу условий публичной работы, возвращать его к нормальному человеческому самочувствию на сцене.

Наблюдая за игрой великих актеров и за самим собой, Станиславский понял, что почувствовать себя на сцене свободно можно, лишь до конца отдавшись предлагаемым обстоятельствам пьесы, поставив себя на место героя, поверив в реальность

всего происходящего с ним. Вслед за Белинским, считавшим, что воображение художника играет решающую роль в творческом процессе, вслед за Чернышевским, который говорил о том, что «главное в поэтическом таланте — так называемая творческая фантазия», Станиславский утверждал, что творчество начинается с вымысла — воображения поэта, режиссера, артиста, художника и других.

Первым шагом на том пути, где происходит сближение артиста с игровым образом, является способность исполнителя разбудить свою творческую природу, дать толчок фантазии, чтобы она заработала в направлении, подсказанном самой ситуацией пьесы, ее предлагаемыми обстоятельствами. Станиславский открыл, что лучшим, наиболее действенным рычагом для этого является, как он говорил, магическое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренне, но еще с большим увлечением, чем подлинной правде. «Если бы» сразу переводит актера из реального мира в мир вымысла, в мир, созданный писателем и представляющий

собой не самую действительность, но поэтическое воспроизведение ее.

Константин Сергеевич говорил, что «если бы» — это не категорическая форма, не приказ. «Если бы» ничего не утверждает и ни на чем не настаивает, а следовательно, и ничего не навязывает артисту. Оно лишь спрашивает: «что было бы, если бы…» Но как только артист пробует ответить на вопросы, поставленные «если бы», он вынужден сразу же тревожить свою фантазию; она приходит в движение, и тут-то и происходит тот внутренний сдвиг, с которого начинается творческий процесс актера.

Итак, «если бы» дает толчок воображению исполнителя. Но само это воображение не свободно; оно ограничено предлагаемыми обстоятельствами пьесы и действует в рамках этих обстоятельств. Станиславский отрицал слепое, стихийное, не направленное воображение актера, которое может только увести его от того жизненного материала, который заключен в драматическом произведении. Он говорил так: «“Если бы” всегда начинает творчество, “предлагаемые обстоятельства” развивают его. Одно

без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: “если бы” дает толчок дремлющему воображению, а “предлагаемые обстоятельства” делают обоснованным само “если бы”. Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига»<sup>8</sup>.

Следовательно, «если бы» строго подчиняет творчество актера авторскому замыслу, тому кругу идей и тем, которые охватывает пьеса. В то же время Станиславский был глубоко убежден в самостоятельности актерского труда. Ведь «если бы» только ставит вопросы, актер же отвечает на них в соответствии со своим жизненным опытом, со своими верованиями, со своим идейным багажом. Константин Сергеевич разделял мысли Белинского о том, что актер дополняет своей игрой идею автора и что в этом-то дополнении состоит его творчество. В «Работе актера над собой» есть вдохновенные строки, посвященные поэзии актерского труда: «Поверить чужому вымыслу и искренно зажить им — это, по-вашему,

---

<sup>8</sup> Работа актера над собой. С. 66.

пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла?.. Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе “истину страстей”; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица»<sup>9</sup>.

Говоря о том, что «конечным результатом творчества является создание подлинно продуктивного действия», тесно связанного «с сокровенным замыслом», то есть с идеей пьесы и спектакля, Станиславский

---

<sup>9</sup> Работа актера над собой. С. 67 – 68.



касается самой сути сценического искусства. Театр есть действие, и все, происходящее на сцене,— всегда действие, действенное выражение мысли, идеи, действенная, активная передача этой идеи зрителю. Драматическое искусство — искусство синтетическое: оно располагает целым комплексом художественных средств. Но главным, решающим средством воздействия на зрителя в драматическом спектакле, по мысли Станиславского, всегда остается слово. *Словесное действие* — вот что делает драматический театр одним из самых сильных и впечатляющих видов художественного творчества человека.

Материалистичность воззрений Станиславского в вопросе о слове, как действии, выступает тотчас же, как только мы сопоставим их с замечательным учением И. П. Павлова о второй сигнальной системе.

«В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности,— пишет Павлов.— Слово составило вторую, специально нашу сигнальную систему, будучи сигналом первых сигналов. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности… с

другой стороны — именно слово сделало нас людьми»<sup>10</sup>.

Сделав свое гениальное открытие о том, что слово является «сигналом сигналов» и дает человеку возможность абстрагировать и обобщать непосредственные впечатления, получаемые из внешнего мира, которые он воспринимает в наиболее глубоких связях и отношениях, Павлов доказал, что именно речь отличает человека от животного, неспособного выходить за пределы тех впечатлений и образов, которые даются ему непосредственно органами чувств. Весь вековой исторический опыт народов закреплен в слове, оно, как чувствительный конденсатор, вбирает в себя многосложную мудрость человечества. Произнесенное слово вызывает в мозгу человека сложную цепь представлений и ассоциаций, зрительных и эмоциональных образов, часто таких же законченных, как и образы, полученные путем чувственного восприятия мира.

«Сигнализация речью» является основой основ сценического искусства.

---

<sup>10</sup> Павлов И. П. Полн. собр. соч. М.; Л.: АН СССР, 1949. Т. III. С. 568.

Вся работа театра держится на этой особенности актера видеть за словом живые явления действительности, вызывать в себе представление о вещах, о которых идет речь, и в свою очередь воздействовать своими видениями на зрителя. С этим и связана целая область системы, обозначенная Станиславским понятием «видение». Если актер видит сам то, о чем ему нужно рассказать или в чем убедить партнера на сцене, ему удастся захватить внимание зрителя своими видениями, убеждениями, верованиями, своими чувствами. От того, что вложено в слово, что встает за словом в представлении артиста, от того, как сказано слово, зависит полностью и восприятие зала, весь тот круг образов и ассоциаций, которые могут возникнуть у зрителя, когда он слушает авторский текст.

Ставя себе известную цель, или, как говорит Белинский, дополняя своей игрой идею автора, актер именно в этом направлении *действует словом*, ведя за собою зрителя.

Вот почему такое огромное значение имеют для художника сцены наблюдательность, жизненный опыт, эмоциональная память, способность к ассоциативному мышлению.

Чем зорче вглядывается в жизнь актер, чем больше он в ней замечает и фиксирует, тем ярче его видения, тем большее содержание сможет он вложить в слова, предложенные ему автором.

Станиславский и Немирович-Данченко, разрабатывая проблему слова в сценическом искусстве и видя в слове могучее средство идейно-художественного воздействия, учили нас распахивать все пространство скрытого за словом содержания, образуя глубокие пласты подтекста.

Разработанный, емкий, многообразный подтекст, введенный в практику Художественного театра К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, воздействует на зрителя во время спектакля как сложный комплексный раздражитель.

Драматическое искусство — искусство синтетическое. Идея, мысль выражаются комплексными средствами, но *слово есть основное, ведущее средство воздействия на зрителя.*

Пластическая выразительность только дополняет силу воздействия словом. Как только в драматическом спектакле акцент переносится со слова

на пластику, мы обязательно встречаемся с той или иной разновидностью *формализма*.

Несмотря на всем очевидную роль слова в драматическом искусстве, все же приходится говорить о недооценке данной проблемы, о недостаточной разработанности вопросов, связанных со сценической речью, об уравнительном значении, которое придается ряду технологических проблем наряду со словом.

Национальный язык — это сокровищница многовекового познавательного опыта народа, итоги его наблюдений и обобщений в области явлений природы и общества.

Ведь «идеи не существуют оторванно от языка» (Маркс).

Задача советских режиссеров и актеров заключается в том, чтобы осознать со всей серьезностью проблему слова в драматическом искусстве.

Система Станиславского направлена к тому, чтобы на сцене, как в жизни, процесс словесного общения людей друг с другом был действенным, активным процессом, чтобы сценическое слово всегда было целесообразным,

продуктивным, энергичным и волевым,  
чтобы оно всегда было *действием*.

# АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЕМ

Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии является основополагающим в процессе перевоплощения актера в драматический образ. «От сверхзадачи родилось произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста»<sup>11</sup>, — говорит Станиславский.

Но определить сверхзадачу автора мало. Надо, чтобы у самого артиста возникла сверхзадача, аналогичная замыслу писателя, «... но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста.

Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание.

Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста»<sup>12</sup>.

Утверждая, что творческий процесс перевоплощения актера в

---

<sup>11</sup> Работа актера над собой. С. 358.

<sup>12</sup> Работа актера над собой. С. 354.

драматический образ в основе своей диалектичен, Станиславский раскрывает это положение в своем учении о двух перспективах — *о перспективе артиста и роли*.

Я, актер, знаю все, что будет с моим героем в пьесе, действующее же лицо своего будущего не знает.

Только овладев всем комплексом психофизического поведения действующего лица, актер обретает право говорить о роли «я».

Вместе с тем в нем беспрестанно присутствует чувство контроля, направляющее его творческий процесс. Это чувство контроля и дает нам возможность развить свою психотехнику, а «наша психотехника для того и существует, — пишет Станиславский, — чтобы с помощью манков постоянно возвращать… пешехода к большой дороге…»<sup>13</sup>.

Что же это за «большая дорога», о которой пишет Станиславский. «Большая дорога» — это путь к сверхзадаче автора.

Установив, что перспектива роли и перспектива артиста разные понятия, Станиславский определяет

---

<sup>13</sup> Работа актера над собой. С. 544.



*перспективу артиста* как расчетливое, гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли.

Учение о перспективе в первую очередь раскрывает нам путь к идейному осмыслению произведения и роли. Оно органически связано с мыслями Константина Сергеевича о сверх-сверхзадаче артиста.

Оно учит нас целостному охвату образа, умению подчинить все отдельные, многообразные черты его руководящей идее; оно остерегает нас от пагубной в искусстве оценки отдельных частных моментов в роли и пьесе вне органической связи со всеми предлагаемыми обстоятельствами и идеей драматургического произведения.

Учение о перспективе артиста освещает и серьезные вопросы нашего технологического вооружения, но в первую очередь оно ставит перед нами *вопрос о творческом замысле*. Серьезнейшей ошибкой было бы недоучитывать это положение. Художник, поражавший всех работавших с ним неисчерпаемым богатством режиссерской и актерской фантазии, считавший, что в воображении кроется

основной импульс к творчеству, Станиславский не недооценивал процесса замысла, а оберегал его от опасности стать формальным, а также трафаретным, шаблонным. Он утверждал, что актер, недостаточно изучивший пьесу и с налета выносящий суждение о ней, отрезает себе пути к подлинному раскрытию авторского замысла. Его воображение молчит, он, еще ничего не поняв в произведении, уже «знает», как надо играть предложенную ему роль. От такого скороспелого «замысла» Станиславский остерегал.

Каждое слово авторского текста, каждое событие, каждый поступок действующего лица должны стать объектом анализа, для того чтобы напитать воображение актера и направить его в великое русло того потока, который приведет к сверхзадаче произведения.

Для этого Станиславский дразнит воображение актера, он не разрешает режиссеру преждевременно объяснять ему то, до чего актер должен прийти собственным опытом; он мобилизует все творческие силы актера «... для того, чтобы и сверхзадача и роль сделались живыми, трепещущими, сияющими всеми

красками подлинной человеческой жизни»<sup>14</sup>.

Константин Сергеевич учит, что творческий замысел — прежде всего процесс, а не некая заготовленная данность. Процесс этот сложен, он имеет разные стадии, он питается всеми творческими способностями художника.

Творческий замысел не имеет установленных периодов. Мы знаем случаи, когда при первом прочтении пьесы у актера возникают уже те элементы замысла, которые служат творческим компасом для создания образа. В дальнейшем эти элементы углубляются, уточняются, приобретают новые черты. Замысел может возникнуть и в результате упорного, настойчивого труда, но он должен обязательно возникнуть, если актер на сцене играет *человека, а не театральную персонаж*.

Не может родиться человек на сцене, если актер не собрал воедино всех черт, которыми наделил автор действующее лицо, которые диктуют ему то или иное поведение в пьесе. Актер должен понять воплощаемого человека и из органической природы своей

---

<sup>14</sup> Работа актера над собой. С. 355.

индивидуальности на основе авторского материала создать нового человека.

«Моя цель,— пишет Станиславский,— заставить вас из самого себя заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из себя самого, из собственных эмоциональных и других воспоминаний, пережитых вами в действительности, из ваших хотений, внутренних “элементов”, *аналогичных с эмоциями, хотениями и “элементами” изображаемого лица*»<sup>15</sup>.

Путь этот сложен. Неверно понятая роль, неверный замысел грозят разрушением всей ткани спектакля, искажением авторской сверхзадачи.

В непрерывных поисках того творческого самочувствия, при котором органичнее всего возникает подлинный творческий замысел, и происходит процесс его воплощения, Константин Сергеевич в последние годы своей деятельности предложил нам пересмотр установившейся практики репетиций.

---

<sup>15</sup> Станиславский К. С. Реальное ощущение жизни пьесы и роли // Ежегодник МХТ. 1949–1950. М.: Искусство, 1952. С. 48. (Подчеркнуто мною.— М. К.)

В первую очередь это относится к первоначальному периоду, который в конечном счете играет решающую роль для всей дальнейшей работы.

Константин Сергеевич отталкивался от ряда важнейших положений, анализируя первый период работы актера над ролью.

Важнейшие из них следующие:

1) для полноценного развития актера-художника он должен быть *самостоятелен* в процессе творчества;

2) механическое заучивание текста тормозит и калечит весь дальнейший процесс работы;

3) без единства психического и физического в творческом процессе перевоплощения создание роли неполноценно.

— В творчестве есть закон,— говорил мне Константин Сергеевич:— никакого насилия! Его нарушать нельзя — искусство не терпит насилия.

Он привел в качестве примера запомнившийся ему разговор с И.М.Москвиным, который говорил ему: «Я стою перед ролью, влезть в нее не могу, а режиссер тянет меня в эту щель».

Константин Сергеевич говорил, что слова Москвина произвели на него большое впечатление, так как они

образно раскрывают то чувство неудовлетворенности, которое возникает у подлинного актера в первый период работы над ролью, когда все в пьесе и роли для него еще совсем чуждо.

В этот период силы режиссера и актера, как правило, неравны, так как режиссер, естественно, подготовлен к работе над пьесой значительно глубже и многостороннее, чем актер, он видит будущий результат работы, ему ясна внутренняя структура пьесы, и он в своем воображении представляет себе ходы, которые приблизят индивидуальность актера к драматургическому образу.

И даже очень терпеливый и чуткий режиссер все же пытается как можно скорее помочь актеру слиться с драматургическим образом и невольно лишает его этим творческой инициативы.

Станиславский увлеченно говорил о том, что ему удалось сделать в последние годы важное открытие — определить, какие условия надо создать актеру, чтобы у него естественно начался творческий процесс проникновения в роль, как освободить его от «режиссерского деспотизма» и дать ему возможность идти к роли своим собственным путем, подсказанным

собственной творческой природой, собственным опытом.

Станиславский говорил о таком процессе работы, который вернее всего ведет к органическому созданию роли, а следовательно, и к органической, живой *сценической речи*.

Чем талантливее драматургическое произведение, тем ярче заражает оно при первом же знакомстве с ним. Иногда поступки действующих лиц, их взаимоотношения, ход их мыслей кажутся такими волнующе ясными, что невольно представляется: стоит только выучить текст — и незаметно для самого себя овладеешь авторским образом.

Но стоит только выучить текст, как все, бывшее таким живым в представлении актера, сразу становится мертвым.

Как избежать этой опасности?

Соглашаясь с В. И. Немировичем-Данченко, что слово — *венец творчества и его начало*, Станиславский указал на опасность, которая таится в прямолинейном подходе к авторскому тексту. Механическое запоминание текста приводит к тому, что он, по выражению Станиславского, «садится на мускул

языка», то есть штампуется, становится мертвым.

Исходя из того, что слово неразрывно связано с мыслями, задачами и действиями образа, Станиславский считал, что актер может прийти к живому слову только в результате большой *подготовительной* работы, которая и подведет его к тому, что авторские слова сделаются ему необходимыми для выражения ставших своими мыслей действующего лица.

В начальном периоде работы, по мысли Станиславского, авторские слова нужны актеру *не для заучивания*, а как основной материал, от которого должно оттолкнуться воображение артиста, *для познания всего богатства заложенных в авторский текст мыслей*.

«В огромном большинстве случаев в театре,— пишет Станиславский,— только прилично или же недостаточно хорошо докладывают текст пьесы зрителям. Но и это делается грубо, условно. Причин много, и первая из них заключается в следующем: в жизни всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, *продуктивного и целесообразного словесного действия*... На сцене не то. Там мы говорим



чужой текст, который дан нам автором, часто не тот, который нам нужен и который хочется сказать.

Кроме того, в жизни мы говорим о том и под влиянием того, что мы реально или мысленно видим вокруг себя, то, что подлинно чувствуем, о чем подлинно думаем, что существует в действительности. На сцене же нас заставляют говорить не о том, что мы сами видим, чувствуем, мыслим, а о том, чем живут, что видят, чувствуют, думают изображаемые нами лица»<sup>16</sup>.

Как сделать так, чтобы авторский текст стал для актера своим, органическим текстом? Как сделать так, чтобы именно данное слово могло служить актеру орудием действия, чтобы оно наилучшим образом выражало его чувства и мысли, совпадающие с чувствами и мыслями образа?

*Сделать авторский текст своим* можно только путем постепенного сживания с образом, путем доведения себя до состояния «я есмь». Только глубокое и, как говорил Станиславский, «честное» изучение всех обстоятельств жизни роли приводит актера к названной

---

<sup>16</sup> Работа актера над собой. С. 490.

большой цели — освоению авторского текста. Эта цель остается главной во всем репетиционном процессе театра, в работе актера над ролью.

И Станиславский и Немирович-Данченко говорили, что, если артист ставит перед собой задачу зажить в образе, он должен создавать для себя ход мыслей действующего лица и в тот момент, когда он по тексту автора высказывает что-то из числа этих мыслей, и в тот момент, когда молчит. Создание этого хода мыслей они понимали как создание для себя внутреннего, не произнесенного вслух текста.

Станиславский и Немирович-Данченко предлагали артистам создавать внутренний текст своих ролей, без которого нельзя передавать на сцене подлинной, как выражался Станиславский, «жизни человеческого духа».

Константин Сергеевич категорически отвергает не только механическое запоминание авторского текста, без углубления в обстоятельства, породившие данный текст, без проникновения в существо авторской мысли, но и запоминание текста до тех пор, пока актер не укрепил себя в линии

роли, не утвердился в подтексте и в потребности продуктивного, целесообразного действия.

Только тогда авторские слова, с точки зрения Станиславского, станут для актера орудием общения, средством воплощения сущности роли.

Увлечение драматическим материалом и познание его ставятся Константином Сергеевичем в основу творчества актера.

«Артистическое увлечение является двигателем творчества,— пишет Станиславский.— Восторг, который сопутствует увлечению,— чуткий критик, проникновенный исследователь и лучший проводник в душевные глубины.

Пусть же артисты после первого знакомства с пьесой и ролью подольше и побольше дают простор своему артистическому восторгу, пусть они заражают им друг друга, пусть увлекаются пьесой, перечитывают ее целиком и по частям, пусть вспоминают полюбившиеся им места, пусть открывают друг другу все новые и новые красоты пьесы, пусть спорят, кричат и волнуются, пусть мечтают о своих и чужих ролях, о постановке. Восторг и увлечение — самое лучшее средство для сближения, знакомства с пьесой и ролью.

Умение увлекать свои чувства, волю и ум — одно из свойств таланта артиста, одна из главных задач внутренней техники»<sup>17</sup>.

Но, призывая к увлеченному анализу пьесы, Станиславский четко указывает пути подлинного проникновения в сущность драматургического произведения.

Он считал, что наиболее доступной для познавательного анализа плоскостью являются факты, события, то есть фабула пьесы. Поэтому Константин Сергеевич предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения событий, или, как он иногда говорил, действительных фактов, их последовательности и взаимодействия.

Он настаивал на том, чтобы актеры учились разбирать пьесу по крупным событиям: тогда они поймут, как автор строит сюжет.

---

<sup>17</sup> Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Ежегодник МХТ. 1948. М.; Л.: Искусство, 1950. Т.1. С.317. (Дальнейшие цитаты из этой работы К. С. Станиславского будут приводиться по указанному изданию.)

Станиславский говорил нам также о том, что научиться определять крупные события в драматургическом произведении нелегко, что нужно выработать в себе ту широту взгляда, которая, научит отделять существенное от менее существенного.

— Вам никогда не удастся наметить сквозное действие, если вы не умеете охватить все происходящее в пьесе по очень крупным вехам, по большим событиям,— говорил Константин Сергеевич.

С первых шагов знакомства с пьесой, ролью важно представить себе логику и последовательность событий, перспективу развития действия и контрдействия.

Попробуйте разобратить линию действия сложнейшей роли Ромео по крупнейшим событиям.

Первый действенный факт — влюбленность Ромео в Розалину. Второй — любовь Ромео к Джульетте.

Отметьте для себя со строгой последовательностью все действия, вытекающие из названных двух фактов.

Влюбленность Ромео в Розалину толкает его на то, чтобы пойти на бал к злейшим врагам его рода, Капулетти, так как там он имеет возможность увидеть

ее. На балу — встреча с Джульеттой. Внезапно вспыхнувшая всепоглощающая любовь к ней.

Новое событие для Ромео: Джульетта — дочь врага и т. д. и т. д.

Этот процесс «разведки умом», как его называл Станиславский, помогает актеру с первых шагов работы над ролью осознать действительную структуру пьесы.

В записных книжках 1927–1928 гг. Станиславский писал: «Пьеса, как путь от Москвы до С.-Петербурга, делится на самые большие станции — Клин, Тверь, Любань. Это курьерский поезд. Но есть еще и почтовый, который останавливается на мелких станциях — Кунцево…»

Чтобы исследовать местность от Москвы до Клина, от Клина до Твери, полезно остановиться на этих малых станциях и рассмотреть места. Одно из них изобилует лесами, другое — болотами, третье — полянами, четвертое — холмами и т. д. Но можно поехать и товаропассажирским поездом и останавливаться на всех полустанках и разгонах и других стоянках. Останавливаясь на них, еще лучше изучить местность от Москвы до Клина и от Клина до Твери и т. д.

Но можно нанять экстренный поезд — Москва — С.-Петербург, без остановок. Тут получится большая инерция — сквозное действие, большая скорость. Экстренный поезд для богачей — гениев (Сальвини). Скорый или курьерский — для талантов (мы).

Что же касается почтового или товаропассажирского, то они хороши для исследования (анализ, распашка)».

Определяя события и действия, актер невольно захватывает все более широкие пласты предлагаемых обстоятельств жизни пьесы.

Раскрывая главное жизненное происшествие, из которого возникает то или иное поведение действующего лица, поняв его, актер объясняет себе причину того или иного поведения человека, и в зависимости от того, как он ведет себя, начинает познавать, что это за характер.

Приучая своих учеников проверять любое теоретическое положение жизненным примером, Константин Сергеевич говорил:

— Попробуйте оглянуться на какой-нибудь период вашей жизни и определите главное событие в тот период. Предположим, что главным тогда было для вас поступление в театральную

школу; теперь проанализируйте, как это событие отразилось на вашей жизни, в вашем поведении, в общении с разными людьми, какую роль это событие сыграло в формировании вашего сквозного действия и сверхзадач вашей жизни и т. д.

Определив главное событие, вы увидите, что в течение данного отрезка времени у вас в жизни были и более мелкие события, которыми вы жили не месяц, или даже не неделю, а один день или даже несколько часов, пока какое-то новое событие не отвлекло вас и не заслонило собой старое. Так учитесь в первоначальном анализе пьесы не застревать в мелочах, в маленьких кусочках, а доискиваться до главного и от него понимать частное.

— Продумайте, что произошло в доме Фамусова в связи с неожиданным приездом Чацкого,— спрашивал нас Константин Сергеевич, направляя этим вопросом мысль актеров к определению поступков, возникших в связи с данным событием у разных действующих лиц пьесы.

— А какие последствия возникают в связи с известием о приезде ревизора?— говорил он, разбирая гоголевскую комедию.



Задавая такие вопросы, Станиславский приучал своих учеников к мысли, что прежде всего надо изучать подробнейшим образом действительную структуру пьесы, ее фабулу.

Только осознав логику и последовательность действий и событий, актер поймет, к какой конечной цели он ведет свою роль.

Но изучив, что происходит в пьесе, актер еще смотрит на происходящее в пьесе со стороны. Ему предстоит подойти к самому сложному и тонкому процессу: *поставить себя на место действующего лица.*

— У вас получится конспект событий, на которых строится фабула,— говорил Константин Сергеевич на уроках в Студии.

— Предположим, сюжетная линия пьесы вам ясна и логически вы представляете себе ее сверхзадачу. Что вы должны делать дальше?

Первый вопрос, который, с точки зрения Станиславского, каждый участник спектакля обязан себе задать, это вопрос:

— Что я сделал бы, если бы произошло то-то?

Константин Сергеевич утверждал, что самое главное для начала работы

освободить себя от непосильных задач, которые неминуемо толкнут на наигрыш и насилие над своей природой. Надо действия персонажа сделать своими действиями, так как только своими действиями можно жить искренно и правдиво. Надо перенести себя в положение действующих лиц в предлагаемых обстоятельствах, данных автором. Для этого надо выполнить сначала простейшие психофизические действия, связанные с определенным событием. Выполнить их от себя, не смущаясь тем, что вначале актер знает еще очень мало о роли. Он не знает авторского текста, но он уже знает основные события и поступки действующего лица, он знает ход его мыслей и, следовательно, сможет говорить *своими словами*.

— В результате,— говорил Константин Сергеевич,— вы начинаете чувствовать *себя в роли*. Отталкиваясь от этого, вы пойдете дальше и со временем подойдете к тому, чтобы почувствовать *самую роль в себе*.

Но для этого надо смело изменить установленный метод репетиций.

Говоря об общепринятом начале репетиционной работы, когда режиссер, толкая актера к сближению с образом,

пытается расшевелить его воображение рассказами о содержании пьесы, о характерах, эпохе и т. д., Станиславский утверждает, что артист в начальном периоде работы над пьесой воспринимает обычно мысли режиссера холодно, рационально, он не подготовлен к восприятию чужих мыслей и чувств, так как он сам еще не чувствует под своими ногами твердой почвы и не знает, что нужно взять из того, что ему предлагают, а что отбросить.

Для познавания сущности произведения, для создания суждения о пьесе и роли актеру необходимо прежде всего *«реальное ощущение жизни роли и не только душевное, но и телесное»*.

Подобно тому, как дрожжи вызывают брожение, так и ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста внутренний нагрев, кипение, необходимые для процесса творческого познавания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить о подходе к пьесе и роли»<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Станиславский К. С. О физических действиях // Театр. 1948. №. 8. С. 8. (В дальнейшем цитаты из этой работы К. С. Станиславского будут приводиться по указанному изданию.)

Интересно обратить внимание на то, как звучит здесь тема, прошедшая через все творчество Станиславского: как создать то психофизическое самочувствие, при котором актер способен на подлинно творческий процесс познания? Константин Сергеевич приходит к пересмотру ряда своих старых положений, к утверждению новых принципов, в которых самостоятельность творчества актера становится во главу угла. Утверждая неразрывную связь психического и физического, Станиславский выводит из этого материалистического положения новую *практику репетиций*. Критикуя старый метод застольного периода, при котором актеры, в течение длительного времени сидя за столом, пытаются при помощи режиссера проникнуть в душевную жизнь действующих лиц, Константин Сергеевич утверждает, что такой метод работы влечет за собой крупные ошибки, так как актер в своем постижении роли разъединяет ее душевную и физическую жизнь и, не имея возможности реально ощутить жизнь тела действующего лица, обедняет себя.

---

Анализ роли неминуемо становится чисто умозрительным. Константин Сергеевич утверждает, что застольный период репетиций на первом этапе работы нужен для осознания сюжетного стержня пьесы, для определения последовательности событий и действий персонажей. Как только основная структура драматургического произведения осознана актерами, у них возникает (пусть еще смутное) ощущение сквозного действия пьесы, но они пока еще только рассудочно могут определить ее тему и идею.

Этот период Станиславский и называет периодом «разведки умом». Как только эта часть работы проделана, Константин Сергеевич предлагает переходить к следующему периоду более углубленного анализа, который происходит уже не за столом, а в действии. Действуя, актер одновременно изучает физическую и психическую жизнь персонажа. Он реально и конкретно ощущает единство, неразъединимость психофизических процессов,

У меня записан пример, который Константин Сергеевич приводил для пояснения своей мысли.

— Бывает так,— говорил он,— что человек молчит, но мы, глядя на то, как он сидит, стоит или ходит, понимаем, каково его самочувствие, настроение, отношение к происходящему вокруг него. Так часто, проходя мимо сидящих где-нибудь в саду людей, можно, не слыша слов, определить, решают ли они какой-то деловой вопрос, ссорятся ли или говорят о любви.

Но по одному физическому поведению человека мы не можем определить, чем он живет,— продолжал Станиславский.— Мы можем сказать, что этот человек, идущий навстречу нам по улице, спешит куда-то по очень важному делу, а этот ищет кого-то. Но вот этот человек подходит к нам и спрашивает: «Вы не видели тут маленького мальчика в серой кепке? Пока я в магазин заходил, он куда-то убежал».

Услышав от вас ответ: «Нет, не видел!»? он пройдет мимо вас и будет изредка звать: «Во-ова!»

Теперь, не только увидев физическое поведение человека, то, как он шел, как оглядывался по сторонам, но и услышав его обращение к вам и то, как он звал: «Во-ова»,— вы совершенно ясно понимаете, что с ним происходит, чем занято его сознание.

То же самое происходит и со зрителем, когда он смотрит драматический спектакль. Он узнает, чем живет герой в каждый момент его существования на сцене и по его физическому поведению и потому, как и о чем тот говорит.

Слово, произносимое человеком на сцене, должно выражать до конца внутренний мир, состояние, стремление, мысли создаваемого характера.

Представьте себе, что человек, который ищет своего сына, подошел бы к вам на улице и задал вам тот вопрос, о котором мы говорили, как-то нараспев, с пафосом, делая неверные ударения. Вы бы решили, что это больной человек или что он попросту смеется над вами.

На сцене часто бывают такие случаи, когда слова автора произносятся так, что перестаешь верить исполнителю и начинаешь думать, что все происходящее на сцене неправда.

Но может ли возникнуть настоящая правда на сцене, если физическое поведение человека неверно, фальшиво?

Представьте себе, что тот же человек, который ищет на улице своего сына, подошел бы к вам, остановил вас, вытащил из кармана папиросы и, облокотясь о стену дома и закурив, не спеша задал бы вам вопрос о сыне. Вы снова подумали бы,

что здесь что-то не так, что на самом деле он не сына ищет, а ему зачем-то нужны вы сами.

Таким образом, внутреннее состояние человека, его мысли, желания, отношения должны быть выражены как в слове, так и в определенном физическом поведении.

Необходимо суметь в каждый момент решить, как будут вести себя люди физически, если они живут тем-то и тем-то: будут ли они ходить, сидеть, стоять, а также, как будут ходить, как сидеть и стоять.

Представим себе, что нам необходимо сыграть на сцене того самого человека, который ищет на улице своего сына.

Если мы, сидя за столом, начнем произносить тот текст, который говорит этот человек, нам будет трудно правильно произнести его. Спокойная сидячая фигура будет мешать нам в нахождении верного самочувствия человека, потерявшего своего сына, а без этого текст будет звучать мертво. Мы не сможем произнести эту фразу также, как произнес бы ее человек в жизни.

А вот я говорю вам: «Вы ищете сына, который убежал куда-то, пока вы зашли в магазин. Встаньте из-за стола и представьте себе, что вот это — улица, а это — прохожие. Вам необходимо узнать у



них, не видали ли они вашего сына. Действуйте, совершайте поступок не только словом, но и физически».

Вы увидите, что, как только вы включили свое тело в работу, вам станет легче говорить от имени вашего героя.

Разрыв между спокойным самочувствием сидящего с карандашом в руках актера и тем реальным ощущением душевной и телесной жизни роли, к которому актер должен стремиться с первой минуты своей встречи с ролью, заставил Константина Сергеевича глубоко проанализировать существующую практику репетиций.

Утверждая, что непрерывная линия физических действий, то есть *линия жизни человеческого тела*, занимает огромное место в создании образа и вызывает к жизни внутреннее действие, переживание, Станиславский призывал актеров к тому, чтобы они поняли, что *связь между физической и душевной жизнью неразделима, а следовательно, нельзя разъединять и процесс творческого анализа внутреннего и внешнего поведения человека.*

Надо, чтобы с самого начала работы актер знал, что он будет анализировать пьесу в действии, что с первых же репетиций режиссер предложит ему

выйти на оборудованную площадку, чтобы он выполнял свои действия в конкретной обстановке. Все вещи, которые нужны актерам по ходу действия, — шляпы, трости, книги, трубки и т. д., то есть весь личный реквизит, — все, что может помочь актеру поверить в правду происходящего, должно быть подготовлено к началу работы.

Значит ли это, что актеры, перейдя к этапу этюдов, в которых они ищут логику и последовательность своего психофизического поведения, не возвращаются больше к репетиционному столу? Нет, они возвращаются к нему после каждого этюда, чтобы осмыслить все найденное ими, чтобы проверить, насколько точно они выполняли замысел драматурга, чтобы поделиться своим живым опытом, приобретенным в процессе работы, чтобы получить от режиссера ответы на возникшие у них вопросы, чтобы с еще большей глубиной осмыслить авторский текст и, отмечая неверное, вновь искать в действии слияние с ролью.

В своей статье «О физических действиях», являющейся одной из глав третьей части «Работы актера над собой», Станиславский подробно описывает новый метод репетиций.

Он предлагает ученику вспомнить какой-нибудь эпизод из «Ревизора» Гоголя и, поставив себя в предлагаемые автором обстоятельства, выполнить из жизни роли те, хотя бы самые маленькие психофизические действия, которые он может «сделать искренно, правдиво, от своего собственного лица».

Дальнейшие страницы посвящены тому, как ученик пытаясь сделать простейшее действие, сталкивается с тем, что не может двинуться дальше, не зная, зачем и почему он это делает, и засыпает вопросами Константина Сергеевича, а тот проводит его мимо всех рифов, оберегая от штампованного представления, от недостаточно глубокого анализа, направляя мысль ученика к жизненному существованию Хлестакова.

«Поймите важность того факта,— пишет Станиславский,— что в первое время артист *сам*, по собственной потребности, необходимости, побуждению ищет чужой помощи и указаний, а не получает их *насилъно*. В первом случае — он сохраняет свою самостоятельность, во втором — теряет ее. Душевный, творческий материал, воспринятый от другого и не пережитый в душе, холоден, рассудочен,

неорганичен. Он только залеживается в душевных и умственных складах, загромождая голову и сердце.

В противоположность ему — свой собственный материал сразу попадает на свое место и пускается в дело. То, что взято из своей органической природы, из собственного жизненного опыта, то, что откликнулось в душе, не может быть чуждо человеку-артисту. Свое — близко, родственно, свое не приходится выращивать. Оно есть, оно рождается само собой и просится вывестись в физическом действии.

Не буду повторять, что все эти “свои” чувства должны быть непременно аналогичны с чувством роли»<sup>19</sup>.

Желая сделать новый метод работы еще более наглядным, Торцов (под этим именем в книге «Работа актера над собой» Станиславский подразумевает себя) выходит на сцену и импровизирует момент прихода Хлестакова в гостиницу.

Он вбегает в комнату, захлопывает за собой дверь и долго, внимательно подсматривает через щелку в коридор. У смотрящих возникает ощущение, что он прячется, убегая от хозяина гостиницы.

---

<sup>19</sup> О физических действиях. С. 15.

Проделав этот выход, с точки зрения его учеников, необычайно искренно, Торцов — Станиславский сейчас же начинает анализировать свои действия.

«Наиграл! — сам себе признался он, — надо проще. Кроме того, верно ли это для Хлестакова? Ведь он, как петербуржец того времени, чувствует себя выше всех в провинции. Что меня толкнуло на такой выход? Какие воспоминания? Не разберешь. Может быть, в этом соединении фанфарона с трусом-мальчишкой — внутренняя характеристика Хлестакова? Откуда ощущения, которые я испытываю?..»<sup>20</sup>

Предлагая ученикам внимательно разобраться в демонстрируемом им методе, Станиславский пишет:

«Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был *внутренним и внешним анализом* себя самого, человека, в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в начальной стадии творчества.

Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми

---

<sup>20</sup> О физических действиях. С. 11.

умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы…»<sup>21</sup>

Утверждая, что только при таком методе анализа во внутреннее сценическое самочувствие вливается реальное ощущение жизни пьесы, Константин Сергеевич описывает целый ряд вариантов входа Хлестакова в гостиницу. Торцов — Станиславский осуществляет их для того, чтобы, вернувшись со сцены, с каждым разом все глубже и вернее оценивать предлагаемые обстоятельства пьесы, находить все большую внутреннюю и внешнюю свободу в своих повторных этюдах, все большую правду в логике и последовательности мыслей, действий и чувств, все ближе подбираться к образу гоголевского Хлестакова.

Подводя итог тщательному отбору физических действий репетируемого куска, Станиславский дает исчерпывающее определение своего метода:

«… Новый секрет и новое свойство моего приема создания “жизни человеческого тела” роли заключается в

---

<sup>21</sup> О физических действиях. С. 16.

том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать, по его собственным побуждениям, всевозможные вымыслы, воображения, предлагаемые обстоятельства, «если бы».

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

Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием, естественно, сам собой, вызывает такой анализ»<sup>22</sup>.

Метод действенного анализа вызывает активный процесс отбора средств выражения, типичных для воплощаемого образа.

Создавая «жизнь человеческого тела» роли, мы непрерывно возбуждаем свое воображение, сверяя, насколько типичны

---

<sup>22</sup> О физических действиях. С. 16.

отобранные нами физические действия с точки зрения проникновения в авторский замысел.

Помня завет Станиславского, что действия и чувства актера должны быть обязательно аналогичны чувствам и действиям драматургического образа, ибо *«как жизнь тела роли, так и жизнь, ее духа черпаются из одного и того же источника — из пьесы»*<sup>23</sup>. Актер, стремясь в процессе действенного анализа к максимально точному отбору физических действий, все глубже проникает в роль.

Константин Сергеевич постоянно напоминал, что схема жизни «человеческого тела» роли — только начало, и актеру предстоит самое важное — углубление этой линии до тех пор, пока она не дойдет до глубин, где уже начинается жизнь «человеческого духа» роли, создание которой является одной из главных задач реалистического искусства.

Утверждая органическую взаимосвязь и взаимообусловленность физической и психической жизни, Станиславский

---

<sup>23</sup> Работа актера над ролью. С. 335. (Подчеркнуто мною. — М. К.)



пишет о том, что в его приеме создания жизни человеческого тела есть важнейшее положение. Оно заключается в том, что «жизнь тела не может не откликнуться на жизнь духа роли, конечно, при том условии, что артист действует на сцене подлинно, целесообразно и продуктивно»<sup>24</sup>.

Разберемся в этом положении Станиславского, которое на первый взгляд кажется противоречивым.

Почему Константин Сергеевич говорит о «жизни духа» роли, на которую не может не откликнуться «жизнь тела» роли на том этапе работы, когда актер делает только первые шаги в изучении физической жизни роли? Ведь в основе нового метода работы заложено его обязательное требование начинать действенный анализ с изучения «жизни тела» роли.

Потому что изначальнольным элементом действенного анализа является разбор пьесы, «разведка умом».

«... Рассудок, — пишет Станиславский, — подобно разведчику, исследует все плоскости, все направления, все составные части пьесы и роли; он

---

<sup>24</sup> Работа актера над ролью. С. 334.

подобно авангарду подготавливает новые пути для дальнейших поисков чувства»<sup>25</sup>.

Константин Сергеевич пишет о том, что «после первого знакомства с произведением поэта впечатления живут в нас как бы отдельными пятнами, моментами, часто очень яркими, неизгладимыми, дающими тон всему дальнейшему творчеству». Но только тогда, когда «проведешь сквозь всю роль линию “жизни человеческого тела” и благодаря ей почувствуешь в себе линию “жизни человеческого духа”, все разрозненные ощущения встанут на свои места и получат новое, реальное значение…»<sup>26</sup>.

Актер, делая первые шаги в области изучения «жизни тела» роли, подходит к этому моменту с определенным творческим, духовным багажом.

*Иначе он не мог бы сопоставлять результаты, полученные им в процессе*

---

<sup>25</sup> Работа актера над ролью. С. 337. (Подчеркнуто мною. — М. К.)

<sup>26</sup> Станиславский К. С. Реальное ощущение жизни пьесы и роли // Ежегодник МХТ. 1949 – 1950. М.: Искусство, 1952. С. 45 – 46.

*действенного анализа, со своими представлениями об образе.*

И чем глубже творческая личность актера, чем шире и ярче его жизненный опыт и его умение разобраться в пружинах действия пьесы и роли, тем органичнее происходит в нем процесс познания жизни роли в ее психофизическом единстве.

Сосредоточивая внимание актера в первоначальном периоде работы на «жизни тела» роли и утверждая, что «жизнь тела не может не откликнуться на жизнь духа роли», Станиславский, с другой стороны, доказывает, что, создавая «жизнь тела» роли, актер вызывает в себе живое чувство.

«Вспомните сами,— пишет Станиславский,— остается ли ваше чувство инертным, когда вы искренне живете человеческой жизнью вашего тела и его физическими действиями. Если вы глубже вникнете в этот процесс и проследите, что происходит в это время в вашей душе, то увидите, что при вере в свою физическую жизнь на сцене вы испытываете родственные с этой жизнью чувства, имеющие с ней логическую связь»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Работа актера над ролью. С. 334.

Объясняя это положение во время одной из наших встреч, Константин Сергеевич сказал мне:

— Представьте себе такую ситуацию: вы, включив радио, выяснили, что ваши часы отстают и вы рискуете опоздать на поезд.

Вижу, что ваше воображение молчит. Сидя здесь, напротив меня, в мягком кресле, никуда не торопясь, вам трудно представить себе предложенную мною ситуацию.

Тогда я вас спрашиваю: что бы вы предприняли при таких обстоятельствах?

Подумайте и начинайте действовать — достаньте чемоданы, укладывайте вещи...

— Вот видите, — сказал Константин Сергеевич, как только я начала действовать по существу, — воображение сразу заговорило: вам понадобилась записная книжка, где записан телефон, по которому можно вызвать такси, возникли препятствия — телефон не отвечал, ключ от шкафа куда-то запропастился, в чемодан не уместались книги, а второй чемодан брат не хотелось и т. д. и т. д.

---

Как же произошло, что в течение нескольких минут вы так поверили в необходимость попасть на поезд, что мысль об опоздании вызвала у вас на глазах слезы?

Потому что, как только актер верно *определил действия*, которые он должен выполнять в данных ему автором предлагаемых обстоятельствах, и искренно выполнил их, чувство не может не откликнуться.

Было бы ошибкой думать, что определить события легко.

В учебном этюде этот процесс прост. Мы сами являемся авторами событий и действий. Но когда мы подходим к анализу пьесы, созданной драматургом, наша задача становится сложной и ответственной.

Талант режиссера и актера в первую очередь проявляется в *отборе действий*, исходящих из проникновения в авторский замысел, в суть характеров, созданных драматургом.

Мы нередко встречаемся со случайными определениями действий, иногда лежащими на поверхности, а порой и искажающими мысли автора.

Действенный анализ — один из приемов, который подводит актера к углубленному, конкретному изучению

действий, раскрывающих пружину движущих сил пьесы.

Стремясь своим новым приемом работы создать наиболее естественные условия для фиксации неуловимого, капризного чувства, Станиславский пишет о том, что «... жизнь тела роли может стать для творческого чувства своего рода аккумулятором. Внутренние переживания подобны электричеству: если выбрасывать их в пространство, они разлетаются, исчезают, но если насытить ими жизнь тела роли, как аккумулятор электричеством, то эмоции, вызванные ролью, закрепляются в хорошо ощутимом физическом действии. Оно вбирает, всасывает в себя чувства, связанные с каждым моментом жизни тела, и тем фиксирует неустойчивые, легко испаряющиеся переживания и творческие эмоции артиста»<sup>28</sup>.

Таким образом, новый прием работы поднимает еще одну существенную проблему.

Помогая процессу воплощения, физические действия закрепляют наработанное в процессе своего воплощения, вызывают к жизни все

---

<sup>28</sup> Работа актера над ролью. С. 335.

богатство эмоционального опыта, накопившегося у актера в длительный период репетиций.

«Допустим,— пишет Станиславский,— что вы в двадцатый или тридцатый раз повторяете хорошо выверенную “жизнь человеческого тела” изображаемого лица… Если при этом вы правильно живете физическими задачами и правильно выполняете их, то вы не только, как это уже повторялось не раз, ощущаете жизнь тела роли, но одновременно, по рефлексу, переживаете и соответствующие физическим действиям внутренние чувствования роли. Это происходит потому, что линии тела и души друг от друга зависят»<sup>29</sup>.

Думая о заветах Станиславского, мы невольно вспоминаем замечательные слова академика И. П. Павлова, сказанные им на XIV Международном конгрессе физиологов:

«Я убежден, что приближается важный этап человеческой мысли, когда физиологическое и психологическое, объективное и субъективное действительно сольются, когда фактически разрешится или отпадет

---

<sup>29</sup> Работа актера над ролью. С. 348.

естественным путем мучительное противоречие или противопоставление моего сознания моему телу»<sup>30</sup>.

Все последние годы своей жизни Станиславский отдал разрешению этой же проблемы в области сценического творчества.

— Раньше зубрили задачи, — говорил Константин Сергеевич, — делили роль на мелкие куски, потом определяли, какая мысль в куске и о чем эта мысль говорит. Это то, что мы делали раньше. Это была аналитическая работа, в которой разум играл большую роль, чем чувство. Если же я научусь спрашивать себя, *что я сделал бы сегодня, здесь, сейчас, в данных обстоятельствах*, я уже не могу говорить об этом холодно, аналитически, я уже мысленно начну действовать, а действуя, я найду путь к чувству, к подсознанию.

Константин Сергеевич много говорил о том, что мы очень плохо наблюдаем в жизни, что мы не изучаем своего физического поведения, а жизнь человеческого тела — это половина нашей жизни на сцене в роли, теперь же

---

<sup>30</sup> Павлов И. П. Полн. собр. соч. М.; Л.: АН СССР, 1951. Т. III. Ч. 2. С. 233.



нам придется, «действуя, изучать природу физического действия».

Он с увлечением говорил о том, что у актера не должно быть ни одной минуты бездействия, что бездействие невозможно в искусстве, что надо искать активности, надо приучать актера к тому, чтобы он начинал моментально действовать.

— Мы не будем сидеть за столом, уткнувшись в книгу, — говорил он своим ученикам, — мы не будем разбивать текст пьесы на куски с карандашом в руке, — мы будем искать действуя, ища практически в самой жизни то, что поможет нашим действиям. Мы будем разбираться в материале не холодно — теоретически, рассудочно, а подойдем к нему *от практики, от жизни, от нашего человеческого опыта.*

## ОЦЕНКА ФАКТОВ

В процессе действенного анализа перед актером встает исключительно важное положение Станиславского об «оценке фактов».

— Суть этого вопроса, — говорил мне Станиславский, — состоит в том, что артисту необходимо действовать на сцене так, как действует созданный автором образ.

Но этого достичь невозможно без глубокого раскрытия всех обстоятельств жизни образа, это невозможно без того, чтобы не поставить себя в эти обстоятельства и с их точки зрения *оценить* тот факт, событие, которыми в данный момент живет образ.

Станиславский утверждал, что оценка фактов собственным опытом, без которой невозможно подлинное искусство, возникает только тогда, когда уже в первоначальном периоде работы, в периоде «обследования произведения разумом», актер заставляет свое воображение относиться к действующим лицам пьесы, как к действительно существующим людям, живущим и

действующим в определенных жизненных условиях.

Как это было в жизни? Вот главный вопрос, который Станиславский требовательно ставил перед актером и забрасывал его бесконечным количеством вопросов, заставляя проникать в жизненные обстоятельства произведения, спасая актера от штампованных театральных представлений.

Сколько трудностей актеру приходится преодолевать на этом пути!

Как мешают ему готовые представления о роли. Подходя к роли в классическом произведении, актер, еще по существу ни в чем не разобравшись, уже вспоминает, как играли эту роль знаменитые актеры, что об их исполнении писали, то есть попадает в плен театральных ассоциаций.

Обращая внимание актера прежде всего на жизненные обстоятельства пьесы, Станиславский в первую очередь требует от актера, чтобы он с самого начала работы взамен мыслей о «роли» поставил себя на место действующего лица и взглянул на факты и события, данные поэтом, со своей точки зрения.

«Для того чтоб оценить факты собственным чувством, на основании

лично го, живо го к ним отношения, артист внутренне задает себе такой вопрос и разрешает такую задачу: какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, — спрашивает он себя, — какие мои личные, живые человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям пьесы так, как относится к ним изображаемое мною действующее лицо?»<sup>31</sup>

С этого момента начинается, по существу, сложный творческий процесс создания образа.

Актер, желая объяснить себе поведение действующего лица, начиная разбираться в предлагаемых обстоятельствах его жизни, пытается одновременно поставить себя на его место. Процесс этот необычайно сложен. У актера материал и творец соединены в одном лице, и актер, вынашивая, взращивая свое представление о роли, свой замысел, знает, что у него нет иного материала для воплощения, чем его собственный голос, его тело, его мысль,

---

<sup>31</sup> Работа актера над ролью. С. 365.

его темперамент, его чувство. Следовательно, ему нужно, как говорил Станиславский, найти себя в роли, а впоследствии создать «роль в себе». Это путь большого, постоянного и напряженного труда.

Л. Н. Толстой называл работу, которая предшествовала решению той или иной творческой задачи, глубокой пахотой того поля, на котором он собирается сеять.

Вот к этой «пахоте» и призывал Константин Сергеевич. Поставив себя на место действующего лица, актер неизбежно начинает сложный внутренний поединок между собственными представлениями о жизни и представлениями действующего лица.

В этой страстной борьбе рождается понимание внутренних пружин поступков действующего лица. Рождается понимание тех пружин, которые заставляют героя произносить те или иные слова.

Интересно проследить процесс «оценки фактов» на одном из эпизодов труднейшей роли классического репертуара — роли Софьи в «Горе от ума».

Пьеса начинается с события, оценка которого играет решающую роль для внутренней характеристики Софьи.

*Тайное любовное свидание с Молчалиным.*

Как могла Софья полюбить Молчалина? Как она могла предпочесть его Чацкому — Другу своих детских игр?

С первого момента своего существования на сцене актриса должна знать, что она раскрывает роли, как она относится к фактам и событиям, иначе она не сможет «быть», «существовать», «действовать» в данных предлагаемых обстоятельствах. И только поняв Софью — человека, взглянув на происходящее в пьесе ее глазами, актриса находит в себе черты, сближающие ее с драматургическим образом. Только тогда воображение актрисы ищет объяснения, душевного подхода, оно как бы прицеливается к данным поэтом обстоятельствам.

Мы знаем ряд вариантов понимания роли Софьи в исполнении наших крупных актрис.

Творческая индивидуальность актера и создает ту пленительную неповторяемость, то многообразие воплощения авторского замысла, которое делает искусство театра вечно живым.

А. О. Степанова с присущей ее дарованию остротой создала в роли

Софьи яркий характерный образ представительницы фамусовской Москвы. Она умно и зло разоблачила тех, кто «словечка в простоте не скажут».

Ей, уродливо воспитанной, начитавшейся французских романов, властной и холодной, нужно в первую очередь преклонение, ей нужен «муж-мальчик, муж-слуга из жениных пажей».

Она хитро и последовательно проводит в жизнь свое решение выйти замуж за Молчалина.

Его бедность не смущает ее; она верит в его способность стать незаменимым для Фамусова, Хлестовой и прочих людей ее круга.

Чацкий со своей не нужной ей любовью мешает ей, раздражает ее, и она каждой своей репликой старается оскорбить и унижить его. Она не хочет вспоминать прошлого, связывавшего ее с Чацким, она настолько умна, что понимает — Чацкий представитель враждебного ее обществу лагеря; и она активно борется с ним всеми доступными ей средствами. Она сознательно распускает слух о его безумии: «А, Чацкий, любите вы всех в шуты рядить…» — и наслаждается произведенным эффектом своих слов, наблюдает, как сплетня, точно

брошенный снежный ком, молниеносно обрастает и превращается в огромную снеговую гору, которая обрушивается на Чацкого.

Знаем мы и иное сценическое решение образа Софьи. В. А. Мичурина-Самойлова играла эту роль тоже очень интересно, но совсем по-другому.

Это была натура горячая, страстная.

Она когда-то любила Чацкого, любила его так же горячо и искренно, как он любил ее. Но он уехал. Уехал надолго. Забыл ее. И вот она одна, брошенная им, пытается заглушить свое чувство. Пережив разлуку с любимым человеком, не имея от него никаких вестей, она делает все, чтобы забыть его. Она выдумывает свою любовь к Молчалину, ей приятно думать, что около нее человек, для которого она дороже всего на свете. Она находит в этом покой и утешение.

Но чувство к Чацкому не умерло. Оно живет, беспокоит, мучает, оно властно требует противопоставления Чацкому другого идеала, чтобы вытеснить из сердца того, кто по собственной воле уехал.

В сцене из первого акта, когда Лиза пытается упрекнуть Софью в том, что она забыла Чацкого, Мичурина-Самойлова



резко прерывала Лизу, и в словах ее ответного монолога:

Послушай, вольности ты лишней  
не бери.

Я очень ветрено быть может  
поступила,

И знаю, и винюсь; но где же  
изменила?

Кому? Чтоб укорять  
неверностью могли... —

кончающего словами:

Ах! если любит кто кого,  
Зачем ума искать и ездить так  
далеко? —

звучала такая боль оскорбленного  
женского самолюбия, что, казалось, годы  
разлуки не утишили этой боли. А когда  
она говорила о Молчалине:

Кого люблю я, не таков:  
Молчалин за других себя  
забыть готов... —

казалось, что она разговаривает не с  
Лизой, а мысленно доказывает Чацкому,  
что она любит другого, человека,  
который лучше, достойнее его.

Это оправдание поведения Софьи  
Мичурина-Самойлова последовательно  
проводила по всей роли.

Встреча с Чацким глубоко потрясла ее, и она с трудом находила в себе силы, чтобы вести с ним непринужденный светский разговор.

Реплика «Зачем сюда бог Чацкого принес?» звучала в ее устах трагично, а в сцене объяснения в третьем действии, когда Чацкий добивается от нее признания, «кто, наконец, ей мил?» Мичурина-Самойлова, с трудом сдерживая волнение, упрямо боролась с Чацким и собой, пряча за острыми, саркастическими репликами свое истинное отношение к Чацкому. Нечаянно сказав: «он не в своем уме», она растерянно наблюдала, как вылетевшие у нее сгоряча слова подхватываются и приобретают реальную силу.

«... Все тяготение Софьи к Молчалину, в сущности говоря, является только призмой, сквозь которую преломляется подлинная и глубокая любовь девушки к Чацкому, — пишет В. А. Мичурина-Самойлова. — Чацкий по-прежнему остался для Софьи “как бельмо в глазу” (выражение Лизы), хотя в своих нежных чувствах она и оскорблена его отъездом. Прежде всего Чацкого называет Софья, вспоминая свой

обморок. Только Чацкого любила моя Софья»<sup>32</sup>.

Любовная драма Чацкого развивается в «Горе от ума» в органической, глубокой связи с замыслом Грибоедова о двух антагонистических лагерях.

«В “Горе от ума”, — пишет В. К. Кухельбекер, — точно, вся завязка состоит из противоположности Чацкого прочим лицам… Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов…»<sup>33</sup>

Софья, по замыслу Грибоедова, играет одну из решающих ролей в этом столкновении.

И в трактовке Степановой и в решении Мичуриной-Самойловой воплощен авторский замысел. Степанова делает это более обнаженным приемом. Мичурина-Самойлова, как бы очеловечивая Софью, все же не отходит от авторского замысла. Может быть, ее

---

<sup>32</sup> Мичурина-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве. М.; Л.: Искусство, 1946. С. 104.

<sup>33</sup> Приведено в книге: Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. М.: ГИХЛ, 1947. С. 219.

Софья в результате еще страшнее, так как, будучи способной на большие чувства, она могла бы сделаться достойной подругой Чацкого. Но ее Софья заглушает все лучшее в себе во имя глупого женского самолюбия, находясь во власти косных взглядов своей среды. Естественно, что в процессе нахождения в себе черт, сближающих актрису с драматургическим образом, Степанова и Мичурин-Самойлова тренировали в себе разные психофизические качества, пользовались разными аналогиями для того, чтобы вызвать в своей душе нужные им в соответствии со своим замыслом чувства.

Великолепно сказал об этом процессе Н. П. Хмелев в период работы с В. И. Немировичем-Данченко над ролью Тузенбаха («Три сестры» А. П. Чехова).

«Когда вы говорите об эмоциональном чувстве, то ведь если брать его только от себя,— это же не будет Тузенбах. Я внутри себя сделал перестановку. Все свое ненужное для Тузенбаха я выбрасываю и оставляю только то, что мне нужно для этого образа»<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Ежегодник МХТ. 1945. М.; Л.: искусство, 1948. Т. II. С. 442.

Нам важно здесь отметить, что «оценка фактов» — сложный творческий процесс, вовлекающий актера в познание сути произведения, его идеи, требующий от актера умения вносить свой личный опыт в понимание каждой детали пьесы. Решающую роль в этом процессе играет мировоззрение.

«... Что значит оценить факты и события пьесы? — пишет Станиславский. — Это значит — найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит — подкопаться под внешние факты и события и найти в глубине под ними другие, глубоко скрытые события, часто вызывающие и самые внешние факты. Это значит — проследить развитие душевного события и почувствовать степень и характер его воздействия, проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечения, сплетения, расхождения. Словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей. Оценить факты — значит найти ключ для разгадки многих

---

тайн “жизни человеческого духа” роли, скрытых под фактами пьесы»<sup>35</sup>.

Предъявляя такие требования к актеру, Станиславский говорит об актере-мыслителе, умеющем рассматривать любое частное явление в пьесе, исходя из всего богатства мыслей, заложенных в произведении.

Сравним точку зрения Станиславского в этом вопросе с высказыванием Горького. «Факт — еще не вся правда, — пишет великий писатель, — он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл»<sup>36</sup>.

Горький учит писателей суммировать и отбирать типическое в жизненных фактах для правды в искусстве.

---

<sup>35</sup> Работа актера над ролью. С. 369.

<sup>36</sup> Горький М. Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 26. С. 296.

Станиславский предъявляет актеру те же высокие требования в области проникновения в существо отобранного драматургом факта. Он учил актера за каждой репликой авторского текста находить истинный смысл, побуждающий его к действию, рождающий в нем стимул для произнесения той или иной мысли.

Авторский текст должен быть понят актером с такой точностью, чтобы он мог выразить его собственными словами, — только тогда Станиславский позволял актеру говорить словами автора.

Экспериментируя, Станиславский предлагал артистам, следуя примеру крупных писателей, создавать свои «черновики текста роли», для того чтобы еще глубже подойти к авторскому тексту.

Станиславский добивался того, чтобы актер, репетируя сцену, мог собственными словами раскрыть основную мысль, которая продиктовала драматургу определенный кусок текста. Создавая «черновики», актер расширяет свои представления о фактах, отраженных в тексте, и приучает себя к мысли о том, что слова должны точно выражать ход мыслей действующего лица. Одновременно «черновик» роли заставляет актера чутко вчитываться в

авторский текст, проверяя  
отточенность его словесной формы.

— Часто ли вы думаете, — говорил  
Станиславский, — о том, сколько сил  
тратит писатель для того, чтобы  
образно и точно выразить словом всю  
сложность человеческих переживаний? А  
вы не даете себе труда вникнуть в  
выраженную им мысль и механически  
пробалтываете слова.

Думая об этих словах Станиславского,  
невольно вспоминаешь о том, как  
Маяковский в своей статье «Как делать  
стихи» пишет об огромном кропотливом  
труде, направленном на точный отбор  
нужных ему слов.

Маяковский описывает свою работу  
над стихотворением «Сергею Есенину»:

Поэт в первых же строках пишет о том,  
что, выбирая слово, он спрашивает себя:  
«А то ли это слово? А так ли оно  
пойметсся? и т. д.»

«Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной…

Вы ушли бесповоротно в мир  
иной…

Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строчек лучше?

Все дрянь! Почему?



Первая строка фальшива из-за слова “Сережа”. Я никогда так амикошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, не свойственных мне и нашим отношениям словечек: “ты”, “милый”, “брат” и т. д.

Вторая строка плоха потому, что слово “бесповоротно” в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера: оно не только не помогает, ничего не объясняет, оно просто мешает. Действительно, что это за “бесповоротно”? Разве кто-нибудь умирал поворотом? Разве есть смерть со срочным возвратом?

Третья строка не годится своей полной серьезностью (целевая установка постепенно вбивает в голову, что это недостаток всех трех строк). Почему эта серьезность недопустима? Потому, что она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет — это раз, а во-вторых, это серьезность делает стих просто погребальным, а не тенденциозным — затемняет целевую установку. Поэтому я ввожу слова “как говорится”.

“Вы ушли, как говорится, в мир иной”. Строка сделана — “как говорится”, не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи. Строка сделана и сразу становится основной, определяющей все четверостишие, — его нужно сделать двойственным, не приплясывать по поводу горя, а с другой стороны, не распускать слезоточивой нуди. Надо сразу четверостишие перервать пополам: две торжественные строки, две разговорные, бытовые, контрастом оттеняющие друг друга…»

Далее Маяковский пишет:

«Без всяких комментариев приведу постепенную обработку слов в одной строке:

1) наши дни к веселью мало  
оборудованы;

2) наши дни под радость мало  
оборудованы;

3) наши дни под счастье мало  
оборудованы;

4) наша жизнь к веселью мало  
оборудована;

5) наша жизнь под радость мало  
оборудована;

6) наша жизнь под счастье мало оборудована;

7) для веселий планета наша мало оборудована;

8) для веселостей планета наша мало оборудована;

9) не особенно планета наша для веселий оборудована;

10) не особенно планета наша для веселья оборудована;

11) планетишка наша к удовольствиям не очень оборудована;

и, наконец, последняя, 12-я —

12) для веселия планета наша мало оборудовала.

Я мог бы произнести целую защитительную речь в пользу последней из строк, но сейчас удовлетворюсь простым списыванием этих строк с черновика для демонстрирования, сколько надо работы класть на выделку нескольких слов»<sup>37</sup>.

И действительно, если подумать о черновиках Пушкина, Толстого, Маяковского с их бесконечными перечеркиваниями, исправлениями, вставками, если подумать о том большом

---

<sup>37</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. М.: ГИХЛ, 1959. Т. XII. С. 103 – 104, 111.



# ВИДЕНИЕ

Вне образного мышления нет искусства. Но путь к нему далеко не так прост, как нам иногда кажется. Нередко актер останавливается на первоначальном процессе логического, рационального познания фактов пьесы и незаметно для себя убивает в себе эмоциональное начало. Между тем, как бы индивидуально ни протекал процесс сближения с ролью, он всегда требует от актера активной работы воображения. Недаром Константин Сергеевич говорил о *могущественном* «если бы», без которого творчество невозможно.

Одним из ходов, возбуждающих наше воображение, является видение.

О проблеме видений сейчас уже говорят все режиссеры и актеры, но практически она еще мало разработана. Увидится что-нибудь актеру в ходе репетиции — хорошо, не увидится — ничего не поделаешь. А работать над видениями роли, обогащать их ежедневно все новыми деталями — не хватает воли и терпения.

Когда Станиславский впервые заговорил о «киноленте видения» и

«иллюстрированном подтексте», это было подлинным открытием в сценическом искусстве. С ним все в науке об актерском творчестве стало иным, чем было до него. Видение — это закон образного мышления актера на сцене. Игнорировать это слагаемое в процессе создания образа — все равно что начать экспериментировать в области современной физики, игнорируя закон сохранения энергии, или обойти сейчас в технике новые данные электроники.

В жизни мы всегда видим то, о чем мы говорим; любое услышанное нами слово рождает в нас конкретное представление. На сцене же мы часто изменяем этому важнейшему свойству нашей психики, пытаемся воздействовать на зрителя «пустым» словом, за которым не стоит живая картина бесконечно текущего бытия.

Станиславский предлагал актерам *тренировать видения отдельных моментов роли, постепенно накапливать эти видения, логически и последовательно создавать «киноленту роли».*

Процесс этот сложен и требует большой работы. Часто актер удовлетворяется видениями, присущими любому читателю литературного

произведения, у которого при знакомстве с ним, естественно, возникают какие-то иногда смутные, иногда яркие образы, но быстро улетучиваются. Актер должен научиться видеть все события прошлой жизни своего героя, о которых идет речь в пьесе, так, чтобы, говоря о них, он делился лишь маленькой частицей того, что он о них знает.

Когда мы в жизни вспоминаем какое-нибудь поразившее нас событие, мы воссоздаем его мысленно или в образах, или в словах, или в том и другом одновременно. Наши представления о прошлом всегда сложны, а часто многоголосы: то звенит в ушах поразившая нас когда-то интонация, точно мы ее слушали секунду назад, то наше сознание запечатлевает ярчайшие картины, образы, то мы вспоминаем поразивший нас смысл сказанного кем-то. На этом свойстве нашей психики построено учение Станиславского о видениях. У актера, который систематически возвращается к представлениям, необходимым ему по роли, они становятся с каждым днем богаче, так как обрастают сложным комплексом мыслей, чувств, ассоциаций.

Возьмем пример из жизни. Предположим, я спешу на репетицию. Приближается остановка, на которой я должна сойти. Я подхожу к двери и вижу, что какой-то женщине, сидящей около выхода, дурно. После нескольких секунд колебания мысль о том, что я могу опоздать на репетицию, берет верх над желанием помочь больной пассажирке, и я выхожу из метро. Но это не конец истории. В течение нескольких дней образ незнакомой женщины, которая, широко открыв рот, пыталась — и не могла — глубоко вздохнуть, преследует меня повсюду. И вот воспоминание об этом случае становится значительно сложнее того, что я испытала, выходя из метро. К образу больной женщины примешиваются теперь мысли о равнодушии, об эгоизме; я сужу себя за то, что не помогла человеку, успокоила свою совесть тем, что спешу по важному делу, что ей непременно поможет кто-то другой. И незнакомая женщина становится для меня источником довольно сложных чувств. Я переживаю уже не сам по себе факт, а то, что я поступила черство, бесчеловечно. Я, переживая *отношение к факту*, вплетаю этот факт в известную систему обобщений. И чем я больше возвращаюсь к



нему, тем активнее и глубже я перерабатываю свое первое и непосредственное впечатление. Чувства мои острее, сложнее, резче, чем это было в первую минуту.

«Обработанные» впечатления обладают огромной силой, и драматурги нередко обращаются к ним. Таковы все рассказы — воспоминания Насти из горьковского «На дне» и Сары из чеховского «Иванова», таков стократно повторяемый рассказ санитарки Христины Архиповны в «Платоне Кречете» о том, как у нее «вся медицина сбежала», таковы воспоминания Андрея в пьесе «В добрый час!» Розова о жизни в Сибири, в эвакуации, воспоминания, которые, все чаще являясь герою, становятся одним из побудительных стимулов, заставивших его пересмотреть свою жизнь.

Актеры же частенько игнорируют это свойство нашей психики и хотят прорваться к видению сразу, без длительного и многократного «вглядывания» в предмет, обрастающего все новыми подробностями и деталями. Из подобной затеи, как правило, ничего не выходит. Герой не может заразить своими видениями окружающих, потому что его создатель — актер — не нажил их.

В одном из писем Флобер рассказывал, что, описывая самоубийство Эммы Бовари, он сам едва не умер. Ощущение страданий Эммы было у него настолько полным, что ему казалось, будто он чувствует у себя на языке вкус мышьяка.

Однажды кто-то из друзей Бальзака, зайдя к нему, застал его совсем больным: лицо его было покрыто каплями холодного пота, он тяжело и прерывисто дышал. На вопрос, что с ним, Бальзак ответил: «Ты ничего не знаешь. Сейчас умер отец Горио».

В дневнике Чайковского есть замечательная запись, сделанная композитором в день окончания последней картины «Пиковой дамы»: «Ужасно плакал, когда Германн испустил дух!»

Актер должен научиться видеть все события жизни своего героя с такой же конкретностью и отчетливостью, как видел Флобер самоубийство Эммы, Бальзак — смерть отца Горио и Чайковский — гибель Германна. Эти видения должны быть как бы его личными воспоминаниями.

Вот, например, монолог Джульетты из третьего действия шекспировской трагедии. На завтра назначена свадьба Джульетты с Парисом. Монах Лоренцо,

тайно обвенчавший Джульетту с Ромео, предложил ей план, с помощью которого она сможет избежать ненавистного брака и соединиться с бежавшим в Мантую Ромео. Она должна выпить снотворное, домашние примут ее сон за смерть и отнесут ее в открытом гробу в фамильный склеп Капулетти, а монах тем временем вызовет Ромео, который и увезет ее.

Действие в этом монологе как будто бы совсем простое: Джульетта должна выпить снотворное. Но чтобы заставить зрителей почувствовать, как трудно было прекрасной дочери Капулетти последовать совету монаха, актриса должна сама мысленно пережить ту нравственную борьбу, которая происходит в душе ее героини. Шекспир с потрясающей силой раскрывает глубину переживаний Джульетты. Она твердо решила последовать совету монаха, обещав ему в своей любви к Ромео найти силу и мужество. Но настал момент, когда она должна принять питье, и ей становится так страшно, что она готова отказаться от своего плана, готова позвать мать или кормилицу, которых сама только что отослала. Джульетта представила себе все, что с ней будет, если она поддастся страху и не выпьет

снотворного: вечную разлуку с Ромео, ненавистный брак с Парисом. Решение принято. «Где склянка?» — восклицает Джульетта, и вдруг страшная мысль останавливает ее:

Что, если не подействует  
питье?

Тогда я, значит, выйду завтра  
замуж?

Самая мысль о замужестве так отвратительна Джульетте, кажется ей такой невозможной, что она готова лучше умереть, если питье не подействует. Мысль подсказывает: надо, чтобы под рукой было оружие. Джульетта прячет кинжал под подушку, а воображение рисует ей, как через сорок два часа, когда истечет срок действия снотворного, она встретится с Ромео, как они будут счастливы увидеться опять после всех страданий. Отбросив сомнения, она подносит склянку к губам, но опять останавливается.

Что если это яд? Ведь для  
монаха

Грозит разоблаченьем этот  
брак.

А если я умру, то не узнают,

Что он меня с Ромео обвенчал.

Новая страшная картина возникает перед ее мысленным взором. Лоренцо, боясь разоблачения, спасая себя, решил убить ее. Но тут же она вспоминает все, что знает о Лоренцо: вспоминает, с каким уважением относятся к нему люди, как говорят о его святой жизни, как охотно согласился он ей помочь. Нет, образ Лоренцо, который встает в ее памяти, несовместим с таким коварством. «Все будет так, как сказал монах: я не умру, я только засну». А воображение ее уже рисует новую опасность:

Что, если я очнусь до  
появленья  
Ромео? Вот что может напугать!

В ужасе представляет она себе страшную картину пробуждения: холод, ночь, смрадный склеп, где покоятся многие поколения ее предков, окровавленный труп Тибальта, привидения, которые, говорят, бродят тут по ночам. «Что если я не выдержу и сойду с ума?» — пронзает ее вдруг страшная мысль. Фантазия рисует ей ужасные картины безумия, но тогда в воображении возникает то, что заставляет ее забыть страх. Она видит, как вставший из гроба Тибальт бежит на поиски Ромео. Ромео в опасности! И, уже

не раздумывая, Джульетта, видя перед собою одного Ромео, выпивает снотворное.

Чтобы в полной мере перевоплотиться в образ Джульетты, почувствовать себя на ее месте, актриса должна создать в своем воображении цепь видений, аналогичных представлениям, возникающим в сознании шекспировской Джульетты.

— Моя задача, задача человека, который говорит другому, убеждает другого,— начал Константин Сергеевич одну из бесед с нами,— чтобы человек, с которым я общаюсь, посмотрел на то, что мне нужно, моими глазами. Это и важно на каждой репетиции, на каждом спектакле — заставить партнера видеть события так, как вижу я. Если эта внутренняя цель в вас сидит, то вы будете действовать словами, если этого не будет, тогда дело плохо. Вы непременно будете говорить слова роли ради слов, и тогда слова обязательно попадут на мускул языка.

Как избежать этой опасности?

Во-первых, как я вам уже говорил, не учите текста, пока не изучите досконально его *содержание*, только тогда он станет необходимым. Во-вторых, надо заучивать что-то другое — надо

запомнить *вúдение* в роли, *тот материал внутренних ощущений*, который нужен при общении.

— Создав «киноленту» роли,— говорил нам Константин Сергеевич,— вы придете в театр и на тысячной толпе будете развертывать ее перед зрителем, просматривать и говорить о ней так, как можете ее чувствовать здесь, сегодня, сейчас. Следовательно, *текст, словесное действие нужно фиксировать представлением, вúдением и говорить об этом видении мыслью — словами.*

От частого повторения текст роли забалтывается, а зрительные образы, наоборот, укрепляются от многократного повторения, ибо воображение каждый раз дорисовывает все новые детали видения.

Впоследствии я не раз имела возможность убедиться, какое огромное значение для практической работы театра имеет этот психотехнический прием.

Стремление актера к созданию «иллюстрированного подтекста» неминуемо будоражит его воображение, непрерывно обогащая текст автора все новыми и новыми творческими чертами, так как наша способность к восприятию явлений безгранична, и чем больше мы

будем сосредоточиваться на каком-нибудь факте, тем больше мы будем знать о нем.

Возьмем для примера монолог Чацкого из первого акта «Горя от ума».

Взволнованный приездом в Москву после длительного отсутствия, взволнованный свиданием с любимой девушкой, Чацкий хочет узнать о своих старых знакомых, но, спрашивая, он не дожидается ответа Софьи. В этом мозгу толпятся, именно толпятся, нахлынувшие воспоминания, и он безжалостно, со всем присущим его острому уму сарказмом рисует их портреты такими, какими они сохранились в его памяти. Он хочет узнать, изменилось ли что-нибудь за время его отсутствия, или «нынче» все «так же, как издревле». Ему интересно, изменились ли симпатии Фамусова, или он по-прежнему

… все Английского клуба  
Старинный верный член до  
гроба?

Он хочет знать, «отпрыгал ли свой век» дядюшка Софьи, жив ли «тот черномазенький, на ножках журавлиных», который беспрерывно мелькал когда-то «в столовых и в гостиных», имя его он забыл, но помнит, что «он турок или грек».



И о трех из «булеварных лиц, которые с полвека молодятся», хочется ему узнать. И тут же в памяти мгновенно возникает новый образ:

А наше солнышко? ваш клад?  
На лбу написано: театры  
маскарад...

С этим человеком, который «сам толст», а «его артисты тощи», связано веселое воспоминание. Во время одного из зимних балов Чацкий вдвоем с Софьей открыл «в одной из комнат посекретней» человека, который «щелкал соловьем».

Но это воспоминание уже вытесняется новым. Хочется узнать, как живет «чахоточный», какой-то родственник Софьи,

... книгам враг,  
В ученый комитет который  
поселился,  
И с криком требовал присяг,  
Чтоб грамоте никто не знал и  
не учился?

Об этих людях, которые когда-то до смерти надоели Чацкому, от которых он в свое время бежал и с которыми его вновь сводит судьба, хочется ему поболтать с подругой своих юных лет, потому что, когда

… по странствуешь, воротись  
домой,  
*И дым отечества нам сладок и приятен!*

Поэтому расспросам нет конца. Надо узнать о тетушке — старой деде, у которой «воспитанниц и мосек полон дом», — о том, как обстоит в России вопрос воспитания, все так же ли

Хлопочут набирать учителей полки,  
Числом поболее, ценою подешевле?

которые с ранних лет прививают детям мысль о том,

Что нам без немцев нет спасенья.

Один из этих учителей ярко вспоминается Чацкому:

Наш ментор, помните колпак его, халат,  
Перст указательный, все признаки ученья…

И опять в памяти вспыхивает новое воспоминание — танцмейстер

… Гильоме, француз, подбитый ветерком?

И хочется узнать, не женился ли он

Хоть на какой-нибудь княгине  
Пульхерии Андрееве, например?

Для всех исполнителей роли Чацкого,  
по утверждению Вл.  
И. Немировича-Данченко, ставившего  
«Горе от ума» много раз, этот монолог  
самое трудное место в роли.

Может ли актер добиться верного  
произнесения этого монолога, если он  
на гениальном материале Грибоедова не  
сочинит своего «черномазенького»,  
своего «Гильоме», свою «Пульхерию  
Андревну» и т. д.?

Он должен увидеть их. Процесс этот  
сложен и требует большой работы. Часто  
актер удовлетворяется тем видением,  
которое присуще любому читающему  
строки Грибоедова, у которого,  
естественно, возникают какие-то иногда  
смутные, иногда яркие видения, но эти  
видения, к сожалению, быстро  
улетучиваются. Актер должен увидеть  
этих людей так, чтобы память о них стала  
его *личным воспоминанием*, чтобы,  
говоря о них, он делился только  
маленькой частичкой того, что он знает  
о них.

Константин Сергеевич говорил, что  
если взглянуть на Чацкого как на

живого человека, а не как на театральном персонаже, то можно понять, что когда он произносит в первом акте свой монолог, спрашивая про Фамусова, про «черномазенького на ножках журавлиных» и других своих «старых знакомых», то он видит их в своем воображении такими, какими оставил их три года тому назад.

Артист же часто, ничего не видя за текстом, просто наигрывает интерес к этим людям, а на самом деле равнодушен, потому что у него не существует в воображении никаких «старых знакомых».

Мы много говорим о том, что у музыканта есть свои упражнения, которые позволяют ему ежедневно тренироваться и развивают его мастерство, у балерины — свои и т. д. А драматический актер якобы не знает, чем ему надлежит заниматься дома, вне репетиций.

Работа над видением в роли — это та тренировка вообращения, которая дает огромные, ни с чем несравнимые плоды.

Процесс видения имеет, грубо говоря, два периода. Один период — накопление видений. Если обратиться к примеру видений Чацкого в приведенном выше монологе, — это подробная, многократно повторяемая и с

каждым разом все более  
детализированная мысленная  
зарисовка людей, живущих в  
определенной эпохе, их социальная  
характеристика, ряд эпизодов из их  
жизни, их внешний вид, их  
взаимоотношения и главное — уточнение  
*своего отношения к ним.*

Работая над видением отдельных  
людей, обрисованных Грибоедовым в  
данном монологе, актер неминуемо  
увлекает свою фантазию, будоражит свое  
воображение, которое не  
останавливается уже только на этих  
людях, а рисует ему тысячи примеров из  
жизни фамусовской Москвы, которую  
Чацкий всем своим молодым, горячим  
сердцем не принимает. Думая о «нашем  
солнышке» или «Пульхерии Андревне», он  
задается бесконечным количеством  
вопросов о мировоззрении Чацкого, об  
его отношении к этим людям, о цели жизни  
Чацкого.

Об этом периоде активной работы  
воображения В. И. Немирович-Данченко  
говорил на одной из репетиций: «Вы  
должны рассказать так, как будто там  
были… все это действительно видели.  
Может быть, и во сне когда-то это  
увидите — *до того сильно и крепко ваша*

*фантазия играет при работе над этим отрывком»<sup>38</sup>.*

Эта огромная работа проходит главным образом в нерепетиционное время. Актер накапливает тот материал, который помогает ему создать живое прошлое своей роли, создать свой внутренний багаж, свои, только ему присущие, индивидуальные представления, крепко связывающие и одушевляющие авторский текст.

Константин Сергеевич говорил и о другом *периоде* процесса видения — об умении актера увлечь партнера своими видениями, «говорить не уху, а глазу партнера».

Этот процесс органически связан с процессом общения.

— Что значит слушать? — говорил Константин Сергеевич. — Это значит отдать своему партнеру свое отношение, свой интерес. Что значит убедить, объяснить? Это значит передать партнеру свои видения: нужно, чтобы не только вы, но и партнер ваш видел то, что видите вы. Нельзя рассказывать вообще,

---

<sup>38</sup> Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1952. С. 236–237. (Подчеркнуто мною. — М. К.)

нельзя убеждать вообще. Нужно знать, зачем вы убеждаете, надо знать, кого вы убеждаете.

Изучите процесс общения — *взаимодействия*. Подлинное действие не может возникнуть без органического процесса общения.

— Общаться, — говорил Константин Сергеевич, — надо без всякого нажима, а то актер, как только начинает «общаться», сразу начинает пялить глаза. Общение *есть прелюдия к действию*, оно требует задачи и действия. Надо учиться внушать не звуки слов, а образы, видения.

Но мы все еще мало пользуемся этими указаниями Константина Сергеевича.

У нас, к сожалению, плохо разработано понятие видений, и часто в практической работе актера мы встречаемся с тем, что он, пытаясь увидеть что-либо, замыкается в себе и теряет живую связь с партнером.

Это происходит оттого, что актер в процессе подготовительной работы недостаточно ярко и точно нарисовал в своем воображении ту картину, о которой он говорит, а сейчас, во время репетиции, вместо того, чтобы воздействовать своим видением на

партнера, занимается восполнением этого пробела.

Вернемся к монологу Чацкого и представим себе актера, смутно видящего тех людей, о которых ему хочется поделиться с Софьей.

Такой актер, как мы уже сказали выше, во время репетиций своей сцены, поставив перед собой задачу увидеть все, о чем он говорит, будет неминуемо отдавать все свои силы этой задаче и замкнется. Он будет во власти технологической задачи, которая не имеет ничего общего с задачами и действиями Чацкого.

— Следовательно, для того чтобы иметь право «внедрить в партнера свои видения», для того чтобы заражать его картинами своего воображения, надо провести огромную работу, надо самому собрать и привести в порядок материал для общения, то есть вникнуть в сущность того, что надо передавать, знать факты, о которых предстоит говорить, предлагаемые обстоятельства, о которых надо думать, восстановить во внутреннем зрении соответствующие видения,— говорил Константин Сергеевич.

Когда артист начинает работать таким образом, когда он в процессе



работы будет действительно «накапливать видения», он столкнется с тем, что образ возникает вначале туманно. Если он думает, предположим, о Пухерии Андревне, то сначала он ничего ясного о ней рассказать не может. Но стоит актеру задать себе ряд конкретных вопросов: «Сколько ей лет?», «Какое у нее лицо?», «Как одета?» и т. д., как его воображение, пользуясь всем запасом жизненного опыта, подкинет ему разнообразные детали, и его видения конкретизируются.

Проделав такую простейшую работу, мы незаметно для себя включаем в этот процесс и свои чувства, то есть нам становится близким плод нашего воображения, нам уже хочется возвращаться к нему мысленно и находить все новые и новые детали.

Объект, над которым работает наше воображение, становится таким образом нашим личным воспоминанием, то есть тем драгоценным багажом, тем материалом, без которого невозможно творчество.

Константин Сергеевич говорил нам по этому поводу.

— Представьте себе, что когда-то давно, в юности, вы видели город. Вы бродили по паркам и улицам,

осматривали достопримечательности, спускались к реке, стояли у парапетов мостов. Потом вы уехали, и больше вам не удалось ни разу в жизни побывать в тех местах. Но когда при вас произносятся название этого города, в вашей душе сейчас же вспыхивает эмоциональное и зрительное воспоминание, связанное для вас на всю жизнь с названием города, с данным сочетанием букв. Вы не охватываете всей картины, ее подробностей, но что-то, особенно вас поразившее, немедленно возникнет перед вашими глазами. Может быть, это будет уголок двора со скамейкой под старыми липами, может быть, рыночная площадь и обрывки сена на грязном снегу или человек, с которым вы тогда проговорили два часа сряду. Вы сразу вспомните, каким вы сами были в ту пору,— словом, тысяча ощущений во мгновенье ока всколыхнется в вас, потому что когда-то этим эмоциональным ощущениям предшествовала яркая развернутая конкретность, потому что вы в самом деле были в этом городе, видели все своими глазами. Нечто подобное должно произойти на сцене с актером, у которого хорошо накоплены видения образа.

Это огромная работа, и чем тщательнее, глубже, добросовестнее нафантазированы актером видения образа, тем его воздействие на зрителя будет сильнее.

Если же актер не видит того, о чем говорит с партнером на сцене,— «заражения», как они старайся, не будет: не возникнет живой эмоциональной связи между актером и зрительным залом. Пока самые лучшие находки режиссера не претворены актером, воздействующим живыми образами на зрительный зал, спектакль мертв; он никогда не сможет стать словом о жизни, духовным откровением. Вне актера, который сейчас, в данную секунду, «видит» и заражает яркостью своих представлений зрителя, нет сущности театра, того, что заставляет считать его школой смеха и слез.

Видения в роли должны накапливаться актером непрерывно, затрагивая и те факты в жизни образа, о которых он вовсе не говорит, которые произошли либо до начала событий, развернутых в пьесе, либо между двумя событиями.

Конечно, мы, режиссеры, обращаем внимание актера на иллюстрированный подтекст тех слов, которые он произносит на сцене, и, если эта нить у

актера заметно рвется, не только режиссер говорит ему: «Нет, вы не видите!», но и сам актер нередко останавливает себя теми же словами: «Вру, не вижу того, о чем говорю». Но к предыстории героя или к тому, что произошло между актами, мы относимся в достаточной мере легкомысленно. Мы оговариваем значение всех не показанных в пьесе событий для образа, иногда в ходе репетиций обращаем внимание актера на то, что он упускает тот или иной факт биографии героя, но оттого, что эти места не репетируются, они становятся для большинства актеров темными пятнами в роли.

Но что можно понять в Гамлете, если не увидеть, не осознать реально, как перевернуло его жизнь убийство короля, обнаружив во всей несомненности распавшуюся «связь времен» и повергнув героя в состояние крайней внутренней напряженности? А между тем это произошло до начала действия трагедии.

Федор Таланов, герой леоновского «Нашествия», говорит в первом действии няньке Демидьевне: «Продрог я от жизни моей». Что встает за этой коротенькой фразой? Позор суда и последовавшего за ним приговора, годы, проведенные вдали от семьи, суровость дикой северной

природы. Одиночество, муки совести, горькие раздумья отщепенца, больные легкие, израненная душа. Если думать об этом очень конкретно, представляя себе шаг за шагом весь путь Федора в заключении, всю тяжесть его морального состояния, тогда чувство, с которым он говорит эту фразу, само собой возникнет в душе актера и перельется в зрительный зал.

Есть эпизодический персонаж в драме Горького «Дети солнца», который, едва появляясь на сцене, рекомендует себя следующим образом: «Позвольте! Все по порядку… Представляюсь — подпоручик Яков Трошин, бывший помощник начальника станции Лог… тот самый Яков Трошин, у которого поезд жену и ребенка раздавил… Ребенки у меня и еще есть, а жены — нет… Да-а! С кем имею честь?»

Одна фраза — а за ней непочатый край работы актеру. Вся прошлая жизнь человека заключена в этих скупых, отобранных горьковских словах: и будни бедной, но честной семьи, и страшное несчастье, на нее обрушившееся, и тина провинциального существования, постепенно, шаг за шагом затянувшая человека, и его медленное сползание на дно, и сквозящая во всей этой тираде гордость бедняка, претендующего в

интеллигентном обществе, куда он случайно забрел, казаться интеллигентным человеком. И когда все это будет не только понято, но *увидено* актером в том трагическом сгущении красок жизни, в каком увидел это Горький, и *перенесено на себя*, он выйдет на сцену Яковым Трошиным, одним из многочисленных горьковских героев — да со сломанным хребтом и еще живой душой.

Если есть конкретность в произносимой актером фразе: «В сущности, я дрянь, да еще подзаборник» (Незнамов в пьесе «Без вины виноватые»), если знаменитое восклицание Акосты: «А все-таки она вертится!» — связано для исполнителя роли с отчетливым, зримым представлением о годах кропотливого, подвижнического труда, о бессонных ночах и вдохновенных исканиях ученого, если за прозвищем «Валька-Дешевка» для актрисы встает день за днем пустоватая, легкая и вместе с тем горькая, полная компромиссов жизнь героини «Иркутской истории» — вот тогда живое человеческое чувство, к которому нет прямого пути, а есть только этот, окольный и долгий, само собой рождается в спектакле от одного прикосновения актера к этим воспоминаниям.

Совершенно тот же характер носит самостоятельная работа актера над тем, что происходит с образом между двумя его появлениями в пьесе, независимо от того, равен ли этот промежуток десяткам лет, или несколькими часам, или даже немногим минутам. Талантливый актер непременно пройдет вместе со своим героем через этот неуместившийся в пьесе этап его жизни, для того чтобы отразить в своем следующем выходе на сцену все перемены, происшедшие с ним.

Как правдиво сыграть четвертый акт «Чайки», если не проделать вместе с Ниной весь ее скорбный путь от момента, когда она, влюбленная и молодая, встретилась с Тригоринным в номере московской гостиницы, и до тех двух ненастных осенних дней, которые она провела, без цели бродя под дождем у «колдовского озера»?

Большие художники прекрасно понимают, что воспоминания человека о пережитом не только освещают нам кусок его прошлого, но очень многое открывают в нем самом, каков он сейчас, в настоящий момент. Если бы Чехов отказался от финального монолога Нины в «Чайке», заменив рассказ героини сценическим показом отдельных

эпизодов, связанных с ее «горестями и скитаниями», образ много проиграл бы в своей глубине и поэтичности и мы меньше узнали бы о Нине, какой она стала в результате всего пережитого ею.

Зрительный интерес в этих случаях поддерживается не *сюжетом*. Обычно то, что произошло с героем в промежутке между двумя его появлениями в пьесе, известно заранее. Так, например, в «Кремлевских курантах» зритель всегда напряженно ждет, *каким* Забелин вернется домой после встречи с Лениным. Сколько раз мне приходилось наблюдать, как в эту минуту взволнованно затихал зал Художественного театра! Также и о Нине мы знаем все наперед из рассказа Дорна, и потому нам особенно интересно встретиться вновь с подстреленной от нечего делать «чайкой».

Зачем понадобилось Островскому повторять содержание первого акта драмы «Без вины виноватые», который мы уже видели в подробном рассказе Кручининой из второго акта? Потому что одно дело — свежая боль только что случившегося несчастья и совсем другое — отравляющие душу воспоминания, с которыми человек прожил целых семнадцать лет. У нас в



театре часто играют «Без вины виноватые», но все ли исполнительницы роли оценивают должным образом факты биографии Кручининой за эти семнадцать лет, понимают, как много она пережила, передумала, как на многое в жизни взглянула по-новому, увидев сквозь призму личного несчастья горе и беды десятков людей; все ли исполнительницы следуют за ней в ее скитаниях по подмосткам провинциального театра, копят в себе ее горькие мысли, усиленные временем и воспоминаниями, нахлынувшими на нее с особой силой, как только она появилась в родном городе? А вот Ермолова, играя Кручинину, потрясала зрителей, рассказывая о своем прошлом. Воспоминания этой духовно выросшей женщины представали ярче и богаче, чем само событие, породившее их.

Коммуниста Хлебникова, героя пьесы Александра Штейна «Персональное дело», несправедливо, по ложному подозрению исключают из партии. В пьесе нет того партийного собрания, на котором слушалось персональное дело Хлебникова. Но как резко делится этим событием вся пьеса на две внутренне различные части, какая пропасть лежит между жизнеощущением

Хлебникова-коммуниста и той минутой, начиная с которой он оказывается поставленным вне партии, какую роль играет собрание в самочувствии всех действующих лиц! Если актер, получивший роль Хлебникова, не переживет во всей мучительной конкретности позора и муки этого собрания, не «услышит» речей, которые на нем произносились, не увидит лиц своих товарищей — то испуганных, то тронутых сочувствием, не погрузится в нервную, взвинченную атмосферу происходящего, он не сыграет второй части пьесы, посвященной борьбе Хлебникова за свое место в партии, за право вновь называться коммунистом.

Когда актеру удастся объять цельность жизни героя, не перескакивая через те ее этапы, которые не охвачены действием драмы, тогда на сцене возникает не персонаж, а человек; рождается подлинная правда поведения, которая диктует актеру такие краски, такие приспособления, каких он не мог бы придумать нарочно, не пережив с героем всего, что дано ему пережить. А ведь именно эта неожиданность правды, мимо которой сто раз проходили и на которой только сегодня, сейчас впервые художник зафиксировал наше внимание, —

именно она потрясает, заставляет зрителя сопереживать с героем его горе и радость. Только такая игра — открытие, игра — постижение нового, чего еще не было разгадано в жизни, по-настоящему украшает наш театр.

Чем шире жизненные наблюдения и знания, тем легче и плодотворнее работа нашего воображения.

В искусстве театра это положение является решающим, так как актер в результате своей работы предстает перед зрителем как живой человек той или иной эпохи, и малейшая недостоверность его внутреннего или внешнего поведения заставляет чуткого зрителя сразу же насторожиться.

Станиславский постоянно напоминал, что наблюдательность является фундаментом для творческого воображения актера. Он рекомендовал актерам пользоваться записными книжками, для того чтобы отмечать в них то, что поражает в жизни. Он говорил, что актеры должны в этом смысле брать пример с писателей.

Умению впитывать наблюдения и знания Константин Сергеевич придавал огромное значение. Он постоянно говорил о том, какое богатство таит в

себе для актера и режиссера живопись, музыка, поэзия, и призывал актеров к тому, чтобы они изучали соседние искусства не только в связи с постановкой той или иной пьесы, когда это становится насущной необходимостью, но обязательно, как он говорил, «в прок».

— Учитесь смотреть в жизнь,— говорил Константин Сергеевич.— Смотреть в жизнь для актера большое искусство. Вы должны сейчас учиться «жрать знания». Я всегда в таких случаях вспоминаю Шаляпина. Я сидел как-то с Репиным, Серовым и другими мастерами. Шаляпин слушал с жадностью. Мамонтов толкнул меня и сказал: «Смотрите, Константин Сергеевич, как Шаляпин “жрет знания”». Так вот, учитесь “жрать знания”».

Актер обязан быть широко образованным человеком, активно впитывающим знания и впечатления, только тогда он сможет стать подлинным художником. Видения — их яркость и действенность опираются на опыт, на количество и качество жизненных наблюдений.

Вопрос о видениях Станиславский считал чрезвычайно важным для правильного течения органического творческого процесса актера. Он

рекомендовал с целью тренировки этих навыков заниматься как можно больше работой над художественным словом.

В своих занятиях в Студии он придавал этому положению чрезвычайно важное значение. Для того чтобы ученик осознал, чего надо добиваться в процессе работы, Станиславский предлагал до начала работы над литературным рассказом проделать упражнение, которое даст возможность ученику понять, на каком органическом процессе строится любой рассказ в жизни. Константин Сергеевич предлагал рассказать какой-нибудь случай из *своей* жизни.

Для этого ученик должен как можно полнее, подробнее и ярче восстановить в своей памяти этот случай и потом рассказать его слушателю.

Творческое воображение ученика заставит его нафантазировать обстоятельства, при которых ему сегодня, здесь, сейчас захочется рассказать именно данному партнеру именно данный случай из своей жизни.

Когда ученик усвоит это упражнение, нужно, чтобы он понял, что, рассказывая случай из своей жизни, ему нужно только вспомнить его. В работе же над любым монологом, над любым рассказом он

должен так нафантазировать и так привыкнуть к той картине, о которой он будет говорить, чтобы она стала его *воспоминанием*.

Когда ученик достаточно подробно представил картину, о которой ему придется говорить, он должен своими воспоминаниями поделиться с партнером, нарисовать ему словами свои видения.

— Самое главное,— говорил нам Константин Сергеевич,— это найти путь к подлинному общению. Щупальца моей души должны ощутить душу партнера. Нужно найти тот органический процесс, на который в дальнейшем лягут слова. Следовательно, во-первых, надо прозондировать партнера, во-вторых, заставить его воспринять ваше видение и, в-третьих, проверить восприятие партнера. Для этого нужно дать партнеру время увидеть то, что ему передается.

— Актер, который просто выучил роль,— говорил Константин Сергеевич,— всегда говорит на сцене, не ожидая, восприняли ли партнер реплику, а в жизни, на каком бы вы расстоянии ни говорили, вы всегда ждете, что тот, кому вы говорите, все это представил бы себе и усвоил. Как же на сцене могут быть понятны слова, если

актер начинает их выплевывать? Тогда это будет только просыпание слов, действенным словом это никогда не станет.

Если ученик будет точно знать, о каких фактах он хочет рассказать, во имя чего он начал рассказ и какого отношения к этим фактам он ждет от партнера, он никогда не будет торопиться.

Действие обуславливается мотивами действия. Каждое действие связано со сквозным действием и сверхзадачей.

Фарватер — сквозное действие. Когда у актера нет сверхзадачи и он начинает играть маленькие задачи, у него ничего не может выйти. Только логика и последовательность должны стать основой творческого процесса.

Для того чтобы ученики лучше усвоили это положение, Константин Сергеевич советовал мне предложить им проверить его на жизненном примере.

— Пусть они вспомнят какой-нибудь случай из своей жизни и в строгой последовательности изложат вам развивающийся в нем ход событий и возникающих из них действий.

— Когда человек рассказывает о чем-то пережитом им в жизни, — говорил Константин Сергеевич, — он, даже желая

Г О В О Р И ТЬ Т О ЛЬ К О О С В О И Х Ч У В С Т В А Х, на самом деле говорит только о своих действиях.

Интересно, что А. П. Чехов, размышляя о мастерстве литератора, писал в одном из своих писем: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев…»<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Чехов А. П. Собр. соч. М.: Правда, 1950. Т. 12. С. 42.



# ЗАНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СЛОВОМ

Помню до сих пор, как, приступая к первым занятиям по художественному слову в Студии, организованной Станиславским, я лихорадочно пыталась осознать все то, что получила от Константина Сергеевича. Я отлично знала, что если я даже и понимаю то, к чему звал Константин Сергеевич,— этого еще мало, так как твердо помнила его слова:

«Знать в искусстве — это значит уметь».

Как построить занятия? Как не свернуть на общепринятый штамп занятий по художественному слову?

Эти мысли не давали мне покоя. Константин Сергеевич на все мои вопросы о практике занятий отвечал:

— Если вы поняли, чего я хочу, вы обязательно найдете пути. А как только у вас явится вопрос, на который вы не сможете сами найти ответа, звоните мне в любое время по телефону. Помните, что я жду от вас экспериментальной работы и поэтому с радостью буду вам помогать.

Волновала меня мысль о самой природе актерского самочувствия в рассказе. Ведь в пьесе актер в основном сталкивается с событиями, происходящими в данную секунду, и реагирует на них в тот же момент, то есть его реакция непосредственна, так как он играет человека, который не знает, что произойдет в следующую минуту. Вернее будет сказать, что природа актерского искусства именно в том, что актер, великолепно зная пьесу, в каждом отдельном моменте роли должен настолько непосредственно воспринимать происходящие события, как будто бы дальнейшее развитие пьесы ему неизвестно.

И чем талантливее актер, тем больше он заставляет зрителя верить в то, что на сцене все происходит для актера «как бы впервые». Сценическое действие всегда построено в настоящем времени. Но как удержать это «как бы впервые» в рассказе? Рассказ, как правило, охватывает разные временные периоды жизни человека. Какой бы рассказ мы ни взяли, будь то «Метель» Пушкина, или «Шинель» Гоголя, или «Душечка» Чехова, мы увидим, что автор строит сюжетное действие, знакомя нас с прошлым действующих лиц, то есть дает нам

возможность видеть жизнь персонажей в течение большого периода времени. Так, у актера, читающего рассказ, должна быть во что бы то ни стало перспектива того, о чем он будет говорить. Другими словами, в рассказе актер должен заранее знать весь ход событий и уметь так расположить факты, чтобы привести слушателя к тому, во имя чего он рассказывает им пережитое.

Я стала проверять себя, вспоминая, как звучит рассказ в жизни. Я хочу, например, рассказать о том, как я поступила в Художественный театр. Я, может быть, начну свой рассказ с детства, может быть мой рассказ будет изобиловать всевозможными подробностями, но они мне окажутся нужными для основного факта, о котором я хочу поведать, и я в процессе рассказа буду подчинять все главному факту.

Чем больше я думала о сценической проблеме рассказа, тем яснее мне становились слова Константина Сергеевича: «Какой бы монолог, какой бы рассказ ученик ни взял, нужно, чтобы он так нафантазировал и так привык к той картине, о которой он будет говорить, *чтобы она стала его воспоминанием*».

Одним из категорических требований Константина Сергеевича, выдвинутых по

работе кафедры художественного слова в Студии, было требование, чтобы процесс работы над этим предметом ничем не отличался от метода преподавания мастерства актера. Поэтому прием действенного анализа произведения, который он предлагал актерам в начале работы над ролью, он обязывал проводить и в работе над рассказом.

Для того чтобы картина, которую рисует в рассказе автор, стала для студента его личным воспоминанием, нужно было подойти к этому издалека. Мне следовало, по указаниям Станиславского, до того, как я приступлю к практическим занятиям, разобрать все выбранные рассказы по событиям, определить их действительную фабулу и наметить ряд этюдов. Среди множества приемов писателей существует прием рассказа от первого лица («Рассказ г-жи Н. Н...», «Шампанское» Чехова, «Счастье» Горького и т. д.). Другой прием — когда автор рассказывает не от первого лица о людях, которых он увидел в жизни, рассказывает нам о своем отношении к ним («Злой мальчик», «Дочь Альбиона», «Злоумышленник» Чехова). Или третий прием: автор рассказывает нам сначала о том, что он увидел в жизни, а

потом переходит к тому, как он реагирует на увиденное, вплетая таким образом себя в сюжет рассказа («Свидание» Тургенева).

Надо было, не уходя от содержания рассказа, дать возможность ученику накопить тот опыт, который помог бы ему конкретно в его будущей работе над текстом.

Мне дали список рассказов, отобранных Константином Сергеевичем, над которыми я должна была работать, и, придя домой, я попыталась разобраться в них уже по-новому, то есть наметить в рассказе конкретные события, факты, на которых автор строил развитие сюжета. Я проанализировала рассказ Чехова «Шампанское».

Напомню кратко его содержание. Опустившийся человек рассказывает о том, как в его скучную, безнадежно серую жизнь начальника полустанка ворвалось чувство к случайно приехавшей женщине и погубило его.

Построение рассказа очень интересное. В первом куске Чехов вводит нас в предлагаемые обстоятельства жизни своего героя. Степной полустанок, на двадцать верст вокруг ни одного жилья. «Единственным развлечением могли быть только окна

пассажирских поездов да поганая водка... Бывало, мелькнет в окне вагона женская головка, а ты стоишь, как статуя, не дышишь и глядишь до тех пор, пока поезд не обратится в едва видимую точку; или же выпьешь, сколько влезет, противной водки, очертенеешь и не чувствуешь, как бегут длинные часы и дни».

Нарисовав нам обстоятельства жизни начальника полустанка, Чехов переходит к развитию сюжета.

Вдвоем с нелюбимой, но влюбленной в него женой начальник полустанка встречает Новый год.

«Несмотря на скуку, которая ела меня, мы готовились встретить новый год с необычайной торжественностью и ждали полночи с некоторым нетерпением. Дело в том, что у нас были припасены две бутылки шампанского, самого настоящего, с ярлыком вдовы Клико...» Без пяти минут двенадцать муж, раскупорив бутылку, уронил ее на пол.

«Пролилось вина не более стакана, так как я успел подхватить бутылку и заткнуть ей шипящее горло пальцем.

— Ну, с новым годом, с новым счастьем! — сказал я, наливая два стакана. — Пей!

Жена взяла свой стакан и уставилась на меня испуганными глазами. Лицо ее побледнело и выражало ужас.

— Ты уронил бутылку?— спросила она.

— Да, уронил. Ну, так что же из этого?

— Не хорошо,— сказала она, ставя свой стакан и еще больше бледнея.— Не хорошая примета. Это значит, что в этом году с нами случится что-нибудь недоброе.

— Какая ты баба!— вздохнул я.— Умная женщина, а бредишь, как старая нянька. Пей.

— Дай бог, чтобы я бредила, но… непременно случится что-нибудь! Вот увидишь!

Она даже не пригубила своего стакана, отошла в сторону и задумалась. Я сказал несколько старых фраз насчет предрассудков, выпил полбутылки, пошагал из угла в угол и вышел».

Этот маленький эпизод — раздражение против суеверий жены — и заставляет начальника полустанка осознать всю свою жизнь. И он приходит к выводу, полному тоски и горькой иронии. «Кроме неудач и бед, ничего другого не знала в жизни. Что же еще недоброе может случиться?» Те несчастья, которые уже испытаны и которые есть теперь налицо, так велики, что трудно придумать

что-нибудь еще хуже. Какое еще зло можно причинить рыбе, которая уже поймана, изжарена и подана на стол под соусом?

Вернувшись после своей невеселой прогулки домой, он узнает, что во время его отсутствия к ним приехала на три дня тетка его жены.

«За столом сидела маленькая женщина с большими черными глазами. Мой стол, серые стены, топорный диван... кажется, все до малейшей пылинки помолодело и повеселело в присутствии этого существа, нового, молодого, издававшего какой-то мудреный запах красивого и порочного.

Снова начался ужин... Не помню, что было потом. Кому угодно знать, как начинается любовь, тот пусть читает романы и длинные повести, а я скажу только немного и словами все того же глупого романа:

Знать, увидел вас  
Я не в добрый час...

Все полетело к черту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу. Из степного полустанка, как видите, он забросил меня на эту темную улицу.



Теперь скажите: что еще недоброе может сомной случиться?»

Чехов тончайшим образом раскрывает перед нами внутренний мир маленького человека, глубоко потрясенного тем, что с ним произошло. Без всякой связи с обстоятельствами его «существования» неожиданно в его дом приезжает женщина, любовь к которой губит его, и он в страхе перед сложностью жизни спрашивает: «Что еще недоброе может сомной случиться?»

Чем я больше думала, тем яснее мне становилось, что в данном рассказе, которому Чехов дал два названия: «Шампанское» и «Рассказ проходимца», надо искать сквозное действие от имени чеховского «проходимца»: хочу осознать трагическую нелепость, происшедшую в моей жизни, найти объяснение необъяснимому, не укладывающемуся в сознание факту: дурная примета оправдалась.

Для этого мне нужно вслух кому-то об этом рассказать и в его глазах найти разгадку.

Для этого нужно накопить те видения, которые стали бы материалом для общения. Нужно прожить в своем воображении жизнь чеховского начальника полустанка, которая

сложилась в силу ряда обстоятельств так, что превратила его в проходимца.

Основным событием, толкнувшим его в эту пропасть, была внезапно вспыхнувшая страсть, которая, как бешеный вихрь, смыла его прошлое.

Прежде всего нужно представить себе, как протекала жизнь этого человека до рокового события.

Полустанок. На двадцать верст вокруг ни одного человеческого жилья. Степь!

*Общество.* Жена, глухой телефонист, сторожа.

*Отношения с женой.* Не любит жену. Ее любовь раздражает его. У нее нет ничего в жизни, кроме рабской любви к нему. Она прощает ему все, даже жестокость, когда он, пьяный, не зная, на ком излить свою злобу и тоску, мучает ее попреками.

*Как складывалась его жизнь до того, как он сгодился на то, чтобы им «заткнуть место начальника полустанка»?* Родители умерли, когда он был ребенком. Родился в дворянской семье, но не получил ни воспитания, ни образования. Из гимназии выгнали. Женился мальчишкой. Мечтал о любви, но любви в жизни не было.

Полное отсутствие интересов.

*Развлечения.* Окна пассажирских поездов, в которых мелькают какие-то

женские лица, и водка, которая одуряет так, что можно ни о чем не думать.

Чувство безграничного одиночества, ощущение глубокой несправедливости разъедают его душу, и горькие мысли о том, что он несчастен, становятся привычными, доставляют ему некоторое удовольствие, и он отдается им с наслаждением.

Внутренний мир этого человека, который опустился еще до того, как с ним произошло описанное Чеховым событие, толкнувшее его к полному падению, нужно крепко понять, чтобы в результате работы суметь говорить от его имени.

Я наметила ряд этюдов.

1. *Пассажирский поезд случайно остановился на полустанке.* Не понимающие причины остановки пассажиры выходят на площадку вагонов, расспрашивают, некоторые из них выходят на платформу. Начальник полустанка с интересом следит за ними, стараясь угадать, что это за люди, куда едут, зачем?

После минутной остановки поезд двигается, и начальник остается один на платформе.

Студент должен был в этом этюде нафантазировать «внутренний монолог»

о том, что никого из этих людей нельзя удержать, ни с кем из них нельзя поговорить, что у каждого из них какая-то неведомая ему интересная жизнь, что они мчатся сейчас в большие города, освещенные и людные, а он стоит здесь с фонарем в руках среди занесенной степи, и никому до него нет дела.

2. *Обычный вечер в доме начальника полустанка.* Он вдвоем с женой. За стенкой монотонный стук телефонного аппарата. Жена пытается найти какие-то темы для разговора, старается развлечь его, ищет в его глазах одобрение по поводу хорошо приготовленного ужина.

Все ее попытки вызывают в нем желание обидеть ее, обвинить во всех своих неприятностях, сорвать на ней свою неудовлетворенность жизнью.

3. *Новый год.* Муж и жена дружно накрывают стол. Их обоих радует, что в двенадцать часов ночи будет откупорено шампанское, которое бережется с осени. Это сокровище выиграно в пари у одного из начальников, и сейчас оба предвкушают удовольствие распить его.

Стрелка приближается к двенадцати. Муж начинает раскупоривать бутылку.

Она выскользывает у него из рук и падает.

Жена видит в этом нехорошую примету.

Она хочет скрыть свой страх, но мысли, которые возникают у нее, таковы, что она не может пересилить себя.

Воображение рисует ей страшные картины возможных несчастий и самая страшная из них — смерть мужа. Он пытается остановить ее, пытается наладить новогоднюю встречу, но все напрасно. Кончается все ссорой, и он уходит.

4. *За время его отсутствия приезжает родственница жены.* Жена не знает, как объяснить ей отсутствие мужа.

Стол накрыт. Шампанское откупорено.

Он возвращается. Встреча Нового года возобновляется уже втроем. Все становится интересным для него. Хочется разговаривать, смеяться, петь.

Наметив эти этюды, я проверила у Константина Сергеевича, верно ли я разобрала рассказ Чехова.

Он попросил меня прочитать ему «Шампанское» вслух.

Прослушав внимательно рассказ, он спросил:

— А почему намеченные вами этюды заканчиваются первой встречей с

женщиной, которая сыграла такую роль в жизни начальника полустанка?

Ученику необходимо нафантазировать и то, что произошло после этой встречи до момента, когда он становится тем проходимцем, в уста которого автор вкладывает весь рассказ. Чехов нам не раскрывает этого. Он как всегда, лаконичен, но актер для того, чтобы иметь право сказать: «Не помню, что было потом… Все полетело к черту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко… Из степного полустанка, как видите, он забросил меня на эту темную улицу…», — актер должен столько нафантазировать, должен накопить такое количество видений, чтобы слушающие его поняли, что он не хочет говорить о подробностях, он не забыл, а ему трудно говорить о том, что по сей день живо для него.

Проверив у Константина Сергеевича правильность разбора других рассказов по фактам и действиям и верные ли я наметила этюды, я приступила к занятиям.

Условия для этой работы в Студии были замечательные. Кто из педагогов по слову может рассчитывать на то, что на его уроке ему будет предоставлена

возможность заниматься этюдами со всей группой! Мы имели в Студии эту возможность, и я на практике убедилась, как много это дает.

Для «Дочери Альбиона» Чехова мы делали такой этюд. Два ученика и ученица ударили рыбу, и один из учеников пытался дать понять ученице, которая якобы не знала русского языка, что ему надо влезть в воду, чтобы не упустить рыбу. Не добившись ничего, он раздевался и влезал в воду, а ученик, который в будущем должен был читать рассказ «Дочь Альбиона», наблюдал за этой сценой и потом рассказывал нам во всех деталях все, что он увидел.

Очень интересен был момент, когда после длительного периода занятий этюдами, в которых ученики прошли свои роли по физическим действиям и говорили своими словами, я перечитала им текст.

Они слушали его, затаив дыхание, с жадностью проверяя и сопоставляя свой собственный живой опыт с тем, что они получили от автора.

После второго прочтения ученики записывали для себя точную последовательность тех фактов, о которых им придется рассказывать: усвоение логики и последовательности

фактов ученик проверял молча, пропуская для самого себя «киноленту» своих видений.

Когда ученик обретал в этом покой и свободу, мы переходили к следующему этапу — к моменту самого процесса рассказа. Сначала ученики делали это своими словами. Роль слушающего в этих занятиях стала необычайно ответственной. Было довольно трудно преодолевать пассивность процесса восприятия, но категорическое требование Константина Сергеевича, чтобы наши занятия были в основном упражнением на «общение», и то, что каждый из слушающих становился через час рассказывающим, привело к тому, что и эту трудность удалось изжить. Теперь я поняла еще яснее, что нельзя подойти к началу рассказа, не охватив целиком всей картины, о которой я буду говорить, то есть я должна великолепно знать, во имя чего я рассказываю, как я отношусь к тем людям или событиям, о которых я буду рассказывать, и чего я жду от партнера, рассказывая ему. Только тогда я смогу подойти к тому творческому самочувствию, когда я «якобы впервые» делюсь с партнером плодами увиденного и пережитого. Мне стало абсолютно ясно, что всего этого нельзя достигнуть без



партнера, без живого общения. Разбор рассказа по фактам, оценка этих фактов, накопление видений и умение рассказать авторский материал своими словами подготовили ту почву, когда авторское слово стало необходимым.

Мы перешли к авторскому тексту. Момент этот в большинстве случаев проходил безболезненно. Текст укладывался легко, ученики впитывали слова, которые точнее и лучше их собственных слов выражали ход мыслей, к которому они уже привыкли в предварительной работе.

Вопрос о том, когда и как переходить к точному авторскому тексту и в работе над ролью и в работе над художественным словом, очень беспокоил Станиславского. Он неоднократно говорил об этом, подчеркивая, что это вопрос экспериментальный, требующий проверки на практике.

Переход к чистому авторскому тексту требует большой чуткости от режиссера.

Опасен момент, когда студент или актер привыкает к своему тексту и он кажется ему наиболее точным и выразительным для его хода мыслей.

Поэтому, основываясь на своей практике, я считаю, что период

репетиций, во время которых актер произносит текст своими собственными словами, надо как можно теснее сближать с проверкой себя подлинным авторским текстом.

Эта проверка способствует тому, что студент или актер начинает любить словесную форму выражения, которой добился автор. Само произнесение авторского текста является обычно радостным и обогащающим моментом, так как актер уже усвоил логику и последовательность мыслей и развивает свое понимание связей и путей, которые привели автора именно к данной формулировке.

Константин Сергеевич живо интересовался ходом работы над каждым отрывком, просматривал все зачетные работы, непрерывно подбрасывая новые мысли педагогам и ученикам, намечая все более точные и тонкие пути в работе.

Трудно передать, как этот великий педагог радовался проявлению малейшей искры правды у ученика, как настойчиво воспитывал в нас веру в силу труда и необходимость работы над собой.

На его занятиях царила атмосфера какого-то торжественного праздника. Само собой возникало чувство

собранности и ответственности. Когда раздавалось грозное «не верю», казалось иногда, что ученик не найдет в себе мужества продолжать, но великий педагогический талант Константина Сергеевича вызывал к жизни ту требовательность к себе, когда ложное самолюбие, стеснение отходили на задний план и возникала жажда сделать хоть крупицу того большого, к которому так страстно звал Станиславский.

А то, что грозная требовательность сменялась у него почти детской радостью при малейшей удаче ученика, вселяло чувство вдохновляющей свободы и веры в себя.

Константин Сергеевич с необычайной зоркостью следил за правильностью творческого процесса ученика в момент, когда ученик начинал рассказывать.

— Проверьте себя,— говорил он на наших занятиях, хмуря густые седые брови,— помните, что до того, как вы начали творить, нужно освободить мышцы, чтобы природа ваша заговорила. Что значит собраться с мыслями? Многие думают, что собраться — значит уйти в себя. От этого получается только напряжение. Осмотрите аудиторию, найдите, кому вы говорите, прицельтесь к объекту и начните говорить. И не

шепчите. Если вы шепчете, а не говорите нормальным голосом, вы лжете. Это значит, что вы не уверены в том, во имя чего вы говорите, и недостаточно оценили предлагаемые обстоятельства. Но если вы просто заговорите громко, то это будет насилие, наигрыш, значит нужны такие предлагаемые обстоятельства, которые заставили бы вас, хотите вы или не хотите, а заговорить громче. Вы заговорите сильнее, потому что у вас будет какая-то внутренняя задача, причина. Не рисуйте мне картину жестом и мимикой, на это есть *слово*. Вы понимаете, что эти улыбочки — от конфуза, от подлизывания. Боритесь с этим. Помните о подлости актерской улыбки. Когда вы доведете себя в речи до свободы, вы дойдете до настоящего живого разговора. Надо избавляться от всего лишнего. Это самое важное. Этого надо добиваться с самого первого момента.

Требовательность Константина Сергеевича непрерывно возрастала. Добившись освоения одного этапа, он сейчас же призывал ученика и педагога к дальнейшей еще более углубленной работе.

Помню урок, на котором один из учеников читал «Злоумышленника» Чехова.

— Вы чувствуете,— сказал Константин Сергеевич, когда ученик кончил рассказывать,— что, когда вы видите, вы рассказываете своему объекту. Если же вы говорите о том, чего вы не видите, вам приходится прикрашивать слова (большой, большóой, маленький, мáаленький). Как только вы перестали видеть, перестали действовать, вы неминуемо начинаете наигрывать — получается штамп. Как спастись от штампа? *Нельзя допускать, чтобы лента видения обрывалась.* Если актеры будут этим владеть, я уверяю вас, что спектакль можно будет поставить в такие короткие сроки, о которых мы сейчас не мечтаем.

— А теперь,— продолжал Константин Сергеевич,— проверьте себя, не слишком ли у вас поверхностное, сквозное действие в рассказе. Попробуйте его углубить, подумайте о том, во имя чего Чехов писал этот рассказ. Чехов никогда ни о чем не говорил поверхностно, он всегда вскрывал самую глубокую сущность того факта, о котором он писал. Возьмет выведет что-нибудь наружу, и выходит не то

комедия, не то страшная трагедия. Пойдите по этой линии, загляните вглубь и, может быть, вы заплачете над этим «злоумышленником», заплачете над тем, что было время, когда от людей, не дав им ни о чем представления, требовали знания каких-то законов и т. д., наказывали их за то, чего они не понимали. Это страшная трагедия тогдашней жизни.

И Константин Сергеевич ярко и образно начал нам рассказывать о прошлой жизни, о крестьянах, об отношении к ним людей эксплуататорского класса.

Его жизненный опыт, наблюдательность, творческое воображение поражали.

Не могу забыть, как тонко, с каким живым ощущением человеческой психики он вскрыл на уроке внутренний мир не в чем не повинного «злоумышленника», который не в состоянии понять, какое отношение может иметь вывинченная гайка, нужная ему для рыбной ловли, к крушению поезда.

Рассказывая, Константин Сергеевич «показывал» «злоумышленника», показывал без авторского текста, но какими-то отдельными словами, штрихами, жестом (он внимательно

разглядывал что-то и в то же время почесывал тыльной стороной руки лоб) он воплотил перед нами человека, такого не похожего на него, Станиславского, и такого живого, настоящего, трогательного в своей наивности крестьянина, что хотелось еще и еще посмотреть на этот гениальный эскиз крупнейшего актера-реалиста.

— Как читать рассказ,— говорил Станиславский,— в котором несколько действующих лиц? Ставить ли себе задачу целиком от рассказчика или от разных лиц? Предположим, что вы читаете «Злоумышленника». Вы должны рассказать о мыслях крестьянина, но не изображать его дикции. В вашу интонацию может вкрасться его интонация и даже жест, потому что вы уже начинаете действовать и переживать за него. Но если вы перестанете действовать и начнете *изображать*, вы попадете в штамп. Вы должны входить в предлагаемые обстоятельства действующих лиц, но не копировать их, передавать свое отношение к ним, а не изображать их интонации.

Не забывайте, что у вас есть *отношение* рассказчика к этому человеку, о котором вы говорите, и сколько бы в рассказе ни было

действующих лиц, к каждому из них у вас будет свое отношение — это сделает их разнообразными.

Помните, что, начиная рассказывать, вы должны точно знать, во имя чего вы рассказываете, какие мысли и чувства вы хотите вызвать в слушателе.

И к этой основной цели вы должны стремиться.

Верно определенная сверхзадача имеет решающее значение для верного распределения психологических акцентов в рассказе. Ведь в жизни, рассказывая о каком-то поразившем нас случае, мы постоянно пользуемся прямой речью людей, бывших участниками взволновавшего нас события, но обратите внимание на то, что в жизни мы никогда не пытаемся изображать этих людей, а пользуемся их репликами, для того чтобы ярче, шире, точнее передать все предлагаемые обстоятельства, нужные нам для рассказа.

Как только актер начинает изображать отдельных действующих лиц, встречающихся в его рассказе, он неминуемо попадет в фальшивое самочувствие, так как теряет основное и главное, теряет себя — рассказчика, держащего в своих руках основную нить



рассказа, которую он должен донести до слушателя.

Константин Сергеевич был врагом всяческого сентиментализма. Требуя в театре умения раскрыть самые глубокие пласты внутреннего мира действующих лиц, он звал актера к той высокой простоте, естественности и правде, без которых не может возникнуть подлинное искусство. Он боролся против «красивости» в искусстве во имя подлинной красоты, боролся против маленькой правденки во имя большой правды.

Этого же он требовал и на уроках по художественному слову.

— Переводите все на серьез, — говорил Станиславский. — Не сластите при описании красоты. — И он призывал педагогов раз и навсегда запретить ученикам говорить слащаво о природе и рисовать внешнюю сторону предмета.

— Оценивайте предмет не с внешней стороны, а со стороны вашего *отношения к предмету*. И не описывайте мне интонацией внешний облик человека. Предположим, что судебный следователь в «Злоумышленнике» глуп, надменен. Опишите мне внутреннюю сущность этого человека и ваше отношение к нему.

Тогда вы сможете бороться с прямолинейностью приспособлений.

Я вам скажу ужа-а-а-сную вещь (а что — неизвестно). Какая чу-у-удная луна, какая зеле-е-ная трава. Цвет и вкус нельзя играть. Передавайте *свое отношение* к цветку. Нельзя делать ударение на цветке хотя бы потому, что это прилагательное. Оно может принять ударение лишь в том случае, если мы с чем-нибудь его сопоставим: «Здесь бело-розовые, а там красные». Если вы сопоставляете, то одно должно быть сказано медленнее, а другое скорее.

Константин Сергеевич вел яростную борьбу против примитивных и прямолинейных приспособлений в сценической речи, усматривая в них один из источников штампов, настаивая на том, что наличие подлинного, органического действия неминуемо вызывает у актера ту «душевную мудрость», которая для достижения своей цели ищет различных приемов, разнообразных приспособлений.

Он говорил о том, что у него есть практический прием для воспитания в актере вкуса к приспособлениям.

— Попробуйте вспомнить все человеческие состояния, которые вы знаете: грусть, злость, ирония, радость,

тоска, спокойствие, возбуждение, добродушие, насмешка, придирчивость, каприз, презрение, отчаяние, благодушие, сомнение, удивление и т. д., — говорил он на уроке в Студии, — и понаблюдайте в жизни. Вы увидите, что в жизни человек выражает свои чувства необычайно разнообразно. Человек хитрый, он находит разнообразные краски. Разве вы не наблюдали людей, которые зло говорят о своей радости, о своей тоске говорят с иронией?

Предположим, у актера есть кусок в роли, когда он приходит и рассказывает о прекрасном спектакле, который он видел.

Как часто на сцене мы слышим: «Какой чу-удный спектакль». Это слащаво и неубедительно, а в жизни вы придете после спектакля и скажете те же слова, но в подтексте будет звучать: «Это черт знает как хорошо», и я увижу ваше отношение к спектаклю, увижу, что вы, может быть, и завидуете тому, что другие актеры создали такой спектакль, и в то же время страстно стремитесь научиться играть так, как играли они. В жизни человек всегда вносит свое живое, трепетное отношение к тому, о чем говорит.

Иногда во время уроков со студийцами Константин Сергеевич, чтобы отчетливее пояснить свою мысль, сам читал какой-нибудь монолог. Помню один урок, на котором Константин Сергеевич прочел монолог Отелло. Это было незадолго до его смерти. Он вошел в комнату, опираясь на палку, мы все смотрели на него с беспокойством, так как с каждым днем становилось все заметнее, что его силы иссякают и что только огромная воля и вера в необходимость этих занятий дают ему силу продолжать их. Но как только он сел в кресло и, улыбаясь, зорко окинул взглядом собравшихся и сказал: «Ну-с, пожалуйста, начнем», стало ясно, что у нас на глазах происходит чудо, что физическая слабость Константина Сергеевича подчиняется его духовной мощи. И когда он с непередаваемым мастерством, голосом, полным силы и красоты, читал:

Дивлюсь и восхищаюсь,  
Что ты меня опередила здесь.  
О, счастье души моей, когда бы  
За каждым ураганом наступало  
Спокойствие такое — пусть бы  
ветры  
Ревели так, чтоб даже смерть

проснулась,  
И пусть суда взбирались бы с  
трудом  
На горы волн, не ниже гор  
Олимпа,  
И с них опять летели в самый  
низ,  
В глубокие, как самый ад,  
пучины!  
Когда б теперь мне умереть  
пришлось,  
Я считал бы смерть блаженством  
высочайшим,  
Затем, что я теперь так полно  
счастлив,  
Что в будущем неведомом боюсь  
Подобного блаженства уж не  
встретить.—

кому из нас в этот момент могла прийти в  
голову мысль, что через два месяца  
Константин Сергеевич навсегда уйдет  
от нас...

Бурные, благодарные аплодисменты  
раздались, когда Константин Сергеевич  
произнес последние строчки монолога.

Но он сейчас же перевел внимание  
учеников с себя на большие обобщающие  
вопросы.

— Я прочитал вам сейчас монолог  
Отелло. Как вы думаете, изменилось бы

что-нибудь в моем исполнении, если бы я этот же монолог сыграл на сцене?

Обязательно изменилось бы.

Играя, я бы общался с Дездемоной, я ловил бы ее взгляд, может быть, мне захотелось бы встать перед ней на колени, взять ее руки в свои, мне, кроме слов, понадобились бы движения, словом, я жил бы жизнью Отелло в предлагаемых обстоятельствах шекспировской трагедии. Сейчас же я читал вам, я видел ваши глаза.

Я поставил себе задачу, чтобы вы все в результате моего чтения поняли, как страстно Отелло любил Дездемону. Я не играл, а передавал вам логику мыслей и чувств Отелло, я действовал за него, оставаясь собой — Станиславским.

Вы слышали, я не тороплюсь, я жду, дойдет ли до вас внутренний ритм. Вы можете очень спокойно вкладывать в душу другого одно видение за другим, можете вкладывать их быстро, но непременно вкладывать, а не просыпать. Скорость говорения не придает ритма, обратите на это внимание. Вы чувствуете, что я, читая монолог Отелло, даже останавливаясь, не переставал с вами разговаривать. Это не остановка, не дыра, это разговор молчанием. Общения с вами я не прерывал. Не

торопитесь. Подавайте мысль. Вы должны любить мысль, видеть ее логику.

Помните, что на уроках по художественному слову вы должны научиться перспективе в речи. Тренируясь на небольших рассказах и монологах, вы сумеете перенести накопленный опыт в свою сценическую практику, научитесь действовать словом в ролях.

Когда Сальвини начинал играть, он не делал ни одного лишнего жеста, он никогда не торопился и самое возвышенное говорил просто, но значительно. Запоминалась каждая фраза. А какие полутона были у Сальвини в «Отелло»! И вместе с тем его речь была романтична.

Ученики забросали Константина Сергеевича вопросами: как подойти к монологам Шекспира? Мы чувствуем, говорили они, что Шекспира нельзя читать, как читаешь прозаический кусок, но, стараясь схватить возвышенное, мы невольно впадаем в ложный пафос.

— А что такое ложный пафос? — перебили их Константин Сергеевич. — Если вы будете говорить: «Хо-оро-шая по-го-о-да» также проникновенно, как скажете:

Когда б теперь мне умереть  
пришлось,  
Я счел бы смерть блаженством  
высочайшим... —

то это и будет тот дурной пафос, которого мы боимся. У Шекспира большие мысли, а о большом нельзя говорить, как о колбасе за завтраком. Некоторые же считают, что для возвышенной речи надо выделять голосом фортели и думать только о четкости дикции. Если вы будете думать, что в этом все, — это гибель ваша.

Как только я углубляю предлагаемые обстоятельства, придаю мысли большое значение, то у меня появляются другие масштабы. Возвышенный стиль начинается там, где есть большие мысли. Возвышенное тоже должно быть просто, но глубоко, значительно, и тут должны быть особенно четкие видения.

Проблема возвышенного, поэтического волновала Константина Сергеевича. Он говорил о том, что играть Пушкина трудно потому, что трудно видеть так масштабно, как видел Пушкин, что поэтическое возникает только тогда, когда актеры в своем проникновении в драматический материал заражаются тем высоким



содержанием, которое вызвало к жизни поэтическое произведение, и наполнят каждую секунду своего существования на сцене аналогичными с авторским замыслом мыслями и чувствами.

— Подлинное искусство на театре возникает тогда, — говорил нам Станиславский, — когда простые человеческие чувства и переживания одухотворены поэтическим началом. Но это отнюдь не значит, что возвышенное надо говорить завывая. Нельзя идти только от манеры говорить, вот тут-то и появляется ложный пафос. Надо понять, что трагедия — это простое, значительное и возвышенное искусство и что путь к трагедии создается укрупнением и углублением предлагаемых обстоятельств и правильной их оценкой. Если же вы будете говорить ничего не видя, вы неминуемо попадете в ложный пафос. Говорите по логике действия — появится и логика чувств. Не торопитесь. О темпе не думайте, он придет тогда, когда вы сделаете *трудное привычным, привычное легким, а легкое красивым*. Все наше искусство в том, чтобы увидеть то, что вы двадцать раз видели. Но сегодня вы это увидите не так, как видели вчера, и вот

ка к вы по-новому увидите, так  
постарайтесь передать.

# ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

Прием создания видения был одним из важнейших практических приемов Станиславского в работе над словом.

Не менее важным приемом Станиславского и Немировича-Данченко является так называемый «внутренний монолог».

Этот прием — один из кардинальных путей к органично звучащему слову на сцене.

Человек в жизни непрерывно думает. Он думает, воспринимая окружающую действительность, думает, воспринимая любую мысль, обращенную к нему. Он думает, спорит, опровергает, соглашается не только с окружающим, но и с самим собой, его мысль всегда активна и конкретна.

На сцене актеры в какой-то степени овладевают мыслью во время своего текста, но далеко не все еще умеют мыслить во время текста партнера. Именно эта сторона актерской психотехники является решающей в непрерывном органическом процессе раскрытия «жизни человеческого духа» роли.

Обращаясь к образцам русской литературы, мы видим, что писатели, раскрывая внутренний мир людей, описывают подробнейшим образом ход их мыслей. Мы видим, что мысли, произносимые вслух, это только небольшая часть того потока мыслей, который бурлит иногда в сознании у человека. Иногда такие мысли так и остаются непронесенным монологом, иногда они формируются в короткую, сдержанную фразу, иногда выливаются в страстный монолог, в зависимости от предлагаемых обстоятельств литературного произведения.

Для пояснения моей мысли мне хочется обратиться к ряду примеров такого «внутреннего монолога» в литературе.

Л. Толстой, великий психолог, умевший раскрыть все самое сокровенное в людях, дает нам огромный материал для таких примеров.

Возьмем главу из романа «Война и мир» Л. Толстого.

Долохов получил отказ от Сони, которой он сделал предложение. Он понимает, что Соня любит Николая Ростова. Через два дня после этого события Ростов получил записку от Долохова.

«Так как я в доме у вас бывать более не намерен по известным тебе причинам и еду в армию, то нынче вечером я даю моим приятелям прощальную пирушку — приезжай в Английскую гостиницу».

Приехав, Ростов застал игру в полном разгаре. Долохов метал банк. Вся игра сосредоточилась на одном Ростове. Запись уже давно превышала двадцать тысяч рублей. «Долохов уже не слушал и не рассказывал историй; он следил за каждым движением рук Ростова и бегло оглядывал изредка свою запись за ним… Ростов, опершись головою на обе руки, сидел перед исписанным, залитым вином, заваленным картами столом. Одно мучительное впечатление не оставляло его: эти ширококостые, красноватые руки с волосами, видневшимися из-под рубашки, эти руки, которые он любил и ненавидел, держали его в своей власти.

“Шестьсот рублей, туз, угол, девятка… отыграться невозможно!.. И как бы весело было дома… Валет на пё… это не может быть… И зачем же он это делает со мной?..” — думали и вспоминал Ростов…

Ведь он знает, что значит для меня этот проигрыш. Не может же он желать моей гибели? Ведь он друг был мне. Ведь я его любил… Но и он не виноват; что же ему делать, когда ему везет счастье?

И я не виноват, говорил он сам себе. Я ничего не сделал дурного. Разве я убил кого-нибудь, оскорбил, пожелал зла? За что же такое ужасное несчастье? И когда оно началось? Еще так недавно я подходил к этому столу с мыслью выиграть сто рублей, купить мама именинам эту шкатулку и ехать домой. Я так был счастлив, так свободен, весел! И я не понимал тогда, как я был счастлив! Когда же это кончилось и когда началось это новое, ужасное состояние? Чем ознаменовалась эта перемена? Я все так же сидел на этом месте, у этого стола, и так же выбирал и выдвигал карты и смотрел на эти ширококостые, ловкие руки. Когда же это совершилось, и что такое совершилось? Я здоров, силен и все тот же, и все на том же месте. Нет, это не может быть! Верно, все это ничем не кончится.

Он был красен, весь в поту, несмотря на то, что в комнате не было жарко. И лицо его было страшно и жалко, особенно по бессильному желанию казаться спокойным…»

Вот вихрь мыслей, которые проносятся в сознании Николая во время игры. Вихрь мыслей, выраженных конкретными словами, но не произнесенными вслух.

Николай Ростов с момента, когда он взял в руки карты, и до момента, когда Долохов произнес: «За вами сорок три тысячи, граф», не сказал ни слова. Мысли, которые толпились у него в голове, оформлялись в слова, в фразы, но не слетали с губ.

Возьмем другой, всем знакомый пример из произведения Горького «Мать». После того как суд приговорил, Павла на поселение, Ниловна старалась сосредоточить все свои мысли на том, как выполнить взятое на себя большое, важное задание — распространить Пашину речь.

Горький рассказывает о том, с каким радостным напряжением мать готовилась к этому событию. Как она, бодрая и довольная, держа в руках доверенный ей чемодан, пришла на вокзал. Поезд еще не был готов. Ей пришлось ждать. Она рассматривала публику и вдруг почувствовала на себе взгляд человека, как будто бы знакомого ей.

«Этот внимательный глаз уколол ее, рука, в которой она держала чемодан, вздрогнула, и ноша вдруг отяжелела.

“Я где-то видела его!” — подумала она, заминая этой думой неприятное и смутное ощущение в груди, не давая

другим словам определить чувство, тихонько, но властно сжимавшее сердце холодом. А оно росло и поднималось к горлу, наполняя рот сухой горечью, ей нестерпимо захотелось обернуться, взглянуть еще раз. Она сделала это — человек, осторожно переступая с ноги на ногу, стоял на том же месте, казалось, он чего-то хочет и не решается...

Она, не торопясь, подошла к лавке и села, осторожно, медленно, точно боясь что-то порвать в себе. Память, разбуженная острым предчувствием беды, дважды поставила перед нею этого человека — один раз в поле, за городом, после побега Рыбина, другой — в суде... Ее знали, за нею следили — это было ясно.

“Попалась?” — спросила она себя. А в следующий миг ответила, вздрагивая:

“Может быть, еще нет...”

И тут же, сделав над собой усилие, строго сказала:

“Попалась!”

Оглядывалась и ничего не видела, а мысли одна за другою искрами вспыхивали и гасли в ее мозгу.

“Оставить чемодан — уйти?”

Но более ярко мелькнула другая искра:

“Сыновнее слово бросить? В такие руки...”

Она прижала к себе чемодан.



“А — сним уйти?.. Бежать…”

Эти мысли казались ей чужими, точно их кто-то извне насильно втыкал в нее. Они ее жгли, ожоги их больно кололи мозг, хлестали по сердцу, как огненные нити…

Тогда, одним большим и резким усилием сердца, которое как бы встряхнуло ее всю, она погасила все эти хитрые, маленькие, слабые огоньки, повелительно сказав себе:

“Стыдись!”

Ей сразу стало лучше, и она совсем окрепла, добавив:

“Не позорь сына-то! Никто не боится…”

Несколько секунд колебаний точно уплотнили все в ней. Сердце забилося спокойнее.

“Что ж теперь будет?” — думала она, наблюдая.

Шпион подозвал сторожа и что-то шептал ему, указывая на нее глазами…

Она подвинулась в глубь скамьи.

“Только бы не били…”

Он (сторож) остановился рядом с ней, помолчали негромко, сурово спросил:

— Что глядишь?

— Ничего.

— То-то, воровка! Старая уж, а — туда же!

Ей показалось, что его слова ударили ее по лицу, раз и два; злые, хриплые, они

делали больно, как будто рвали щеки, выхлестывали глаза...

— Я? Я не воровка, врешь! — крикнула она всею грудью, и все перед нею закружилось в вихре ее возмущения, опьяняя сердце горечью обиды».

Ощув вложь обвинения ее в воровстве, в ней, старой, седой матери, преданной своему сыну и его делу, поднялся бурный протест. Она хотела всем людям, всем, кто еще не нашел правильного пути, рассказать о своем сыне и о его борьбе. Гордая, чувствуя силу борьбы за правду, она уже не думала о том, что будет с ней потом. Она горела одним желанием — успеть сообщить народу о речи сына.

«... Она хотела, торопилась сказать людям все, что знала, все мысли, силу которых чувствовала»

Страницы, на которых Горький описывает страстную веру матери в силу правды, передают мощь воздействия слова, являются для нас великим образцом «раскрытия жизни человеческого духа». Горький с потрясающей силой описывает невысказанные вслух мысли Ниловны, ее борьбу с самой собой. От этого и слова ее, бурно вырвавшиеся из глубины сердца, так впечатляюще действуют на нас.

Возьмем другой пример — из романа Алексея Толстого «Хождение по мукам».

Рощина на стороне белых.

«Задача, мучившая его, как душевная болезнь, с самой Москвы — отомстить большевикам за позор, — была выполнена. Он мстил».

Все как будто бы происходит именно так, как он этого хотел. Но мысль о том, прав ли он, начинает мучительно преследовать его. И вот в один из воскресных дней Рощина оказывается на старом прицерковном кладбище. Доносится хор детских голосов и «густые возгласы дьякона». Мысли жгут, жалят его.

«Моя родина, — подумал Вадим Петрович… — Это — Россия… То, что было Россией… Ничего этого больше нет и не повторится… Мальчик в сатинетовой рубашке стал убийцей».

Рощину хочется освободиться от этих мучительных мыслей. Толстой описывает, как он «встал и заходил по траве, заложив руки за спину и хрустя пальцами».

Но мысли занесли его туда, «куда он, казалось, наотмашь захлопнул дверь».

Он думал, что шел на смерть, но вышло совсем не так. «Ну, что же, — думал он, — умереть легко, жить трудно… В этом и

заслуга каждого из нас — отдать погибающей родине не просто живой мешок мяса и костей, а все свои тридцать пять прожитых лет, привязанности, надежды… и всю свою чистоту…»

Эти мысли были так мучительны, что он громко застонал. Вырвался только стон. Мысли, пронесившиеся в голове, никому не могли быть слышны. Но душевная напряженность, вызванная этим ходом мыслей, отразилась на его поведении. Он не только не смог поддержать разговора Теплова о том, что «большевики уже драпают из Москвы с чемоданами через Архангельск», что… «вся Москва минирована» и т. д., но еле удержался от пощечины.

А в одном из самых удивительных, самых сильных мест романа Алексей Толстой сталкивает Рощина с Телегиным, — самым близким человеком для Рощина, о котором он всегда думал, как о брате, как о дорогом друге. А сейчас, после революции, они оказались в разных лагерях: Рощина у белых, Телегин с красными.

На вокзале в ожидании поезда на Екатеринослав Рощин сел на жесткий деревянный диван, «закрыл ладонью глаза — и так на долгие часы остался неподвижным…»

Толстой описывает, как подсаживались и уходили люди, и вдруг, «видимо надолго», кто-то сел рядом и «начал дрожать ногой, ляжкой,— трясся весь диван. Не уходил и не переставал дрожать». Роцин, не меняя своей позы, попросил непрошеного соседа переслать: трясти ногой.

— «Простите,— дурная привычка».

Голос соседа показался Роцину бесконечно знакомым, будил в нем какие-то смутные, дорогие воспоминания.

«Роцин, не отнимая руки, сквозь раздвинутые пальцы одним глазом покосился на соседа. Это был Телегин».

Роцин сразу же понял, что Телегин мог оказаться здесь только как большевистский контрразведчик. Он был обязан немедленно доложить об этом коменданту. Но в душе у Роцина происходит жестокая борьба. Толстой пишет, что у Роцина «ужасом сжало горло», он весь поджался и прирос к дивану.

«... Выдать, чтобы через час муж Даши, мой, Катин брат, валялся без сапог под забором на мусорной куче... Что же делать? Встать, уйти? Но Телегин может узнать его — растеряться, окликнет. Как спасти?»

Эти мысли кипят в мозгу. Но оба молчат. Ни звука. Внешне как будто бы ничего не происходит. «Неподвижно, точно спящие, сидели Рошин и Иван Ильич близко на дубовом диване. Вокзал опустел в этот час. Сторож закрыл перронные двери. Тогда Телегин проговорил, не открывая глаз:— Спасибо, Вадим».

А дальше Толстой описывает, как спокойно, не оборачиваясь, уходит Телегин и как Рошин кинулся за ним.

Одна мысль владела им: «Обнять его, только обнять».

А вот еще один пример — из «Поднятой целины» М. Шолохова.

Дед Щукарь по дороге в бригаду Дубцова, разморенный полуденным зноем, расстелил в тени своей зипунишко.

Опять-таки внешне как будто бы ничего не происходит. Разморило старика, он устроился в холодке под кустом и вздремнул.

Но Шолохов проникает в закрытую для наших взоров сферу. Он приоткрывает нам мысли Щукаря, когда он один, сам с собой размышляет. Живая правда образа не может не восхитить нас, потому что Шолохов, творя своего Щукаря, знает о нем все. И что он делает, и как говорит и двигается, и о чем в разные моменты своей жизни думает.

«Из такой роскошности меня до вечера и шилом не выковыряешь. Отосплюсь всласть, погрею на солнышке свои древние косточки, а потом — к Дубцову на гости, кашку хлебать. Скажу, что не успел дома позавтракать, и непременно же меня покормят, уж это я как в воду гляжу!»

Мечты Щукаря от каши приходят к давно не пробованному мясу…

«А не плохо бы к обеду кусок баранинки, этак фунта на четыре смолотить! Особливо — жареной, с жирком, или, на худой конец, яишни с салом, только вволю…»

А потом любимым вареникам.

«… Вареники со сметаной — тоже святая еда, лучше любого причастия, особенно когда их, милушек моих, положат тебе в тарелочку побольше, да ишо раз побольше, этак горкой, да опосля нежно потрясут эту тарелку, чтобы сметана дна прошла, чтобы каждый вареник в ней с ног до головы обвалялся. А ишо милее, когда тебе не в тарелку будут эти варенички класть, а в какую-нибудь глубокую посудину, чтобы было где ложке разгуляться».

Голодный, постоянно голодный Щукарь, разве поймешь его без этой мечты о еде, без его снов, в которых он, «спеша и

обжигаясь, без устали хлебает… наваристую лапшу с гусиными потрохами…» А просыпаясь, говорит про себя: «Приснится же такая скоромина ни к селу ни к городу! Одна надсмешка, а не жизнь: во сне, изволь радоваться, такую лапшу наворачиваешь, что ешь не уешься, а въяве — старуха тюрю тебе поднос сует, будь она трижды, анафема, проклята, эта тюря!»

Вспомним много раз возникающие в романе «Анна Каренина» размышления Левина о нездоровой, праздной, бессодержательной жизни, которой живет он и его близкие. Или исполненную потрясающего драматизма дорогу в Обираловку, когда жестокие душевные муки Анны выливаются в целом словесном потоке, возникающем в ее воспаленном мозгу: «Моя любовь делается все страстнее и себялюбивее, а его все гаснет и гаснет, и вот отчего мы расходимся. И помочь этому нельзя… Если бы я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одного его, но я не могу и не хочу быть ничем другим… Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучить себя и других?.. Я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мучением…»



Изучая крупнейшие произведения русских классиков и советских писателей — будь то Л. Толстой, Гоголь, Чехов, Горький, А. Толстой, Фадеев, Шолохов, Панова и целый ряд других, мы всюду находим обширнейший материал для характеристики понятия «внутренний монолог».

«Внутренний монолог» — это глубоко органическое явление в русской литературе.

Требование «внутреннего монолога» в театральном искусстве поднимает вопрос о высокоинтеллектуальном актере. К сожалению, у нас часто бывает, что актер делает только вид, будто он думает. У большинства актеров «внутренние монологи» не нафантазированы, и у немногих актеров хватает воли на то, чтобы молча продумывать свои невысказанные мысли, толкающие их к действиям. Мы на сцене часто фальсифицируем мысли, часто подлинной мысли у актера нет, он бездействует во время текста партнера и оживляется лишь к последней его реплике, так как знает, что сейчас он должен ответить. Это-то и является основным тормозом для органического овладения авторским текстом.

Константин Сергеевич настойчиво предлагал нам внимательно изучать процесс «внутреннего монолога» в жизни.

Когда человек слушает своего собеседника, в нем самом в ответ на все услышанное всегда возникает «внутренний монолог», поэтому в жизни мы всегда ведем внутри себя *диалог* с тем, кого слушаем.

Нам важно уточнить, что «внутренний монолог» целиком связан с процессом *общения*.

Для того чтобы возник ответный ход мыслей, нужно по-настоящему воспринять слова партнера, нужно по-настоящему научиться воспринимать все впечатления от возникающих на сцене событий. Реакция на комплекс воспринимаемого материала и порождает определенный ход мыслей.

«Внутренний монолог» органически связан с процессом *оценки* происходящего, с обостренным вниманием по отношению к окружающим, с сопоставлением своей точки зрения сравнительно с высказываемыми мыслями партнеров.

«Внутренний монолог» невозможен без подлинной собранности. Мне еще раз хочется обратиться к примеру из литературы, раскрывающему нам процесс

общения, которому нам надо учиться в театре. Этот пример интересен тем, что в нем Л. Толстой в противовес приведенным мною выше примерам не описывает «внутреннего монолога» прямой речью, а пользуется скорее драматургическим приемом — он раскрывает «внутренний монолог» через действие.

Таково объяснение в любви Левина и Кити Щербацкой из романа «Анна Каренина»:

«— Я давно хотел спросить у вас одну вещь…

— Пожалуйста, спросите.

— Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: “когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?” Не было никакой вероятности, чтобы она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

… Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: “То ли это, что я думаю?”

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

— Какое это слово? — сказал он, указывая на н, которым означалось слово *никогда*.

— Это слово значит *никогда*,— сказала она,— но это неправда!

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о…

Он взглянул на нее вопросительно, робко.

— Только тогда?

— Да,— отвечала ее улыбка.

— А т… А теперь?— спросил он.

— Ну, так вот прочтите. Я скажу то, чего бы желала. Очень бы желала!— Она написала начальные буквы: ч, в, м, з, и, п, ч, б. Это значило: “чтобы вы могли забыть и простить, что было”.

Он схватил мел напряженными, дрожащими пальцами и, сломав его, написал начальные буквы следующего: “мне нечего забывать и прощать, я не переставал любить вас”.

Она взглянула на него с остановившеюся улыбкой.

— Я поняла,— шепотом сказала она.

Он сел и написал длинную фразу. Она все поняла и, не спрашивая его: так ли?— взяла мел и тотчас же ответила.

Он долго не мог понять того, что она написала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах ее он понял все, что ему

нужно было знать. И он написал три буквы. Но он еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама докончила и написала ответ: Да... В разговоре их все было сказано; было сказано, что она любит его и что скажет отцу и матери, что завтра он придет утром».

Этот пример имеет совершенно исключительное психологическое значение для понимания процесса общения. Такое точное угадывание мыслей друг друга возможно только при той необыкновенной вдохновенной собранности, которая владела в эти минуты Кити и Левиным. Этот пример особенно интересен и тем, что он взят Л. Толстым из жизни. Таким точно образом сам Толстой объяснился в любви С. А. Берс — своей будущей жене. Важно не только понять значение «внутреннего монолога» для актера. Необходимо внедрить этот раздел психотехники в практику репетиций.

Объясняя это положение на одном из уроков в Студии, Станиславский обратился к студентке, которая репетировала Варю в «Вишневом саде».

— Вы жалуетесь, — сказал Константин Сергеевич, — что вам трудно дается сцена объяснения с Лопахиным, потому что Чехов вкладывает в уста Вари текст,

не только не раскрывающий истинных переживаний Вари, но явно противоречащий им. Варя всем своим существом ждет, что сейчас Лопахин сделает ей предложение, а он говорит о каких-то незначительных вещах, ищет какую-то потерянную ею вещь и т. д.

Чтобы оценить творчество Чехова, вам необходимо в первую очередь понять, какое огромное место занимают внутренние, непроизносимые вслух монологи в жизни его действующих лиц.

Вам никогда не удастся добиться настоящей правды в своей сцене с Лопахиным, если вы не раскроете для себя истинного хода мыслей Вари в каждую отдельную секунду ее существования в этой сцене.

— Я думаю, Константин Сергеевич, я думаю,— с отчаянием произнесла студентка.— Но как может дойти до вас моя мысль, если у меня нет слов для ее выражения?

— Вот с этого начинаются все наши грехи,— ответил Станиславский.— Актеры не доверяют тому, что, не произнося вслух свои мысли, они могут быть доходчивыми и заразительными для зрителя. Поверьте, что, если у актера эти мысли есть, если он по-настоящему думает,— это не может не отразиться в

его глазах. Зритель не узнает, какие слова вы произносите про себя, но он угадает внутреннее самочувствие действующего лица, его душевное состояние, он будет захвачен органическим процессом, создающим непрерывную линию подтекста. Попробуем сделать упражнение на внутренний монолог. Вспомните предлагаемые обстоятельства, предшествующие сцене Вари и Лопахина. Варя любит Лопахина. Все в доме считают вопрос об их браке решенным, но он почему-то медлит, проходит день за днем, месяц за месяцем, а он молчит.

Вишневый сад продан. Его купил Лопахин. Раневская и Гаев уезжают. Вещи сложены. Остались считанные минуты перед отъездом, и Раневская, которой бесконечно жаль Варю, решается поговорить с Лопахиным. Оказалось, что все очень просто решилось. Лопахин рад, что Раневская сама заговорила об этом, он хочет сейчас же сделать предложение.

Оживленная, счастливая, Раневская уходит за Варей. Сейчас произойдет то, чего вы так долго ждали,— говорит Константин Сергеевич исполнительнице роли Вари.— Оцените это, приготовьтесь выслушать его

предложение и дать согласие. Я попрошу вас, Лопахина, говорить свой текст по роли, а вас, Варю, помимо авторского текста, говорить вслух все, о чем вы думаете во время текста партнера. Иногда может получиться, что вы будете говорить одновременно с Лопахиним, это не должно вам обоим мешать, говорите собственные слова тише, но так, чтобы я их слышал, иначе я не смогу проверить, правильно ли течет ваша мысль, слова же по тексту говорите нормальным голосом.

Студенты приготовили все нужное им для работы, и репетиция началась.

— «Сейчас, сейчас произойдет то, чего я так хочу, — тихо произнесла студентка, входя в комнату, где ее ждал Лопахин. — Мне хочется посмотреть на него... Нет, не могу... Мне страшно...» И мы увидели, как она, пряча глаза, стала осматривать вещи. Скрывая неловкую, растерянную улыбку, она наконец сказала: «Странно, никак не найду...»

«Что вы ищете?» — спросил Лопахин.

«Зачем я стала что-то искать? — раздался опять тихий голос студентки. — Я делаю совсем не то, что надо, он, наверное, думает, что мне безразлично то, что должно произойти сейчас, что я занята всякими мелочами. Я сейчас посмотрю на него, и он все поймет.



Нет, не могу,— тихо говорила студентка, продолжая что-то искать в вещах.— Сама уложила и не помню»,— сказала она громко.

«Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?»— спросил Лопахин.

«Я?— громко переспросила студентка. И опять зазвучал ее тихий голос.— Почему он меня спрашивает, куда я поеду. Разве он сомневается в том, что я останусь с ним? А может быть, Любовь Андреевна ошиблась, и он не решил жениться? Нет, нет, не может быть. Он спрашивает, куда бы я поехала, если бы не случилось то самое главное в жизни, то, что сейчас произойдет».

«К Рагулиным,— ответила она громко, глядя на него счастливыми, сияющими глазами.— Договорилась с ними смотреть за хозяйством, в экономки, что ли».

«Это в Яшнево? Верст семьдесят будет»,— сказал Лопахин и замолчал.

«Сейчас, сейчас он скажет, что мне не надо никуда ехать, что это бессмысленно ехать к чужим людям в экономки, что он знает, что я люблю его, он скажет мне, что и он любит меня. Почему он так долго молчит?»

«Вот и кончилась жизнь в этом доме», — сказал наконец после долгой паузы Лопехин.

«Он ничего не сказал. Господи, что же это, неужели конец, неужели конец? — еле слышно прошептала студентка, и глаза ее наполнились слезами. — Нельзя, нельзя плакать, он увидит мои слезы, — продолжала она. — Да, я что-то искала, какую-то вещь, когда входила в комнату. Глупая! Как я была счастлива тогда… Надо опять искать, тогда он не увидит, что я плачу». И, делая над собой усилие, стараясь сдержать слезы, она стала внимательно оглядывать запакованные вещи. «Где же это… — сказала она громко. — Или, может, я в сундук уложила?.. Нет, я не могу представляться, не могу, — сказала она опять тихо, — к чему? Как он сказал? Да, он сказал: “Вот и кончилась жизнь в этом доме”. Да, все кончено». И бросив искать, она сказала совсем просто:

«Да, жизнь в этом доме кончилась… Больше уже не будет…»

— Молодец, — шептал нам Константин Сергеевич, — вы чувствуете, как в этой фразе у нее вылилось наружу все, что она накопила в течение сцены.

«А я в Харьков уезжаю сейчас… вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова… Я его нанял», —

говори́л Лопахи́н, а Ва́ря во вре́мя его слов чу́ть слы́шно о́пять сказа́ла: «Жи́знь в э́том до́м кончи́лась… Бо́льше ее́ не бу́дет…»

«В про́шлом го́ду об э́ту по́ру уже́ снег шел, е́сли припо́мните,— продо́лжал Лопахи́н,— а те́перь ти́хо, со́лнечно. То́лько что во́т хо́лодно… Гра́дуса́ три мо́роза».

«За́чем он все́ э́то го́ворит?— ти́хо сказа́ла уче́ница.— По́чему он не у́ходит?»

«Я не по́глядела,— отве́тила она́ ему́ и, помолча́в, доба́вила:— Да и разби́т у нас гра́дусник…»

«Е́рмолай Алексе́евич»,— по́звал кто-то из-за ку́лис Лопахи́на.

«Сию́ мину́ту»,— мгнове́нно ото́звался Лопахи́ни бы́стро ушел.

«Во́т и все́… Ко́нец…»— проше́птала де́вушка и го́рько зары́дала.

— Мо́лодец!— сказа́л дово́льный Константи́н Серге́евич.— Вы мно́го доби́лись се́годня. Вы на се́бе по́няли органи́ческую свя́зь между́ вну́тренним мо́нологом и ав́торской ре́пликой. Не забу́вайте ни́когда, что на́рушение э́той свя́зи немину́емо толка́ет аќтера к на́игрышу и к фо́рмальному произнесению́ те́кста.

Те́перь я по́прошу ва́шего пе́дагога про́делать э́тот экс́перимент не то́лько с

исполнительницей Вари, но и с исполнителем Лопахина. Когда вы добьетесь нужных результатов, я попрошу участников сцены не произносить собственного текста вслух, а говорить его про себя так, чтобы губы были совсем спокойны. Это сделает вашу внутреннюю речь еще более насыщенной. Ваши мысли, помимо вашего желания, будут отражаться в глазах, они пронесутся у вас по лицу. Посмотрите, как этот процесс происходит в действительности, и вы поймете, что мы стремимся перенести в искусство глубоко органический процесс, присущий человеческой психике.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко постоянно говорили о большой выразительности и заразительности «внутреннего монолога», считая, что «внутренний монолог» возникает из наибольшей сосредоточенности, из подлинно творческого самочувствия, из чуткого внимания к тому, как отзываются в душе актера внешние обстоятельства. «Внутренний монолог» всегда эмоционален.

«В театре человек в его постоянной борьбе со своим “я” занимает огромное место», — говорил Станиславский.

Во «внутреннем монологе» эта борьба особенно ошутима. Она заставляет актера облекать *своими словами* самые сокровенные мысли и чувства воплощаемого образа.

«Внутренний монолог» нельзя произнести, не зная природы изображаемого человека, его мировоззрения, мироощущения, его взаимоотношений с окружающими людьми.

«Внутренний монолог» требует самого глубокого проникновения во внутренний мир изображаемого человека. Он требует главного в искусстве — *чтобы актер на сцене умел думать так, как думает создаваемый им образ.*

Связь «внутреннего монолога» со сквозным действием образа очевидна. Возьмем для примера актера, играющего Чичикова в «Мертвых душах» Гоголя.

Чичикову пришла «гениальная идея» скупить у помещиков умерших крестьян, числящихся в ревизской сказке как живые.

Зная четко свою цель, он объезжает одного помещика за другим, осуществляя свой мошеннический замысел.

Чем четче актер, играющий Чичикова, будет владеть своей задачей — купить как можно дешевле мертвые души, — тем

тоньше он будет вести себя, сталкиваясь с разнообразнейшими помещиками, которых с такой сатирической мощью описывает Гоголь.

Этот пример интересен тем, что действие у актера в каждой из сцен посещения помещиков — одно и то же: купить мертвые души. Но как различно каждый раз это как будто бы одинаковое действие.

Вспомним, с какими разнообразнейшими по характерам лицами встречается Чичиков.

Манилов, Собакевич, Плюшкин, Коробочка, Ноздрев — вот те, от которых нужно получить то, что в будущем принесет деньги, богатство, положение. К каждому из них надо найти психологически точный подход, который приведет к желанной цели.

Тут-то и начинается самое интересное в роли Чичикова. Надо угадать характер, особенности хода мыслей каждого из помещиков, проникнуть в его психологию для того, чтобы найти наивернейшие приспособления для осуществления своей цели.

Все это невозможно без «внутреннего монолога», так как каждая реплика, связанная без строгого учета всех

обстоятельств, может привести к краху всей затеи.

Если мы проследим, каким образом Чичикову удалось обворожить всех помещиков, мы увидим, что Гоголь наделил его фантастической способностью приспособления, и поэтому Чичиков так разнообразен в осуществлении своей цели с каждым из помещиков.

Раскрывая эти черты характера Чичикова, актер поймет, что в своих «внутренних монологах» он и будет искать и на репетициях и на спектаклях (в зависимости от того, что он получает от партнера) все более точный ход мыслей, подводящий к произносимому тексту.

«Внутренний монолог» требует от актера подлинной органической свободы, при которой возникает то великолепное импровизационное самочувствие, когда актер властен на каждом спектакле насыщать готовую словесную форму все новыми оттенками.

Вся глубокая и сложная работа, предложенная Станиславским, ведет, как он сам говорил, к созданию «подтекста роли».

*«Что такое подтекст?.. — пишет он. — Это явная, внутренне ощущаемая “жизнь*

*человеческого духа” роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы… Подтекст — это то, что заставляет нас говорить слова роли…*

Все эти линии замысловато сплетены между собой, точно отдельные нити жгута, и тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной *сверхзадаче*.

Лишь только всю линию подтекста, точно подводное течение, пронизывает чувство, создается *“сквозное действие пьесы и роли”*. Оно выявляется не только физическим движением, но и речью: можно действовать не только телом, но и звуком, словами.

То, что в области действия называется *сквозным действием*, то в области речи мы называем *подтекстом*»<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Работа актера над собой. С. 492 – 493.



## ТЕХНИКА И ЛОГИКА РЕЧИ

Говоря о работе Станиславского над словом, нельзя забывать, какое значение он придавал вопросу техники речи, вопросу подготовки своего физического аппарата речи к сложным задачам сценического искусства.

Требовательность Константина Сергеевича к тому, чтобы актер владел своим физическим аппаратом, была огромной. В Студии уроки по дикции, по постановке голоса, по движению, ритмике он воспринимал как необходимые.

— На сцене актер нередко глубоко и тонко чувствует, но при передаче своего переживания он до неузнаваемости уродует его грубым воплощением неподготовленного телесного аппарата,— говорил нам Константин Сергеевич, сравнивая при этом такого артиста с прекрасным музыкантом, который принужден играть на испорченном, фальшивом инструменте.— Музыкант пытается передать чудные звуки, а фальшивые, дребезжащие струны искажают все, доставляя артисту невыразимую муку.

Поэтому чем сложнее внутренняя «жизнь человеческого духа» изображаемого образа, тем тоньше, непосредственнее, художественнее должно быть воплощение.

Станиславский предъявляет огромные требования к внешней технике, то есть к голосу, дикции, к умению лепить слово, фразу, ко всему искусству речи, а также к пластике, движениям, походке и т. д.

Обращаясь к своим ученикам, Станиславский говорил о том, что надо довести свой телесный аппарат воплощения до возможного естественного, природного совершенства. Надо доразвить, исправить и наладить тело так, чтобы все его части отвечали предназначенному им природой сложному делу воплощения невидимого чувства.

Константин Сергеевич не уставал повторять, что для тренировки своего физического аппарата не может быть назначено никаких сроков, что с каждым годом перед актером встают все большие трудности в связи с все более усложняющимися требованиями к себе, поэтому упражнениями над развитием голоса, дикции, пластики и т. д. надо заниматься всю жизнь.

Кроме того, каждая новая роль ставит перед актером все новые задачи воплощения.

Константин Сергеевич широко разработал ряд проблем, связанных с техническим умением актера воплотить свой творческий замысел, но раздел сценической речи занимает в этом ряду первое место и по детальности разработки и по акцентированности Станиславским важности проблемы.

Станиславский предлагает актерам осознать недостатки своей речи, чтобы раз и навсегда отказаться от распространенной среди актеров привычки постоянно ссылаться на себя и ставить в пример свою обыденную и неправильную речь для оправдания еще худшей сценической манеры говорить.

Константин Сергеевич с необычайной чуткостью ощущал все дефекты дикции и добивался от актеров четкости и ясности произношения, добивался исправления отдельных недостатков в свистящих, шипящих, сонорных звуках.

— Надо, чтобы согласные были выразительные, тогда речь будет звучна,— говорил он нам на своих занятиях.— Гласные — это вода, а согласные — это берега, без которых река — болото.

— Слово со скомканным началом, — говорил нам Станиславский, — подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами. Выпадение отдельных звуков и слогов то же, что выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другое подобного рода уродство.

Такое же большое значение Станиславский придавал орфоэпии, то есть правильному произношению. Он требовал на сцене исправления всяческих говоров и акцентов на основе орфоэпических норм русского литературного языка.

Эта область работы над сценической речью требует большого, пристального внимания наших актеров, режиссеров и педагогов. Нельзя забывать об этой чрезвычайно важной грани актерского творчества.

*«Актер должен уметь говорить».* Эти слова сказал себе Константин Сергеевич после того, как пережил крупную неудачу в роли Сальери («Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина). Разбирая свою работу над ролью Сальери, Станиславский говорит, что несмотря на то, что его многие хвалили за нее, он согласен с теми, кто его жестоко критиковал. Он рассматривал эту работу

как большой провал. Но этот провал принес ему такую пользу, что он считает его дороже и важнее самого большого успеха.

Константин Сергеевич, жестоко критикуя себя, стремится определить причины, приведшие его к этой неудаче. Он констатирует, что правильная внутренняя жизнь в роли нарушалась помимо его собственной воли, как только он начинал говорить пушкинский текст. Создавались вывих, фальшь, детонировка, и он не узнавал во внешней форме своего искреннего внутреннего чувства.

Станиславский приходит к убеждению, что он не смог овладеть пушкинским стихом. Перегрузив каждое слово в отдельности большим психологическим содержанием, он нарушил цельность пушкинской мысли. Пушкинские слова как бы распухли; в каждом из них для него было заключено так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за ее пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной паузе: каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками. Растягивалась речь настолько, что к концу фразы можно было уже забыть ее начало.

Константин Сергеевич описывает то чувство напряжения, которое возникало у него от непосильной задачи вложить в слова глубокое чувство, в то время как он явно ощущал, что пушкинский текст в его устах звучит тяжело и не передает мысли поэта. Это приводило его к насилию над собой, он начинал «пыжиться и спазматически сжиматься». Это состояние приводило Станиславского к тому, что он прибегал к банальным актерским приемам, то есть к ложному, актерскому пафосу.

От насилия и зажатости голос тускнел, ощущение фальши и вывиха рождало страх перед текстом, и его тянуло на шепот, ему казалось, что шепча легче найти правду. Все это, то есть неуверенность и шепот, мало подходило к кованому пушкинскому стиху, оно лишь усугубляло фальшь.

Кто из актеров не знает этого сложного единоборства с авторским текстом, которое с такой жестокой правдой раскрыл на собственном примере Константин Сергеевич.

«В этот мучительный период», как определяет Станиславский время лихорадочных раздумий, последовавших после пушкинского спектакля, он приходит к тем важным выводам, за которые он так благодарен своей

неудаче в роли Сальери. Выводы эти формулируются Константином Сергеевичем необычайно просто — *актер должен уметь говорить*.

«Не странно ли, — пишет Станиславский, — надо было прожить почти шесть десятков лет, чтобы понять, то есть почувствовать всем своим существом, эту простую и всем известную истину, которой не знает огромное большинство актеров»<sup>41</sup>.

Рассказывая о своих размышлениях, связанных с периодом работы над Сальери, Константин Сергеевич писал о том мучительном состоянии, при котором не можешь верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя. Он сравнивает себя с немым, который пытается уродливым мычанием сказать любимой женщине о своем чувстве.

Оглядываясь на пройденный сценический путь, Константин Сергеевич приходит к выводу, что основные недостатки — физическое напряжение, отсутствие выдержки, наигрыш, актерский пафос — появляются очень часто потому, что актеры не

---

<sup>41</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1948. С. 503.

владеют речью, которая одна может дать то, что нужно, и выразить то, что живет в душе. Станиславский говорит о том, как важно почувствовать на самом себе настоящее значение красивой и благородной речи, как одного из могучих средств сценического выражения и воздействия. Пытаясь в процессе работы облагородить свою речь, он понял, что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы.

Изучением этих законов Константин Сергеевич был занят многие годы.

Все работавшие с ним актеры знают, какие требования он ставил перед актерами и учениками, как он неустанно увлекал красотой русской речи, как высмеивал актеров, не умеющих правильно сгруппировать слова и распределить логические паузы.

К этой части работы над текстом он относился особенно требовательно. Он передразнивал плохо говорящих актеров, переспрашивал их о подлинном значении неграмотно звучащих слов, добиваясь четкой осмысленности в речи.

Константин Сергеевич говорил, что прежде всего надо установить порядок в произносимых словах, правильно соединить их в группы, или, как



некоторые называют, в речевые такты, а для того, чтобы сделать это, нужны остановки или, иначе говоря, *логические паузы*.

Логические паузы соединяют слова в группы или в речевые такты, а группы разъединяют друг от друга. Станиславский приводит известный исторический пример, когда от расстановки логической паузы, зависела судьба и жизнь человека.

«Простить нельзя сослать в Сибирь». При паузе после первого слова: «Простить — нельзя сослать в Сибирь» — помилование. При паузе после второго слова: «Простить нельзя — сослать в Сибирь» — ссылка.

Константин Сергеевич постоянно рекомендовал в качестве упражнения размечать в любой читаемой книге речевые такты.

— Набейте себе на это ухо, глаз и руку, — говорил он. — Чтение по речевым тактам скрывает в себе еще одну, более важную практическую пользу: *оно помогает самому процессу переживания*.

Деление на речевые такты необходимо для более глубокого анализа содержания фразы; оно заставляет вникать и постоянно думать о сути произносимого на сцене и делает нашу

речь стройной по форме и понятной при передаче.

Как овладеть этим?

Для этого нужно знать грамматику, которая определяет правила изменения слов, правила соединения слов в предложения и, таким образом, придает языку стройный, осмысленный характер.

Взяв в основу правильное грамматическое построение предложения, актер уясняет для себя главную мысль и делит все предложение на речевые такты.

Говоря о паузах, Константин Сергеевич описывает три вида пауз: логическую, психологическую и люфт-паузу.

Люфтпауза — воздушная пауза, самая короткая остановка, необходимая для того, чтобы взять дыхание.

Нередко люфтпауза не является даже остановкой, а лишь задержкой темпа пения и речи, без обрывания звуковой линии.

Константин Сергеевич любил пользоваться люфтпаузой в речи и в особенности в скороговорке для выделения отдельных слов.

Логическая пауза помогает выяснить мысль текста; психологическая пауза дает жизнь этой мысли, фразе, стараясь

передать их *подтекст*. Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Константин Сергеевич любил ссылаться на слова одного оратора, сказавшего: «Пусть речь твоя будет сдержанна, а молчание красноречиво». Вот это красноречивое молчание и есть психологическая пауза.

В своем стройном учении об искусстве сценической речи Константин Сергеевич особое внимание уделяет ударениям, или, как он говорит, «акцентуации».

— Ударение, — учил он нас, — попавшее не на свое место, искажает смысл, калечит фразу, тогда как оно, напротив, должно помогать творить ее! Ударение — указательный палец, отмечающий самое главное слово в фразе или такте! В выделяемом слове скрыта душа, внутренняя сущность, главные моменты подтекста.

Константин Сергеевич часто говорил нам о том, что у актеров на сцене ударения беспорядочно разбегаются по всему тексту, что актеры забывают о главном назначении слова — передавать мысль, чувство, представление, понятие, образы, видения, а не просто, как говорил Константин Сергеевич, «ударять

звучными волнами по барабанной перепонке».

Чем яснее актер понимает, что он хочет сказать, тем скупее он ставит ударения.

Константин Сергеевич говорил, что надо, в противовес злоупотреблению ударениями, научиться снимать, ударение там, где оно не нужно.

Однако Станиславский предупреждает также, какая это сложная и трудная задача. Искусство снимать лишние ударения оказывает актеру большую услугу. Особенно важно это при передаче длинного текста с тяжелыми, большими предложениями. А с таким текстом актеру нередко приходится иметь дело.

Помню, как однажды на уроке в Студии Константин Сергеевич предложил разобрать маленький отрывок из «Мертвых душ», в котором Гоголь характеризует Чичикова как «опытного светского человека», умеющего легко и непринужденно поддержать любую возникшую тему разговора.

«Приезжий *V*<sup>42</sup> во всем как-то умел *най т и т ь с я V* и показал в себе *V* опытного

---

<sup>42</sup> Обозначение знаков: *V* — речевой такт; курсив — более важные ударения;

*светского человека. О чем бы разговор ни был, V он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, V он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, V и здесь он сообщал очень дельные замечания; V трактовали ли касательно следствия, V произведенного казенною палатою, V — он показал, что ему не безызвестны и *судейские* проделки; V было ли рассуждение о бильярдной игре, V — и в бильярдной *игре* V не знавал он промаха; V говорили ли о добродетели, V и о *добродетели* рассуждал он очень хорошо, V даже со слезами на глазах; V о выделке горячего *вина*, V и в горячем вине знал он прок; V о таможенных надсмотрщиках и *чиновниках* — V и о них он судил так, V как будто бы сам был и *чиновником и надсмотрщиком*».*

Константин Сергеевич говорил на этом уроке о том, что ученик должен прежде всего понять, что в первой фразе Гоголь утверждает: «Чичиков — светский человек».

Во второй фразе Гоголь раскрывает это понятие, называя самые разнообразные темы, в каждой из

---

разрядка — менее важные.

которых Чичиков обнаруживает свой опыт, свое умение блеснуть им в непринужденной беседе.

— Следовательно,— говорил Станиславский,— вам надо разобратся, на какие слова должны упасть ударения, какие слова необходимо выделить для того, чтобы дошла мысль Гоголя.

Легкость, с которой прохвост Чичиков «умел найтиться», должна стать ключом к интонационному характеру передачи текста. Будьте максимально скупы в ударениях, старайтесь с большинства слов в фразе снимать ударения. Спрашивайте себя, дойдет ли смысл, если вы снимете то или иное ударение, помните, что при большом количестве ударных слов фраза теряет смысл.

Ученики, пытаясь снять лишнюю акцентуацию, торопливо произносили связующие слова, стараясь незаметно проболтать их, чтобы на этом фоне ярче зазвучали главные слова предложения.

— Помните, что суетливость тяжелит речь, облегчает же ее — спокойствие и выдержка,— сказал Станиславский. Раскрывая затем эту мысль, он говорил о том, что необходимо ясно выделить главные слова, а для того, чтобы стушевать слова, которые нужны только для общего смысла, нужно добиваться

неторопливой, нарочито бескрасочной интонации, почти полного отсутствия ударений, особой выдержки и уверенности, которые придадут речи нужную четкость и легкость.

— Но в данном примере из «Мертвых душ», — продолжал Константин Сергеевич, — мы видим сложно построенную фразу, в которой несколько подлежащих и несколько сказуемых. Правильное произношение такой фразы требует умения координировать многие ударения в одном предложении.

Константин Сергеевич постоянно обращал внимание учащихся и педагогов по слову на богатство русской речи и на разнообразие и многогранность построения фразы в литературе.

Для передачи всех тонких нюансов стилистических особенностей наших литераторов и драматургов нам часто не хватает речевой техники.

Вопросу о том, как выделить в сложном предложении главные и менее важные слова, Константин Сергеевич уделял много времени. Он говорил о том, что все слова не могут быть одинаково важны, что их нужно разделить на более и менее существенные по значению. После выделения наиболее важных слов ударением следует сделать то же с

менее важными, но все-таки выделяемыми словами, а не выделяемые слова, которые нужны только для общего смысла, нужно стушевать.

— Тогда,— говорил нам Константин Сергеевич,— у вас получится целый комплекс ударений — сильных, средних и слабых. Так же как в живописи существуют тона, полутона, светотень, так точно в искусстве сценической речи существуют целые гаммы разных степеней ударений, которые надо скоординировать так, чтобы малые ударения не ослабляли, а, напротив, сильнее выделяли главное слово, чтобы они не конкурировали с ним, а делали одно общее дело по строению и передаче трудной фразы. Нужна перспектива в отдельных предложениях и во всей речи.

Константин Сергеевич на уроках с нами любил сравнивать искусство сценической речи с живописью.

— Вы знаете,— говорил он нам,— в живописи передают глубину картины, то есть ее третье измерение. Оно не существует в действительности — в плоской раме с натянутым холстом, на котором пишет художник свое произведение. Но живопись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глубину самого холста,



а первый план точно вылезает из рамы и холста вперед, на смотрящего.

У нас в речи существуют такие планы, которые дают перспективу фразы. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов.

Станиславский придавал всем оттенкам ударений исключительно важное значение. Он говорил не только о силе ударения, но и о его качестве, различая его разнообразные оттенки; он говорил о важности того, откуда падает ударение — сверху ли вниз или снизу вверх, ложится ли оно тяжело, грузно или легко, держится ли оно долго или падает сразу и тотчас снимается.

Он говорил о соединении интонаций и ударений, говорил о том, что слово может быть выпукло выделено, если его поставить между двух пауз, в особенности если одна из них, а может быть, и обе — психологические, говорил о том, что главное слово может быть выделено посредством снятия ударений со всех неглавных слов и тогда по сравнению с ними выделяемое слово станет сильнее.

*«Между всеми этими выделяемыми и невыделяемыми словами надо найти соотношение, градацию силы, качества ударения, создать из них звуковые планы и перспективу, дающие движение и жизнь фразе.*

*Вот это гармонически урегулированное соотношение степеней силы ударений выделяемых отдельных слов мы и имеем в виду, когда говорим о координации.*

Так создается гармоническая форма, красивая архитектура фразы»<sup>43</sup>.

Все сказанное Станиславским по поводу «акцентуации» и координации ударных слов в предложении относится также и к процессу выделения отдельных предложений в целом рассказе или монологе.

«Так образуются,— пишет Константин Сергеевич,— разные планы и их перспективы в речи.

Если они тянутся по направлению к сверхзадаче произведения по линии подтекста и сквозного действия, то их значение в речи становится исключительным по своей важности, потому что они помогают выполнению

---

<sup>43</sup> Работа актера над собой. С. 535 – 536.

самого главного, основного в нашем искусстве: *создания жизни человеческого духа роли и пьесы*»<sup>44</sup>.

Торопливость речи — основная беда, мешающая актеру добиться серьезных успехов в своем сценическом росте. Константин Сергеевич называл актеров, страдающих торопливостью речи, — «актеры-торопыги».

Одним из приемов борьбы с бессмысленной торопливостью, который предлагал Станиславский, было изучение интонаций, диктуемых знаками препинания.

Изучая их, Константин Сергеевич говорил о том, что все знаки препинания требуют для себя обязательных голосовых интонаций. Точка, запятая, вопросительный и восклицательный знаки имеют свои, им присущие голосовые фигуры.

В этих интонациях есть то воздействие на слушателей, которое обязывает их к определенной реакции. Вопросительная интонационная фигура — к ответу, восклицательная — к сочувствию и одобрению или к протесту, две точки — к внимательному восприятию

---

<sup>44</sup> Работа актера над собой. С. 536.

дальнейшей речи и т.д. В интонационном свойстве знаков препинания и скрыто как раз то, что может удержать актера от излишней торопливости.

Интересно, что Константин Сергеевич, говоря об интонации, вкладывает в это слово совершенно определенное содержание, по-новому раскрывающее это широко распространенное понятие.

Константин Сергеевич, описывая примеры бессмысленных интонаций, когда актеры выводят голосом замысловатые звуковые каденции и фигуры, говорил о том, что актеры выпевают отдельные буквы, слоги, протягивают их, завывают на них не для того, чтобы действовать и передавать свои переживания, а чтобы показывать голос, чтобы приятно щекотать барабанную перепонку слушателей.

Поиски такого качества интонации неминуемо приводят к «самослушанию», что так же вредно и неверно, как актерское самолюбование и самопоказывание на сцене, с чем Станиславский всегда беспощадно боролся.

Интонация, в понимании Станиславского, возникает из знания законов речи, из стремления точно передать содержание произведения.

Он был неумолим в своих требованиях к актерам, обязывая их изучать эти законы и уметь осуществлять их. Делая упражнения на овладение интонационной фигурой вопросительного знака, он начинал упражнение с простейших вопросов. Например: «Который сейчас час?» или: «Вы куда пойдете после репетиции?» И не разрешал отвечать, пока не слышал настоящего вопроса.

— Вы слышите вопросительный знак? — спрашивал он у присутствующих, сначала улыбаясь, а после многих повторений уже сердясь. — Я не слышу. Я слышу точку, многоточие, точку с запятой, все что угодно, но это не вопросительный знак! А раз вы меня не спрашиваете, у меня не возникает желания вам отвечать. — Полюбите запятую, — постоянно говорил Станиславский, — именно в ней вы можете заставить себя слушать.

Рассказывая об интонационном свойстве запятой, он сравнивал ее с поднятой для предупреждения рукой, заставляющей слушателей терпеливо ждать продолжения недоконченной фразы.

— Самое главное, — говорил Константин Сергеевич, — поверить тому, что после звукового загиба запятой слушающие

непременно будут терпеливо ждать продолжения и завершения начатой фразы, а тогда не для чего будет торопиться. Это не только успокоит актера, но и заставит искренно полюбить запятую со всеми присущими ей природными свойствами.

Константин Сергеевич не только считал необходимыми эти занятия, он любил их. Пройдя огромную школу самовоспитания в области сценической речи и овладев речью в совершенстве, он с блеском демонстрировал свое умение говорить по законам речи. Он говорил о том наслаждении, какое испытывает актер, умеющий при длинном рассказе или фразе загнуть интонационную линию перед запятой и уверенно ждать, зная наверняка, что никто его не прервет и не заторопит.

Развивая свои требования в области интонационного богатства речи, Станиславский подчеркивал, что для того, чтобы актер мог овладеть любым интонационным рисунком нужно в первую очередь владеть своим голосом.

Константин Сергеевич говорил, что актер часто не чувствует, как его интонации напоминают граммофон, мембрана которого крутится по одному и тому же месту.

— Наблюдайте, в жизни вы не встретите двух слогов на одной и той же ноте, — не раз повторял он. — Актеры же в большинстве случаев ищут силу речи в физическом напряжении.

Называя это на актерском языке «играть на вольтаже» (на напряжении), он говорил о том, что такой прием суживает голосовой диапазон и приводит лишь к хрипу и крику.

Константин Сергеевич описывает урок, на котором он предлагает ученику (от лица которого и ведется рассказ) проверить на себе бессмысленность попыток найти силу речи в мускульном напряжении.

Для этого он просит его сказать со всей доступной ему физической силой фразу: «Я не могу больше выносить этого!!»

Ученик выполняет задание.

«— Мало, мало, сильнее! — командовал Торцов.

Я повторил и усилил звук голоса насколько мог.

— Еще, еще сильнее! — понукал меня Торцов. — Не расширяйте голосового диапазона!

Я повиновался. Физическое напряжение вызвало спазму: горло сжалось, диапазон сокращался до

терции, но впечатления *СИЛЫ* не получилось.

Используя все возможности, мне пришлось при новом понукании Торцова прибегнуть к простому крику.

Получился ужасный голос «давленника»<sup>45</sup>.

Торцов — Станиславский предлагает ученику другой, противоположный прием полного ослабления мышцы голосового аппарата, при котором снимается всякое напряжение. Он предлагает заменить силу звука широтой его.

«... Скажите мне ту же фразу спокойно, но на самой широкой голосовой тесситуре, и притом с хорошо оправданной интонацией. Для этого фантазируйте волнующие вас предлагаемые обстоятельства»<sup>46</sup>.

Ученику, освободившемуся от напряжения, удается выполнить упражнение, но Станиславский предлагает ему еще раз повторить его, расширяя с каждым разом все больше голосовую тесситуру, доводя диапазон голоса до полной октавы. При каждом

---

<sup>45</sup> Работа актера над собой. С. 519.

<sup>46</sup> Работа актера над собой. С. 519.



повторении задания Станиславский неукоснительно напоминает о необходимости создавать в своем воображении все новые, все более интересные предлагаемые обстоятельства.

Удовлетворенный результатом упражнений, Торцов — Станиславский делает вывод: «Вышло сильно, не громко и без всякой потуги. Вот что сделало движение звука вверх, вниз по вертикальному направлению, без всякого “вольтаж”, то есть без нажима по горизонтальной линии, как это было на предыдущем опыте.

Когда вам нужна будет сила, рисуйте голосом и интонацией сверху и вниз самые разнообразные фонетические линии, как вы делаете мелом всевозможные чертежи на вертикальной плоскости черной классной доски»<sup>47</sup>.

Приведенный пример типичен для Станиславского-педагога. Он часто говорил, что ученик лучше всего усваивает правильный прием, когда он ему дается после того, как он на себе практически проверил пагубность распространенных дурных приемов.

---

<sup>47</sup> Работа актера над собой. С. 520.

Он неоднократно заставлял учеников напрягаться, чтобы сейчас же на себе проверить разницу сценического самочувствия, возникшую после освобождения мышц.

В занятиях по речи он прибегал к таким педагогическим приемам особенно часто. Может быть, оттого, что считал сценическую речь наиболее сложным участком нашего искусства.

Интересно в приведенном примере и то, что, требуя от учеников выполнения, казалось бы, сугубо технологического упражнения, Станиславский подчеркивает, что его можно сделать хорошо, только если ученик нафантазирует волнующие его предлагаемые обстоятельства для осуществления предложенного задания.

Константин Сергеевич воспринимал искусство речи как искусство не менее сложное, чем искусство пения. Недаром он так часто говорил: хорошо сказанное слово — уже пение, а хорошо спетая фраза — уже речь.

В своих замечаниях драматическим актерам он часто приводит примеры из вокального искусства и придает огромное значение умению владеть голосом.

— Вы понимаете,— говорил он,— что когда вы не владеете голосом, когда вы не можете сказать мысль ясно, громко, четко, когда вы не можете послать звук, чтобы он долетал до слушателя, вы этот недостаток стараетесь покрыть выкрутасами, которые вы выделяете голосом. Получается пафос, а звук все равно, вместо того чтобы лететь, выплевывается вами и не долетает.

Еще чаще он боролся с актерами, ищущими «силу речи» в громкости.

Раскрывая положение, что «форте» не есть какая-то абсолютная величина, однажды и навсегда установленная, подобно метру или килограмму, Константин Сергеевич во второй части своей книги «Работа актера над собой» в главе «Речь на сцене» предлагает изучать на примерах крупных певцов, каким могущественным средством воздействия является постепенность нарастания звука.

Константин Сергеевич раскрывает это положение так:

«Допустим, что вы начали читать монолог очень тихо. Если б через строчку вы продолжали чтение несколько громче, это было бы уже не прежние “piano”.

Следующую строчку вы читаете громче, и потому это будет еще менее “piano”, чем предыдущая строчка, и т. д., пока вы не дойдете до “Forte”. Продолжал усиление по тем же постепенно увеличивающимся ступеням, вы, наконец, дойдете до той высшей степени громкости, про которую нельзя будет сказать иначе, как “Forte Fortissimo”. Вот в этом постепенном превращении звука из “piano pianissimo” в “Forte Fortissimo” заключается нарастание относительной громкости»<sup>48</sup>.

Предлагая актерам прием постепенного увеличения силы звука, Станиславский тут же предостерегает от опасности использовать этот прием формально.

Он говорит о певцах и драматических актерах, которые считают шиком резкие контрасты тихого и громкого звука, не считаясь с содержанием передаваемого произведения.

Он берет для примера «Серенаду Дон-Жуана» Чайковского и говорит о том, что если первую строчку — «Гаснут дальней Альпухары…» — петь очень громко, а следующие слова — «золотистые края» — пропеть очень тихо —

---

<sup>48</sup> Работа актера над собой. С. 520.

пиано-пианиссимо, следующую строчку опять громко и т.д., то от этих резких противопоставлений и голосовых контрастов пропадет смысл, а останутся только пошлость и безвкусица.

Аналогичное происходит в драме. Там утрированно кричат и шепчут в трагических местах, независимо от внутренней сути и здравого смысла.

Такому типу актеров Станиславский противопоставляет других актеров, которые владеют своим голосом и техникой модуляции настолько, чтобы подчеркнуть все тончайшие смысловые и эмоциональные оттенки передаваемого драматического или музыкального куса.

Константин Сергеевич постоянно говорил, что от опыта, знания, вкуса, чутья и таланта зависит та или иная степень пользования всеми описанными речевыми возможностями, но знание родного языка, ощущение красоты русской речи обязательны для каждого актера.

Речь актера, умеющего виртуозно владеть приемами создания перспективы и планов в речи, неотразима. Только такая речь передает во всех оттенках мысль подлинно художественного произведения, ибо в

нем каждое слово, каждый знак препинания являются следствием большого творческого напряжения писателя.

Станиславский боролся не только с неряшливостью передачи авторского текста, ему хотелось привить актерам мысль о том, что сценическая речь — искусство, требующее огромного труда, что надо изучать, как он говорит, «секреты речевой техники», что пора покончить с дилетантизмом актеров, которые свою безграмотность в этом вопросе прикрывают стереотипными словами: «Мне так удобно» или «Школе переживания не к лицу забота о формальной стороне речи».

Станиславский часто говорил, что изучение законов творчества способно притупить искру вдохновения у посредственного актера, но оно раздувает эту искру в большое пламя у подлинного художника. Станиславский говорил, что только ежедневный, систематический труд может привести актера к овладению законами речи настолько, что для него станет невозможным не соблюдать эти законы. Неустанный труд лежит в основе требования Станиславского к актеру, который должен «трудное сделать

привычным, привычное — легким, легкое — прекрасным».

Большое место в понятии о перспективе артиста у Станиславского занимают вопросы, связанные с перспективой речи.

Он пишет о том, что обыкновенно, говоря о перспективе речи, имеют в виду только логическую перспективу.

Расширяя круг вопросов, связанных с этой проблемой, он говорит:

«1) о перспективе передаваемой мысли (та же логическая перспектива);

2) о перспективе при передаче сложного чувства;

3) о художественной перспективе, искусно раскладывающей краски, ярко иллюстрирующей рассказ, повествование или монолог»<sup>49</sup>.

Ставя вопрос именно так, Константин Сергеевич акцентирует, что творческая природа художника не может выразить себя только в логике передаваемой мысли.

Овладевая логической перспективой, артист, естественно, вовлекает в этот процесс весь комплекс творческих задач, помогающих ему воплотить

---

<sup>49</sup> Работа актера над собой. С. 545.

художественное произведение. Логика мысли в передаче рассказа или монолога мертва, если психотехника актера не способна передать эмоциональную сущность произведения, не способна найти многообразия красок, приспособлений, раскрывающих авторский замысел.

Но надо твердо помнить, что ни перспектива передачи сложного чувства, ни перспектива художественного распределения выразительных средств не могут органически возникнуть, если актер не овладел логикой и последовательностью развиваемой мысли, которая непременно должна стремиться к своей основной цели.

Поэтому так необыкновенно важно делать верные ударения в фразе. Актер, не умеющий правильно выделить, ударные слова, не сможет передать точный смысл фразы, которая является звеном смыслового развития текста.

Актер, не изучающий авторского синтаксиса, пройдет мимо указаний писателя.

Но главным в овладении перспективой передаваемой мысли является умение *пронести основную мысль через цепь слагающих ее фраз.*



Так же, как Константин Сергеевич боролся с игранием в роли отдельного эпизода, перспективно не связанного с развитием дальнейшего действия, он боролся с неумением актера ощущать перспективность в речи.

— Почему вы поставили точку? Разве тут кончилась мысль?— сердито обрывал он ученика.

— Константин Сергеевич,— робко отвечал студент,— автор поставил здесь точку.

— А вы разве забыли О законе градации? Почему вы считаете, что он не относится к пунктуации?— И напомнив нам известное выражение Б. Шоу о том, что письменное искусство, несмотря на всю свою грамматическую разработанность, не в состоянии передать интонацию, что существует пятьдесят способов сказать «да» и пятьсот способов сказать «нет», но только один способ это написать, Станиславский спросил:

— Разве существует единственный способ интонационно поставить точку?

Нам надо разобраться, почему автор поставил здесь точку, а не точку с запятой и не многоточие. Может быть, он хочет особо подчеркнуть эту мысль, может быть, ему нужно выделить

следующую мысль, и поэтому он подготавливает себе эту возможность.

Вы должны знать интонационный рисунок знаков препинания и пользоваться ими *для выражения целой мысли*. Только тогда, когда вы продумаете, проанализируете весь кусок в целом и перед вами откроется далекая, красивая, манящая к себе перспектива, ваша речь станет, так сказать, дальнорезкой, а не такой *близорезкой*, как сейчас.

Тогда вы сможете говорить не отдельные фразы, слова, а целую мысль.

Представьте себе, что вы читаете в первый раз какую-нибудь книгу. Вы не знаете, как автор будет развивать свою мысль. В таком процессе отсутствует перспектива, вы воспринимаете в читаемом только ближайшие слова, фразы. Автор ведет вас за собой и постепенно раскрывает вам свою перспективу.

В нашем искусстве актер не может обойтись без перспективы и без конечной цели, без сверхзадачи, ведь в противном случае он не сможет заставить себя слушать. А если вы будете кончать мысль на каждой фразе, о какой же перспективе речи можно говорить? Вот когда вы кончите мысль,

тогда поставьте такую точку, чтобы я понял, что вы действительно завершили мысль.

Представьте себе образно, о какой точке в конце целой цепи мыслей я говорю. Вообразите, что мы вскарабкались на самую высокую скалу над бездонным обрывом, взяли тяжелый камень и швырнули его вниз, на самое дно.

Вот так надо учиться ставить точки при *з а в е р ш е н и и* мысли.

Возьмем пример из пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» и проследим на монологе одного из действующих лиц пьесы — Нила Стратоновича Дудукина — закон перспективы.

В город приехала известная актриса Елена Ивановна Кручинина. Ей рассказали о скандале, в котором обвиняют артиста Незнамова. Ему грозит беда. Губернатор собирается выслать его из города. Незнамов ведет себя вызывающе, «да и паспорт у него не в исправности». Кручинина решила вмешаться в судьбу молодого актера и обратилась к губернатору с просьбой помочь Незнамову. Губернатор обещал. Кручинина возвращается домой после визита к губернатору и, застав у себя

Дудукина, просит его рассказать, что собой представляет Незнамов.

Дудукин начинает свой рассказ:

— «Я изложу вам краткую биографию его, как он мне сам передавал». (Здесь Островский ставит первую точку, имея, по-видимому, в виду маленькую паузу, в которой; Дудукин вспоминает все то, о чем ему говорил Незнамов.)

— «Ни отца, ни матери он не помнит и не знает, рос и воспитывался он где-то далеко, чуть не на границах Сибири, в доме каких-то бездетных, но достаточных супругов из мира чиновников, которых долгое время считал за родителей.» (Вторая точка. По «закону градации» то или иное тонирование точки зависит от места, занимаемого фразой во всем исполняемом отрывке. Мы понимаем, что рассказ о Незнамове только начинается, что Дудукину хочется передать Кручинной самые ранние, детские воспоминания Незнамова, следовательно, точка здесь является лишь маленьким акцентом по поводу того, что в те далекие времена Незнамову жилось хорошо,— он считал тогда, что у него есть отец и мать.)

— «Его любили, с ним обращались хорошо, хотя не без того чтобы под сердитую

*руку не попрекнуть его незаконным происхождением.»* (Здесь точка совсем мягкая, так как последующая фраза разъясняет предыдущую.)

— *«Разумеется, он этих слов не понимал и разобрал их значение только впоследствии.»* (Здесь точка несколько более длительная, так как само слово «впоследствии» вызывает у Дудукина картину будущего Незнамова, которое он собирается постепенно и обстоятельно приоткрыть Кручинной.)

— *«Его даже учили: он бегал в какой-то дешевенький пансион и получил порядочное для провинциального артиста образование.»* (Эта точка еще более содержательная, несмотря на то, что последняя фраза только дополняет уже сказанное о том, что Незнамову жилось неплохо, но главным образом она подготавливает последующую важную мысль.)

— *«Так он прожил лет до пятнадцати, потом начались страдания, о которых он без ужаса вспомнить не может.»* (Эта точка ближе, пожалуй, к двоеточию, так как с этого момента Дудукин начинает горькую повесть о страданиях Незнамова.)

— *«Чиновник умер, а вдова его вышла замуж за отставного землемера, пошло*

*бесконечное пьянство, ссоры и драки, в которых прежде всего доставалось ему.»* (Легкая, совсем легкая точка для того, чтобы в дальнейшей фразе раскрыть, что значит «доставалось ему».)

— *«Его прогнали в кухню и кормили вместе с прислугой, часто по ночам его выталкивали из дому, и ему приходилось ночевать под открытым небом.»* (Здесь точка легкая, но она все же более значительная, чем предыдущая, — Дудукин в следующей фразе касается уже того, как реагировал Незнамов на несправедливые обиды.)

— *«А иногда от брани и побоев он и сам уходил и пропадал по неделе, проживал кой-где с поденщиками, нищими и всякими бродягами, и с этого времени, кроме позорной брани, он уж никаких других слов не слышал от людей.»* (Точка, которая нужна для того, чтобы выделить очень важную фразу, характеризующую внутренний мир Незнамова.)

— *«В такой жизни он озлобился и одичал до того, что стал кусаться как зверь.»* (Точка в достаточной степени длительная, так как она обозначает завершение какого-то этапа в жизни Незнамова, но все же эта точка таит в себе и продолжение повествования.)

Дудукин как бы готовится к тому, чтобы подойти к самому главному в рассказе.)

— *«Наконец в одно прекрасное утро его из дому совсем выгнали, тогда он пристал к какой-то бродячей труппе и переехал с ней в другой город.»* (Точка, которая звучит, как многоточие, как неоконченная фраза. Она как бы возбуждает интерес к тому, как же сложилась жизнь Незнамова на новом поприще — в театре. А вот и ответ.)

— *«Оттуда его, за неимением законного вида, отправили по этапу на место жительства.»* (Точка, которая выделяет главное событие в жизни Незнамова. У него нет «законного вида», он не равный член общества, он зависит от прихоти полиции... Но все же это не финальная точка, рассказ продолжается. В предыдущей фразе Дудукин упомянул только о первом ударе, о начале незнамовских «путешествий по этапу». Только в последующей фразе он завершает свой рассказ.)

— *«Документы его оказались затерянными; волочили, волочили его, наконец выдали какую-то копию с явочного прошения, с которой он и стал переезжать с антрепренерами из города в город, под вечным страхом, что каждую минуту полиция может препроводить его*

*на родину.»* (Вот, наконец, завершающая рассказ точка, после которой ни партнер, ни зритель не должны ждать продолжения фразы. Она закончена, она интонационно «положена на дно».)

Возьмем еще один пример. Одно из замечательных мест из «Грозы» А. Н. Островского — монолог Катерины в пятом действии.

Предыдущее действие кончилось «покаянием» Катерины. Гроза, разговоры напуганных обывателей о том, что такая гроза даром не пройдет, что кого-нибудь убьет… Появление «Барыни», ее пророчество, обращенное к Катерине: «Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь! Все в огне гореть будете в неугасимом!» Все это довело экзальтированную Катерину до состояния, когда чувство вины перед мужем, чувство своей греховности стали так нестерпимы, что вылились в страстный, покаянный монолог.

«— Ах! Умираю!.. Ах! Ад! Ад! Геенна огненная!.. Все сердце изорвалось! Не могу я больше терпеть! Матушка! Тихон! Грешная перед богом и перед вами! Не я ли клялась тебе, что не взгляну ни на кого без тебя! Помнишь, помнишь! А знаешь ли, что я, беспутная, без тебя делала! В первую же ночь я ушла из дому… И все-то



десять ночей я гуляла... С Борисом Григорьевичем».

А в начале пятого акта из разговора Тихона Кабанова с Кулигиным мы узнаем, что Тихон боится, как бы Катерина «с тоски-то на себя руки не наложила! Уж так тоскует, так тоскует, что ах! На нее-то глядя, сердце рвется».

И вот «выходит Катерина и тихо идет по сцене»<sup>50</sup>. Островский в своих примечаниях пишет о Катерине: «Весь монолог и все следующие сцены говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как будто в забытьи».

Островский точно определяет и физическое самочувствие Катерины («как будто в забытьи») и предлагает удивительно тонкую речевую характеристику («... задумчиво... растягивая и повторяя слова»).

Талант писателя здесь сказывается не только в том, что он находит замечательные слова, выражающие бесконечную тоску Катерины, но он *слышит*, как она говорит, он слышит ее интонации, поэтому так выразителен синтаксис монолога, так интересны его

---

<sup>50</sup> Рема́рка А. Н. Островского.

знаки препинания, так удивительно ярка его перспектива.

И исполнительнице роли Катерины надо не только разобраться в предлагаемых обстоятельствах роли, в событиях и действиях, предшествующих данному сценическому моменту; ей надо не только понять всепоглощающее чувство любви Катерины к Борису, понять, что такое муки совести Катерины, понять, как бесконечно одинока ее героиня среди окружающих ее людей; ей надо раскрыть для себя, что это значит быть *«как будто в забытьи»*; ей надо понять, что Островский построил монолог так, что Катерина сосредоточена всеми силами своей души на одном: только бы хоть разок еще увидеть Бориса, сказать ему, как он дорог ей, проститься с ним, а там уже и смерть не так страшна.

Исполнительнице роли надо понять, почему Островскому слышалось, что Катерина говорит *«растягивая и повторяя слова»*, *«задумчиво»*. А для этого надо изучить не только *содержание*, но и интонационную выразительность, которой так блестяще пользовался Островский, умевший не только индивидуализировать речь каждого действующего лица, но и передавать

словом, знаком, паузой, повтором самые тонкие движения души своих героев.

Обратимся к монологу Катерины.

«Катерина *(одна)*. Нет, нигде нет! Что-то он теперь, бедный, делает? Мне только проститься с ним, а там... а там хоть умирать. За что я его в беду ввела? Ведь мне не легче от того! Погибать бы мне одной! А то себя погубила, его погубила, себе бесчестье,— ему вечный позор! Да! Себе бесчестье,— ему вечный позор. *(Молчание.)* Вспомнить бы мне, что он говорил-то? Как он жалел-то меня? Какие слова-то говорил? *(Берет себя за голову.)* Не помню, все забыла. Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, и я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то сделается, и поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко, далеко от меня... Свету-то так рада сделаешься! А вставать не хочется, опять те же люди, те же разговоры, та же мука. Зачем они так смотрят на меня? Отчего это нынче не убивают? Зачем так сделали? Прежде, говорят, убивали. Взяли бы, да и бросили меня в Волгу; я бы рада была. “Казнить-то тебя, говорят, так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом”. Да уж измучилась я! Долго ль еще мне мучиться?.. Для чего мне теперь жить, ну

для чего? Ничего мне не надо, ничего мне не мило, и свет божий не мил! — а смерть не приходит. Ты ее кличешь, а она не приходит. Что ни увижу, что ни услышу, только тут (*показывает на сердце*) больно. Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую я и видела... Что ж уж все равно, уж душу свою я ведь погубила. Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали. Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! (*Подходит к берегу и громко, во весь голос.*) Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! (*Плачет.*)».

Если мы, хотя бы частично, разберем характерные для данного монолога знаки препинания, мы увидим, что здесь преобладает *восклицательный* знак. Островский использует его в этом монологе *семнадцать* раз. Можно ли пройти мимо этого? Можно ли не увидеть, что такое количество восклицательных знаков обязывает, с одной стороны, к определенной интенсивности внутренней жизни, с другой — к изучению *постепенного нарастания* интонационной выразительности восклицательного знака, к изучению законов художественной перспективы.

Сравним восклицательный знак после первой фразы Катерины: «Нет, нигде нет!», который означает отказ от поисков Бориса, горькую ясность своего одиночества, с восклицательными знаками финальных реплик монолога: «Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали. Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! *(Подходит к берегу и громко, во весь голос.)* Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! *(Плачет.)*».

Разве в этих восклицательных знаках есть хотя бы капелька покорности? Нет, здесь протест, бунт непокоренного человека! Интересны в этом монологе и вопросительные знаки. Их десять. Они интересны тем, что это все вопросы, которые Катерина сама себе задает и пытается на них ответить. Эти вопросы не дают ей покоя, но степень глубины их разная.

Первая группа вопросов относится к Борису: «Что-то он теперь, бедный, делает?.. За что я его в беду ввела?.. Вспомнить бы мне, что он говорил-то? Как он жалел-то меня? Какие слова-то говорил?»

И чем активнее будут вопросы, тем страшнее прозвучит ответ: «Не помню, все забыла».

Остается в жизни одно: «опять те же люди, те же разговоры, та же мука».

И тут возникает вторая группа вопросов: «Зачем они так смотрят на меня? Отчего это нынче не убивают? Зачем так сделали?.. Долго ль еще мне мучиться?.. Для чего мне теперь жить, ну для чего?» Ответ найден. Путь один. Смерть.

В этом монологе нет больше знаков вопроса. Точки, многоточие, восклицательные знаки... Случайность? Нет! Глубокая органическая связь формы и содержания, которая всегда поражает в истинном произведении искусства.

Мне хочется еще раз подчеркнуть, что технологические проблемы речи должны быть поставлены перед исполнителями уже в первый период работы над ролью, в период «действенного анализа». Когда исполнитель роли Дудукина или исполнительница роли Катерины на первоначальном этапе работы, создавая свою киноленту видений, свой иллюстрированный подтекст, пользуются еще собственными словами.

После такого этюда, проверяя по тексту, насколько точно исполнители коснулись той или иной темы, насколько

верно их отношение к передаваемым ими мыслям или фактам, я всегда останавливаю внимание актеров на стилизованных особенностях лексики автора.

Восклицательные знаки в монологе Катерины, рассказ Дудукина, который не прерывается ни единым вопросом Кручинной, то есть течет *беспрерывно*, захватывая разнообразные подробности о жизни, о личности Незнамова, — это все помогающие нам ходы для раскрытия существа произведения.

А в период завершения работы мы обязаны научиться говорить так, как этого требует от нас автор. Несоблюдение знаков препинания, перестановка слов в фразе подобны тому, как если бы мы пушкинские стихи

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя... —

считали бы возможным говорить прозой.

Станиславский с каждым годом все настойчивее требовал изучения законов речи, требовал постоянной тренировки, специальной работы над текстом.

Но как только кто-нибудь отрывал работу над словом от внутреннего его содержания, Константин Сергеевич властно напоминал о главном в словесном действии. О том, что слова, написанные автором, мертвы, если они не согреты внутренним переживанием исполнителя. Он не уставал повторять, что каждый актер должен помнить, что в момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста, что если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтобы смотреть артистов, а предпочел бы, сидя дома, читать пьесу.

Станиславский писал: «Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли. Когда мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он все себе скрывает»<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. С. 85.



## ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПАУЗА

Объясняя на одном из уроков природу психологической паузы, Константин Сергеевич привел такой пример.

— Предположим,— сказал он,— что я завтра, после большого перерыва, играю Фамусова и приглашаю весь ваш курс, за исключением двух человек, на спектакль. Не пойдут на спектакль те ученики, которыми я недоволен за их плохую дисциплину. Вы не пойдете,— строго сказал Константин Сергеевич, обращаясь к самому недисциплинированному студенту.— И… вы,— обратился он к очень способному ученику, который недавно в первый раз в жизни опоздал на урок.

— Обратили ли вы внимание,— спросил Станиславский после сказанной им фразы,— что я сделал паузу после союза «и». Вам известно, что это нарушение законов речи, так как союз «и» не допускает после себя никаких остановок. Но у меня возникла эта психологическая пауза, чтобы смягчить готовящийся вам удар. Я верю, что ваш поступок больше не повторится, и мне хотелось, наказывая вас, дать вам это

понять. Помните, что психологическая пауза является чрезвычайно важным оружием общения.

Константин Сергеевич высоко ценил психологическую паузу, считая, что подлинное искусство возникает тогда, когда актер, овладев начальной стадией искусства речи — логикой речи, научится раскрывать и выявлять подтекст через психологическую паузу. Но Константин Сергеевич предостерегал против опасности, таящейся в злоупотреблении психологической паузой, той опасности, *которая начинается с момента остановки продуктивного действия.*

Мы знаем такие случаи, когда актер, верно почувствовав необходимость психологической паузы, начинает ею злоупотреблять. Зная силу своего воздействия на зрительный зал, он как бы томит зрителя, прежде чем перейти к последующему тексту, и этим самым переводит внимание зрителя с развития действия на себя, на собственное «мастерство».

В таких случаях психологическая пауза вырождается в простую остановку, которая создает сценическое *недоразумение* — паузу ради паузы.

Такая остановка — дыра на художественном произведении.

Глубоко оправданная психологическая пауза является важным элементом сценической речи.

— Из психологической паузы нередко создаются целые сцены, которые мы на нашем языке называем «гастрольными паузами», — говорил Станиславский.

«Гастрольная пауза» возникает тогда, когда актер в процессе работы накопил достаточный материал по оценке предлагаемых обстоятельств, когда ему абсолютно ясна линия действия, когда природа состояния действующего лица ему не только понятна, но он внутренне и внешне владеет ее темпо-ритмом.

«Гастрольная пауза» — одно из могущественных средств актерской психотехники, и целый ряд крупнейших русских актеров выражали тончайшие переживания в своих ролях в «гастрольной паузе».

Широко известна знаменитая пауза А. П. Ленского в роли Бенедикта (второй акт «Много шума из ничего» Шекспира). Ленский — Бенедикт подслушал специально разыгранную для него сцену о том, что Беатриче любит его. Как только зачинщики этой шутки — Клавдио, Дон Педро и Леонато — ушли, Бенедикт —

Ленский выходит из своей засады. Он потрясен новостью. Беатриче любит его до безумия, но не хочет признаться в своем чувстве, опасаясь его насмешек. Шекспир вкладывает в уста Бенедикта великолепный монолог, но Ленский не торопился к тексту.

Ему нужно было время, чтобы осознать происшедшее, отдаться мыслям, теснившимся у него в голове. Для этого ему нужна была пауза.

Вот как описывает современник Ленского этот момент: «Бенедикт долго стоит и смотрит на зрителей в упор, с ошеломленно-застывшим лицом. Вдруг где-то в уголке губ, под усом, чуть-чуть дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно: глаза Бенедикта все еще сосредоточенно-застывшие, но из-под усов с неувловимой постепенностью начинает выползать торжествующе-счастливая улыбка; артист не говорит ни слова, но вы чувствуете всем вашим существом, что у Бенедикта со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не может остановить. Словно по инерции, вслед за губами начинают смеяться мускулы щек, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательное радостное

чувство пронизывается мыслью и, как заключительный аккорд мимической гаммы, яркой радостью вспыхивают дотоль застывшие в удивлении глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта — один сплошной порыв бурного счастья, и зрительная зала гремит рукоплесканиями, хотя артист еще не сказал ни слова и только теперь начинает свой монолог...»<sup>52</sup>

Славился мастерски разработанными «гастрольными паузами» и В. Н. Давыдов (в «Женитьбе» Н. В. Гоголя, в «Свадьбе Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, в «Горячем сердце» А. Н. Островского и многих других пьесах).

«Гастрольные паузы» К. А. Варламова вошли в летопись русского театра.

Мы знаем, что «гастрольными паузами» крупные актеры пользовались в одинаковой степени как в комедии, так и в трагедии.

Поскольку «гастрольная пауза» возникает из психологической, Станиславский утверждал, что умение выразить комплекс мыслей и чувств в паузе целиком зависит от

---

<sup>52</sup> Приведено В. А. Филипповым: Временник Р. Т. О. М., 1925. С. 201.

интенсивности «внутренних монологов», от беспрерывного хода мыслей, возникающих от оценки предлагаемых обстоятельств.

Эту способность непрерывного мышления в роли, расширяющего текст автора, актер должен тренировать с самого начала работы над ролью. Тогда в результате репетиций у него возникнет потребность вылить в паузе накопившиеся мысли и чувства. Помню, как Станиславский работал с Л. М. Леонидовым над ролью Отелло.

Станиславский считал Леонидова величайшим трагиком современности. Он много говорил с ним о сознательном распределении темперамента и настойчиво призывал Леонидова к использованию пауз.

— Помните, — говорил Константин Сергеевич, — что в паузах артист досматривает мысленно то, о чем он говорит. Такие паузы подготавливают и усиливают темперамент и ритм и спасают от проявления открытого темперамента, которым нельзя злоупотреблять. Открытому темпераменту должны быть отданы отдельные, определенные места в роли, которые можно сравнить с высоким «до» для тенора. Если бы в певческой партитуре было большое количество

высоких «до», певец рисковал бы сорвать голос.

Поэтому в целом ряде мест в роли, которые как бы толкают актера к тому, чтобы выплеснуть накопившееся чувство в открытом темпераменте, надо стараться сдержаться, отказаться от прямолинейного хода, который чаще всего ведет к крику, и находить многообразные ходы для выражения своего чувства в психологической паузе.

Репетируя с Л. М. Леонидовым сцену из третьего акта «Отелло» и раскрывая природу состояния Отелло в этой картине, Станиславский говорил о том, что кусок, после того как Яго отравил воображение мавра мыслью о неверности Дездемоны,— решающе важный кусок в роли Отелло. Впервые закралась страшная мысль и сразу нарушила его счастье. Отелло не знает еще, что надо предпринять; боль, мучительная боль туманит его сознание, и ему нужно время, чтобы осознать происшедшее. Константин Сергеевич говорил о том, что исполнители этой роли редко передают то безграничное счастье, которое испытывал Отелло до момента жестоких сомнений, вселенных в него словами Яго. А по существу, это

необычайно важно, так как трагизм сцены именно в том, что Отелло прощается с высшей степенью счастья, которое он испытывал и с которым сжился.

Как жить дальше без того счастья, которое наполняло все существо Отелло?

Теряя счастье, он еще выше оценивает его и сравнивает с будущим, которое кажется ему безгранично тоскливым.

— Вам нужно,— говорил Станиславский Леонидову,— внутренне уйти в себя, чтобы вспомнить прошлое и увидеть горькое будущее. Это момент огромного самоуглубления. Отелло не замечает, что происходит вокруг него, а когда сталкивается с действительностью, он не может не излить накопившуюся горечь и боль.

На одной из репетиций, когда Леонидов с непередаваемым трагизмом репетировал эту сцену, Станиславский, довольный и счастливый, предложил ему:

— Попробуйте, Леонид Миронович, сыграть сейчас эту сцену без слов. Вспомните, что делает человек от мучительной внутренней боли, когда он не может найти себе места, когда он пытается находить самые невероятные позы, чтобы успокоить эту боль, когда



пальцы производят какие-то механические движения, какое-то бессмысленное царапанье, выражающее внутренний ритм этого страдания.

Леонидов, актер огромной мысли и темперамента, сыграл эту сцену так, что для меня лично это осталось в памяти как одно из самых сильных впечатлений в жизни.

— А теперь,— сказал Константин Сергеевич, обнимая и целуя Леонидова,— возвращайтесь опять к тексту. Помните, что для выполнения любой задачи актеру прежде всего нужно *слово, мысль*, то есть *текст автора*. Актер прежде всего должен *действовать* словом, об этом часто забывают актеры. А теперь расширьте сцену, с помощью пауз раздуйте ее так, чтобы зритель увидел те громадные внутренние муки, которые только что видели мы.

Константин Сергеевич разметил по тексту возможные паузы.

### **Отелло**

Ага, меня обманывать! Меня!  
(Пауза.)

### **Яго**

Ну, генерал, довольно уж об

э т о м .

### **Отелло**

Прочь! *(Пауза.)* Ты меня ужасной  
пытке предал!

*(Пауза.)*

Клянусь, вполне обманутым  
быть лучше,

Чем мало знать. *(Пауза.)*

### **Яго**

Как это, генерал?

### **Отелло**

Что было мне за дело до  
разврата

Моей жены, до хитростей ее?

*(Пауза.)*

Не видел их, не думал я о них:

Они меня не мучили. *(Пауза.)*

Спокойно

Я ночью спал, был весел и

доволен *(пауза)*

И на устах ее до этих пор

Не находил я Кассиолобзаний.

Да, человек ограбленный не  
может

Считать себя ограбленным,  
пока

Он не узнал про это.

## Яго

Генерал,  
Вас слушать мне невыразимо  
больно.

## Отелло

О, пусть бы хоть все войско,  
пусть бы каждый  
Солдат владее прекрасным  
телом:  
Я бы счастлив был, не ведая о том;  
(пауза)  
Теперь же все прости, прости  
навсегда,  
Прости покой, прости мое  
довольство! (Пауза.)  
Простите вы, пернатые войска  
И гордые сражения, в которых  
Считается за доблесть  
честолюбье —  
Все, все прости! (Пауза.) Прости,  
мой ржущий конь,  
И звук трубы, и грохот  
барабана,  
И флейты свист, и царственное  
знамя, (пауза)  
Все почести, вся слава, все  
величье  
И бурные тревоги славных  
войн!

Простите вы, смертельные  
орудья,  
Которых гул несется по земле,  
Как грозный гром  
бессмертного Зевеса!  
Все, все прости! Свершился  
путь Отелло! (*Пауза.*)

Разметив паузы, Константин Сергеевич предупредил Леонидова, чтобы он относился к этим паузам не как к обязательным, но как к возможным, и предложил ему разметить паузы по всей роли для того, чтобы в результате работы наметить две-три большие паузы, которые нужно разработать как «гастрольные».

«Гастрольная пауза» невозможна без «внутреннего монолога». Именно «внутренний монолог», дополняющий текст автора, раскрывающий внутреннюю пружину действия, толкает актера к выявлению своего чувства в паузе.

Паузы Отелло — Леонидова рождались от поглощавшей его целиком мысли, которая билась над неразрешимой загадкой, — почему, для чего Дездемона его обманывает. Эта мысль доводила его до безумного страдания, он метался, стонал, как от физической боли, и, не зная куда себя девать, набрасывался

наконец на Яго, чтобы на нем сорвать свою злобу.

Константин Сергеевич говорил о том, что, кроме пауз, существуют еще другие вспомогательные технические приемы, чтобы удержать себя от игры на голом темпераменте.

Вспоминая Сальвини в роли Отелло, он говорил, что его поражало, как знаменитый трагик строил план своей роли с точки зрения соразмерения своих творческих внутренних и внешних выразительных возможностей, которые позволяли ему правильно распределить их и разумно пользоваться накопленным для роли материалом.

— Сальвини, — говорил Станиславский, — все время знал линию *перспективы* пьесы, начиная с моментов пылкой юношеской страсти влюбленного при первом выходе и кончая величайшей ненавистью ревнивца и убийцы в конце трагедии. Он с математической точностью и неумолимой последовательностью, момент за моментом, раскрывал по всей роли созревшую в его душе эволюцию.

## ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

Станиславский любил обращаться для пояснения своих мыслей к примерам из области изобразительного искусства.

Расцвет русской реалистической живописи давал широкий простор для наблюдений и обобщений, и Станиславский внимательно искал в смежном искусстве выражения творческих законов, близких и театральному искусству.

Гигантская фигура Репина привлекала его мощью своего таланта, ему хотелось понять, какими живописными средствами Репин добивается раскрытия психологической глубины содержания, как он умеет показать внутренний духовный мир человека, передать тончайшие нюансы его чувств и мыслей, какими средствами Репин заставляет нас слышать тембр голосов хохочущих запорожцев или кричащего от ужаса Ивана IV, каким образом Репин средствами живописи передает то, что, казалось бы, недоступно изобразительному искусству.

Исследователь творчества И. Е. Репина И. Э. Грабарь утверждает, что «Репин своим творчеством раздвинул все пределы изобразительных возможностей, на которых он застал искусство. Он показал, что считавшееся недоступным для живописи и выполнимое только средствами художественной литературы стало полностью подвластно и средствам изобразительного искусства!»<sup>53</sup>

Вспомним письмо Крамского к Суворину, написанное непосредственно после того, как Крамской увидел в мастерской у Репина еще не законченную картину «Иван Грозный и сын его Иван».

Потрясенный Крамской писал:

«... Прежде всего меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь, в уровень таланту. Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын покатился

---

<sup>53</sup> И. Е. Репин: Сб. докладов и материалов. М.: АХ СССР, 1952. С. 8–9.

и тут же стал истекать кровью. Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного, необыкновенно симпатичного сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за свою голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма. Этот зверь-отец, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий, этот глаз, этот поразительной привлекательности рот, это шумное дыхание, эти беспомощные руки! Ах, боже мой, нельзя ли поскорее, поскорее помочь! Что за дело, что в картине на полу уже целая лужа крови на том месте, куда упал на пол сын виском, что за дело, что ее еще будет целый таз,—обыкновенная вещь! Человек, смертельно раненный, конечно, много ее потеряет, и это вовсе не действует на нервы! И как написано, боже, как написано!

В самом деле, вообразите, крови тьма, а вы о ней и не думаете, и она на вас не



действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил, а он... вот уж не может повелевать зрачком, тяжело дышит, чувствуя горе отца, его ужас, крик и плач, он как ребенок, хочет ему улыбнуться: "Ничего, дескать, папа, не бойся!" Ах, боже мой! Вы решительно должны видеть!!!»<sup>54</sup>

По поводу этой же картины Л. Толстой написал Репину: «... хорошо, очень хорошо... Кроме того, так мастерски, что не видать мастерства...»<sup>55</sup>

Станиславский любил повторять эти слова Л. Толстого. Эта отмеченная Л. Толстым высшая форма мастерства, незаметная зрителю, была идеалом, к которому стремился Станиславский, ставя перед актером высокие требования в области технологии.

Умение Репина цветом, композицией и другими средствами живописи выразить сложнейшие психологические мотивы приводило в восторг Станиславского.

---

<sup>54</sup> Крамской И. Н. Письма. М.: Изогиз, 1937. Т. II. С. 324.

<sup>55</sup> И. Е. Репин. М.: Изогиз, 1937. Т. I. С. 262.

Говоря о красочном пятне как о важнейшем из средств выражения живописца, он обращал наше внимание на то, как Репин передает при помощи цвета те эмоции, которые свойственны данной картине. Необычайно многообразные темно-алые, малиновые, гранатные, вишневые, пурпурные и многие другие оттенки красного цвета, которыми решен ковер, кровь на лице царевича, одетого в розовый кафтан, зеленые сапожки и синие штаны, черный кафтан Ивана, кровавое пятно на ковре — вся эта симфония красок гармонично сливается в общем впечатлении трагизма нечаянного убийства в картине «Иван Грозный и сын его Иван».

— Сама неожиданность перемены красок несет в себе силу воздействия, — говорил Станиславский. — В нашем деле *краской является приспособление*. Чем богаче гамма приспособлений, чем разнообразнее и неожиданнее психологические ходы и их внутреннее обоснование, тем крупнее и ярче будет выражать себя чувство в тех местах, где нужно будет дать полное форте.

Приспособление, то есть внутренняя и внешняя форма общения людей, психологические ходы, применяемые друг к другу при общении,

изобретательность в воздействии одного человека на другого являются, с точки зрения Станиславского, важнейшим фактором в мастерстве актера.

Константин Сергеевич утверждает, что для того чтобы проникнуть в чужую душу, ощутить ее жизнь, необходимо найти приспособление; в такой же мере оно необходимо и для того, чтобы скрыть свое чувство.

Чем сложнее задача и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть и самые приспособления, тем многообразнее их функции и виды.

Мы видим, что в жизни приспособления рождаются у людей непосредственно, так как нормальное жизненное общение обязательно вызывает у человека ряд психологических ходов, помогающих ему в осуществлении его действия.

На сцене же живые приспособления возникают только тогда, когда актер добивается подлинного органического общения.

Константин Сергеевич говорил о том, что большую роль играет самое качество приспособлений, их яркость, красочность, тонкость.

Он считал, что есть актеры, обладающие великолепной фантазией на

приспособления в области драматических переживаний и лишённые способности находить их в комедии, и, наоборот, актёры, поражающие удивительной находчивостью в области комедийных приспособлений и лишённые ярких приспособлений в области драмы.

«Но есть немало актёров, обиженных судьбой, с плохими, однообразными, неяркими, хотя и верными приспособлениями. Эти люди никогда не будут в первых рядах сценических деятелей»<sup>56</sup>.

Таким образом, Станиславский считает, что талант актёра ярче всего раскрывается в качестве приспособлений, найденных в ролях, он утверждает, что интересные приспособления рождаются только в момент «подъёма чувства».

Он говорит о радости, которую получает зритель, когда на сцене рождаются смелые, дерзкие приспособления. Они подкупают, ошеломляют неожиданной правдой, заражают оригинальностью чувствования героя, и зрителю кажется, что только такое толкование верно.

---

<sup>56</sup> Работа актёра над собой. С. 301.

Станиславский не уставал повторять, что самая большая опасность для актера возникает тогда, когда он, увлекшись описанием или рассказом о великолепных приспособлениях, найденных другими актерами, пытается их заимствовать. Отсюда и возникают штампы.

Всячески подводя актера к органическому самочувствию на сцене, создающему почву для возникновения самостоятельных приспособлений, Станиславский все же признавал, что в некоторых случаях можно пользоваться подсказанными приспособлениями, но необходимо ими пользоваться, как он говорил, «осторожно и мудро».

Нельзя принимать их прямо в том виде, в каком они вам даются, говорил Константин Сергеевич. Нельзя просто копировать их. Надо уметь делать чужие приспособления своими собственными, родными, близкими. Для этого нужна большая работа воображения, нужны новые предлагаемые обстоятельства.

Так же следует поступать в тех случаях, когда артист увидит в реальной жизни типичные для его роли приспособления, захочет воспользоваться ими для создаваемого образа. И в этом случае надо избегать

копировки, которая всегда толкает  
актера на наигрыши и ремесло.

# ТЕМПО-РИТМ

Важным разделом системы, еще очень мало разработанным, является раздел «темпо-ритм».

Константин Сергеевич в последние годы своей жизни уделял этой сценической проблеме очень большое внимание и говорил о том, что ему удалось сделать важное открытие, заключающееся в том, что между темпо-ритмом и чувством и, наоборот, между чувством и темпо-ритмом существует нерасторжимая связь.

«Вникните глубже в то, что я говорю,— пишет Станиславский в главе “Темпо-ритм”,— и оцените до конца наше открытие. Оно исключительной важности. Речь идет о *непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпо-ритм на наше капризное, своевольное непослушное и пугливое чувство; на то самое чувство, которому нельзя ничего приказать, которое пугается малейшего насилия и прячется в глубокие тайники, где оно становится недосягаемым; то самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путем,*

*через манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, непосредственный подход!!!*

Ведь это же великое открытие!..»<sup>57</sup>

За много лет до того, как Константин Сергеевич написал эти слова, не только мы, в ту пору молодежь Художественного театра, но и известные всей стране замечательные «старики» во главе с Москвиным, Качаловым, Книппер-Чеховой, Леонидовым и другими были разбиты на группы в десять-пятнадцать человек, и Станиславский систематически занимался с нами упражнениями на темпо-ритм.

Все мы помним увлекательные занятия под метрономы, которые отбивали удары разных скоростей.

Недостающее количество метрономов компенсировалось тем, что Константин Сергеевич сам выстукивал по столу ключами различные скорости. Таким образом получался целый оркестр стучков.

Константин Сергеевич заставлял нас проделывать разнообразнейшие упражнения, начиная с хлопаний в ладоши в такт в различных темпах, с

---

<sup>57</sup> Работа актера над собой. С. 602 – 603.



разными акцентами — то на первой, то на какой-нибудь другой четверти такта, — то замедляя, то ускоряя темп метрономов.

На занятиях было весело, радостно. Станиславский резко менял темпо-ритмы, и нам приходилось молниеносно себя перестраивать.

— Видите, какой я фокусник, — говорил Константин Сергеевич… — Владею не только вашими мускулами, но и чувством и настроением! Могу по произволу то усыпить, то довести до высшего оживления.

Отхлопывание в ладоши тактов было только начальным упражнением, вслед за которым мы делали уже гораздо более сложные упражнения, смысл которых заключался в том, что мы на практике познавали, что любая жизненная ситуация, любое действие связаны с соответствующим темпо-ритмом.

— Там, где жизнь, там и действие, где действие — там и движение, а там, где движение, там и темп, а где темп — там и ритм, — говорил Станиславский.

— Продиржируйте мне темпо-ритм человека, складывающего свой чемодан за час до отхода поезда. А теперь продиржируйте мне темпо-ритм человека, раскладывающего свой

чемодан в первый день приезда в дом отдыха. А теперь представьте себе, что вы в приемной и сейчас выйдет врач, чтобы рассказать вам о результате операции, которой подверглась ваша мать. Ну-ка, продирижируйте свой темпо-ритм.

Константин Сергеевич был неутомим в придумывании упражнений, для того чтобы мы все поняли, что *темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих в́идений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств, не нафантазив в возможных задач и действий.*

Глубокая органическая связь темпо-ритма с содержанием каждого жизненного и сценического момента резко подчеркивалась Станиславским.

Работая впоследствии под руководством Константина Сергеевича в Студии в качестве педагога, я поражалась тому, какое огромное значение он придавал работе над темпо-ритмом и как широко и полно у него был разработан этот раздел сценической психотехники.

Константин Сергеевич говорил об огромном значении темпо-ритма для всего спектакля, о том, что нередко

великолепная пьеса, как будто бы хорошо поставленная и сыгранная, не имеет успеха из-за того, что не угадан верный темпо-ритм.

Константин Сергеевич говорил о том, что если бы мы располагали психотехническими приемами для определения правильного темпо-ритма пьесы или роли, это оказало бы нам огромную помощь.

— Но никакими психотехническими приемами в этой области мы не располагаем,— говорил нам Станиславский,— и потому вот что происходит в действительности, на практике.

Темпо-ритм драматического спектакля создается по большей части случайно, сам собой. Если актер по той или другой причине правильно почувствует пьесу и роль, или он в хорошем настроении, если зритель отзывчив, то правильное переживание, а за ним и верный темпо-ритм устанавливаются сами собой. Когда этого не случается, мы оказываемся беспомощными.

И сопоставляя драматических актеров с актерами оперы и балета, Станиславский пишет в главе о темпо-ритме: «Счастливые музыканты,

певцы и танцоры! У них есть метроном, дирижер, хормейстер, регент!

У них вопрос темпо-ритма разработан и его исключительное значение в творчестве осознано»<sup>58</sup>.

Музыка диктует правильность ритмического исполнения, а дирижер постоянно регулирует верную скорость и размеренность. Драматические актеры находятся в этом смысле в несравненно худшем положении. У них нет ни партитуры, ни дирижера.

«Вот почему,— пишет Станиславский,— одна и та же пьеса в разные дни исполняется в различных *темпах и ритмах*.

Нам, драматическим артистам, неоткуда ждать помощи на сцене в области темпо-ритма. А как эта помощь нам необходима!»<sup>59</sup>

Константина Сергеевича беспокоила мысль о том, что актер часто переносит свой жизненный темпо-ритм на сцену вне зависимости от того, подходит ли этот темпо-ритм к исполняемой им роли и пьесе.

---

<sup>58</sup> Работа актера над собой. С. 576.

<sup>59</sup> Работа актера над собой. С. 577.

Наблюдая актеров, Константин Сергеевич утверждает, что жизненный темпо-ритм актера постоянно меняется в зависимости от влияния разных жизненных обстоятельств. Актер приходит на спектакль то возбужденный какими-нибудь событиями в своей личной жизни, то, наоборот, подавленный.

И вот этот свой сегодняшний темпо-ритм он несет на сцену. «Таким образом спектакль становится в зависимость от дежурного жизненного случая, а не от психотехники нашего искусства»<sup>60</sup>, — пишет Станиславский.

Константин Сергеевич говорит о том, что актер часто и не ощущает совершаемой им ошибки и доволен собой, потому что у нас не только еще мало актеров, хорошо подготовленных в темпо-ритме, но и *нет даже сознания важности темпа и ритма в драме.*

И в вопросе темпо-ритма, как и в любом разделе системы, Станиславский призывает нас к тому высокому качеству психотехники, которое позволяет актеру полноценно передать то, что требует драматургический материал.

---

<sup>60</sup> Работа актера над собой. С. 577.

Говоря о великих актерах, игра которых была постоянным предметом его пристального изучения, Константин Сергеевич пишет о том, что наши великие предшественники — Щепкин, Садовский, Самарин и другие — приходили задолго до своего выхода на сцену и внимательно прислушивались к происходящему на сцене.

Константин Сергеевич утверждает, что заблаговременность их прихода была продиктована не только их добросовестностью; дело в том, что им важно было ощутить, в каком темпо-ритме идет спектакль.

Описания спектаклей, рассказы о различных случаях из театральной практики больших актеров и личные наблюдения Станиславского приводят его к мысли, «... что они были, сознательно или интуитивно, чутки к *темпо-ритму* и по-своему хорошо знали его. По-видимому, в их памяти хранились представления о медленности и быстроте, о размеренности действия каждой сцены и всей пьесы в целом... Они подводили себя к верному *темпо-ритму* интуицией или, может быть, какими-то своими ходами...»<sup>61</sup>. В

---

<sup>61</sup> Работа актера над собой. С. 579.

этом Станиславский видит одну из причин, почему они приносили на сцену жизнь и правду.

Константин Сергеевич говорит о темпо-ритме как об одной из граней психотехники, которая, с одной стороны, позволяет проникнуть в существо образа и пьесы и, с другой стороны, гарантирует сохранение найденного в уже идущих спектаклях.

На вопрос о том, на чем основана психотехника по созданию темпо-ритма всей пьесы и роли, Константин Сергеевич отвечает:

*«Темпо-ритм всей пьесы — это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста. А вы знаете, что при сквозном действии нужны две перспективы всего произведения: артиста и роли. Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски по всей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы»<sup>62</sup>.*

Как разобратся в положении Станиславского о том, что темпо-ритм

---

<sup>62</sup> Работа актера над собой. С. 579 – 580.

всей пьесы — это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста?

Начнем с основного положения Константина Сергеевича, что *темпо-ритм возникает от оценки того или иного события в зависимости от предлагаемых обстоятельств пьесы.*

Иными словами, для того чтобы оценить событие по существу, необходимо понять органическую связь данного события со всеми предлагаемыми обстоятельствами пьесы, с ее идеей.

Неверно или неглубоко раскрытое содержание неминуемо влечет за собой неверную его оценку.

Как только какое-нибудь событие в пьесе рассматривается изолированно от сверхзадачи, вне органической связи с предлагаемыми обстоятельствами драматургического произведения, создателей спектакля неминуемо ожидают большие трудности, которые нередко ведут к серьезным ошибкам.

Нельзя закрывать глаза на то, что этот процесс необычайно сложен, так как он целиком упирается в качество тех обобщающих суждений, которые художник выносит из материала пьесы.

Разная трактовка определенной сценической ситуации приводит к разной оценке событий и вызывает



иногда диаметрально противоположный темпо-ритму исполнителей.

Я попытаюсь проанализировать это положение на примере финала третьего акта «Горе от ума» Грибоедова.

Станиславский и Немирович-Данченко несколько раз возвращались к постановке этой бессмертной комедии. Они оставили нам в своих режиссерских экземплярах замечательные анализы этой пьесы.

Интересно, что во всех постановках отмечается особая трудность финальной сцены третьего акта.

Несмотря на огромное режиссерское и актерское мастерство, несмотря на успех, сопровождавший постановки, В. И. Немирович-Данченко считал, что театру финал третьего акта «не особенно удается».

Смушал Станиславского и Немировича-Данченко психологически неоправданный переход гостей Фамусова к танцам, после того как они поверили в сумасшествие Чацкого.

Базируясь на интереснейших исторических документах, М. В. Нечкина в своей работе «А. С. Грибоедов и декабристы» полемизирует с трактовкой МХАТ.

«Слух о сумасшествии Чацкого в театральных постановках (в том числе и в МХАТ), — пишет автор, — трактуется как информация об истинном положении дела: да, все эти гости, старухи и старики, Хлестова и Фамусов, все они искренне-де убеждены, что Чацкий действительно сошел с ума»<sup>63</sup>.

Такая трактовка, с точки зрения М. В. Нечкиной, снижает остроту ситуации и не соответствует истинному смыслу комедии. Автор исследования убедительно доказывает, что в «Горе от ума» мы имеем дело не с ошибочным представлением Фамусова и его гостей, что Чацкий сошел с ума, а с сознательной *клеветой*.

В клевете против Чацкого М. В. Нечкина усматривает один из способов борьбы старого мира против новатора.

Мотив «безумия» Чацкого тесно связан с окружающей Грибоедова действительностью. Автор доказывает, что в борьбе старого с новым на том этапе исторического процесса старый мир, уже обреченный историей, но еще обладавший огромной властью,

---

<sup>63</sup> Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. С. 341.

пользуется подобным оружием борьбы с противниками.

Доказав, что объявление противника сумасшедшим было реально для эпохи 20–30-х годов русской действительности, М. В. Нечкина в подтверждение своей точки зрения приводит замечательное письмо Грибоедова своему другу П. Катенину, в котором он исчерпывающим образом разъясняет свою авторскую точку зрения на данную ситуацию. Раскрывая Катенину замысел пьесы, подчеркивая противоречия между Чацким и фамусовским обществом, Грибоедов пишет: «Кто-то *со злости и выдумал* об нем, что он сумасшедший, *никто не поверил* и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит»<sup>64</sup>.

Анализируя комедию, М. В. Нечкина подробно останавливается на том, как Грибоедов последовательно воплощает свой замысел: узнав в четвертом акте о том, что он объявлен безумным, Чацкий оценивает этот факт как сознательную клевету против себя.

Что это? слышали моими я

---

<sup>64</sup> Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. С. 342.

ушами!

Не смех, а явно злость... —

говорит он. Чацкий допускает, что среди распространявших слух о его «безумии» нашлись и «глупцы», искренно поверившие сплетне. Но он возмущен не «глупостью» общества, а его злобностью, и он восклицает с горестью:

О! если б кто в людей проник:  
Что хуже в них? душа или язык?  
Чье это сочиненье!

В своем последнем монологе он говорит о своих недругах:

... мучителей толпа!  
В любви предателей, в вражде  
неутомимых,  
Рассказчиков неукротимых,  
Нескладных умников, лукавых  
простяков,  
Старух зловещих, стариков,  
Дряхлеющих над выдумками,  
вздором.

Так же последовательно Грибоедов проводит свою мысль о сознательной клевете против Чацкого, вкладывая в уста Фамусова, Хлестовой, Молчалива и прочих гостей аргументы, которые якобы

должны доказать истинное безумие  
Чацкого. Что же это за доводы?

### **Фамусов**

Давно дивлюсь я, как никто его  
не свяжет!

Попробуй о властях, и ни весть  
что на скажет!

Чуть низко поклонись,  
согнись-как то кольцом,  
Хоть пред монаршиим лицом,  
Так назовет он подлецом!..

### **Хлестова**

Туда же из смешливых:

Сказала что-то я: он начал  
хохотать.

### **Молчалин**

Мне от советовал в Москве  
служить в архивах.

### **Графиня-внучка**

Меня модисткою изволил  
величать!

### **Наталья Дмитриевна**

А мужу моему совет дал жить в  
деревне.

В подтверждение своей концепции, основанной на внимательном изучении замысла Грибоедова, М. В. Нечкина доказывает, что все эти лица не могут не понимать, что совет другу жить в деревне или то, что Чацкий не рекомендует Молчалину служить в архивах и т. д., во все не характеризуют безумия. Из всех «обвинений» ясно складывается ощущение, что эти люди хотят отстранить Чацкого, оклеветать, парализовать его как новатора, несущего гибель всему старому миру.

Фамусов точно определяет причину «сумасшествия» Чацкого. Он говорит:

Ученые — вот чума, ученость —  
вот причина,  
Что нынче пуще чем когда  
Безумных развелось людей, и  
дел, и мнений.

И в своем страстном стремлении уничтожить поступательное движение культуры, захватывающей все большее количество людей молодого поколения, он восклицает:

… уж коли зло пресечь:  
Забрать все книги бы да сжечь.

А в четвертом акте во время разъезда гостей княгиня говорит о Чацком, что его

Давно бы запереть пора...  
Я думаю, он просто якобинец,  
Ваш Чацкий!!!

В этих словах вскрывается истинная причина, побудившая этих людей к клевете.

Опираясь на авторское толкование, Нечкина полемизирует с критиками, писавшими о ряде «недостатков» финала третьего акта.

Претензии этих критиков выражаются в том, что Фамусов как хозяин не принимает никаких спешных мер к удалению сумасшедшего, наоборот, долго и беззаботно спорит с Хлестовой о том, сколько душ у Чацкого, что огромный монолог Чацкого не прерывается ни одной ремаркой автора, регулирующей поведение толпы. Непонятно-де, как перепуганные гости смогли, не выслушав до конца монолога о францужике из Бордо, спокойно перейти к танцам и картам.

Трактовка этой сцены в постановке Художественного театра совпадала с толкованием ее в литературоведении прошлых лет. Этим объясняется, что

переход к танцам и картам после ужаса, возбужденного сумасшествием Чацкого, Художественному театру, по словам В. И. Немировича-Данченко, «не особенно удавался». Согласившись с современной точкой зрения, высказанной М. В. Нечкиной, на причины, побудившие весь старый мир фамусовской Москвы объявить Чацкого сумасшедшим, *не веря в его настоящее безумие*, мы поймем поведение гостей на балу.

Они получили полное удовлетворение, распустив слух о его безумии. Отомщена попытка противопоставить новое им, яростным охранителям старого; наказан тот, кто смеялся над ними, и тем самым оправданы и возвеличены они, его враги.

При такой трактовке становится понятным спор Фамусова с Хлестовой о количестве душ у Чацкого, в то время как в соседней комнате находится «сумасшедший». Абсолютно логичен переход гостей к танцам и картам во время монолога Чацкого. Они с «величайшим усердием» танцуют, оставляя в одиночестве того, кто осмелился восстать против них.

На этом примере мы видим, какое огромное значение имеет в нашем творчестве точный анализ предлагаемых обстоятельств



произведения и как важно уметь осознавать связь каждого отдельного события, каждого поступка действующего лица с сверхзадачей, с идеей пьесы.

В процессе воплощения та или иная оценка события действующими лицами и возникающий в связи с этой оценкой темпо-ритм сцены целиком связаны с трактовкой, с пониманием данного события.

Если театр решает, что для гостей, собравшихся в доме Фамусова, основным событием является *истинное безумие Чацкого*, их поведение и темпо-ритм будут непосредственно вытекать из данной оценки, и мы вправе требовать от исполнителей такого темпо-ритма, который присущ людям, находящимся в одной комнате с сумасшедшим, действия которого таят в себе непосредственную опасность для каждого из присутствующих.

Если же театр соглашается с трактовкой Грибоедова и основным событием данной сцены является не сумасшествие Чацкого, а клевета, которая с азартом подхватывается всей консервативной массой фамусовских гостей, то темперамент этой сцены, ее темпо-ритм, будет совершенно иным.

Основным действием гостей будет желание свести счеты с «якобинцем», появившимся в их среде, наказать, не дослушав его пламенной речи, ответить ему презрительным молчанием, переходя к тому времяпрепровождению, ради которого они собрались у Фамусова, то есть к танцам и картам.

Поведение и темпо-ритм гостей при данной трактовке будут диаметрально противоположны предыдущим и будут, с моей точки зрения, органически связаны со сквозным действием пьесы — борьбой *двух враждебных лагерей*.

Таким образом, верная или неверная оценка событий, верный или неверный темпо-ритм сцены являются для нас вопросами глубоко принципиальными и имеют решающее значение для правильного развития действия пьесы, для художественного раскрытия идеи произведения.

Акцентируя на важности проблемы темпо-ритма, Станиславский требует от актера *сознательного* воспитания в себе того или иного темпо-ритма, соответствующего трактовке сцены.

Занятиям по темпо-ритму Станиславский придавал огромное значение. Он предлагал прислушиваться к себе в жизни в различных

предлагаемых обстоятельствах, он советовал как можно чаще вспоминать различные случаи из своей жизни для того, чтобы определить, какой темпо-ритм соответствовал определенному жизненному моменту.

— Помните, что вы своими поисками темпо-ритма вскрываете внутри себя чувство,— говорил нам Станиславский.— Ощущение темпо-ритма у нас всегда тут, так сказать, под рукой. Общее, приблизительное представление о каждом пережитом нами моменте мы всегда более или менее помним, воспоминание этого темпо-ритма приводит нас к воскрешению деталей, ушедших из нашей памяти, и, следовательно, является средством и причиной извлечения из своей души эмоционального материала, необходимого нам для творчества.

Задавая учащимся и педагогам вопросы: «В каком темпо-ритме приходит городничий в трактир к Хлестакову?», «В каком темпо-ритме приходит Катерина на свидание к Борису?», «В каком темпо-ритме уходил Нил из дома Бессеменовых?», Станиславский требовал от нас, чтобы мы сумели продирижировать эти различные ритмы, а в проверке определения этих ритмов был жестоко

придирчив, требуя от нас детальных подробностей предлагаемых обстоятельств, определений и оценок событий, раскрытия действия и задач. Он постоянно повторял, что если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание создаются естественно, сами собой. Но зато если темпо-ритм неверен, то совершенно также рождается неправильное чувство, которое не исправишь без соответствующего изменения темпо-ритма.

Поставив перед собой задачу найти верный темпо-ритм в каждой сцене, актер возбуждает свою фантазию, ищет верных оценок, углубляется в предлагаемые обстоятельства.

Определив нужный ему темпо-ритм, актер обретает как бы компас, который помогает ему направить свое творчество по верному пути.

Тренировать и воспитывать в себе соответствующий темпо-ритм — задача трудная. Чем сложнее предлагаемые обстоятельства пьесы и роли, тем многообразнее и сложнее темпо-ритм.

Попробуем разобрать этот вопрос на примере одного из действующих лиц в пьесе «Мещане» Горького. Разберем линию

поведения Бессеменова в сцене из второго акта.

В доме Бессеменовых собираются к обеденному столу. Нил, не дожидаясь момента, когда Поля будет одна, подходит к ней. Он ждет от нее ответа — согласна ли она выйти за него замуж.

Бессеменов, настороженно прислушивающийся, вмешивается в их разговор и требует, чтобы ему объяснили, в чем дело: какой может быть секрет у Нила и Поли от него? Поля растерялась от грубого вмешательства Бессеменова в их разговор и не знает, что ответить. Но Нил спокойно объявляет ему, что он сделал Поле предложение и спросил ее сейчас, согласна ли она выйти за него замуж.

Напряженный внутренний темпо-ритм ожидания в момент, когда Бессеменов настойчиво добивался ответа, резко меняется после того, как он его получил.

Горький в большой ремарке описывает, какое впечатление производят слова Нила на присутствующих.

«Бессеменов удивленно смотрит на него и Полю, держа в воздухе ложку. Акулина Ивановна тоже замерла на месте. Тетерев смотрит перед собой, тяжело моргая глазами. Кисть его руки,

лежащей на колене, вздрагивает. Поля низко наклонила голову».

Как мы видим, автор представляет себе, что данное событие, то есть предложение, сделанное Поле Нилом, потрясает Бессеменовых и Тетерева так, что они на какое-то время становятся внешне почти неподвижными. Бессеменов даже не замечает, что держит в воздухе ложку. Его внимание безраздельно захвачено новостью, к которой он внутренне настолько не подготовлен, что ему нужно время, чтобы найти себя в новых, нахлынувших на него обстоятельствах.

Как подойти к тому, чтобы верно овладеть внутренним и внешним темпо-ритмом этой сцены.

Внешний темпо-ритм нам продиктован автором. *Бессеменов застыл в том положении, в котором его застали слова Нила.*

Внутренний же его темпо-ритм предельно насыщен. В его мозгу проносится вихрь мыслей: «Проглядел! Как же так? А Татьяна? Ведь она же тянется к Нилю. Как он мог предпочесть нищую Полю моей дочери? А я-то жил мыслью облагодетельствовать его, выдав за него дочь. Как он смел? Как они

оба осмелились? Неблагодарные! Всю жизнь кормил, поил…» и т. д. и т. д.

Каждый актер, играющий Бессеменова, по-своему будет создавать свой «внутренний монолог», иначе он не поймет, что значит быть захваченным событием настолько, чтобы на какое-то время стать почти недвижимым.

«Та-ак,— произносит наконец Бессеменов и почти автоматически повторяет вслед за Тетеревым слова певчего:— Действительно… очень просто!»

Бессеменов еще не пришел в себя от потрясшей его новости, он не знает, как реагировать на нее, и как бы оттягивая время, он прибегает к привычному для себя приему разыгрывания из себя всеми обиженного страдальца.

Он будет молчать, он не скажет ни слова. Если его советы не нужны, он не будет насильно навязывать их.

Но решение молчать не под силу Бессеменову. С каждой секундой обида и злоба, которые он хотел подавить, разгораются все сильнее, и он уже не может удержать себя от упреков.

«… Не торовата благодарить ты меня за мою хлеб-соль… Исподтишка живешь…» — говорит он.

И на ответ Нила, что Бессеменову не за что упрекать его, так как он за бессеменовский хлеб-соль всегда платил трудом и впредь платить будет и никогда он не жил исподтишка, а всегда жил и будет жить открыто, что он давно любит Полю и ни от кого этого не скрывал, Бессеменов, делая над собою огромное усилие, все еще *сдержанно*, по ремарке Горького, все еще желая удержать себя, говорит: «Так, так! Очень хорошо… Ну что ж? Женитесь. Мы вам не помеха». И тут же опять не может удержать себя от главного, самого, как ему кажется, кардинального вопроса:

«Только на какие же капиталы жить-то будете? Коли не секрет — скажите».

«Работать будем, — отвечает Нил. — Я перевожусь в депо… А она… у нее тоже дело будет… Вы по-прежнему будете получать с меня тридцать рублей в месяц».

«Поглядим. Посулы легки…» — все так же *сдержанно*, даже *еще более сдержанно* отвечает Бессеменов.

Конфликт между желанием сдержать себя и все возрастающим гневом становится для него все более мучительным.

«Вексель возьмите с меня», — предлагает внезапно Нил, желая



показать Бессеменову, что он понимает, что вексель — единственная форма гарантии, которая может успокоить Бессеменова. Нил понимает, что Бессеменов не способен подняться до нормальных взаимоотношений, где честное слово человека, которого Бессеменов считает своим приемным сыном, имеет какую-то цену.

Мысль о векселе приводит в восторг Тетерева. «Мещанин! — восклицает он. — Возьми с него вексель! Возьми!»

Бессеменов пытается остановить Тетерева, но тот, увлеченный перспективой обнажить до конца мещанскую сущность Бессеменова, продолжает: «Нет, ты возьми. Не возьмешь ведь — совесть коротка, не посмеешь… Нил, дай ему подписку: обязуюсь, мол, ежемесячно…»

Бессеменов отлично понимает, что предложением взять вексель Нил с презрением бьет его с позиции того нового, ненавистного его миропонимания, которое отбрасывает Бессеменова и весь его мир как ненужную ветошь, лежащую на пути формирования нового человека.

«Я могу и подписку взять… — говорит он *все еще сдержанно*, — есть за что, так я

думаю. С десяти лет кормил, поил, обувал, одевал… до двадцати семи… Н-да…»

Нил пытается прекратить нарастающий скандал, так как за внешней сдержанностью Бессеменова ощущает, какая буря клокочет в нем.

«Не лучше ли нам после считаться, не сейчас?» — предлагает он.

«Можно и после, — *все еще сдержанно* отвечает Бессеменов, и *“вдруг вскипая”*, как отмечает Горький в своей ремарке, он срывается: — Ну, только помни, Нил, отныне ты мне… и я тебе — враги! Обиды этой я не прощу, не могу! Знай!»

И дальше, как прорвавшаяся плотина, не помня себя, давая волю долго сдерживаемому чувству ненависти и бессильной злобы, Бессеменов, по ремарке Горького, *«кричит не слушая»*: «Помни! Издеваться над тем, кто тебя кормил, поил… без спроса… без совета… тайно… Ты! Смирная! Тихая! Что понурилась? А! Молчишь? А знаешь, что я могу тебе…»

Этот поток долго сдерживаемого чувства оскорбленного самолюбия собственника, в мозгу которого не умещается мысль о праве на свободу и независимость человека даже в его личной жизни, прерывает Нил: «Ничего вы не можете! Будет шуметь! В этом доме я

тоже хозяин. Я десять лет работал и заработок вам отдавал. Здесь, вот тут *(топает ногою в пол и широким жестом руки указывает кругом себя)* вложено мною немало! Хозяин тот, кто трудится…»

В этой кульминационной точке сцены Горький со всей мощью своего таланта сталкивает нового человека, представителя молодого пролетариата, всеми силами своей души чувствующего свое право на жизнь, на будущее, с собственником, мещанином, пытающимся в бессильной злобе противсметаящей его жизни остановить ход истории.

Услышав самое для себя страшное: «Хозяин тот, кто трудится…», Бессеменов, по ремарке Горького, «ошеломленно таращит глаза на Нила». Он теряет единственную кажущуюся ему незыблемой опору — собственность, деньги, дающие ему неограниченную власть над людьми, и растерянно переспрашивает:

«Ка-ак? Хозяин? Ты?»

И после ответа Нила: «Да, хозяин тот, кто трудится… Запомните-ка это!», Бессеменов, понимая, что эти слова страшны, потому что за Нилом тысячи таких, как он, что ему, Бессеменову, нечего противопоставить им, кроме угроз, что он безгранично одинок в

своей борьбе, так как за ними та страшная для него новая сила, которую он страстно хочет, но не может остановить,— он, уступая усилиям жены, позволяет ей увести себя в свою комнату и бросает на ходу:

«Ну, хорошо! Оставайся… хозяин! Поглядим… кто хозяин! Увидим!»

Развитие темпо-ритма в этой сцене сложно и многообразно.

Начнем с того, что найти основной темпо-ритм, характеризующий Бессеменова, задача нелегкая. Старик Бессеменов жил всегда неторопливо и сосредоточенно. Но вот уже некоторое время он живет в состоянии нервного возбуждения, вызванного нарастающим сознанием, что рушится его мир. Внешняя медлительность и солидность при внутреннем непрерывном кипении характерны для Бессеменова.

В своем замечательном письме к Станиславскому по поводу постановки «Мещан» в Художественном театре Горький пишет о Бессеменове:

«*Старик* — в нелепом, раздражающем душу положении. Жил черт знает сколько времени, работал не покладая рук, мошенничал для усиления результатов работы и — вдруг видит, что все это зря! Не стоило, пожалуй! Не для кого. Дети —

решительно не удались. И жизнь начинает его страшить своим смыслом, которого он не понимает. Говоря, он разрезает воздух ладонью руки, как ножом — поднимет руку к лицу и от носа, не сгибая локтя, движением одной кисти — разрежет воздух. Движения медленны»<sup>65</sup>.

Надо воспитать в себе эту медлительность и солидность в движениях, найти типичную для Бессеменова неторопливую многословную манеру излагать свои мысли при непокидающем его раздражении, которое разъедает его, заставляет подозрительно прислушиваться к каждому разговору, ловить малейшие изменения в поведении окружающих по отношению к нему, быть все время настороже.

Все это создает предпосылки к определенному внутреннему и внешнему темпо-ритму образа.

Не создав его, актер никогда не сможет быть убедительным в Бессеменове.

Создав жизненно правдивый темпо-ритм Бессеменова, актер введет

---

<sup>65</sup> Горький М. Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 6. С. 545.

нас в атмосферу жизни бессеменовского дома.

Переходя к разобранной нами сцене из второго акта и определяя темпо-ритм Бессеменова, мы видим, что основная сложность для актера — в конфликте внутреннего потрясения при известии о женитьбе Нила с внешней сдержанностью, которая требует огромной воли.

Развитие темпо-ритма Бессеменова в этой сцене построено на том, что его сдержанность рушится под напором все сильнее бурлящего потока злобы и раздражения.

И внешний и внутренний темпо-ритм Бессеменова органически связан с оценкой происходящих на сцене событий, с характером, с подтекстом и «внутренним монологом» Бессеменова.

Если проследить линию поведения Бессеменова по всей роли, если раскрыть, по требованию Станиславского, внутренний и внешний темпо-ритм каждой сцены, каждого куска в ролях всех действующих лиц, мы поймем, что пьеса насыщена страстной борьбой и что в столкновении всего бессеменовского, мещанского, обывательского мира с людьми новыми, молодыми, полными сил и высоких идеалов, заключается основная тема

пьесы, ее главный узловый конфликт, а темпо-ритм всей пьесы целиком вытекает из этой страстной борьбы старого и нового и при всем своем многообразии целиком связан со сквозным действием пьесы.

Таким образом для нас становится ясным, что темпо-ритм органически связан с предлагаемыми обстоятельствами, с задачами, действиями, со всем внутренним идейно-творческим содержанием произведения.

Но как бы глубоко и верно мы ни разработали вопросы темпо-ритма, они останутся мертвым грузом для актера, если он не сумеет применить их *в области речи*.

У нас до сих пор бытует еще точка зрения, что Константин Сергеевич не обращал внимания на форму и технику сценической речи. Недооценка этого огромного раздела системы в числе других серьезных причин привела к тому, что речь на сцене — самый отстающий участок психотехники большинства наших актеров.

Актер забывает о том, что умение говорить на сцене — наука, требующая длительного, напряженного и постоянного труда.

Молодые актеры чаще всего прекращают работу над дикцией, над дыханием, как только получают диплом об окончании театрального училища. Актеры старшего поколения, выработав тот «прожиточный минимум», при котором зрители не жалуются на то, что этих актеров не слышно, успокаиваются на этом. Их редко волнуют крупные и разнообразные задачи, которые в области речи ставят перед актером своеобразие лексики драматурга. Они редко используют огромный опыт наших учителей в области науки о слове.

У целого ряда актеров существует путаный ритм в речи. Перемена ритма возникает без всякого внутреннего повода, ритм иногда меняется в одной и той же фразе. Часто одна половина предложения произносится нарочито замедленно, другая — почти скороговоркой. Иногда мы встречаемся с путаным ритмом даже в отдельных словах, когда актер произносит скороговоркою половину слова и для большей значительности растягивает вторую.

«У многих актеров, — пишет Станиславский, — небрежных к языку и невнимательных к слову, благодаря бессмысленной торопливости речи



просыпание концов доходит до полного недоговаривания и обрывания слов и фраз»<sup>66</sup>.

Можно ли говорить о том, что чисто техническим замечанием: «Не торопитесь!» — можно добиться у ученика или актера нужных результатов?

Конечно, нет. И было бы наивно думать, что есть такие режиссеры и педагоги, которые в каждом отдельном случае не напоминали бы молодому актеру о том, что не следует торопиться. Дело в том, что преподавание сценической речи требует исключительно высокой квалификации, и это, мне кажется, еще не всегда нами осознается. У нас есть, конечно, великолепные специалисты, но еще существует разрыв в методе преподавания сценической речи и методе преподавания актерского мастерства.

Для того чтобы ставить те высокие требования в области речевой техники, которые ставил перед актерами и учениками Станиславский, надо уметь показать в полном соответствии с системой Станиславского внутреннюю,

---

<sup>66</sup> Работа актера над собой. С. 586.

*органическую связь во всех вопросах психотехники.*

Все замечания Станиславского о неверном темпо-ритме фразы, калечащем содержании монолога, упирались в его требование видеть в каждой букве часть гармонического целого.

Работая, например, над монологом Отелло:

Почтенные, знатнейшие  
синьоры  
И добрые начальники мои!.. —

Константин Сергеевич с удивительной ясностью объяснял ученикам, что их технические ошибки всегда связаны с недооценкой главных пружин действия данного сценического момента. Он требовал, чтобы ученики ему ответили, каково сквозное действие всего монолога, какое место занимает данный монолог в линии всей роли, какой внутренний темпо-ритм у Отелло в момент произнесения этого монолога и не живут ли в душе Отелло в данный момент два темпо-ритма: внутренний и внешний. Один — передающий истинные переживания Отелло, и другой — внешне спокойный, за которым скрыто это волнение.

В свете этих вопросов техническое неумение казалось стыдным и неловким, и в учениках и педагогах зрело желание овладеть любыми трудностями, так как ясно было, что без подлинной техники невозможно передать в искусстве те большие задачи, которые ставил перед нами Станиславский.

Говоря о речевой технике, необходимой для постановки пьес различных авторов, и приводя в пример пьесы Горького, Бомарше, Чехова, Мольера, он говорил о том, что стилистика языка каждого драматурга требует особенно чуткого внимания.

«Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее *плавность, медленная, звучная слиянность*, а с другой стороны — *быстрота, легкое, четкое и чеканное произнесение слов*»<sup>67</sup> — пишет он в главе о темпо-ритме.

Константин Сергеевич с грустью отмечает, что в большинстве случаев мы слышим на сцене неестественно длинные паузы, а слова между паузами проговариваются необыкновенно быстро, в то время как нам надо

---

<sup>67</sup> Работа актера над собой. С. 586.

добиваться непрерывной звуковой кантилены, которая бы тянулась и пела, — только тогда мы добьемся выразительной медленной речи. Но еще реже актеры владеют хорошей скороговоркой, четкой и ясной по дикции, по орфоэпии и главное по передаче мысли.

В своих практических занятиях он заставлял учеников читать очень медленно, добиваясь «слиянности» слов в речевых тактах, требуя обязательного внутреннего оправдания такой медленной речи, и говорил о том, что актер не имеет права выйти на сцену, не выработав медленной, плавной речи.

Скороговорку Станиславский предлагал выбатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. «От долгого и многократного повторения одних и тех же слов, — пишет он, — речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обойтись без скороговорок»<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Работа актера над собой. С. 587.

Станиславский приводил в пример роль Репетилова в «Горе от ума». Он считал эту роль технически необычайно сложной и говорил о том, что только единицы во всей истории постановок «Горя от ума» справлялись с этой ролью. Происходило это не потому, утверждал он, что не хватало таланта, а потому, что у актеров не хватало воли на то, чтобы тренировать свой речевой аппарат в соответствии с речевыми задачами, которые ставит в своем гениальном произведении Грибоедов.

Константин Сергеевич, привлекая внимание то к одному, то к другому элементу системы, в процессе работы не уставал повторять, что все элементы системы важны не сами по себе, а что они только проводники к органической природе. Не надо лишь уподобляться детям, которые, посадив семя цветка, через каждые полчаса выкапывают и смотрят на него. Такой цветок не вырастет.

Физические силы Константина Сергеевича иссякали, и летом 1938 года он уже почти не поднимался с кровати. Уроки с учениками были ему категорически запрещены врачами. Но мысль о Студии не покидала его, и он

вызывал то одного, то другого педагога к себе, расспрашивал, говорил...

Никогда не забуду своей последней встречи с Константином Сергеевичем.

Большие темные тени легли вокруг его по-прежнему сверкающих глубокой мыслью глаз.

— Что делается в Студии? Как идут занятия?— спрашивал он.— Ощущают ли ученики органическую необходимость работы над физическим действием? Овладевают ли процессом видения? Понимают ли что общение — прелюдия к действию? Действуют ли словом? Наблюдается ли в них интерес к органической характерности? И главное, понимают ли они, что искусству надо отдавать себя целиком, а для этого надо иметь сверхзадачу в жизни: эту сверхзадачу не найдешь без глубокого, широкого познания задач, которые ставит перед нами жизнь, Родина. Поэтому *вопросы этики — основа жизни в искусстве.*

Это были последние слова, которые я слышала от Константина Сергеевича.

Как пронести через всю жизнь зерно того огромного и светлого, что он пытался посеять в нас? Когда я думаю о Станиславском, я вспоминаю, как однажды Леонид Миронович Леонидов

сказал: «Самое страшное в жизни — привычка, но к двум явлениям в жизни я никогда не мог привыкнуть, и они всегда поражали меня. Это солнце и Константин Сергеевич».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пытаясь осознать богатства, данные нам Станиславским и Немировичем-Данченко, приходишь к убеждению, что в разрешении основного вопроса театрального искусства — искусства слова — они предлагали нам диалектический путь.

Признавая слово автора и венцом творчества и его началом, они вместе с тем предостерегали актера от опасностей, таящихся в прямолинейном подходе к тексту.

Думая о практике репетиций в наших театрах, приходится все же отметить, что во многих случаях еще не изжит такой примитивный подход к тексту. Несмотря на то, что система Станиславского вошла в повседневную жизнь всех театров Советского Союза, далеко еще не всюду понимание и признание системы повлекло за собой практическое изменение метода репетиций.

Ломка традиций, складывавшихся многими десятилетиями, естественно, очень сложна.



Консерватизм репетиционных форм нередко мешает умным, талантливым людям, которые видят, как часто живое чувство актера гибнет в оковах механически воспринятого текста, резко изменить практику репетиций. И это происходит несмотря на то, что ни у одного режиссера или актера не вызывает какого-либо сомнения общее положение реалистической школы сценического искусства, заключающееся в том, что чужие (авторские) слова должны стать для актера собственными.

А ведь Станиславский указал нам путь, как это сделать. В этом и есть огромное революционное значение его работ.

Теоретические положения Станиславского могут и должны стать реальностью, но для этого нужно со всей серьезностью изучить предлагаемые им изменения *в практике репетиций*.

С каждым годом расширяя и углубляя учение о сквозном действии и сверхзадаче образа, ставя перед актерами все более ответственные задачи с точки зрения того, что актер должен нести советским людям, создавая свое понятие о сверх-сверхзадаче, Станиславский ставил перед актерами

все бóльшие требования в области *сознательности творчества*.

Сознательное творчество выражается прежде всего в том, что актер должен свободно владеть всем богатством мыслей, заложенных в произведении, что он должен уметь «думать текстом», воздействовать мыслью, выраженной живыми, действенными словами.

Станиславский и Немирович-Данченко оставили нам огромный материал, над которым мы обязаны думать и на опыте которого мы должны широко экспериментировать, для того чтобы внедрить в практику то, что безусловно обогатит наше искусство.

*Основная мысль предлагаемого Станиславским педагогического приема заключается в том, чтобы с самого начала работы неразрывно связать слово с мыслями, задачами и действиями образа.*

Механическое заучивание текста убивает работу воображения, а актер, попавший в оковы *недопонятого им текста*, в дальнейшем уже не в состоянии привести в подлинную гармонию свое сценическое самочувствие.

Станиславский предлагал актеру прежде всего тщательно разобраться в событиях и предлагаемых

обстоятельствах пьесы, чтобы он мог ясно понять линию своего поведения. Нельзя понять линию своего поведения, не зная взаимоотношений с каждым из встречающихся в пьесе действующих лиц.

Наметив линию своего действия, понимая, во имя каких целей он действует, актер в какой-то мере уже нащупывает внутреннюю структуру пьесы — ее костяк. Это осознание логики и последовательности поведения на протяжении всей пьесы дает актеру огромные преимущества. Он с самого начала своего знакомства с ролью учится охватывать ее в целом.

Разбирая пьесу по крупным событиям, актер приучается определять, какое место занимает данное событие в жизни действующего лица. И поскольку события, происходящие в пьесе, всегда вызывают то или иное отношение к ним разных действующих лиц, актер осознает, как в связи с этим отношением рождаются те или иные действия, которые в свою очередь порождают последующие события и т. д. Артисты, занятые в пьесе, с самого начала привыкают конкретно мыслить, привыкают рассматривать события пьесы как повод или причину тех или иных поступков. Иными словами, они

учатся воспринимать каждый момент сценического бытия не сам по себе, а в неразрывной связи с поведением всех действующих лиц.

Этот период осознания внутренней структуры пьесы имеет решающее значение. «Все, что происходит в пьесе, — пишет Станиславский в главе о сверхзадаче и сквозном действии, — все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль»<sup>69</sup>.

Если бы попросить актеров честно ответить на вопрос, в какой мере они практически следуют основе основ учения Станиславского, учения о сверхзадаче, я убеждена, что

---

<sup>69</sup> Работа актера над собой. С. 353.

большинство актеров рассказали бы о том, сколько времени у них уходит на работу вслепую. Это происходит тогда, когда, еще не понимая общей связи явлений, актер репетирует пьесу от сцены к сцене, стараясь искать на чужом для себя тексте краски и интонации. Актер забывает в этом случае о том, что самое простое действие надо намечать от ощущения целого и что это ощущение сделает работу несравненно проще и продуктивнее.

Станиславский настаивал на том, что преждевременные репетиции с неосознанным, но выученным текстом — пустая трата времени, такие репетиции приводят только к штампу.

Вдумываясь в текст и осознавая фабулу произведения, устанавливая последовательность событий, актер привыкает отмечать в своем сознании поступки своего героя, начинает воспринимать роль в ее внутреннем развитии, в движении. Только тогда, когда актер, по выражению Станиславского, «проанатомирует» произведение, он сможет найти его основную идею и наметить сквозное действие и сверхзадачу.

Только вооруженный своим пониманием произведения в целом и

своего места в нем, актер имеет право переходить к авторскому тексту.

Высказывая эти положения, Станиславский утверждает, что процесс понимания становится несравнимо более эффективным, когда он протекает в действии.

Основывая свой новый прием репетиционной работы на принципе единства психического и физического, Константин Сергеевич утверждал, что этот прием вызывает «чувствование роли» с помощью создания физической «жизни человеческого тела» роли. Станиславский предлагал начинать создавать «жизнь человеческого тела» роли с самого начала работы.

Анализируя в действии, создавая «жизнь человеческого тела» роли, актер постепенно находит правду своего существования на сцене, веру в подлинность предложенных автором сценических действий и без насилия над собой приходит к чувству. «В нашем искусстве познавать — значит чувствовать», — постоянно говорил Станиславский. И действительно, весь глубоко продуманный метод ведет к тому, чтобы незаметно заманить подлинное, горячее чувство, без которого нет искусства.

Описывая процесс работы над «Отелло», Станиславский приходит к следующим выводам. Он пишет о том, что, начиная работу, он отобрал у актеров текст и заставил всех говорить своими словами, и они, как в жизни, выбирали те слова, которые лучше помогали выполнять намеченную задачу. Речь была поэтому активной, действенной. В этих условиях он держал актеров до тех пор, пока не созрела правильная линия задач, действий и мыслей. Только после такой подготовки актерам вернули печатный текст роли. Им почти не пришлось зубрить те слова, потому что задолго до этого Станиславский суфлировал им шекспировские слова, когда они были необходимы актерам, когда они их искали для словесного выполнения той или другой задачи. Актеры жадно схватывали их, так как авторский текст лучше, чем собственный, выражал мысль или производимое действие. Они запоминали шекспировские слова, потому что полюбили их, и эти слова стали им необходимы.

Чужие слова стали в результате работы своими, они были привиты исполнителям естественным путем, без насилия и только потому не потеряли самого важного свойства — активности.

«Подумайте хорошенько и скажите мне,— пишет Станиславский,— полагаете ли вы, что если бы вы начали работу над ролью с зубрения ее текста, как это в большинстве случаев бывает во всех театрах мира, вам удалось бы достигнуть того же, что достигнуто с помощью моего приема?

Заранее скажу вам— нет, ни в каком случае вы не достигли бы нужных вам результатов. Вы бы насильственно втиснули в вашу механическую память, в мускулы речевого аппарата звуки слов и фраз текста. При этом в них растворились бы и исчезли мысли речи, и текст существовал бы отдельно от задачи и действий»<sup>70</sup>.

Одним из обстоятельств, мешающих широкому внедрению нового репетиционного метода Станиславского, является ошибочная точка зрения некоторых работников искусств, утверждающих, что такая работа требует известной длительности и что ряд театров, выпускающих большое количество новых спектаклей, не в состоянии и даже не вправе экспериментировать.

---

<sup>70</sup> Работа актера над собой. С. 380.



Это глубоко неверная точка зрения. Нужно помнить слова Станиславского: «Трудно только неорганичное, все, что органично, — легко».

В этих словах скрыта глубочайшая правда. Актер, создающий роль по методу, предложенному Станиславским, спасает себя от неорганичного процесса и, вступив на органичный путь, легче раскрывает себя, свои творческие возможности, становится свободным, сознательным творцом.

В меру своих сил я стараюсь в своей режиссерской и педагогической работе применять новую методiku Станиславского. И я глубоко убеждена, что это — путь, который в наикратчайшие сроки позволяет создавать спектакль, так как он построен на требовании решать частное в зависимости от главного, связывать в единый процесс физическую и психическую жизнь роли, мыслить в роли по законам нормального человеческого мышления.

Эти требования ставят актера в условия *продуктивной* работы и, следовательно, не могут не отразиться на организации создания спектакля и на его качестве.

Станиславский был глубоко убежден в *практическом значении* его, как он

часто говорил, «открытия», и долг советских художников широко внедрять его в нашей репетиционной работе.

Когда думаешь, почему система Станиславского, непрерывно развиваясь, углубляясь, стала, наконец, мощным орудием сценического искусства театра социалистической эпохи, отвечаешь себе: потому что основной мыслью Станиславского в течение всей его жизни была мысль о том, что *для того, чтобы создавать подлинную жизнь на сцене, нужно творить по законам жизни.*

Эта последовательно утверждаемая им эстетическая позиция, которую он стойко отстаивал в столкновениях с разнообразнейшими представителями формалистического искусства, привела его к глубокому познанию жизни, привела его к утверждению материалистических позиций в искусстве.

Эти в такой удивительной чистоте пронесенные позиции роднят его с великими русскими реалистами XIX века и делают его систему нашим неотъемлемым социалистическим богатством.

Мы знаем, что социалистический реализм есть качественно новая ступень в истории мирового искусства.

Это реализм, оплодотворенный коммунистической идейностью, борьбой за революционное изменение общества и построение коммунизма. Это реализм, базирующийся на идеях научного социализма, выросший на почве практического строительства социалистического общества.

И мы знаем, что основное требование социалистического реализма — это правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии.

Современный актер, вооруженный марксистско-ленинским мировоззрением, изучая систему Станиславского, получит для себя все творческие предпосылки для осуществления этого основного требования социалистического реализма.

Учение Станиславского целиком основано на материалистическом мировоззрении.

Эстетические принципы системы слагались в течение десятилетий, и система в окончательном виде вылилась в стройное учение уже в условиях огромного роста нашей социалистической культуры, когда Станиславский ясно понял, что задачи

советского театра неразрывно связаны с огромными задачами, стоящими перед нашей Родиной.

И когда Станиславский в статье, подготовленной к сорокалетию МХАТ, писал: «... Народ, устами своего правительства, ясно, определенно и сильно сказал свое мнение о том искусстве, которое он считает годным и нужным для нашей эпохи. Имя этого искусства — “социалистический реализм”, к которому теперь со всей твердостью и убежденностью стремится наш театр» <sup>71</sup>, — мы понимаем, что Станиславский, внося свою лепту в великое дело утверждения метода социалистического реализма в нашем искусстве, ясно отдавал себе отчет, что его учение об идейности искусства, о сверхзадаче, о сквозном действии, о перспективе артиста и роли, этические основы его системы органически вливаются в широкое русло искусства социалистического реализма.

Система Станиславского призывает нас к тому, чтобы мы исходили от живой жизни, учит нас видеть и воплощать на

---

<sup>71</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. С. 389.

сцене нашу новую, социалистическую действительность.

«Если руководители думают,— писал Станиславский,— что однажды и навсегда поняли свой путь театра, если они не движутся вперед в ритме текущей жизни… они не могут создать театра — слугу своего отечества, театра значения векового, театра эпохи, участвующего в созидании всей жизни своей современности»<sup>72</sup>.

Чтобы полноценно работать по системе Станиславского, надо жить идеями социалистической эпохи.

Понятие сверх-сверхзадачи, в которую Станиславский вкладывает идею, руководящую художником в его творчестве, может усвоить только человек, который чувствует свою неразрывную связь с коммунистическими идеями и умеет подчинить любой свой шаг в искусстве общим задачам строительства коммунистического общества.

---

<sup>72</sup> Б е с е д ы К. С. Станиславского / Записаны К. Е. Антаровой. М.: Искусство, 1952. С. 35.